

Izabella Malej
Wrocław

**Wędrowki męskiego *ego* w poszukiwaniu animy.
Z refleksji psychoanalitycznej
nad *Księżniczką Zjawą* Michaiła Wrubla**

Filozofia sztuki wypracowana przez szwajcarskiego psychiatrę i psychologa głębi, Carla Gustawa Junga (1875 – 1961) stała się inspiracją dla wielu współczesnych nam koncepcji świata i człowieka. Sztuka jako wytwór intelektualnej i estetycznej działalności człowieka przez długie lata wydawała się materią niekoherentną z metodami wiwisekcji psychologicznej. Oddziaływanie myśli psychoanalitycznej na sztukę rozpoczęło się w latach dwudziestych minionego stulecia, kiedy to światło dzienne ujrzały jungowskie rozważania nad stosunkiem psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego¹ oraz analizy twórczości Jamesa Joyce’a² i Pablo Picassa³. Nie sposób zaprzeczyć, iż to Jung właśnie jako pierwszy przetaił drogę dla psychologii twórczości, ujawniając możliwości tkwiące w niej jako nauce: „Przedmiotem psychologii – dowodził – może być (...) ta część sztuki, która przejawia się w procesie twórczości artystycznej, natomiast nie może nim być inna część, która stanowi właściwą istotę sztuki. Rozważając kwestię czym jest sztuka sama w sobie pamiętać trzeba, że ta druga jej część nigdy nie może być przedmiotem analizy psychologicznej, lecz jedynie estetyczno-artystycznej”⁴. A zatem analiza psychologiczna nie dotyczy istoty sztuki, nie ocenia jej wartości estetycznej, lecz zajmuje się psychicznym procesem czynności artystycznej, który pozostaje w ścisłej zależności z jednej strony z dziełem sztuki, jego – by tak rzec – strukturą psychologiczną, z drugiej zaś z samym artystą, z psychicznymi uwarunkowaniami jego osobowości. Jung zaznacza zarazem, że obie optyki analizy nie są redukowalne jedna do drugiej, a także nie dopełniają się nawzajem. Wynika z tego, że psychiczne uwarunkowania oso-

¹ Zob.: C.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, [w:] idem, *Archeotypy i symbole. Pisma wybrane*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 375-400.

² Zob.: C.G. Jung, „*Ulisses*”. *Monolog*, [w:] ibidem, s. 488-518.

³ Zob.: C.G. Jung, *Picasso*, [w:] ibidem, s. 519-526.

⁴ C.G. Jung, *O stosunku psychologii analitycznej do dzieła poetyckiego*, s. 355.

bowości artysty nie są istotne dla dzieła sztuki, zwłaszcza dzieła symbolicznego⁵. „Wprawdzie osobista psychologia twórcy tłumaczy wiele w jego dziele, jednakże samego dzieła nie tłumaczy”⁶ – powiada Jung. Dzieło sztuki tłumaczy bowiem psychoanaliza, badająca, widoczne w dziełach malarskich, symboliczne wyrażanie świata. To wystarczający powód do tego, by spojrzeć na sztukę Michaiła Wrubla (1856 – 1910) z perspektywy psychologii sztuki.

Płótno *Принцесса Греза* (*Księżniczka Zjawa*, 1896) stanowi jeden z licznych w dorobku malarskim Wrubla przykładów ilustracji do konkretnego tekstu literackiego, którego inspiracji bezpośredniej uległ artysta. Dość wspomnieć cykl rysunków i akwarel do *Demona* Michaiła Lermontowa (*Taniec Tamary* [*Пляска Тамары*, 1890-1891]; *Tamara i Demon* [*Тамара и Демон*, 1890-1891]), *Pana* (*Пан*, 1899) osnutego na motywach utworu Anatola France’a, czy *Lot Fausta i Mefistofelesa* (*Полет Фауста и Мефистофеля*, 1896) rodem z Johanna W. Goethego. Tym razem z dramatu francuskiego pisarza Edmonda Rostanda Wrubel wybrał kulminacyjną scenę objawienia się księżniczki Melisandy umierającemu rycerzowi, który wyrpłynął w daleką morską podróż w poszukiwaniu swej oblubienicy. Podczas ostatnich minut swego życia trubadur z lirą w dłoniach intonuje w natchnieniu pieśń miłosną i wówczas pojawia się przed nim tytułowa księżniczka Zjawa, kobieta-duch, dama jego serca, ta – którą ukochał, której poświęcił swoje życie i której nigdy nie widział w realnej postaci. Po wykonaniu licznych szkiców Wrubel decyduje się ostatecznie na ukazanie spotkania kochanków w dekoratywnej konwencji uproszczonych w swym geometryzmie form przy jednoczesnym zachowaniu wysoce mistycyzującego i wieloznacznego charakteru sceny. Wyciągniętą w locie postać dziewczicy sytuuje malarz na linii horyzontalnej płótna, kreując w ten sposób wrażenie lotu wyśnioniej księżniczki na spotkanie z płynącym okrętem. Ta zaś przyłgnęła ku wezgowiu umierającego rycerza, w bolesciwie-czułym geście pochylając się nad jego twarzą. W swej lewej dłoni trzyma Zjawa biało-błękitną lilię – symbol nie tylko niewinności i dziewiczości, lecz także i śmierci.

