



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Artystka jako miejsce niedookreślone : Ingeborg Bachmann portret(y) Anny Marii

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2019). Artystka jako miejsce niedookreślone : Ingeborg Bachmann portret(y) Anny Marii. W: A. Borek (red.), "Kalliope Austria : kobiety w społeczeństwie, kulturze i nauce "W 100. rocznicę uzyskania praw wyborczych przez kobiety"" (S. 105-119). Katowice : "Śląsk"



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Nina Nowara-Matusik

Artystka jako miejsce niedookreślone: Ingeborg Bachmann portret(y) Anny Marii

Porträt von Anna Maria Ingeborg Bachmann jest zarysowaną kilkoma zaledwie pociągnięciami pióra historią artystki-malarki, opowiedzianą z perspektywy anonimowej narratorki, prawdopodobnie także artystki. Ta nieco banalna konstatacja kieruje jednak uwagę badacza ku co najmniej dwóm aspektom: kobiecego autorstwa oraz motywu artystki rozpatrywanego z perspektywy piszącej kobiety. O ile jednak kwestia kobiecego autorstwa, czy też szerzej: kobiecego pisarstwa, jako pewnego specyficznego sposobu tworzenia literatury uwarunkowanego przez płeć (biologiczną) nie wydaje się już dzisiaj otwierać nowych możliwości interpretacyjnych (por. BYRSKA 2017: 29–40), to problem realizacji motywu artystki w tekście autorstwa kobiety może z powodzeniem ukierunkować dalsze działania analityczne. Wprowadzenie kategorii płci do rozważań poświęconych problematyce artystowskiej w literaturze staje się zaś zasadne szczególnie wtedy, kiedy przypomnimy lub uświadomimy sobie, iż

w historii idei Zachodu wszelkie koncepcje artysty i artystycznej kreatywności były odnoszone wyłącznie do artysty rodzaju męskiego. Kreatywność i genialność nigdy nie były kategoriami rozpatrywanych

mi w sposób neutralny płciowo, lecz uchodziły zawsze – czy wyrażano to eksplicytnie, czy też raczej implicytnie – za przywilej mężczyzn (KRIEGER 2007: 129)¹.

Tak było zaś w szczególności w przypadku interesującego nas tutaj rodzaju prozy, który opatrzyć można szeroko pojmowanym terminem prozy o artyście (*Künstlerprosa*). Od początku swego istnienia proza o artyście, w tym jej szczególna odmiana, za którą uchodzi zrodzona na gruncie romantyzmu niemieckiego powieść o artyście (*Künstlerroman*), była domeną mężczyzn, a jej bohaterami byli artyści rodzaju męskiego: zakorzeniony jeszcze w światopoglądzie i estetyce epoki burzy i naporu malarz Ardinghello w utworze Wilhelma Heinsego *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (*Ardinghello i wyspy szczęśliwe*, 1787), kompozytor i muzyk Joseph Berglinger w opowiadaniu Heinricha Wilhelma Wackendorera *Wynurzenia serdeczne rozmiłowanego w sztuce braciszka zakonnego* (1796/97), poszukujący błękitnego kwiatu Heinrich von Ofterdingen w powieści Novalisa (1799/1800, wyd. pol. 1914) pod tym samym tytułem, czy wreszcie genialny kompozytor Adrian Leverkühn w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna. Ta prawidłowość nie będzie dziwić, jeśli uświadomimy sobie, iż niemiecka *Künstlerroman* jest subgatunkiem powieści formacyjnej (*Bildungsroman*), ta zaś w literaturoznawstwie niemieckim jest uznawana za gatunek typowo „męski” (w przeciwieństwie na przykład do „typowo kobiecej” powieści w listach) (por. ERLL/SEIBEL 2004: 195). Jak słusznie zauważają Astrid Erll i Klaudia Seibel

centrum *Bildungsroman* stanowi męski protagonista, który odkrywa własną tożsamość w trójfazowym procesie rozwoju i tym samym otrzymuje status „mężczyzny”; na jego przykładzie jest rozpatrywany problem męskiej tożsamości płciowej – w szczególności tożsamości artysty – oraz prezentowane takie wartości, które pełnią funkcję miernika ogólnoludzkiej doskonałości (ERLL/SEIBEL 2004: 195).

¹ Wszystkie tłumaczenia z języka niemieckiego pochodzą od autorki niniejszego artykułu.

