

## **Modernistyczna obsesja. Erotyzm w sztuce na przykładzie motywu Salome**

Autor tekstu: **Katarzyna Płóciennik**

**La femme fatale, której poświęcam tę pracę, jest dla mnie niesamowicie ciekawą figurą funkcjonującą w wyobraźni ludzkiej. Piękna, kusząca ledwie osłoniętym ciałem, a jednak niebezpieczna, prawdziwie groźna. Jest modliszką, wampirem. Ale także muzą dla pisarzy i artystów. Erotyzm sztuki modernizmu to la femme fatale.**

Schyłkowe tendencje sztuki z przełomu wieków oddają atmosferę epoki objętej kryzysem światopoglądowym i religijnym. Na atrakcyjności tracą systemy racjonalistyczne i pozytywistyczne, których wcześniej nikt nie ośmieliłby się poddać krytyce i zakwestionować w jakikolwiek sposób. Dogmaty wiary wraz z końcem wieku zostają podważone.

Wszystko to znajduje odbicie w ikonografii. W sztuce modernistycznej przeważają wątki symboliczne - mitologiczne, mnożą się tematy obrazujące pokonanie chrześcijaństwa, tryumf rozkoszy nad cnotą, ideału piekła nad rajem. Pojawia się zainteresowanie mroczną stroną człowieka.

Aby poznać okoliczności pojawienia się *la femme fatale*, należy zrozumieć epokę modernizmu. Jej dążenia, cele, jakie chciała zrealizować, ale także lęki i obawy, od jakich też nie była przecież wolna. Śledząc uważnie dzieła twórców modernistycznych, zauważyć można ich niepokoje, którym wyraz dawali czy to na kartach powieści, czy też malując na płótnie. Epoka, która zakładała nadejście nowego porządku, skłaniała do refleksji. Z rozmyślań tych wyrastały zaś nastroje dekadence.

Modernizm nazywa się epoką nowoczesności i postępu, innowacji i niekończących się eksperymentów w sztuce. Artyści początku XX wieku owładnięci byli wiarą w to, że technika przyniesie olbrzymie możliwości. Niektórzy spośród nich chcieli brać udział w procesach technologicznych. Byli oni przekonani o tym, że dzięki zmianom w sztuce dojdzie do stworzenia nowego człowieka i nowego społeczeństwa. Miał to być zupełnie inny, lepszy od starego świat [1].

Ludzie końca wieku patrzą z niepokojem w przyszłość. Przekroczenie progu nowego stulecia wydaje się być zadaniem niebezpiecznym. Lęk nie zawsze rodzi postawy racjonalne, a w związku z tym, nie wszystkie decyzje człowieka są przemyślane i dokładnie przeanalizowane. Strach wyzwała różne emocje i skłania do rozmaitych zachowań. Ludzie uciekają w religię, metafizykę czy parapsychologię. Żyjący w końcu XIX wieku wybrali postawę bierności i pesymizmu.

O najważniejszych kryzysach epoki pisze Adam Hutnikiewicz: „Schyłek wieku, fin-de-siècle to chronometryczne określenie wyniesione zostało do formuły określającej ogólnie i całościowo zmierzch epoki, która mimo swoich osiągnięć i wspaniałości ujawniła zarazem swoją niemoc, wyczerpanie, znużenie i zakwestionowana została jako system, jako pewien porządek społeczny, polityczny i obyczajowy, jako pewna teozofia, pewna koncepcja, wizja i program życia. (...) dekadentyzm był więc nazwą epoki wyraźnie schyłkowej i skazanej na nieuniknioną zagładę” [2].

Źródłem udręki i nienasycenia była samotność człowieka i to, że niemożliwe było całkowite zjednoczenie się mężczyzny i kobiety.

Motyw androgynii szczególnie mocno analizowany był w epoce modernizmu. Mircea Eliade zauważa, że w drugiej połowie XIX wieku dochodzi do degradacji i całkowitego zatracenia metafizycznego sensu pojęcia „człowieka doskonałego” [3].

