

Anna Manicka
Muzeum Narodowe w Warszawie

Pocałunki, wiolonczela i cylinder Nieznane aspekty grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie

Konstanty Brandel, jak pamięta każdy czytelnik *Pięciu wieków grafiki polskiej* Ireny Jakimowiczowej, to ostatni artysta przedstawiony w rozdziale poświęconym przełomowi XIX i XX wieku. Brandel zamyka pewną epokę – kolejne rozdziały traktują o sztuce nowoczesnej, nastawionej na analizę i kształtowanie formy, niejednokrotnie na prymat tejsze formy nad treścią, a potem – na skomplikowane poszukiwania warsztatowe. Jednocześnie Brandel jest postacią szczególną, która „mimo młodopolskiego rodowodu wymyka się wszelkim przyporządkowaniom”¹. Jak napisała Jakimowiczowa, Brandel bez większego problemu obsługiwał wystawy poświęcone przełomowi wieków, jak też wszelkiego rodzaju nurtom romantycznym, a nawet ekspresjonizmowi². Jego eksperymenty z przestrzenią, szczególnie jeśli chodzi o cykl *Katedry*, bywały zaliczane do poszukiwań charakterystycznych dla kubizmu – co jest pomysłem tyleż śmiałym, co fantastycznym.

Jego sztuka erotyczna jest w zasadzie zbliżona do *Jugendstilu*. Zarazem jednak są w niej pierwiastki niespotykane u innych twórców. Oczywiście – kobieta u Brandla niemal zawsze występuje w charakterze *femme fatale* i zdarza się, że przyprawia o śmierć swojego kochanka, a przynajmniej walczy z nim na śmierć i życie, choć nie jest to reguła. Seks nie wiąże się nieodłącznie ze śmiercią i zatraceniem. Co więcej, wśród erotyków Brandla występują takie, na które nadal – na początku kolejnego stulecia – przyjemnie jest popatrzeć, a niektóre są nawet zabawne. Gros kobiet Brandla ma piękne włosy, niemal zawsze upięte do góry, lecz ich ciała jak na współczesne standardy są trochę zbyt muskularne,

bardzo często w pierwszej chwili nie wiadomo, które z kochanków jest kobietą, a które mężczyzną. Natomiast – na szczęście – nie ma wśród nich ciężarnych (jak u Alfreda Kubina) ani młodocianych ciężarnych (jak u Maxa Klingera) i nie ma trupów (znowu Klinger). Nie ma też balansowania na granicy pornografii, jak u Franza von Bayrosa czy Willega Geigera, nie mówiąc o dewiacjach, jak u Egona Schielego³.

Same erotyki Brandla nie mają swoich pierwowzorów literackich. Tak jak cała jego twórczość są najprawdopodobniej wytworem fantazji artysty, częścią pewnego świata wyobraźni, na który składa się cykl *Katedry* (1907–1914), a także cykl *Duch epok* (1914–1916). Dziedzictwo kulturowe, w przeważającej części europejskie, „kształt architektury, rytm bębnow i piszczałek”⁴ stały się dla niego inspiracją do zbudowania własnego nieprawdopodobnego, onirycznego świata. Być może nie była to bezpośrednia inspiracja, lecz Brandel posiłkował się również *Kuszeniem św. Antoniego* Gustave’a Flauberta⁵. Drugim ważnym elementem tego świata są ryciny obrazujące stawanie się i rozkład, przy czym konsekwencją tej fascynacji stanie się w przyszłości cały obszerny nurt zbliżony do współczesnej sztuki materii. Nurt ten obejmuje również rozkład i deformację ludzkiego ciała.

Do najpiękniejszych erotyków Brandla należą *Pocałunki*, przy czym dwa najsłynniejsze, czyli *Pocałunek straszliwy* i *Po-*

¹ I. Jakimowicz, *Pięć wieków grafiki polskiej*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1997, s. 125.