Podobną prawidłowość wykazują również krótsze formy narracyjne: opowiadanie o artyście oraz nowela o artyście. Ich definicje słownikowe także opatrywane są zazwyczaj przykładami utworów pióra mężczyzny – na przykład Klaus Manger za reprezentatywne dla tego rodzaju twórczości uznaje następujące utwory: *Biedny grajek* (*Armer Spielmann*) Franza Grillparzera oraz *Podróż Mozarta do Pragi* (*Mozart auf der Reise nach Prag*) Eduarda Mörikego (MANGER 1996: 1446). W tym samym szeregu można by również umieścić *Z życia nieponia* Josepha von Eichendorffa, *Panna de Scudéry* E.T.A. Hoffmanna czy *Immensee* Theodora Storma. Nazwisko pisarki będzie w tym gronie pojawiało się rzadko (być może znajdzie się w nim Marie von Ebner-Eschenbach), jeśli w ogóle. To niedoreprezentowanie czy też w ogóle trwająca właściwie aż po wiek XX nieobecność kobiet-autorek oraz kobiet-bohaterek w historii gatunku, jakim jest proza o artyście, nie jest zjawiskiem zaskakującym, jeśli będziemy je rozpatrywać w szerszym kontekście, tj. historii kobiecego pisarstwa w ogóle, procesu kanonizacji konkretnych twórców i utworów oraz rozwoju poszczególnych gatunków literackich. Literaturoznawstwo feministyczne oraz badania genderowe poświęciły już temu problemowi szereg opracowań, a uprawiana z powodzeniem od lat 70. XX wieku swoista archeologia kobiecego pisarstwa pozwoliła, ujmując to w wielkim skrócie, ujawnić się wielu „siostrzom Szekspira” oraz „przewietrzyć” zdominowany przez mężczyzn kanon. Mimo to nie można oprzeć się wrażeniu, że proza o artyście wciąż jeszcze pozostaje domeną płci męskiej – bohaterami popularnych postmodernistycznych *Künstlerromane* (przynajmniej w niemieckim kręgu językowym) wciąż jeszcze nie są kobiety, lecz fenomenalny perfumiarz Grenouille lub genialny muzyk Johannes Elias Alder.

Mając na uwadze te (nieco generalizujące) spostrzeżenia warto więc przyjrzeć się uważniej wspomnianemu już tekstowi Ingeborg Bachmann, pisarki, której czytelnikowi polskiemu przedstawiać nie trzeba², a na którą po wtóry zwrócono uwagę (także w Polsce) za sprawą publikacji jej

² O recepcji Ingeborg Bachmann w Polsce piszą: KŁAŃSKA (2007) oraz PIOTROWSKA (2015).

korespondencji z Paulem Celanem. Polska percepcja pisarki przebiegała dotąd dosyć tradycyjnymi torami, a dominowała w nich perspektywa biograficzna, nakierowana na odkrycie powiązań między pisarstwem Bachmann a jej życiem. Piszą o tym więcej redaktorzy najnowszej polskiej monografii poświęconej pisarce, wskazując na „nader uproszczony odbiór utworów i osoby Ingeborg Bachmann” oraz trudności odnalezienia innego klucza interpretacyjnego (MUSIAŁ/ROSZAK 2010: 9). Warto przy tym uzupełnić, iż perspektywa biograficzna nie jest tylko domeną polskiej recepcji pisarki: również literaturoznawstwo niemieckie chętnie sięgało i sięga do klucza biograficznego. Takiemu odczytaniu nie oparło się także interesujące nas opowiadanie (por. np. FLIEDL 2002), będące w ocenie Helmuta Böttigera (BÖTTIGER 2017) „ciekawym świadectwem tego, w jaki sposób Ingeborg Bachmann obchodziła się ze swoimi autoportretami”. W opinii badacza „Ingeborg Bachmann prezentuje w nim wachlarz swoich portretów, które istnieją w przestrzeni publicznej [...]”, stosując ironiczną strategię autoprezentacji i tocząc z czytelnikiem swoistą grę (TAMŻE). Taka właśnie interpretacja zdaje się jedną z bardziej oczywistych, jeśli weźmiemy pod uwagę, że pisarka faktycznie wplata w tekst informacje, które można bardzo łatwo odnieść do jej życia (krótkowzroczność, znajomość ze znacznie młodszym mężczyzną, homoseksualizm jej partnera), a wielość wizerunków głównej bohaterki współgra z różnorodnością funkcjonujących w publicznej świadomości obrazów samej Bachmann. Legendy i mity o austriackiej pisarce rozpowszechniane są zresztą do dzisiaj, i to zarówno w prasie, jak i w literaturze fachowej. Pisarkę nazywa się tam „parającą się począć baśniową księżniczką z Austrii” (WITTE 1996: 2) lub „damą-poetką” (KAYSER 2003), podkreśla jej „roztrzępanie w sprawach dnia codziennego” (CADUFF 1994: 79) oraz otaczającą ją aurę niedostępności (THUSWALDNER 2003), a także „wzruszającą bezradność” i „nieśmiałość” (THUSWALDNER 2003), idącą w parze z rzekomo „wielkopańskim i królewskim stylem bycia” (KAYSER 2003). Obraz Bachmann, będący swoistą kompilacją funkcjonujących na jej temat sądów, przedstawia się następująco:

Niewinne dziewczę w białym wianku dziewicy. Wyobcowana intelektualistka. Roztargniona poetka. Oderwana od rzeczywistości Pytia. Przemawiająca wieloma językami, liryczna wizjonerka. [...] Męczennica swego poetyckiego posłannictwa. Ekstrawagancka, miejska obywatelka świata. Elegancka, zarozumiała kosmopolitka. Nieszczęśliwa kochanka. [...] Symulantka, ludząco-prawdę prezentująca się jako członkini wiedeńskiej socjety, z tym swoim imitowanym, wypożyczonym tonem Hoffmannsthala na ustach, na poly komtesa Helene Altenwyl, na poly księżniczka Kagan (L()ÖFFLER 1996: 15).

Przykładając powyższą charakterystykę do głównej postaci opowiadania – Anny Marii – nietrudno jest dostrzec wiele zbieżności między pisarką a powołaną przez nią do życia fikcyjną bohaterką – taka metoda interpretacyjna zasadza się jednak na założeniu, iż warstwa fabularna tekstu stanowi zasadniczy nośnik czy też generator sensów wpisanych w utwór, podczas gdy warstwa formalna pełni wobec niej rolę drugorzędną, niejako wspomagającą proces interpretowania. Tymczasem Bachmann, wprowadzając do fabuły artystkę jako bohaterkę, widocznie eksponuje także rolę narracji, kierując uwagę czytelnika (i interpretatora) nie tylko na to, co jest treścią opowieści, lecz także na to, jak owa treść jest werbalizowana. Podążając za tym tropem interpretacyjnym należy zatem wyjść z założenia, że warstwa problemowa tekstu jest ściśle związana z jego warstwą formalną, tworząc wzajemnie się warunkujący układ odniesień. Tak sprofilowane działanie badawcze ma tę zaletę, iż pozwoli oderwać interpretację od kontekstu biograficznego oraz wydobyć sensy i znaczenia, które być może umykały do tej pory uwadze badaczy. Wydaje się zatem wskazane, aby w dalszych działaniach analityczno-interpretacyjnych posłużyć się metodą badawczą wyrosłą na gruncie strukturalizmu i literaturoznawstwa feministycznego (oraz wywodzących się z niego *gender studies*): genderową analizą tekstu narracyjnego (*genderorientierte Erzähltextanalyse*). Metoda ta stanowi przy tym swoisty pomost pomiędzy tradycyjną, będącą zarazem najbardziej podstawowym narzędziem pracy literaturoznawcy, analizą struktur tekstu (ma ona

jednak ten mankament, iż ogranicza się do ich rozpoznania i sklasyfikowania i nie traktuje ich jako czynników sensotwórczych), a *gender studies*, w których interpretacyjny punkt ciężkości tradycyjnie spoczywa na warstwie treściowej analizowanych utworów (por. NÜNNING/NÜNNING 2004: 1–32). Wychodząc z założenia, iż „pomiędzy opowiadaniem historii i konstrukcjami płciowymi istnieje ścisły związek” (NÜNNING/NÜNNING 2004: 1), genderowa analiza tekstu narracyjnego zmierza w konsekwencji do zbadania relacji zachodzących pomiędzy strukturami tekstu a generowanymi przez niego znaczeniami, odnoszącymi się do problemu płci. Innymi słowy: analiza właściwości narracyjnych tekstu wymaga ich genderowej kontekstualizacji, same zaś struktury nie są traktowane jako neutralne znaczeniowo podpory fabuły, lecz czynniki (współ)kształtujące wpisany w nią dyskurs płci³.

