Beata Łazarz
Instytut Sztuki PAN

Co przedstawia portret terrorystki?

Tytułowy portret z powieści Andrzeja Struga[1] to przedstawienie polskiej bombiarki, Kory. Siewierski, zakochany w dziewczynie artysta, zaczął malować obraz jeszcze przed jej śmiercią; później podejmował kolejne próby dokończenia go. Ostatecznie powstało „Wielkie płótno, białe w dwóch trzecich, zaledwie lekko pokreślone węglem. Pogmatwane zarysy jakiejś fantastycznej draperii, projekt wyniosłej jakiejś postaci, puste miejsce, zostawione na coś głównego w obrazie. A nad tym zupełnie wykończone tło: odmęt chmur ciężkich, ponurych, na które z ziemi bije krwawa łuna. Purpurowe odblaski zdają się drgać i mienić w chmurach. Gdy się na nie patrzy, wzmagają się i przygasają. Gdzieś tam daleko na ziemi szaleje wśród wichru wielki pożar" [s. 47].

Pojawia się pytanie, czy było to kolejne „nieznane arcydzieło", stanowiące świadectwo poszukiwania nowych środków ekspresji artystycznej, by wyrazić treść wymykającą się przedstawieniu, czy też jedynie niedokończony obraz, świadczący o niemożności poradzenia sobie przez malarza z zadaniem stworzenia portretu terrorystki?

Niewiele wiemy o protagonistce. Nieliczne informacje na jej temat wskazują, że należała do Organizacji Bojowej Polskiej Partii Socjalistycznej. Miała zapewne około 20 lat. „Kora" był to prawdopodobnie jej pseudonim organizacyjny, a nie prawdziwe imię; ani razu nie pada jej nazwisko. Jawi się jako postać bez historii, odcięta od swoich korzeni. Została wyznaczona do przeprowadzenia w Warszawie zamachu bombowego na wysokiego rangą urzędnika carskiego. Realizacja tego zadania była jednak z różnych powodów wciąż odwlekana; w końcu nie doszła do skutku. Kora wysadziła się w nie do końca jasnych okolicznościach jesienią 1906 roku na ulicy Żelaznej w Warszawie, być

[1] A. Strug, *Portret*, Czytelnik, Warszawa 1957. Podawane dalej w tekście przy cytatach liczby w nawiasach kwadratowych wskazują stronice tego tomu. Andrzej Strug (właśc. Tadeusz Gałecki; 1871–1937) – polski pisarz i publicysta, działacz ruchu socjalistycznego i niepodległościowego; aktywnie uczestniczył w rewolucji 1905 roku. *Portret* napisał w 1912 roku w Paryżu, w czasie kilkuletniego pobytu poza granicami Polski.

może zaczepiona przez rosyjski patrol. Po tym wydarzeniu ukazało się w prasie krótkie reporterskie sprawozdanie oraz „numer rewolucyjnego pisma z szumnym nekrologiem i z nie do poznania źle odbitą podobizną zmarłej" [s. 52–53]. I sam incydent, i jego sprawczyni szybko ulegli zapomnieniu.

Celem namalowania portretu Kory było zachowanie wizerunku ukochanej kobiety oraz unieśmiertelnienie bohaterki. Dziewczyna zgodnie ze swoimi deklaracjami pragnęła dać przykład, zamanifestować opór, by przez wywołanie przerażenia i wstrząsu przebudzić społeczeństwo i zmobilizować je do podjęcia masowego zrywu. Odwoływała się w ten sposób do zakorzenionego w polskiej mitologii romantycznej ideału gotowości do ponoszenia najwyższych ofiar, także ofiary życia, w imię walki o wyznawane wartości, nawet jeśli mogłoby się to wydawać irracjonalne. Chciała jawić się jako kolejne wcielenie romantycznego bohatera, który jest szalony, „bo wzniosły najwyższą racją moralną, szałem poświęcenia, odbiegającym od norm zdrowego rozsądku, bo gardzący przyziemną rachubą, kalkulacją i dyplomacją, bo nie liczący się z nakazami zdrowego, zimnego rozsądku, bo prawdziwie mądry, bo «rozumny szałem» i pragnący «wylatywać nad poziomy»"[2].