² Ibidem. Autorka niniejszego tekstu pokazywała grafiki Brandla (z okresu dwudziestolecia) jako przykład sztuki idyllicznej, choć zachowawczej w perspektywie międzynarodowej, na wystawie „Dialog czarno na białym. Grafika polska i węgierska 1918–1939” / „Párbeszéd fekete-fehérben. Lengyel és Magyar grafika 1918–1939”, Nemzeti Galeria w Budapeszcie, III–VI 2009 – Królikarnia w Warszawie, IX–X 2009.

³ Zob. W. Staniszevska, *Wątki artystyczne w Jugendstilu*, [w:] *Sztuka a erotyka. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1994*, Warszawa 1995, s. 313–374; zob. także R. Hartleb, *Max Klinger. Mit siebzehn farbigen Tafeln und vierundfünfzehn einfarbigen Abbildungen*, Berlin 1985. W tym miejscu warto zauważyć, że ryciny Maxa Klingera mają pewien punkt styczny z twórczością Brandla, a mianowicie jest to fascynacja Franciskiem de Goyą. Jeśli chodzi o nieskrępowaną fantazję i nastrój grozy, ryciny Brandla przypominają cykl Klingera *Ein Leben* (1884) zainspirowany cyklem Goi *Disparates* (1815–1823).

⁴ Z. Herbert, *Potęga smaku*, [w:] idem, *Raport z obłąkanego miasta*, Paryż 1983.

⁵ I. Kossowska, <http://culture.pl/pl/tworca/konstanty-brandel>, dostęp: 18.01.2014.

całunek gotycki, poprzedzają dwa bardzo skromne *Pocałunki* z 1908 roku. Kochankowie występują tutaj w strojach historycznych – bo nie są to stroje z epoki, nawet nie wiadomo, czy kobieta nosi gorset, a jej suknia nie uwypukla się na pośladkach, czyli nie ma tiurniury, za to spódnica ciągnie się bardzo niepraktycznie za nią na jakieś dwa metry. Obie grafiki noszą ten sam tytuł: *Pocałunek I* i *Pocałunek II*. Na pierwszym z nich kobieta omdlewającym gestem odwraca twarz i co bardzo charakterystyczne – ma opuszczone ręce, to mężczyzna ją obejmuje w pasie. Na drugim jest jeszcze gorzej – kobieta dotyka szyi w geście zakłopotania, a mężczyzna znowu obejmuje ją w pasie. Żadna z tych grafik nie wydaje się jakimś manifestem przeciwko kołtuństwu i obłudzie, przeciwko drobnomieszczańskiej moralności, chociaż – być może podświadomie – grafiki te pokazują skrępowanie i wstyd nieświadomionej młodej kobiety, oddanej na pastwę męskich namiętności. *Notabene* ów mężczyzna chyba zdaje sobie sprawę z sytuacji i próbuje oswoić kobietę łagodnością, nie sięgając od razu po wszystko, co mu zagwarantuje kontrakt małżeński...

Jest jeszcze jeden „pocałunek”, datowany na 1908 rok, który nosi tytuł *Uścisk* (il. 1). Scena umieszczona we wnętrzu gotyckiej katedry przedstawia dwie obejmujące się kobiety. W ich uścisku jest raczej czułość niż namiętność, w ogóle w pierwszej chwili można wziąć to przedstawienie za obraz matki z malutkim dzieckiem na rękach. Motywy homoseksualne, zwłaszcza lesbijskie, pojawiające się od czasu do czasu u Brandla były częścią ówczesnej erotyki. Zainteresowania artysty w tej mierze obrazuje np. grafika *Hermafrodyta*.