Rumuński religioznawca pisze: „Do tematu androgyna powraca sporadycznie dekadentyzm francuski i angielski, ale hermafrodytyzmem zawsze zajmuje się jako zjawiskiem patologicznym, a nawet satanicznym (...). Jak we wszystkich wielkich kryzysach duchowych Europy, tak i tu stajemy w obliczu degradacji symbolu. (...) Pisarze dekadenci pojmują androgyna wyłącznie jako hermafrodytę, u którego dwie płcie współistnieją ze sobą anatomicznie i fizjologicznie. (...) nie dostrzegali faktu, że w starożytności hermafrodyta przedstawiał sytuację idealną, którą usiłowano zaktualizować w sposób duchowy za pomocą tłumacza, którym były obrzędy (...). (...) hermafrodytę uważano za wybryk natury albo za znak gniewu bogów” [4].

Oto pojawia się nowy typ kobiety. Fascynująca, ale jakże niebezpieczna w swojej zmysłowości i pięknie *la femme fatale*. Zaczyna zmieniać się podejście do samej kobiety. Na

kartach powieści jeszcze nie tak dawno królowały piękne, zmysłowe, niczym anioły delikatne kobiety. W romantycznej scenerii rodził się romans. Takie przedstawienie, jak słusznie zauważa Hutnikiewicz, ustąpiło miejsca „obrazowi kobiety chłodnej, bezwzględnej, demonicznej, o urodzie naznaczonej znamieniem wyrafinowania, piękności sztucznej, zgodnie zresztą z podstawowym aksjomatem modernistycznego światopoglądu wyższości sztuki nad naturą” [5].

Kobieta fatalna zostaje zauważona. Zaczyna istnieć realnie. Trzeba się jej obawiać, lękać dokładnie tak samo jak Giftmadchen. Jest to typ dziewczycy, w której ciało wcierano silne trucizny. Śmiertelne zioła jej samej nie czyniły krzywdy, ale bywały niebezpieczne dla kochanków dziewczyny.

Autor *Modliszki* postaci krwiożerczych i niebezpiecznych kobiet zauważa też w dziełach literackich. Pisze następująco: „Również i w literaturze występuje — jako kobieta fatalna — pojęcie kobiety — maszyny, kobiety sztucznej, mechanicznej, nie mającej nic wspólnego z istotami żywymi, a przede wszystkim morderczej. Jako źródło tego wyobrażenia psychoanaliza uznałaby niewątpliwie specjalny sposób pojmowania związków między śmiercią a życiem płodowym, a ściślej ambiwalentne przecucie, że to drugie może przynieść śmierć” [6]. (skojarzenie — modliszka i książka Marii Janion pt. *Żyjąc tracimy życie*, po którą sięgnę w dalszej części pracy. Praz widzi modliszkę w Kleopatrze. Pisze: „ (...) Kleopatra, jak modliszka, zabija samca, którego kocha. (...) kochanek jest zazwyczaj młody i zachowuje bierną postawę; jest kimś nieznanym pod względem pozycji społecznej lub ekspansywności stojącym niżej od kobiety, która odgrywa wobec niego tę samą rolę, co samiczka pająka lub modliszka wobec swego samca: kanibalizm seksualny jest w tym wypadku monopolem kobiety” [7].

Mimo że sam typ *la femme fatale* zostaje zauważony i nazwany w epoce modernizmu, nie znaczy to przecież, że złych kobiet nie było wcześniej. „Kobiety fatalne istniały zawsze w mitologii i w literaturze, bowiem mitologia i literatura odzwierciedlają na płaszczyźnie wyobraźni różne aspekty rzeczywistości - zaś rzeczywistość zawsze dostarczała mniej lub bardziej doskonałych przykładów kobiecości despotycznej i okrutnej” [8]. Obecność złych kobiet sygnalizowałam już nieśmiało wspominając o czasach starożytnych. Mity stanowią dla nas doskonały tego dowód (Harpie, Empuzy, Medea i wiele innych). To właśnie kobiety fatalne, choć jeszcze tym mianem nie określane.

Jak pisze Gilmore, *Stary Testament* też zdołał wykreować stereotyp niszczycielskiej *femme fatale*. Autor przywołując postaci Dalili, ścinającej Samsonowi włosy czy Jezabel, która manipulowała mężczyznami za pomocą swoich sztuczek, chce pokazać i udowodnić, że powracający portret „demonicznej” kobiety jest świadectwem „straszliwego lęku” [9].

„Strach ten wzbudza kobieta, która zwodząc i uwodząc, uchyla dominację mężczyzny i chce się rozprawić z cywilizacją, a jego sprowadzić do roli sługi, odbierając mu tym samym szansę na zbawienie. Tak oto niebezpieczna istota płci żeńskiej, mając do dyspozycji swoje sztuczki, niechybnie może zmienić naturę znanego nam świata” [10].