Postać Anny Marii zostaje wprowadzona do świata przedstawionego za pośrednictwem jej znajomych, Carla i Constancji, którzy opisują malarkę narratorce, ta zaś przekazuje ich relację czytelnikowi. Dowiadujemy się więc, iż Anna Maria jest rzekomo

kobietą około 35-letnią, bardzo krzepką, umięśnioną, silną również jako „człowiek”; lubi chodzić w ubraniach, które sama szyje, strzela do ptaków, a w czasie wolnym pomaga chłopom w winnicach. W zeszłym roku bosymi stopami udeptywała grona (BACHMANN 1986: 45).

W swojej relacji narratorka ucieka się do mowy zależnej; wizerunek malarki wylaniający się z wypowiedzi Carla i Constancji i przytoczony przez narratorkę jest zatem obrazem, w którym krzyżują się i przenikają co najmniej dwa (a właściwie trzy) punkty widzenia – takie modelowanie narracji wytwarza więc już na wstępie pewien efekt znaczeniowy i otwiera możliwości interpretacyjne, spośród których na pierwszy plan wysuwa się problem wielopoziomowości tytuło-

³ Przykładową analizę opowiadania Lou Andreas-Salomé pt. *Abteilung: »Innere Männer«* przeprowadza w tym duchu KRUPIŃSKA (2018).

wego portretu Anny Marii, czy też raczej istnienia nie jednego, lecz wielu jej wizerunków. W dalszym toku opowiadania wizerunek ów będzie konstruowany za pomocą wielu głosów różnorodnych postaci z kręgu jej bliższych i dalszych znajomych oraz przede wszystkim za pośrednictwem samej narratorki, pełniącej funkcję ich odbiornika oraz przekaznika i będącej w procesie narracji instancją nadrzędną, ukierunkowującą najsilniej percepcję czytelnika. Mimo że w warstwie treściowej obraz Anny Marii jest na tym etapie opowieści jeszcze stabilny i raczej jednowymiarowy – bohaterka jawi się tutaj bowiem jako osoba 'zwyczajna', niejako 'z sąsiedztwa', pozbawiona 'typowych' atrybutów artysty, jakimi są przykładowo nieprzystosowanie do życia w społeczeństwie czy ekstrawagancja – to zastosowana przez pisarkę strategia narracyjna wskazuje już w tym miejscu na pewne rozwarstwienie, które w dalszej części opowieści będzie jeszcze się pogłębiać.

Komentarz narratorki do opisanych w ekspozycji wydarzeń sugeruje początkowo, iż jej punkt widzenia będzie odmienny od tego, jaki reprezentują pozostałe osoby fabuły. Narratorka stwierdza mianowicie:

Moi przyjaciele byli pod ogromnym wrażeniem prostej i nieczepsutej natury swojej przyjaciółki, być może z tej racji, że artyści o wiele silniej i w sposób o wiele trwalszy pobudzają fantazję innych ludzi tymi rzeczami, którymi zajmują się przy okazji, a o wiele rzadziej tym, czym właściwie zajmować się powinni i czym od czasu do czasu faktycznie się zajmują, a mianowicie swoją pracą (BACHMANN 1986: 45).

Mimo zaznaczonego tym samym już w ekspozycji opowiadania dystansu narratorki do obowiązującego powszechnie sposobu postrzegania artystów, okazuje się, iż w dalszym ciągu opowieści owemu schematowi myślenia ulega także ona sama, umieszczając w centrum swoich relacji sferę prywatną artystki, a nie jej sztukę. Czyni tak zresztą również większość napotykanych przez nią osób, których wypowiedzi o malarce oscylują wokół jej życia prywatnego i właściwie nie odnoszą się do tworzonych przez nią dzieł. Mężczyzna podróżujący z narrator-

ką w pociągu stwierdza wprawdzie, iż „Nie istnieje dla niej nic poza jej sztuką” (BACHMANN 1986: 48); próbuje także ocenić jej twórczość: „Pokazała mi swoje szkice, lecz nie mam pewności, czy mają ogromną wartość, czy może nie mają jej wcale” (BACHMANN 1986: 49), lecz już dalszą część swojej wypowiedzi poświęca dosyć szczegółowej rekonstrukcji plotek na temat jej związku z pewnym młodym mężczyzną, odcinając się od dyskursu o sztuce.