Wreszcie – dwa najstraszniejsze *Pocałunki* Brandla, przede wszystkim późniejszy o dziesięć lat *Pocałunek straszliwy* (il. 2). Nadzy kochankowie uprawiają seks, siedząc naprzeciwko siebie, oboje z szeroko rozłożonymi nogami, które przypominają odnóża pająka. Ona odchyła się do tyłu, on szuka jej ust i znowu – kobieta wydaje się odpychać rękami mężczyznę, ręce ma dziwnie krótkie, w każdym razie nie ma tutaj żadnego uścisku, jest samo pożądanie, i to straszliwe pożądanie. Na karku mężczyzny widać głowę szatana-kozła. Symbolicznej wymowy tego przedstawienia dopełnia strumień pod nogami kochanków, w którym kotłują się jakieś dziwne zwierzęta, w tej liczbie kolejny kozioł. Oczywiście cała ta scena obrazuje to, czego nie pokazał Polański w *Dziecku Rosemary* w pół wieku później. Odwołując się do ówczesnej literatury, Irena Kossowska wywiodła tę scenę z *De profundis* Stanisława Przybyszewskiego⁶.

⁶ Ibidem, dostęp: 19.01.2014.



Il. 1. Konstanty Brandel, *Uścisk*, 1908 r., Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 2. Konstanty Brandel, *Pocałunek straszliwy*, 1918 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

Pocałunek gotycki (1917) (il. 3) ma tę zaletę, że z dużym prawdopodobieństwem nie mamy tutaj do czynienia z przedstawicielami sił nieczystych, w ogóle nie bardzo wiadomo, gdzie jest mężczyzna, na pewno widać jego ramiona, bardzo muskularne, gorzej z nogami. Powtarza się motyw z *Uścisku* – można podejrzewać, że ta druga osoba jest ukazana tylko do pasa. Natomiast nogi kobiety są grube, silne, nie mówią o dużej, wydatnej pupie. Oboje prawie w ogóle nie mają szyi i wtulają się w siebie dosyć żarłocznie. Dynamikę przedstawienia i siłę łączących ich uczuć potęguje falująca tkanina pętająca nogi kobiety, a potem otaczająca oboje zdumiewającym obłokiem. Mężczyzna ma dodatkowo skrzydła. Trzeba zauważyć, że bardzo trudno jest rozeznaczyć, co się właściwie dzieje w okolicy twarzy kobiety, ale jedno nie ulega wątpliwości – oboje płoną namiętnością i jest nadzieja, że nie narodzi się z tego dziecko z wielokolorowymi oczami...

W twórczości Brandla są też normalne erotyki, pokazujące stosunek płciowy. Kobiety i mężczyźni mają na nich z reguły rubensowskie kształty. *Spotkanie* (1907/1908) przedstawia nagą parę zbliżającą się do siebie. Kobieta, nie dość, że stoi na palcach, to jeszcze trzyma ręce na plecach, jakby się obawiała, że za moment dostanie po pupie. Tzw. *Duży erotyk* (1910) pokazuje dosyć karkołomną pozycję od tyłu – wskazuje na to umieszczenie sygnatury artysty. Jeśli więc mieliby stać czy też fruwać w trakcie, to i tak musieliby przynajmniej zaczepić się rękami o siebie. Z punktu widzenia grawitacji powinni raczej leżeć, ale i tak okazują sobie coś w rodzaju czułości. Wprawdzie kobieta wygląda na wyjątkowo ciężką i na pewno przydusza mężczyznę, ale sposób, w jaki trzymają się za ręce – delikatnie, jakby się bawili palcami – świadczy o tym, że chyba nie mają w stosunku do siebie złych zamiarów, w przeciwieństwie do postaci z *Małego erotyku* (1921). Te wyglądają, jakby bodły się czołami, kobieta, na górze, ma ręce, które nie wiadomo, czy nie są związane na plecach, a mężczyzna podnosi się na łokciach, jakby chciał ją zaatakować (il. 4). Idąc młodopolskim tropem i wnioskując z poprzednich straszliwych pocałunków, można uznać, że jest to walka między mężczyzną a kobietą, że seks został tu przedstawiony jako pojedynek, ale nie ma pewności – jak to u Brandla – które z kochanków jest kobietą, a które mężczyzną, i kto odniesie zwycięstwo. Nawet jeśli para zachowuje się jak para kozłów, a nie jest to dobra rekomendacja, to nie wiadomo, kto wygra i ocali życie. Do tej grupy erotyków należy również zaliczyć rycinę *Pod namiotem* (1908), trochę w duchu orientalizmu, przedstawiającą dwie klęczące i całujące się kobiety. Te nie bodą się ani nie walczą ze sobą, ale i tak