Warto zwrócić uwagę na to, że zobrazowany przez malarza rosyjskiego temat wywodzi swój rodowód z dwunastowiecznej poezji trubadurów, wysławiających miłość nieszczęśliwą, rzecz można – wieszczęście niezaspokojoną. Głównymi bohaterami tej twórczości są dwie postaci: poeta, po wielokroć powtarzający swą skargę i piękna dama jego serca, odtrącająca zaloty. Trubadurzy składają w swojej twórczości hołd Erosowi najwyższemu, rozumianemu jako nie związek ciał, lecz zryw duszy ku promiennej koniunkcji poza wszelaką ziemską witalnością miłosną. Ideałem tej miłości jest więc czystość fizyczna. Miłość owa wymagała także swoistej konwencji: *domnei* lub *donnoi*, czyli miłosnej zależności. Jej isto-

⁵ Por.: C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, [w:] idem, *Archetypy i symbole...*, s. 379. Zob.: też: A. Warmiński, *Filozofia sztuki Carla Gustawa Junga*, Kraków 1999; Z. Rosińska, *Znaczenie sztuki w teorii C.G. Junga*, [w:] *Studia Estetyczne*, Warszawa 1970, t. 7, s. 211-223.

⁶ C.G. Jung, *Psychologia i literatura*, s. 380.

ta sprowadzała się do tego, że rycerz pozyskiwał damę przez piękno składanego jej hołdu. Klęcząc przysięgał jej wieczną wierność, dama zaś w dowód miłości dawała mu złoty pierścień, nakazywała wstać i całowała w czoło. Od tego momentu para była złączona prawem okraślanym jako *cortezia*: tajemnicą, ciepłością i wstrzemięźliwością, mężczyzna stawał się zaś służebnikiem kobiety, jej poddanym⁷. Nie bez znaczenia, jak wolno sądzić, pozostaje też linia interpretacyjna, jaką można wyprowadzić z książki Manesa *Kefalia*, odnalezionej w roku 1930 w Egipcie i opublikowanej pięć lat później w Niemczech⁸. W rozdziale X znajduje się opis obrzędu, podczas którego mężczyzna, wybraniec bogów, rezygnuje z uciech świata doczesnego, zaś w momencie śmierci kształt Światła, którym jest duch, objawia się przed nim i pociesza go pocałunkiem. W innym fragmencie czytamy, jak anioł podaje umierającemu swą dłoń i składa na jego twarzy pocałunek miłości, wybraniek natomiast oddaje hołd własnej formie świetlnej, będącej jego ukochaną – a n i m ą. Tak samo rycerz z obrazu Wrubla, cierpiący dla prawdziwej, czyli czystej miłości oczekuje spotkania z Panią swych myśli, niedostępnej na jawie, ustytuowanej tak wysoko, że nieosiągalnej: jego marzeniem jest jeden pocałunek oblubienicy, jedno dotknięcie, jedno spojrzenie, jedno spotkanie. Marzenie owo ziszcza się w planie doznań nie realnych, lecz mistycznych. To wszystko predysponuje nas do tego, by wrubłowską Zjawę uznać za malarską projekcję z j a w i s k a p s y c h i c z n e g o.

Przykładając zatem do tej wizji miarę psychoanalityczną dostrzegamy w niej w pierwszej kolejności realizację jednego z etapów przeżywania przez Wrubla jako człowieka i artystę procesu przemiany osobowości, który Jung określał terminem indywiduacji⁹. Zobrazowana przez malarza scena spotkania umierającego rycerza ze zjawą ukochanej nie jest niczym innym jak właśnie przykładem dramatycznej konfrontacji świadomego „ja” z głębszymi warstwami psychiki. Inaczej mówiąc, obraz jest ilustracją dialogu między „ja” aktualnym a „ja” potencjalnym, dialogu, którego cel stanowi asymilacja oraz integracja dotychczas nieświadomych, głębszych treści własnej psychiki, manifestujących się w formie fantazji, snów i wizji. Symboliczną eksplikacją tego dialogu jest u Wrubla topos podróży i lotu sprzężony w jedną, semantycznie nierozzerwalną całość. Dodać należy: eksplikacją mistyczną, albowiem każda z tych form ruchu może być zinterpretowana jako mityczny wzorzec uniesienia mistycznego, poddania się siłom nadprzyrodzonym, woli ducha. „Tak wygląda wędrowka duszy grzesznej (...), która zrzeka się pomocy rozumu i świata widzialnego i powierza siebie nieznanej łódce”¹⁰. Mamy więc u Wrubla

⁷ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 1999, s. 57.

⁸ Powołuje się na nią Denis de Rougemont. Zob.: ibidem, s. 68.

⁹ Pełnią wykładnię jungowskiego procesu indywiduacji zawiera monografia Zenona Waldemara Dudka, *Podstawy psychologii Junga*, Warszawa 2006.

¹⁰ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, s. 111.

ilustrację poszukiwania mistycznego, którego atrybutami czyni malarz – zgodnie z tradycją średniowieczną – dwa przedmioty: lirę i miecz. Samą zaś wizję kobiety-ducha można z jednej strony odczytać – w myśl wykładni jungowskiej – jako wcielenie archetypu animy¹¹, z drugiej zaś – jako uosobienie Sofii znanej nam z tekstów Władimira Sołowjowa. W centrum naszej uwagi badawczej znalazł się ten pierwszy aspekt Wrubłowskiego obrazu, związany z archetypem animy.