"Przekazany tradycją literacką typ heroiny romansowej, otoczonej aurą poezji, romantycznego rozmarzenia, prześwieconej anielstwem, ustąpił miejsca obrazowi kobiety chłodnej, bezwzględnej, demonicznej, o urodzie naznaczonej znamieniem wyrafinowania, piękności sztucznej, zgodnie zresztą z podstawowym aksjomatem modernistycznego światopoglądu wyższości sztuki nad naturą. Kobieta tego rodzaju, uzbrojona we wszystkie akcesoria sztucznej piękności, jakich jej dostarcza współczesna, wielkomiejska, wyrafinowana i napiętnowana zepsuciem cywilizacja, taka jaką jest imaginacyjna bohaterka *Kwiatów zła* Baudelaire'a, stała się adresatką sprzecznych i wykluczających się uczuć i uniesień; była bóstwem, przedmiotem zachwyty i przyczyną cierpienia” [11].

Również Maria Janion dostrzega zmiany. Faktem staje się to, że kobieta, a właściwie kobiece ciało w końcu XIX wieku zaczyna żyć „jakimś własnym niepokojącym życiem” [12].

O samej epoce fin-de-sieclu wybitna znawczyni polskiego i europejskiego romantyzmu pisze następująco: „(...) była okresem (epoka modernizmu — przyp. K.P.) wprost wyrojenia się w literaturze i sztuce kobiet fatalnych. Niektórzy sądzą, że nowa fala mitologizacji zła skupionego w takiej kobiecie (...) była odpowiedzią na wzmagające się dążenia emancypacyjne kobiet” [13].

Modernizm to faktycznie epoka *femme fatale*, ale autorzy fin — de — sieclu pokazując kobiecość nawiązywali, zdaniem Hilmes, do wczesnego romantyzmu. *La femme fatale* była kulturową imaginacją i pewnym typem estetycznym, który łączono wyłącznie z seksualnością. Autorka w swej pracy stawia ważne pytanie. Zastanawia się, dlaczego ta specyficznie pojmowana kobiecość w przypadku *la femme fatale* otrzymała demoniczne cechy, czy jak

nazywa je Hilmes, komponenty. Autorka zwraca uwagę na mieszanie się mitów i okultyzmu epoki romantyzmu z nastrojami dekadencjami. Carla Hilmes zauważa również ambiwalencję postaci kobiecej. Ambiwalencję tę artyści epoki modernizmu starali się ukazać i odzwierciedlić w swoich dziełach [14].

Mity często wykorzystywane przez twórców niemieckiego romantyzmu rzeczywiście często bazowały na ludowych wyobrażeniach. W romantycznych wierszach i na obrazach pojawia się motyw śmierci nieszczęśliwego kochanka. Mężczyzna zostaje uwiedziony przez złą kobietę. Kobiecość okazywała się być niszczycielską siłą [15].

Hilmes pisze, że cechy romantycznego światopoglądu przenikają do modernizmu i wywierają duży wpływ na dekadencjne nastroje [16].

Modernistyczne obawy znajdują swój wyraz na kartach wielu powieści. „Znamienny rys modernizmu (...) przenikał całą twórczość epoki, od Baudelaire'a i Schopenhauera począwszy, poprzez Ibsena i Nitschego aż po Strindberga i Weiningera, Kasprowicza i Przybyszewskiego” [17].

David Gilmore, którego już cytowałam, również przypomina o mizoginii Augusta Strindberga. Stawia go nawet wśród klasyków najbardziej nienawidzących kobiet. „Jego sztuka *Ojciec* to w istocie długi elaborat przeciwko niszczycielskim dążeniom kobiet i wyzyskiwaniu mężczyzn. Na akcję składa się długa fantazja spisku i symbolicznej kastracji: w jej trakcie żona i córka Kapitana zmagają się, żeby pozbawić go godności, pieniędzy i wreszcie życia. Zarówno w tej sztuce, jak i w innych, na przykład w tańcu *Śmierci i Pannie Julii*, Strindberg ukazuje omal patologiczną nienawiść do kobiet” [18].