Z wypowiedzi znajomych artystki wylania się każdorazowo inny obraz Anny Marii: osoby zarazem niezwykle towarzyskiej, jak i przebywającej chętnie w samotności, z jednej strony przyjaznej i otwartej, z drugiej zaś zamkniętej w sobie i zarozumiałej. Jednak mimo że wizerunki te są różnorodne i nierzadko wzajemnie się wykluczające – w tym sensie odpowiadają one polifonicznej strukturze dzieła – to można odnaleźć pewien wspólny im element: ukazują one bowiem Annę Marię jako osobę, a nie jako artystkę.

Jak już zasygnalizowałam, mimo początkowego dystansu w ów chór głosów wpisuje się także postać narratorki. Posiłkując się terminologią Gérarda Genetta, możemy ją określić jako intradiegetyczno-homodiegetyczną: narratorka jest jedną z postaci biorących udział w opisywanych wydarzeniach, pozbawioną wglądu w myśli i uczucia innych osób. Perspektywa narratorki obejmuje zatem pewien skrawek świata przedstawionego, który poznajemy nie tylko dzięki temu, że przytacza opinie innych postaci na jego temat, ale także za pośrednictwem jej komentarza.

Narratorka bywa w tym samych miejscach, co Anna Maria, jest raczej zamożna, interesuje się sztuką, dużo podróżuje i, co istotne, z wyjątkiem jednego epizodu nie występuje w diegezie sama, lecz w większości w otoczeniu grupy ludzi. Nie poznajemy także jej imienia. Można zatem przyjąć, że jest głosem zdeindywidualizowanym, a jej funkcja zasadza się na reprezentowaniu pewnej grupy, czy też zbiorowości. W tym sensie można ją utożsamić z wyróżnionym przez LANSER (por. ALLRATH/SURKAMP 2004: 146) „głosem publicznym” (*communal voice*), a nie „prywatnym”, wyrażającym pewne generalne

i powszechnie obowiązujące, czy wręcz stereotypowe, sądy. Zgodnie ze stereotypem narratorka ocenia więc przede wszystkim powierzchowność Anny Marii, jej zachowanie w sytuacjach publicznych i prywatnych, w szczególności zaś jej relacje z mężczyznami. Za objaw stereotypowego myślenia można na przykład uznać fakt, iż jej zdziwienie wywołuje informacja, że kochanek malarki jest od niej dziesięć lat młodszy (BACHMANN 1986: 46), a także następujący komentarz:

Podczas kolacji w Wenecji siedziała naprzeciwko mnie i musiałam stwierdzić, że ona, z tą swoją buraczaną i nerwową twarzą, z tymi wprawdzie kryształowymi, jasnymi oczami, ale za to ze strasznie odpychającymi, wąskimi ustami, ona, której nawet przy najszczerzej chęci nie można by nazwać pociągającą, z istną zachłannością wciągała w rozmowę wszystkich siedzących wokół, to zaś pozwalało przypuszczać, że była przyzwyczajona do odnoszenia sukcesów; ale, oczywiście, zwracała się wyłącznie do mężczyzn, ze mną zaś tylko od czasu do czasu wymieniała porozumiewawcze spojrzenia (BACHMANN 1986: 47).

Z przytoczonego fragmentu wynika wyraźnie, iż narratorka bynajmniej nie pała sympatią do malarki i jest zazdrosna o jej relacje z mężczyznami, a jej punkt widzenia jest przy tym na wskroś subiektywny. Już sam ten fakt jest ważnym sygnałem podważającym wiarygodność jej narracji i, co za tym idzie, jej stereotypowy ogląd świata. Niewiarygodność tej relacji podkreślają jeszcze inne zabiegi narracyjne: narratorka opowiada bowiem o Annie Marii *ex post*, akcentując przy tym rolę (nie)pamięci, i używając takich modalizujących wypowiedź zwrotów, jak „prawie już o tym zapomniałam” (BACHMANN 1986: 45) lub „być może” (BACHMANN 1986: 48). W efekcie stereotypowa percepcja artystki, spojrzenie ogółu na artystkę, które reprezentuje narratorka, zostaje przedstawione jako to, któremu nie należy dawać wiary i wobec którego należy zachować dystans.