Pamiętając o tym, że symbol przynależy do podstawowych elementów języka archetypów, a więc pełni rolę łącznika między świadomością i nieświadomością, łatwiej zrozumiemy znaczenie wrubłowskiego języka sztuki. Posiłkując się doświadczeniem psychologii analitycznej, postrzegamy w symbolu kobiecej zjawy ze snów implikację „transformatora energii psychicznej”¹². Inaczej mówiąc, obraz zjawy stanowi odbicie i zarazem istotę dynamiki psychicznej, a przy tym źródło mitotwórczej fantazji malarza. Jak bowiem dowodzi Jung, „te symbole, które wyłaniają się z nieświadomości i występują w snach, wizjach i fantazjach, tworzą rodzaj indywidualnej mitologii, analogicznej do mitologii zbiorowych”¹³. Dlatego sens symbolu księżniczki zjawy można wyprowadzić jedynie w toku analizy jakości psychicznych z nim związanych. Wyprawa rycerza do damy jego serca, która istnieje tylko w świecie marzeń stanowi – w planie symbolicznym – odwzorowanie wyprawy na „inny biegun świata” – jak nazywa Jung podróż w głąb samego siebie. I dodaje: „To, jak sądzę, miał na myśli Goethe, kiedy pisał: «Odważ się siłą wyłamać te dźwierze, u których każdy chyłkiem rad by przejść»”¹⁴. Odwagi owej świadectwem jest właśnie wrubłowska *Księżniczka Zjawy*, choć pamiętając o przebiegu nasilającej się z upływem czasu psychozy artysty nie sposób uznać tej próby penetracji własnej psychiki za udaną z terapeutycznego punktu widzenia¹⁵. W myśl psychologii Junga wewnętrznym odpowiednikiem persony jest dusza: żeńska – anima i jej męska odpowiedniczka – animus. Inaczej rzecz ujmując, anima to nieświadomy obraz kobiety w psychice mężczyzny, zaś obraz mężczyzny, który nosi w swojej nieświadomości kobieta to animus. Jeśli założymy, że interesująca nas kompozycja Wrubla stanowi – z punktu widzenia

¹¹ O jungowskiej wykładni archetypu animy patrz: М.-Л. Фон Франц, *Процесс индивидуации. Анима: женщина внутри*, [В:] *Человек и его символы*, СПб. 1996.

¹² J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, Warszawa 1968, s. 123. Por. też: Z. Rosińska, *Jung*, Warszawa 1982, s. 80.

¹³ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 22.

¹⁴ Ibidem, s. 11.

¹⁵ Według Junga nieudana konfrontacja ego z nieświadomością prowadzi do psychozy, stanowiącej efekt zniszczenia własnego „ja”. Można więc w tym kontekście postawić tezę, że Wrubłowi nie udało się zażegnać niebezpieczeństwa psychotycznej dezintegracji jako ciemnej strony procesu przemiany psychicznej, podjętej przezeń w sztuce. Por. Ibidem, s. 9. Zob. też: Н.М. Тарабукин, *Болезнь*, [в:] idem, *Михаил Александрович Врубель*, Москва 1974, s. 143-152; В. Лернер, М. Каневский, Э. Вицтум, *Михаил Александрович Врубель: взаимосвязь психопатологии и творчества*, „Независимый Психиатрический Журнал” 2004, № 1.

psychologii sztuki – odpowiednik procesu indywiduacji, to zauważymy, że obrazuje ona drugą fazę tegoż właśnie procesu. Polega ona bowiem, w przekonaniu Junga, na spotkaniu z „obrazem duszy”, czyli z obrazem drugiej płci, który żyje w nas samych, najczęściej w postaci nieuświadomianej¹⁶. W przypadku obrazu Wrubla mówić możemy jednak wyłącznie nie o zewnętrznej formie przejawiania się obrazu duszy, jakim jest projekcja na osobę płci przeciwnej, lecz o wewnętrznej, zachodzącej w snach, fanatażach i wizjach. Takiej wszak wizji doświadcza umierający rycerz, przed którym ni to na jawie, ni to we śnie objawia się księżniczka jako symbol animy – archetypu kobiety idealnej, będącego czynnikiem psychologicznym uzupełniającym męską orientację świadomości mężczyzny o wymiar żeński, a zarazem przewodnikiem tej świadomości (*ego*) przez labirynt nieświadomości. W scenie objawienia się postaci kobiecej zjawy dochodzi zatem do uzewnętrznienia się obrazu duszy pogrążonego dotychczas głęboko w nieświadomości. Niebagatelne znaczenie ma także to, że anima występuje w wizji Wrubla jako personifikacja, „pokazując tym samym, że czynnik, na którym się opiera, ma wszystkie charakterystyczne cechy istoty żeńskiej”¹⁷, jest zatem k o b i e t ą. Stąd cała nieświadomość mężczyzny podróżującego na spotkanie z ukochaną pozostaje pod znakiem kobiecości, na co wskazuje urzeczywistniona poprzez kreację plastyczną projekcja Zjawy. Nie jest przy tym wymysłem świadomości, lecz spontanicznym wytworem nieświadomości. W roli animy uosabia ona tyleż niebezpieczeństwo ulegania popędom, przede wszystkim – tym ze sfery seksualnej, co przewodniczkę na podobieństwo Beatrycze Dantego – mądrą i jasną, która prowadzi mężczyznę wzwyż, ku sferom niebiańskim, uduchowionym. Obraz animy, jako wyraz archetypowych możliwości duszy, inspirowała mężczyznę do przeżyć artystycznych i natchnionego przeżywania miłości do kobiety. Ma więc w sobie stronę zarówno ciemną, jak i jasną, a w konsekwencji staje się dwujędnym archetypem, łączącym formę „niższą” i „wyższą” duszy ludzkiej. Psychiczny kontakt z symbolem animy stanowi dla mężczyzny źródło archetypowej radości i rozkoszy¹⁸. Spotkawszy zatem ukochaną, reprezentującą nieświadomy aspekt jego własnej psychiki, rycerz poznaje własny obraz duszy i osiąga stan wyzwolenia i to w podwójnym sensie: jako człowiek wewnętrznie wolny staje się człowiekiem samotnym, bo uwolnionym od tęsknoty za animą, którą spotkał i której tajemnicę posiadał w chwili śmierci.