Nienawiść pozostaje nienawiścią, ale w kobietach fatalnych zakochiwało się wielu. „(...) Dagny Juel [19] jak Ibsenowska Nora szukająca siebie, swej wewnętrznej wolności, znaleźć ją usiłowała w bujnym życiu cyganerii berlińskiej. Wysoka, szczupła, wiotka, w stylu tamtej epoki, prerafaelicka, jakby z imaginacyjnych portretów Burne - Jonesa i Rassetiego, była kobietą wedle świadectwa tych, co ją wówczas znali, oszałamiającą, w której zakochiwali się wszyscy mężczyźni i którą uwielbiały wszystkie kobiety. (...) Ducha, jak ją Przybyszewski nazywał, „bolesna piękność”, madonna otoczona „wieńcem zwiędłych kwiatów”, Androgyne, nieukożona tęsknotą za absolutem, spełniającym się w zjednoczeniu miłosnym, nigdy rzeczywiście i naprawdę nieosiągalnym” [20].

Zapoznawszy się z twórczością Stanisława Przybyszewskiego nie sposób chyba przeoczyć fatalizmu jego dramaturgii. Jak już wspomniałam, epoka modernizmu, wkroczenie w nowe stulecie nie nastrojało pozytywnie. Wszystkie obawy i lęki są obecne w twórczości Przybyszewskiego. Hutnikiewicz o niemocy pisarza pisze: „(...) silniejsza jest ona, ona nad nim panuje, staje się obsesją jego pożądań i myśli, wlecze go za sobą jak niewolnika (ona — kobieta — przyp. K.P.) [21].

W atmosferze niepewności, jedną z najbardziej wyrazistych postaci kobiecych literatury i sztuki europejskiej staje się Salome. Motyw dla mnie bardzo interesujący i stanowiący niejako kwintesencję tego tekstu. By zwrócić uwagę na Salome i jej popularność konieczna była jednak charakterystyka samej figury *la femme fatale*.

Charakterystyka i tak bardzo okrojona, bo pozbawiona chociażby analiz skojarzeń złej kobiety z wampirem czy rewolucją [22], o których wspomina Maria Janion.

Koncentrując jednak swoją uwagę na Salome widać, że skupia ona w sobie wszelkie męskie wyobrażenia, jest ikoną źródła męskich obaw i lęków. Jest modliszką i boginią zarazem i bardzo blisko jej do wampira.

Wątek kobiety — bestii rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku można także powiązać z filozofią Schopenhauera, Edwarda Hartmana i Nitschego. W źródłowych przekazach — Ewangeliach świętego Marka i świętego Mateusza — nie występuje nawet jej imię. Salome nie jest znana z imienia. Nazywana bywa tylko „córka Herodiady”. Znany jest jednak doskonale fragment jej biografii. Salome tańczy w pałacu Heroda, a potem żąda ściętej głowy Jana Chrzciciela. Po egzekucji, głowę męczennika Salome wręcza Herodiadzie i wskazuje ją jako sprawczynię zbrodni” [23].

Janion pisze dalej: „(...) bezpośrednie połączenie tańca ze ścięciem głowy, inspirowane przez kobietę lud dwie kobiety, pojawiało się już w przekazach o rozmaitych rozpustnych występach w czasie antyku. Ekstazę erotyczną kojarzono z kastracją” [24]. I znów skojarzenie z modliszką.

Znawcy stylów romantycznych zauważa, że największa popularność mitu Salome

przypadła na wieki XIX i XX. "Postać znana z rozmaitych przekazów o charakterze religijnym przechodzi wtedy w sferę całkowicie literacką. Tutaj bywa przedmiotem apologii, ale czasem i parodii. Staje się archetypem kobiety fatalnej. Zbrodniczka i święta, uwielbiana i przeklęta, obłąkana i podstępna, pociągająca i odrażająca, ekstatyczna i chłodna. (...) Wszystkie te ambiwalentne cechy Salome składają się na jej tajemnicę: budzącą nienasyconie tajemnicę wiecznej kobiecości, przynajmniej w promieniu męskiego spojrzenia i pożądania. Jako idol dekadentów nie ma sobie równych. (...) Do najbardziej znanych przedstawicieli tej fascynacji obrazem Salome jako kobiety fatalnej zaliczamy na przykład Wedekinda z jego *Lulu* w *Demonie ziemi* i Puszce Pandory, Strindberga, Muncha, Klimta (maluje zarówno Salome jak i Judytę) [25], Wilde'a, Beardsleya, Ryszarda Straussa, Gustava Moreau" [26].

Kobieta jest przeklęta i poprzez swoje okrucieństwo i ciężące na niej przekleństwo, staje się inspiracją dla dekadentów [27].