Sama Anna Maria zabiera głos w diegizie tylko raz, lecz jej opowieść nie rozjaśnia bynajmniej jej obrazu, lecz jeszcze go uwieloznacznia: opo-

wiadając narratorkę o drzewie wiśni, rosnącym podobno między jej domem rodzinnym oraz ogrodową altaną, malarka stwierdza zagadkowo:

i gdy o nim myślę, to gdziekolwiek bym nie była, ono przybija do brzegu ze swoim ładunkiem, ową niewygasłą jasnością, w moim wnętrzu. Jestem bowiem jego łędem; rzeczy potrzebują nas, bezdomnych (*heimatlos*), by gdziekolwiek znaleźć swój dom (BACHMANN 1986: 50).

Odnotujmy, iż tylko w tym jednym miejscu malarka staje się jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojej własnej historii. I mimo tego, iż ostatecznie także ta wypowiedź, podobnie jak wypowiedzi pozostałych postaci, okazuje się nieprawdą – drzewo wiśni zostało bowiem dawno temu ścięte, gdyż nie było tak zachwycające, jak chciała tego malarka – to właśnie ten *passus* ma kluczowe znaczenie dla poznania portretu Anny Marii jako artystki.

Opowiedziana przez malarkę historia oscyluje wokół problemu (braku) zakorzenienia. Artystka, jak sama twierdzi, nie jest nigdzie zakorzeniona – fakt ten eksponuje jednak nie tylko opowiedziana historia, ale także jej styl życia: przebywa w wielu miejscach, chętnie podróżuje, można wręcz odnieść wrażenie, że nieustannie znajduje się w ruchu. W tym sensie jawi się jako byt niezakorzeniony, niestabilny, niemający swojego stałego miejsca (domu) w – jak się wydaje – dyskursie publicznym. Co także istotne, malarka używa tutaj zaimka osobowego „my”, a więc wypowiada się nie tylko w swoim własnym imieniu, lecz także bliżej nieokreślonej grupy. Jako przedstawicielka zbiorowości zdaje się reprezentować głos kobiet-artystek, pozbawionych korzeni, pochodzenia, niezadomowionych w publicznej świadomości poza powszechnie obowiązującym stereotypem płciowym. Co ważne, ów brak werbalizuje zresztą także sama narratorka, z irytacją pytając: „skąd właściwie biorą się tacy ludzie jak ta malarka? A w ogóle to z jakiej ona pochodzi rodziny? Gdzież przeżyła swoje młode lata? Jak wyglądał jej pierwszy krok ze sfery anonimowości?” (BACHMANN

1986: 49). Oburzenie narratorki na niewiadome pochodzenie malarki uprawdopodobnia następującą interpretację: Anna Maria, podobnie jak wiele kobiet-artystek przed nią, nie jest ogniwem łańcucha historii, jest nicumiejscowiona w przestrzeni publicznej, a więc tym bardziej w dyskursie historii sztuki, czy wręcz nawet nie istnieje w publicznej świadomości jako artystka, a jedynie jako pogłos (stereotypowych) sądów i opinii odnoszących się do jej sfery prywatnej. I jako że wizerunek kobiety-artystki nie jest w przestrzeni publicznej zadomowiony, to tym bardziej nie mogą być w niej zadomowione jej dzieła – powołany do życia mocą twórczej wyobraźni obraz nieistniejącego drzewa wiśni należy zatem odczytywać jako metaforyczny opis dzieła sztuki, którego nie ma, swoistą ekfrazę dzieła wyimaginowanego. Zauważmy ponadto, iż centrum owego obrazu stanowi jednak nie dom, lecz właśnie kwitnące drzewo wiśni, które w opowieści pisarki płynnie przekształca się w statek przewożący ładunek, „niewygasłą jasność”. Przemiana ta dokonuje się jednak dopiero wtedy, gdy artystka otacza go swoją myślą. Owo dzieło, wytwór wyobraźni artystki, nie ma w tym sensie prawa (za)istnieć jako dzieło, póki przynależy wyłącznie do artystki, istnieje jedynie w jej wnętrzu, a więc w sferze prywatnej, czy wręcz intymnej. Poza wnętrzem artystki drzewo wiśni nie istnieje – i tak jest w rzeczywistości. Za taką interpretacją przemawia jeszcze inny fakt: historia z drzewem wiśni jest niejako wizytówką malarki, znaną większości jej znajomych i jako taką jedynym **obrazem stworzonym przez malarkę**, jaki poznaje czytelnik. Jest to przy tym obraz namalowany silnie zmetaforyzowanym, artystycznym językiem, co tym mocniej wiąże go z dziedziną sztuki, a zarazem wydobywa jego brak albo nieistnienie w sensie fizycznym. Zgodnie z tą wykładnią kwitnąca wiśnia Anny Marii ma prawo istnieć tylko i wyłącznie jako autoreferencyjna metafora, a konkretnie jako metafora braku czy też miejsca pustego. Zwróćmy jeszcze raz uwagę na towarzyszącą owemu obrazowaniu retorykę: kwitnące drzewo wiśni jest bowiem w opisie malarki „niewygasłą jasnością”, natomiast w relacji narratorki zostaje