Il. 3. Konstanty Brandel, *Pocałunek gotycki*, 1917 r., Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 4. Konstanty Brandel, *Mały erotyk*, 1921 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

obie trzymają ręce na plecach, a bransoletki na ich przegubach bardziej niż cokolwiek innego przypominają więzy.

Trzecia grupa przedstawień erotycznych u Brandla obejmuje grafiki poświęcone problemowi *femme fatale*. O ile w przypadku *Erotyku* czy też *Pocałunku straszliwego* nie wiadomo, kto wygra, tutaj zwyciężcą jest zawsze namiętna, niesyta kobieta. Z góry wiadomo, że obcowanie z nią jest niszczące dla mężczyzny, jak widać np. na grafice *Pająk* (1908), niewiel-

kiej suchej igle, przedstawiającej kobietę, która oplata nogami ubranego na czarno mężczyznę, a także wisi na jego szyi, trzymając się go jednym ramieniem. Uścisk ten wzmaga jej włosy, zapewne surogat sieci pajęczej. Mężczyzna trzyma ręce luźno odstawione od ciała, trochę przypomina wisielca – dla Brandla to rzecz nienowa i typowa. I być może o to chodzi. Być może ci dwoje wiszą – jak to bywa w przypadku, gdy ktoś wpadnie w sieć pajęczą – pająk gryzie mężczyznę, znieczula i oplata kokonem, być może z własnych włosów. A potem oczywiście zjada. Brandel jest też autorem grafiki o spisku kobiecym – *Dwie kobiety* (1906–1907). Stoją one nad mężczyzną, leżącym na ziemi twarzą do dołu. Zresztą najprawdopodobniej mężczyzna nie żyje. Za to kobiety wyglądają jak matka i córka albo jak żona i teściowa, którym w jakiś tajemniczy sposób udało się pozbyć biedaka i teraz zastanawiają się, co dalej. Podobnie jak w przypadku wczesnych *Pocałunków*, nie ma tu mowy o jakiejś satyrze na drobnomieszczańskie małżeństwo, a jednocześnie pewien komizm postaci starszej kobiety wyklucza poważniejszą ilustrację tezy o zgubnym wpływie kobiety fatalnej na życie i zdrowie mężczyzny...

Na zakończenie – malutka grafika, którą dość nietaktownie umieszczono na stronie tytułowej katalogu prac Brandla w zbiorach toruńskich, skądinąd moja ulubiona, która dała mi asumpt do zajęcia się twórczością Brandlem w tym szczególnym kontekście. *Wiolonczela i cylinder* (1908) (il. 5) trochę przypomina opisane wyżej *Spotkanie*, gdzie pani tradycyjnie zakłada ręce za głowę, nie dotykając pana, ale on ją dotyka i tu, i tu. Pani ma czarne pończochy i długie czarne rękawiczki, czyli wszystkie kończyny w pewien sposób ubrane, na głowie ma zdumiewający kapelusz przypominający kształtem pawie ogon. Zgodnie z późniejszymi interpretacjami tego rodzaju przedstawień mamy tu do czynienia z defragmentacją kobiecego ciała, a co za tym idzie – z uprzedmiotowieniem. Z całej pani został nagi tors, pole badań pana w cylindrze. Inaczej mówiąc, pan nie jest zainteresowany samą panią i jej osobowością, tylko traktuje ją jako narzędzie przyjemności. W tle mamy błazna wiolonczelistę – przy czym jego instrument z racji swojego kształtu zawsze był kojarzony z kobiecym ciałem i ów błazen na tym ciele gra. Ma on czapkę z dzwoneczkami, całkowite przeciwieństwo eleganckiego cylindra. Nawet jeśli wiolonczela wydaje z siebie piękne tony, to blaszane dzwoneczki są instrumentem prostym, żeby nie powiedzieć – prostackim, ludowym, błazeńskim. Wyrafinowana, tajemnicza kobieta została tutaj przeciwstawiona prostemu w swoich reakcjach mężczyźnie. Pozostaje kwestia nakrycia głowy kobiety, wszak to paw