O Salome uwiecznionej na obrazach Moreau Praz pisze tak: „ Zepsucie udziela się widzom. U Moreau staje się ona bóstwem symbolizującym niezniszczalność kobiety. Jest bestia i lubieżną pięknoscia. Malarz ubiera ją w piękne szaty, w ręku ma berło Izdydy i kwiat lotosu" [28]. Zdaniem Praz malarz szukał tematu satanicznej piękności. Odwoływał się często do pierwotnych mitów i wykorzystywał w wielu innych swoich pracach. " (...) w obrazach z serii poświęconej sfinksowi: od pierwszego (...) na którym okrutna bestia o twarzy władczej kobiety wbija szpony w pierś Edypa - omdlewającego z miłości efeba — po akwarelę wystawioną w r. 1886 w Galerii Goupil pt. *Sfinks zwycięski*, na której Sfinks góruje nad cyplem usianym zakrwawionymi włoskami. Wykorzysta ten temat również w obrazie Helena (...), na którym jaśniejąca od szlachetnych kamieni kobieta fatalna kroczy sztywno, jakby w odrętwieniu, wśród umierających(...)" [29]. Ale nie są to jedyne obrazy, na który Moreau pokazał kobietę fatalną. Długo można by wymieniać tytuły tych dzieł i pisać o ich symbolicznym bogactwie. „Inne płótna poświęcone są miłościom okropnym i potwornym. Przedstawiają Paazyfae w oczekiwaniu na byka, Semelę drżącą na kolanach tytanicznego boga, Ledę, Europę; są to tematy, których zmysłowość zastygła w oszalamiającej symbolice miękkich i lubieżnych kształtów" [30]. Jakże straszliwa jest Salome Oskara Wilde'a. Po otrzymaniu głowy Jana, niczym wampir, przywiera do niej ustami. „Wilde nadał definitywny kształt legendzie o strasznej miłości Salome (podaje się niekiedy, że Salome była nieszczęśliwie zakochana w Janie, o którego głowę poprosiła potem Salome na życzenie swej matki — przyp. K. P.) Nie znajdujemy na ten temat żadnej aluzji w opowiadaniu Flauberta (Herodiada), gdzie Salome jest po prostu narzędziem w rękach spragnionej zemsty matki; po tańcu, powtarzając podszeptane jej przez Herodiadę słowa (...) zaczyna się". U Wilde'a jest nieco inaczej. Salome mówi, że o głowę Jana nie prosiła z podszeptu matki. Ma to negatywne zabarwienie i rzuca na Salome złe światło.

Tak jak obsesją dekadentyzmu był kult androgyna, tak też obsesją była *la femme fatale*. A „imię ich legion. Salome, Elektra, Judyta, Carmen, Lukrecja, Meduza, Turandot... Ale to tylko część listy. Dream team. Kobiety o wyraziście zarysowanym profilu. Często obdarzone nadzwyczajną mocą. Piękne, tragiczne, uwodzicielskie, lubieżne, okrutne, sadystyczne. Z jakąś tajemnicą w środku. Z wewnętrzną rysą, pęknięciem, stygmatem, który wynosił je ponad przeciętność, który podnosił je do poziomu rzeczywistości mitycznej. Marzył o nich, zachwycał się nimi, wielił je, bał się ich, nawiedzały go w snach, widział je na jawie. Nigdy nie myślał o nich jako postaciach z papieru, nawet jeśli były tylko kreacjami literackimi. Przeciwnie: tworzyły istotną część jego pisania i życia. (...) Jednakże w bogatym panteonie kobiet (...) miejsce na szczycie zarezerwowane było tylko dla jednej. Na ekskluzywnej liście jego heroin, starotestamentowa Judyta zawsze zajmowała miejsce najwyższe" [31]. W tym właśnie momencie poznaliśmy obsesję Michela Leirisa, francuskiego etnologa. Kolejnego oczarowanego pięknem i okrucieństwem kobiety fatalnej. Moją obsesją stała się Salome, dość często mylona z wspomnianą Judytą. Mylona zwłaszcza podczas ikonograficznych przedstawień. Warto zapamiętać, że tam, gdzie kobieta trzyma tacę z głową mężczyzny, mamy do czynienia z Salome. Jeżeli kobieta ma głowę w ręku, a do tego miecz, bez wątplenia jest to Judyta. „Ikonografia nie zna żadnej Salome, która by jej tę broń odebrała" [32].