przyrównane do obłoku, który unosi się nad światem niczym „coś nieprzemijająco białego” (BACHMANN 1986: 51). Zarówno przytoczona metafora, jak i porównanie przywołują podobne konotacje: podczas gdy jasność/biel przywodzi na myśl niezapisaną kartę (jako kolejną konfigurację miejsca pustego, czy też raczej, zgodnie z terminologią Romana Ingardena, niedookreślonego), to epitety „nieprzemijający” i „niewygasły” sugerują oderwanie od ziemskich spraw, podlegających przemijaniu i zniszczeniu, nie mają więc na celu mimetycznego odwzorowania pewnego wycinka rzeczywistości (drzewa wiśni), lecz odsyłają do samych siebie jako produktów artystycznej wyobraźni.

Anna Maria – kobieta, która jako artystka nie istnieje – przedstawia się zatem za pomocą nieistniejącego obrazu – i w tym sensie jej autoprezentacja jest na wskroś prawdziwa i konsekwentna. Taką interpretację uprawomocnia jeszcze inna konstatacja: Anna Maria nie ma nazwiska, poznajemy jedynie jego inicjał (P.), nie dowiadujemy się także, czy artystka tworzy jedynie pod swoim imieniem, czy może pseudonimem, a jest przecież podobno artystką bardzo znaną. Bohaterka pozostaje w tym sensie jako artystka anonimowa, czy wręcz niezapoznana, jak wiele twórczych kobiet przed nią. Co frapujące, ową niemożność poznania Anny Marii jako artystki pisarka radykalizuje jeszcze bardziej, gdy w ostatniej scenie narratorka otrzymuje jej zdjęcie, lecz jej na nim nie rozpoznaje, mimo że do tej pory opisywała ją przecież z tak wieloma szczegółami. Bez wątpienia Bachmann sugeruje tym samym pewien generalny problem braku możliwości prawdziwego poznania drugiego człowieka jako osoby, wydaje się jednak nieprzypadkowe, iż ów brak wyraża się właśnie za pośrednictwem fotografii: fotografia jako synonim obrazu i portretu (pojawiającego się, przypomnijmy, także w tytule opowiadania) jest przecież ściśle związana z malarstwem, a więc dziedziną sztuki, którą zajmuje się Anna Maria, a o której obrazach nie dowiadujemy się właściwie nic.

Reasumując: malarka Anna Maria istnieje przede wszystkim jako przedmiot narracji odnoszącej się do jej życia prywatnego. Z wyjątkiem

jednego miejsca, w opowiadaniu nie pojawiają się passusy autorefleksyjne ani refleksje poświęcone sztuce, procesowi twórczemu czy problemowi kreatywności. Anna Maria jest przede wszystkim przedmiotem różnorodnych sądów, wypowiedzianych na jej temat, wzajemnie się wykluczających i relatywizujących; rozstrzygnięcia nie dokonuje także narratorka, która sytuuje się w pozycji narratora niegodnego zaufania (*unreliable narrator*). Poszczególne narracje nie są kompatybilne wobec siebie i nie pozwalają zrekonstruować portretu Anny Marii, lecz pozostawiają go w rozsypce, barwnej mozaice, która nie układa się w całościowy obraz. Bohaterka jawi się w tym sensie jako polifoniczny konglomerat głosów, kalejdoskop obrazów, w których żaden nie wysuwa się na pierwszy plan, lecz wszystkie te głosy konstruują ją jako osobę (osobowość), a nie jako artystkę. Rozczłonkowana czy też rozmyta tożsamość Anny Marii jako osoby jest w tym sensie pochodną polifonicznej narracji, lecz jej tożsamość artystyczna pozostaje bliżej niedookreślona czy wręcz się nie ujawnia. Innymi słowy: wielogłosowa narracja o Annie Marii wydobywa paradoksalnie nieistnienie narracji o Annie Marii – artystce. Istnienie Anny Marii, kobiety-malarki, zostaje tym samym w radykalny sposób zakwestionowane, a nawet zanegowane. I jeśli przyjmujemy, iż jej historia nie ma charakteru wyjątkowego i nie ilustruje losów pojedynczej osoby, lecz wielu kobiet-artystek w historii (sztuki), to będzie ona przede wszystkim ilustracją ich nieobecności, a nawet braku, odczuwanego, mimo emancypacyjnych zdobyczy XX wieku, chyba najdotkliwiej właśnie w prozie o artyście.