Akt śmierci stawia tutaj kropkę nad „i”: mężczyzna nie jest już zdolny do fizycznej tęsknoty za kobietą, jego istotę zaś determinuje teraz sam duch. Można w tym tryumfie śmierci dostrzec także element oczyszczający, który sprawia, że

¹⁶ Por.: E. Pascal, *Psychologia jungowska. Teoria i praktyka*, przeł. G. Skoczylas, Poznań 1992, s. 125-134.

¹⁷ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 75.

¹⁸ Więcej zob.: Z.W. Dudek, *Integralna psychologia Junga. Wprowadzenie do współczesnej psychologii głębi*, Warszawa 2002.

miłosne pragnienia rycerza zostały pozbawione tego wszystkiego, co nieczyste, a więc zwierzęce, biologiczne, instynktowne. Następuje w ten sposób zwycięstwo miłości uduchowionej nad pożądaniem zmysłowym, królestwo życia zostaje zaś zastąpione przez królestwo śmierci. Jednak uczucie miłosne, jakim darzy rycerz swą oblubienicę nie przynosi radości witalnej, ani niemu samemu, ani ukochanej. Możemy więc mówić tutaj o miłości nieszczęśliwej, która z tego właśnie, że jest nieszczęśliwa czerpie swoją siłę. Istotę owego mechanizmu tłumaczy najlepiej ideał bohatera romantycznego, dla którego odczuwanie bólu, zwłaszcza bólu miłosnego jako środka zdobycia wiedzy o świecie i sobie samym, jest niezbędnym doświadczeniem szczęścia. Domeną jego przeżyć emocjonalnych staje się cierpienie i związana z nim sfera Nocy. Tego rodzaju dysharmonia emocjonalna sprawia, że w namiętności odczuwanej przez wrubłowskiego trubadura tkwi podwójne nieszczęście: nie posiadał on tego, czego pragnie, czyli Zjawy, która uosabia Erosa i Tanatosa jednocześnie, natomiast stracił to, co już osiągnął – radość życia, doświadczaną w stanie miłosnego pragnienia. „Ale ta strata – jak zauważa Denis de Rougemont – nie jest uważana za zubożenie, wprost przeciwnie. (...) Dopiero zbliżanie się do śmierci stanowi bodziec dla zmysłowości. Zaostrza bowiem, w podwójnym znaczeniu, pożądanie. Zaostrza aż do pragnienia, by zabić partnera lub siebie, lub by zatonać we wspólnej otchłani. (...) Przyciągani przez śmierć, oddaleni od życia, ofiary sił sprzecznych, odczuwające w tym rozkosz, gnani przez ten sam wir kochankowie mogą w pełni zespolić się dopiero w chwili, która pozbawia ich na zawsze wszelkiej ludzkiej nadziei, wszelkiej możliwej miłości, a więc w uścisku absolutnej przeszkody i najwyższej egzaltacji, która poprzez dopełnienie sama niszczy siebie”¹⁹. W tym kontekście obraz Wrubla staje się wcieleniem magicznego momentu, kiedy to koło życia domyka się, zaś akt zjednoczenia kochanków oznacza zarazem akt samozniszczenia. Albowiem tylko w ten sposób człowiek może dotknąć tajemnicy śmierci i wznieść się na wyższy poziom bytu. Nie sposób nie dostrzec zarazem, że wysublimowaną erotykę i mistykę łączy w wizji Wrubla na podobieństwo *Wierszy o Przepięknej Pani* (*Стухи о Прекрасной Даме*, 1904) Aleksandra Błoka ten sam wspólny mianownik: przeciwstawienie się ziemskiemu życiu przybiera kształt namiętnego pożądania, które przywdziewa z kolei maskę śmierci i to śmierci szczególnej, bo mistycznej²⁰. Nie wolno bowiem zapominać, iż *mors mystica*²¹ jest przede wszystkim pojęciem ascetycznym, pojmowanym – jak

¹⁹ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, s. 40.

²⁰ Warto także przypomnieć, iż w błokowskim cyklu o Przepięknej Pani pobrzmiewa kult Laury z sonetów Petrarke. Poeta rosyjski wszak, przywdziewszy maskę Rycerza, opiewa wdzięki Damy swego serca, Oblubienicy w Słońce Odzianej, której zstąpienia z niebios na ziemię tęsknie, acz bezskutecznie wypatruje.