Kobieta, która rządzi musi w pewnym momencie obrócić się przeciw mężczyźnie i mu zaszkodzić. „Kiedy głowa skazanego odpada pod mieczem, jedynie istota bez moralności i zła może się z tego cieszyć. (...) czasami spotyka się to straszliwe uczucie, ale jedynie u kobiet. Na ogół okazują się one bardziej spragnione od mężczyzn tych scen pełnych krwi. Patrzą bez drżenia na pracę tego nowoczesnego miecza, którego sam opis wzbudził w Konstytucji okrzyk zgrozy (...) albowiem kobiety są po stokroć okrutniejsze" [33].

Piękna Salome, po której historię często i chętnie sięgali pisarze, poeci i malarze, tańcy,



by uśmiercić. By ukarać śmiercią za prawdopodobnie brak uczucia ze strony Jana, by pokazać, że moc jest po jej stronie i że życie mężczyzny trzyma w swoich dłoniach. W przenośni, ale też dosłownie, bo zaraz po egzekucji dostanie przecież do swoich rąk tacę z jego głową. I odniesie swe kobiece zwycięstwo nad marnym męskim istnieniem. Swym triumfem udowodni, że jest *la femme fatale*.

#### BIBLIOGRAFIA

1. ADAMIAK E., *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, Kraków 2006
2. BRETON G., *Kiedy miłość była krwiożercza*, Warszawa 1996
3. CAILLOIS R., „Modliszka” (w: ) „*Twórczość*”, 1967, nr 9
4. CZAJA D., „*Cięcie Judyty: ekscesy egzegezy*”, (w: ) „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*”, nr 3-4, Warszawa 2007
5. ELIADE M., *Mefistofeles i Androgyn*, Warszawa 1999
6. GILMORE D.D., *Mizoginia, czyli choroba męska*, Kraków 2003
7. HILMES C., *Die Femme Fatale. Ein weibliches Typus in der nachromanischen Literatur*, Stuttgart: Metzler, 1990
8. HOLLIER D., „*Nagłówek Holofernesa (Notatki o Judycie)*”(w: ) „*Konteksty...*”
9. HUTNIKIEWICZ A., *Młoda Polska*, Warszawa 1994
10. JANION M., *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001
11. JANION M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002
12. KSIĄŻEK A., *Awangarda a modernizm* (w: ) *Kultura i społeczeństwo*, t. XLIV, nr 4, październik - grudzień 2000, pod red. A. Kłoskowskiej
13. PRAZ M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974
14. SAWICKA A., *Daghy Juel. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006

Zobacz także te strony:

[Salome Oscara Wilde'a jako główny obraz archetypu kobiety fatalnej](#)

[Salome - wyklęta opera](#)

---

Przypisy:

- [1] A. Książek, *Awangarda a modernizm* (w: ) *Kultura i społeczeństwo*, t. XLIV, nr 4, październik - grudzień 2000, pod red. A. Kłoskowskiej, s. 167-168
- [2] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 1994, s. 14, 27
- [3] M. Eliade, *Mefistofeles i Androgyn*, Warszawa 1999, s. 117
- [4] Ibidem, s. 118
- [5] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, s. 43
- [6] R. Caillois, „*Modliszka*” (w: ) „*Twórczość*”, 1967, nr 9, s. 93
- [7] M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, Warszawa 1974, s. 183
- [8] Ibidem, s. 167
- [9] D. D. Gilmore, *Mizoginia, czyli choroba męska*, Kraków 2003, s. 127
- [10] Ibidem, s. 127
- [11] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, s. 43
- [12] M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 208
- [13] Ibidem, s. 213
- [14] C. Hilmes, *Die Femme Fatale. Ein weibliches Typus in der nachromanischen Literatur*, Stuttgart: Metzler, 1990, s. 30-31
- [15] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 275-276
- [16] C. Hilmes, *Die Femme Fatale...*, s. 31
- [17] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, s. 43
- [18] D. D. Gilmore, *Mizoginia...*, s. 169