Bibliografia

- ALLRATH G./SURKAMP C., (2004): *Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung*. W: NÜNNING V. / NÜNNING A. (red.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, s. 143–179.
- BACHMANN I., (1978): *Portrait von Anna Maria*. W: cadem: *Die Fähre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, s. 45–55.
- BÖTTIGER H., (2017): *Wir sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Deutsche Verlags-Anstalt.
- BYRSKA A., (2017): *Język kobiecy jako złudzenie? Pytania o istnienie narracji uwarunkowanej przez płęć*. „Wielogłos”, 2 (32), s. 29–40.
- CADUFF C., (1994): *Chronik von Leben und Werk*. „du. Die Zeitschrift der Kultur. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx”, nr 9, s. 76–87.
- ERLICH A./SEIBEL K., (2004): *Gattungen, Formtraditionen und kulturelles Gedächtnis*. W: NÜNNING V. / NÜNNING A. (red.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler, s. 180–208.
- FLIEDL K., (2002): *Deutung und Diskretion. Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann – Frisch*. „Revista de Filologia Alemana”, vol. 10, s. 55–70.
- KAYSER J., (2003): *Ingeborg Bachmanns Allüre*. „Profil”, 28.05.2003.
- KLAŃSKA M., (2007): *Die Rezeption der Prosa Ingeborg Bachmanns in Polen*. W: BIAŁEK E. /HALUB M., TOMICZEK E. (red.): *Der Hüter des Humanen. Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*. Beihefte zum Orbis Linguarum. Band 61. Dresden/Wrocław: Neisse Verlag, s. 21–49.
- KRIEGER V., (2007): *Wer ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*. Köln: Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis.
- KRUPIŃSKA G., (2018): *Gender-orientierte Erzähltextanalyse am Beispiel der Novelle Abteilung: »Innere Männer« von Lou Andreas-Salomé*. W: ŻEBROWSKA E., OLPIŃSKA-SZKIEŁKO M., LATKOWSKA M. (red.): *Blick(e) über die Grenze. Transkulturelle und transdisziplinäre Ansätze in der germanistischen Forschung und Lehre*. Warszawa: SGP VPG, s. 94–100.

- L(J)ÖFFLER S., (1996): „Sieben Sirenen des Prä-feminismus – Ingeborg Bachmann – wer?” – gesucht von Claus Peymann im Wiener Burgtheater. „Theater heute”, nr 1, s. 13–16.
- MANGER K., (1996): *Novelle/Erzählung*. W: RICKLEFS U. (red.): *Fischer Lexikon Literatur* (Band 3, N–Z), Frankfurt am Main: Fischer, s. 1446–1449.
- MUSIAŁ L., ROSZAK J., (2010): *Wstęp*. W: MUSIAŁ L., ROSZAK J. (red.): *Konstelacje Ingeborg Bachmann*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, s. 7–11.
- NÜNNING V. / NÜNNING A. (red.), (2004): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart / Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- PIOTROWSKA K., (2015): *Pisarka w ukryciu. Uwagi do polskiej recepcji twórczości Ingeborg Bachmann*. „Studia Neofilologiczne”, z. XI, s. 65–80. <http://dx.doi.org/10.16926/sn.2015.11.04> [dostęp: 17.04.2019].
- THUSWALDNER A., (2001): *Haltet Abstand von mir!* „Salzburger Nachrichten”, 23.06.2001.
- WITTE B., (1996): *Ingeborg Bachmann*. W: ARNOLD H. L. (red.): *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München 1996, dtv, s. 1–11.