²¹ Na temat śmierci mistycznej patrz: K. Albert, *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki*, przeł. J. Marzęcki, Kęty 2002, s. 65-73.

u Platona – jako oddzielenie duszy od ciała, od pokus popędu płciowego²². I to właśnie do takiej podobnej umieraniu ascezy prowadzi w mistyce doby średniowiecza miłość. Imperatywem procesu indywiduacji jawi się natomiast to, by człowiek za sprawą miłości umarł i odrodził się. Intencją tego procesu jest zniesienie „ja”, co z kolei stanowi warunek zespolenia mistycznego. Rycerz z wizji Wrubla przebywa zatem drogę od *esse hoc et illud* ku *esse purum et simplex*.

Pobrzmiwa wyraźnie w *Księżnicce Zjawie* także inne echo platonizmu, zgodne z którym Eros realizuje się w nie znającym swego końca pożądaniu. By choć częściowo zaspokoić owo namiętne pragnienie Eros domaga się jedności, czyli esencjalnego rozposzenia indywiduum w bóstwie. I temu właśnie celowi służy morska podróż rycerza z obrazu Wrubla. Miłość tego wędrowca, biorąca wszakże swoje źródło z podniety fizycznej, najbardziej przypomina zachwyty duszy i platońskie „wbóstwienie”, czyli poryw namiętności dążący do przeniknięcia w sferę boskości. Kochanek czuje się w towarzystwie Zjawy jak w niebie, ponieważ miłość doprowadziła go przez wszystkie stopnie ekstazy do jedynego źródła wszystkiego, co istnieje, poza światem doświadczeń fizycznych i materialnych. Sama ekstaza jako stan mistycznego uniesienia jest jednocześnie dla przeżywającego ją mężczyzny doświadczeniem samego siebie i doświadczeniem totalności bytu, a nawet – spotkaniem z boskością. Przypomnijmy, iż ów grecki termin oznacza stan wyjścia, *ekstasis*, czyli wyjście poza ramy „ja”. Nie jest to atoli doświadczenie negatywne, przeciwnie – implikuje doznanie zachwyty i rozkoszy, które przejmuje w swe upojone władanie uwolnionego od swego „ja”. W stanie ekstazy dochodzi zatem do wyzwolenia *moi superficiel*, „ja” zewnętrznego i doświadczenia *moi profond*²³ – „ja” głębokiego. Tego rodzaju ekstatyczne spotkanie z animą sprawia, że Eros nie traci swego charakteru jako siły pożądania, zmienia się natomiast jej wartość: jest teraz świetlistym dążeniem, porywem ducha – nie ciała, przeżyciem w swej ekstazie mistycznym, dotknięciem nieosiągalnego. Świetlista Zjawa, pojawiająca się przed płynącym ku niej na spotkanie rycerzem nie jest niczym innym jak upostaciowieniem Erosa w rozumieniu Platona²⁴. W postaci owej Zjawy Eros przybiera wszak tak naprawdę zaledwie pozory kobiety, jest symbolem zaświatów i melancholii, która stanowi zamiennik ziemskiej radości. Należy zarazem pamiętać o dwuznaczności tego symbolu, jako że jednoczy on w sobie urok seksualny i bezkresną namiętność. By dotrzeć do boskiej światłości, mając za przewodniczkę tak powabną Zjawę trzeba pokonać fizyczne jej pragnienie i wstąpić na ścieżkę ascezy. Pozostaje rycerzowi zatem tylko jedna możliwość: przekształcić, w planie psychicznym, pragnienie seksualnej jedności z kobietą w mistyczne pragnienie zjednoczenia ze śmiercią. „W ten sposób najwyższy poryw żądy dociera do niepragnienia. Dialektyka Erosa

²² Więcej na ten temat patrz: E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona. U początków hermeneutyki filozoficznej*, Lublin 1994; K. Albert, *O platońskim pojęciu filozofii*, Warszawa 1991.

²³ Oba przywołane w tym zdaniu terminy wprowadził jak pierwszy Henri Bergson.

²⁴ Por. K. Albert, *O platońskim pojęciu filozofii*, s. 19.

wprowadza w życie coś całkiem obcego rytmom ponęt seksualnych: pożądanie, które już nie słabnie, którego nic nie może zadowolić, które odpycha pokusę realizacji na tym świecie i ucieka przed nią, ponieważ pragnie objąć Wszystko. To jest nieskończone przesuwanie się wzwyż, zdążanie człowieka ku własnemu pojęciu Boga. Ten rodzaj podniety rozwojowej jest przeżyciem, które nie zawiera w sobie możliwości odwrotu”²⁵. Wolno więc domniemywać, że ta wędrówka męskiego *ego* w poszukiwaniu animy, będąc jedynym sposobem na osiągnięcie stanu duchowej szczęśliwości, tak naprawdę – jako stan ewokacji mistycznej – nigdy się nie kończy. Co więcej: Eros, tak jak rozumiał go Platon, to wektor kursujący między tym, co śmiertelne i tym, co nieśmiertelne, i *de facto* nigdy się nie zatrzymuje ani nie osiąga swego celu. „W możliwości osiągnięcia najwyższego poznania Eros równa się bogom; o ile jednak nie może się zatrzymać, pozostać na zawsze w tym stanie, równa się śmiertelnikom”²⁶. Oznacza to, że Eros uosabia siłę ludzkiej duszy. Przypomnijmy, iż drogę do najwyższego poznania określa Platon w *Uczcie* jako drogę, która biorąc swój początek w miłości do piękna cielesnego, prowadzi wędrowca poprzez rozmaite szczeble duchowego poznania, aż do finalnego aktu zachwyty czystym pięknem²⁷. Uosobieniem takiego właśnie piękna jawi się dla wrubłowskiego rycerza Zjawa. W chwili ich spotkania wszelka dwoistość przedmiotu i podmiotu, ukochanej i kochającego, zostaje przezwyciężona: rycerz i Zjawa stają się jednością mistyczną. Podobnie egzaltowany kult miłości dwornej, jaki obrazuje na swym płótnie Wrubel, oznacza wybór ascetycznej drogi życia, na końcu której czeka unia mistyczna. Warto dodać, że tego rodzaju przeżycie mistyczne rozgrywa się wyłącznie w planie doznań wewnętrznych, z wyłączeniem umysłu i z zaprzęgnięciem podświadomości. Jest zatem po jungowsku pojmowanym zstąpieniem w głąb własnej psychiki, do jądra duszy.