- [19] Więcej o Dabny Juel w: A. Sawicka, *Dagny Juel. Fakty i legendy*, Gdańsk 2006
- [20] A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, s. 204
- [21] Ibidem, s. 208
- [22] Więcej w: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996
- [23] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie...*, s. 289-290
- [24] Ibidem, s. 290
- [25] Judyta, aby ratować Betulię udała się do dowódcy wojsk asyryjskich. Po uczcie, kiedy Holofernes zasnął, Judyta ucięła mu głowę i przyniosła do swego miasta. W pochodzie kobiet, którym Judyta przewodniczy, śpiewa pieśń wyzwolenia. Wiadomo o niej, że dożyła sędziwego wieku, a do końca swych dni pozostała sama, choć wielu chciało ją poślubić, E. Adamiak, *Kobiety w Biblii. Stary Testament*, s. Kraków 2006, s. 167-169
- [26] M. Janion, *Żyjąc tracimy życie...*, s. 292-293
- [27] M. Praz, *Zmysły...*, s. 204
- [28] M. Praz, *Zmysły...*, s. 204
- [29] Ibidem, s. 273
- [30] Ibidem, s. 276
- [31] D. Czaja, "Cięcie Judyty: ekscesy egzegezy", (w: ) "Konteksty. Polska Sztuka Ludowa", nr 3-4, Warszawa 2007, s. 68-69
- [32] D. Hollier, "Nagłówek Holofernesa (Notatki o Judycie)" (w: ) "Konteksty...", s. 57
- [33] G. Breton, *Kiedy miłość była krwiożercza*, Warszawa 1996, s. 46

#### **Katarzyna Płóciennik**

Ur. 1983. Absolwentka etnologii i antropologii kulturowej w Łodzi, a także dziennikarstwa w Radomiu. Poza tym studiuje również dziennikarstwo w Radomiu. Pracuje w lokalnym tygodniku woj. świętokrzyskiego (miasto Końskie, niedaleko Kielc). Współpracuje z pismem antropologicznym "Gadki z Chatki", z magazynem studenckim "Slajd" i pismem artystyczno-kulturalnym DEDAL w Kielcach. Mieszka w Łodzi. Jej pasją są również podróże i fotografia.



[Pokaż inne teksty autora](#)

(Publikacja: 03-06-2008)

[Oryginał.](http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5909) (<http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,5909>)

Contents Copyright © 2000-2008 by Mariusz Agnosiewicz

Programing Copyright © 2001-2008 Michał Przech

Autorem tej witryny jest Michał Przech, zwany niżej Autorem.

Właścicielem witryny są Mariusz Agnosiewicz oraz Autor.

Żadna część niniejszych opracowań nie może być wykorzystywana w celach komercyjnych, bez uprzedniej pisemnej zgody Właściciela, który zastrzega sobie niniejszym wszelkie prawa, przewidziane w przepisach szczególnych, oraz zgodnie z prawem cywilnym i handlowym, w szczególności z tytułu praw autorskich, wynalazczych, znaków towarowych do tej witryny i jakiegokolwiek ich części.

Wszystkie strony tego serwisu, wliczając w to strukturę podkatalogów, skrypty JavaScript oraz inne programy komputerowe, zostały wytworzone i są administrowane przez Autora. Stanowią one wyłączną własność Właściciela. Właściciel zastrzega sobie prawo do okresowych modyfikacji zawartości tej witryny oraz opisu niniejszych Praw Autorskich bez uprzedniego powiadomienia. Jeżeli nie akceptujesz tej polityki możesz

nie odwiedzać tej witryny i nie korzystać z jej zasobów.

Informacje zawarte na tej witrynie przeznaczone są do użytku prywatnego osób odwiedzających te strony. Można je pobierać, drukować i przeglądać jedynie w celach informacyjnych, bez czerpania z tego tytułu korzyści finansowych lub pobierania wynagrodzenia w dowolnej formie. Modyfikacja zawartości stron oraz skryptów jest zabroniona. Niniejszym udziela się zgody na swobodne kopiowanie dokumentów serwisu Racjonalista.pl tak w formie elektronicznej, jak i drukowanej, w celach innych niż handlowe, z zachowaniem tej informacji.

Plik PDF, który czytasz, może być rozpowszechniany jedynie w formie oryginalnej, w jakiej występuje na witrynie. **Plik ten nie może być traktowany jako oficjalna lub oryginalna wersja tekstu, jaki zawiera.**

Treść tego zapisu stosuje się do wersji zarówno polsko jak i angielskojęzycznych serwisu pod domenami Racjonalista.pl, TheRationalist.eu.org oraz Neutrum.eu.org.

Wszelkie pytania prosimy kierować do [redakcja@racjonalista.pl](mailto:redakcja@racjonalista.pl)