Il. 5. Konstanty Brandel, *Wiolonczela i cylinder*, 1908 r., Muzeum Narodowe w Warszawie

wabi pawicę swoim pięknym ogonem, ale na przełomie wieku bywało czasem odwrotnie. Tytuł tej malutkiej grafiki z perspektywy XX wieku wydaje się rodzajem dowcipnej metonimii, ale tak naprawdę oddaje on całą symboliczną zawartość tego jakże miłego przedstawienia...

Odrzucając cały ten symboliczny balast, możemy uznać, że teza o defragmentacji jest późniejsza od *Jugendstilu*, a przyglądając się uważnie temu przedstawieniu, możemy chyba założyć, że pani trochę się kryguje, ale w sumie jest bardzo zadowolona. Nawet jeśli tradycyjnie nie chce objąć swojego towarzysza, to oboje czerpią z tej sytuacji przyjemność, co – jak mogliśmy zauważyć – nie jest takie częste w przedstawieniach Brandla o tematyce erotycznej.

Straszliwość niektórych z nich – tytułowa i rzeczywista – każe nam podejrzewać, że artysta wyżywał się w sztuce, nie realizując swych pragnień w życiu. Zapewne sztuka kompensowała mu samotność i brak własnej rodziny. Sztuka erotyczna na przełomie wieków była, jak się uważa, reakcją na kryzys warto-

ści⁷ i stąd miało się brać jej wyjątkowe wyuzdanie. Ale to nie jest tylko przypadek Brandla. Artysta był czasem porównywany do Olgi Boznańskiej, jako że „zamykał się we własnym świecie fantazji, gdzie niekoniecznie było miejsce dla innych”⁸. Brandel żył długo – do 1970 roku. Żył w objęciach sztuki, a sądząc z tego, co stworzył – ta nigdy go nie zawiodła. Nie wiadomo, jak by to było, gdyby miał żonę...

Kisses, cello and top hat. Konstanty Brandel's erotic prints from the collection of the National Museum in Warsaw

(summary)

Konstanty Brandel is an artist living and working in two epochs. His art goes beyond its time and it is not typical for *fin de siècle*. His erotic prints confirm this view. The subject of his prints only seems

⁷ W. Staniszevska, op. cit., s. 318. Jest to tzw. teoria erotyzmu w sztuce jako surogacie innych działań społecznych.

⁸ E. Bobrowska-Jakubowska, *Paryscy przyjaciele Konstantego Brandla*, [w:] *Katalog grafiki Konstantego Brandla ze zbiorów Archiwum Emigracji Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu. Dedykowany Witoldowi Leitgeberowi*, Muzeum Uniwersyteckie, Toruń 2005, s. 26.

to be characteristic for this epoch, for example the matter of the fight between man and woman, or the portrayal of *femme fatale*, not saying about the demons. Yet when we get down to details we can see that while showing the fight between sexes, we never know who is going to win, and the women sometimes loses. What is also typical for Brandel, his lovers never embrace themselves, and show no tenderness to each other. Konstanty Brandel's most famous erotic prints are *Kisses*, and there is *Frightful Kiss* (1918), and the second one is *Gothic Kiss* (1917). The first one deals with the problem of the relationship between Man and Satan, and the second one shows the Brandel's fascination with medieval times.