Znamienne, że malarskiemu wyobrażeniu animy jako tytułowemu i najważniejszemu pod względem interpretacyjnym archetypowi, towarzyszą w *Księżniczce Zjawie* dwa archetypy o charakterze dopełniającym, a przez to w istotny sposób obudowujące i poszerzające sensotwórczy potencjał centralnego obrazu animy. Są to: Wędrowiec i Stary Mędrzec. Należy w tym miejscu przypomnieć, iż zgodnie z wykładnią Junga drogowskazami procesu indywiduacji jako drogi prowadzącej od *ego* do jaźni są kolejno: integracja cienia, zróżnicowanie animy (animusa) oraz „detronizacja” *ego* przez osobowości maniczne. W tym ostatnim etapie rola kluczowa przypada archetypom Starego Mędrca i Wielkiej Matki²⁸. Po konfrontacji z obrazem duszy, w przypadku wizji rosyjskiego malarza – z animą, kolejnym etapem jest pojawienie się symboli i przeżyć z kręgu archetypu Starego Mędrca, będącego uosobieniem pierwiastka duchowego. W obrazie Wrubla zdaje się go symbolizo-

²⁵ D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej...*, s. 45.

²⁶ K. Albert, *Wprowadzenie do filozoficznej mistyki...*, s. 61.

²⁷ Zob.: Platon, *Uczta*, 204a, [w:] tegoż, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993, s. 104 i n.

²⁸ Por.: J. Jacobi, *Psychologia C. G. Junga*, s. 141-160.

wać postać mężczyzny w czerwonym płaszczu, który swą prawicę wsparł na rękojeści potężnego rycerskiego miecza. Akt spotkania z obrazem drugiej płci zostaje poprzez wprowadzenie tej postaci rozbudowany w *Księżniczce Zjawie* o akt rozjaśnienia tego, co stanowi o prawdziwej istocie mężczyzny, czyli ducha jako determinanty męskiego „ja”. Postać ta uosabia zarazem animusa – obraz męskiej duszy, żyjącej w kobiecie, który w momencie spotkania z animą eksponuje miecz swojej mocy, symbolizujący rozum i duchowość, ale także fallusa²⁹. W ten sposób zawiązuje się emocjonalny i erotyczny stosunek między animą i animusem, efektem którego jawi się wzajemne dopełnienie: „podobnie jak anima przez integrację staje się e r o s e m świadomości, tak animus staje się jej l o g o s e m, i jak tamta nadaje świadomości mężczyzny zdolność i możliwość wchodzenia w stosunki z innymi, tak ten daje świadomości kobiety zdolność rozmyślenia, zastanawiania się i poznania”³⁰. Charakterystyczne, że Jung, w odniesieniu do Starego Mędrca posiłkuje się mianem „osobowości manicznej”³¹, co w jego interpretacji oznacza, że związana jest ona z mocą numinalną. Dlatego uświadomienie sobie przez mężczyznę treści, konstytuujących archetyp osobowości manicznej skutkuje dlań rzeczywistym wyzwoleniem i poczuciem własnej, niepowtarzalnej indywidualności. Wizerunek Starego Mędrca jest pierwszym doświadczeniem jaźni mężczyzny. Jung zauważył, że mężczyzna doświadcza boga męskiego, a kobieta – boga żeńskiego³². Oznacza to, że dla mężczyzny jaźń będzie – jak na płótnie Wrubla – wizerunkiem męskim. Można więc rzec, iż rycerz osiąga po raz wtóry stan wolności duchowej, albowiem dokonały się dwa akty: element płci odmiennej został zróżnicowany (scena spotkania umierającego rycerza ze Zjawą), a stosunek do ducha uległ uświadomieniu (postać rycerza z mieczem). Jest więc ta wizja malarska niczym innym, jak objawieniem podwójnego oblicza głębi *psyche* człowieka, eksplikacją podróży w warstwy nieświadomości. W ten sposób na pozór błahy temat romansowy staje się dla malarza pretekstem do tego, by podjąć próbę doprowadzenia do pogłębienia i rozszerzenia świadomości na drodze uświadomienia treści leżących poza jej obrębem. Można zatem wrublowską *Księżniczkę Zjawę* odczytać jako wizualizację procesu „oświecenia” psychicznego i duchowego, zbliżenie się, w akcie kreacji artystycznej, do „nadświadomości”. Świat realnych pragnień, tęsknot i poszukiwań wprawdzie dzięki temu procesowi nie zniknął, sprawił jednak, że malarz oderwał się od rzeczywistości i wzniósł się ponad nią. A to jeden z kroków ku temu, by lepiej zrozumieć samego siebie.

Reasumcję, w sensie psychologicznym, wszystkich wskazanych tu przez nas archetypów zaznaczających swoją wielowymiarową obecność w analizowanym obrazie Wrubla zawiera w sobie mityczna figura Wędrowca o symbolicznej prowe-

²⁹ Por.: C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 78. Zob. też: E. Pascal, *Psychologia jungowska*, s. 139.

³⁰ C.G. Jung, *Archetypy i symbole...*, s. 79.

³¹ Por. Ibidem, s. 88-106.

³² E. Pascal, *Psychologia jungowska*, s. 141.

nienieci. Stanowi on jeden z elementów łańcucha postaci symbolicznych obrazujących etapy rozwoju osobowości. W myśl psychoanalizy osiągnięcie etapu Wędrowca związane jest z odejściem od męczącej stabilizacji, stanu biernego oczekiwania i skazaniem się na nawet na niebezpieczeństwa i samotność, po to, by sprawdzić i potwierdzić możliwości swojego „ja” oraz pozyskać zarazem tożsamość³³. Trubadur, wyruszający z lirą w rękę na spotkanie ze swoją oblubienicą – Zjawą spełnia wszystkie te warunki, by zasłużyć sobie na miano Wędrowca. Na końcu tej długiej i uciążliwej drogi czeka go nagroda w postaci ducha kobiety, która przynosi mu wieczne ukojenie i uszczęśliwia jednocześnie. Odzwierciedleniem emocjonalnego dynamizmu tego skomplikowanego procesu psychologicznego jest barwny, plastyczno-geometryczny układ kompozycyjny płótna: kadłub statku omywają spienione morskie fale, które zdają się unosić go w powietrzu, sylwety umierającego rycerza i pochylającej się nad nim oblubienicy harmonijnie łączą się na podobieństwo witrażu, kamienie szlachetne inkrustujące suknię Zjawy kreują wrażenie niezziemskiej świetlistości i królewskiego blasku, wzmocnione dodatkowo przez pietyzm artysty w posługiwaniu się kryształopodobnymi formami. Można więc mówić, jak sądzą, o mozaikowo—kryształowych emocjach, zaklętych w plastycznej wizji rosyjskiego artysty. Ich ewokatorami, na równi z formą, czyni Wrubel barwy, wyposażając je w określoną semantykę. Zwróćmy uwagę, że malarz operuje dość jednolitymi plamami barwami, najczęściej rozmytą bielą lub błękitem, wyraźnie rozgraniczonymi, niekiedy, co widać szczególnie wyraźnie w postaci Zjawy, mocno okonturowanymi i szczelnie przylegającymi do siebie. Z daleka przypominają one bardziej płaskie powierzchnie, lecz jeśli przyjrzeć im się bliżej ujawniają swoje podobieństwo do krzywoliniwnych brył i kryształów, z ich tendencją do iluzji wielowymiarowości. Tak więc do linii i koloru we wrublowskich wizjach przypisana jest wielofunkcyjność, wskazująca na ich znaczenie przedstawiające, kompozycyjne, dekoratywne, emocjonalne i symboliczne. W ten sposób statyczna kompozycja barwnych form ożywa, stając się wizją dynamiczną o ekspresywnym zabarwieniu emocjonalnym. Koherencja kształtów obłych i falistych oraz linii połamanych, geometrycznych nie przekazuje jednolitego, harmonijnego uczucia, lecz uczuciowe dysharmonie. Można więc stwierdzić, iż dominantą psychiczną wizji Wrubla jest rozdarcie, wynikające z odczucia niezborności między animą i animusem, z bolesnego dążenia do wzajemnego oświelenia się, wreszcie – wiecznego poszukiwania przez męskie „ja” swojego żeńskiego dopełnienia. Znamienne, iż formie towarzyszy zawsze we wrublowskich kompozycjach kolor. *Księżniczkę Zjawę* buduje malarz na tonach i półtonach błękitu, to on jest tu głównym, także z emocjonalnego punktu widzenia, dyrygentem. Już romantycy na czele z Novalisem i Jeanem-Paulem Richterem odkryli, że błękit i kobiecość są na równi powabne, Goethe zaś w swojej teorii barw odnotował, że „tak, jak chętnie idziemy za czymś z nami zgodnym, co ulatuje z nas,

³³ Szerzej zob.: C.S. Pearson, *Nasz wewnętrzny bohater*, Poznań 1995, s. 102-135.

tak kochamy błękit, nie dlatego, że zbliża się do nas, ale dlatego, że nas do siebie przyciąga³⁴. Wrubel posługuje się zmysłowymi właściwościami barwy błękitnej, wyrażając w ten sposób dwujedny akt kuszenia i przywoływania animy. Błękit w roli symbolu Zjawy posiada w sobie osobliwą energię, jako barwa łączy bowiem w sobie dualizm mocy negatywnych, budząc niepokój oraz mocy powabnej nicości, mając obietnicą pokoju wiecznego, niebiańskiego szczęścia. Stąd doznanie błękitu z obrazu Wrubla rodzi u odbiorcy wrażenie sprzeczności, wynikające z jednocześnie odczuwanych dwóch stanów: podniety i spokoju. Choć Zjawy pochyla się nad łóżem umierającego kochanka, to jednak nie nawiązuje z nim kontaktu fizycznego czy to przez dotyk, czy też przez pocałunek. Oznacza to, że choć doszło do spotkania, to jednak sylweta Zjawy zdaje się bardziej cofać, nie przybliżać do postaci spoczywającego mężczyzny. Efekt ów wywołuje błękitna tonacja wizerunku księżniczki ze snów dodatkowo przez artystę rozbielona. Z tego względu Zjawy bardziej przypomina cień, marę właśnie, niż realną kobietę. Jej samej zaś bliżej jest do królestwa zmarłych, niż żywych, błękit w połączeniu z bielą wywołuje bowiem wrażenie chłodu, posiadając w sobie coś z ciemności. Takie psychiczne oddziaływanie barwy sytuuje ją na poziomie znaku archetypowego, eksplikującego pozaumowne treści symboliczne³⁵. Co więcej: wydźwięk emocjonalny zyskuje na swej mocy poprzez stosunek pomiędzy kolorem i formą. Każda bowiem forma – jak dowodził Wassily Kandynsky – posiada swój własny dźwięk wewnętrzny, będąc przeto wypełniona błękitem jest bytem duchowym³⁶. Wrubel z upodobaniem operuje takimi właśnie formami aluzyjnymi, co przydaje jego sztuce szczególną baśniowość i fanastyczność. To z kolei potwierdza, że dekoratywność w przypadku rosyjskiego malarza nie jest jeno cczą ornamentyką, wyrazem sztuki dla sztuki, lecz symboliczną grą form i kolorów, treści i wrażeń. Wszak cała dekoratywność *Księżniczki Zjawy*, zastosowany przez malarza układ linii, form, postaci i barw, nadanie im specyficznego rytmu służy kreacji nastroju, wymykającego się jednoznacznemu sprecyzowaniu. Dlatego też sztuka Wrubla nosi wyrazistą w swej ekspresywności i niedookreśloną zarazem jakość psychiczną.

Wrubel zdaje się malować śniąc, poprzez skierowanie swojej wyobraźni ku wyobrażeniom archetypowym, stąd też jego sztuka ma charakter oniryczny, tak swoisty zwłaszcza dla secesji. W takich dziełach malarza, jak *Walkiria* (*Валькирия*, 1899), *Księżniczka-Labędź* (*Царевна-Лебедь*, 1900), *Ku nocy* (*К ночи*, 1900), *Bez* (*Сирень*, 1900), czy *Księżniczka Zjawy* mamy nie tylko postaci nie spotykane

³⁴ Cyt. wg: J. Gage, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, przeł. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010, s. 187.

³⁵ Zob.: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 449.

³⁶ Por.: Ibidem, s. 550.

w świecie jawy, ale także właściwe marzeniom sennym przepływanie jednych elementów kompozycji w drugie, łączenie ich razem w pewną całość, wreszcie – przenikanie się tego, co żywe, organiczne, ukształtowane z tym, co martwe, nieorganiczne, zdeformowane. To wszystko świadczy o niezwykłości obrazów tego artysty. W pewnym więc sensie Wrubel wyprzedza dokonania surrealistów, tworząc własną nadrzeczywistość³⁷, gdzie sen i jawa stają się jednością absolutną. Albowiem każdy zabieg eksponowania archetypów, czy to w sztuce, czy też w literaturze jest próbą dekonstrukcji i ponownego złożenia rozkawałkowanej rzeczywistości i/lub osobowości. W przypadku obrazów Wrubla widać to szczególnie wtedy, gdy z upodobaniem transformuje i nieustannie przetwarza w swojej twórczości motywy mityczne, archetypowe, stając się w ten sposób najbardziej tajemniczym ze wszystkich modernistów rosyjskich mitotwórcą w sztuce. Pamiętając o przesłaniu Junga, że prawdziwa istota archetypu nie może stać się świadoma – a zatem jest transcendentna, w głęboko symbolicznych obrazach Wrubla dostrzeżemy formy przejawiania się i manifestowania archetypu. Tym samym zyskują one status tego, co psychiatra szwajcarski mianował treścią psychoidalną³⁸ przez wzgląd na to, iż zawierają w sobie silny ładunek emocjonalny. Można więc ostatecznie zinterpretować wrublowskie wizje plastyczne jako „organy duszy” samego malarza.

SUMMARY

Male Self in Quest for the Anima. Psychoanalytical Reflections on *The Princess of the Dream* by Mikhail Vrubel

Принцесса Греза (The Princess of the Dream, 1896) by Mikhail Vrubel is one of his numerous paintings inspired by literature. The Autor of the article analyses the painting using the methodology of Carl Jung's school of analytical psychology. In the scene presented in the painting the dying knight's meeting with his reverie is the personification of the confrontation of conscious Self and deeper levels of psyche. Vrubel creates his vision using the language of symbols to express the archetype of anima as feminine inner personality in a man and the wanderer and old wise man as the personification of spiritual element. All the rich ornamentation, the dynamic organisation of lines, figures, shapes and colours, their specific rhythm servers one purpose: to create the oneiric and mystic mood. Vrubel's art has definite psychological quality and the painting analysed in this article deserves to be considered "the instrument of the soul" of the painter himself.

³⁷ Zgodnie z konstatacją Waldemara George'a „cały nadrealizm wywodzi się z secesji”. Por.: M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, s. 194 i 232 (przypis 4).

³⁸ C.G. Jung, *Wspomnienia, sny, myśli. Spisane i podane do druku przez Anielę Jaffé*, tłum. R. Reszke, L. Kolankiewicz, Warszawa 1997, s. 360.