Zafascynowany bombiarką malarz stopniowo zaczął poddawać się narzucanej przez nią wizji i w coraz większym stopniu postrzegał ją przez pryzmat „spraw wyższych", wartości społecznych i patriotycznych, dotąd przez niego ignorowanych. W miarę owej „sakralizacji" Kora ulegała odcieleśnieniu, przestawała być żywą kobietą, a stawała się wcieleniem idei. Jej portret powinien zatem być obrazem, który by wyrażał jej duchowość, a nie jedynie iluzjonistycznie oddawał wygląd. Miał się on przyczynić do odrodzenia duszy społeczeństwa, na wzór ikony, która ukazuje „wzniosłe uczynki, świetlane i harmonijne przejawianie duchowej osobowości, a przede wszystkim promienny wzniosły wygląd, którego pięknem rozprzestrzenia się «wewnętrzną światłość» człowieka, a wówczas «lud» porażony ową światłością sławić będzie Ojca Niebieskiego"[3]. Namalowanie obrazu wymagało zatem unaocznienia duchowej istoty Kory „bardziej jawnie, bardziej bezpośrednio niż wygląd samej twarzy"[4], by dać świadectwo duchowej doskonałości i męczeństwu uwiecznionej na nim kobiety.

Zrozumiałe więc, że czyn terrorystki w odczuciu malarza wymagał sięgnięcia po całkowicie nowe środki wyrazu. Największą porażkę stanowiłaby dla niego niezdolność do uchwycenia tajemnicy, zatrzymanie się na poziomie cielesności, jak w przypadku portretu jego kochanki, Narcyzy (z którą łączyła go relacja czysto seksualna), niezwykle podobnego – sądząc z opisu – do *Pochodzenia świata* Gustave'a Courbeta z 1866 roku[5]: pięknego, lecz pokazującego jedynie obnażone ponętne ciało. Portret Kory miał oddawać platoński cień świętości, a nie dosłowną, przyziemną cielesność kobiety: wyrazić nieuchwytne i niewyrażalne, zasugerować niewiadome, pozostawić pole dla intuicji i „oczu duszy" patrzącego.

---

2 M. Janion, *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989, s. 12.
3 P. Florensky, *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984, s. 116.
4 Tamże, s. 203–204.
5 Przedstawia on brzuch i okolicę genitalną nagiej kobiety, leżącej z szeroko rozłożonymi nogami.

Jednak poszukiwanie nowych środków wyrazu wiązało się z niebezpieczeństwem zastosowania rozwiązań nieadekwatnych lub nadmiernie nowatorskich, gdyż „malarstwo w swym nierozerwalnym związku z nowością na poziomie inwencji może grzeszyć brakiem zręczności w sferze kompozycji i wykonania, potrafiąc zmylić swymi kombinacjami tych, którzy nie wiedzą, czym jest «prawdziwe malarstwo», i błądzą okrutnie”[6]. W literaturze pięknej pierwszy opisany przypadek takich poszukiwań stanowiło *Nieznane arcydzieło* Honoré de Balzaca z 1831 roku; tytułowy obraz były to „bezładnie zbite kolory, zawarte w plątaninie mnóstwa dziwacznych linii, tworzących gąszcz nie do przebycia”[7], w którym malarz widział jednak wyraźnie postać swojej idealnej ukochanej. Artyści kolejnych pokoleń uważali ten tekst za niezwykle ważny, ponieważ tytułowe „nieznane arcydzieło” oznaczało dla nich „arcydzieło nieuznane, niezauważone za sprawą braku widzenia wyższego rzędu”[8].

Z przywołanego na początku artykułu lakonicznego opisu portretu Kory wyłania się obraz, który mógł stanowić odzwierciedlenie przejścia od sztuki przedstawiającej do nieprzedstawiającej, zmierzającej ku abstrakcji. Powieść powstała w 1912 roku, krótko po tym, jak Wassily Kandinsky stworzył słynną *Akwarelę abstrakcyjną* (1910) i zaprezentował rozprawę *O duchowości w sztuce*, w której wyraził pogląd, że naśladowanie rzeczywistości, zmuszające do skupienia uwagi na materialnych szczegółach, rozprasza twórcę. Zgodnie z tym podejściem artysta powinien działać pod wpływem „konieczności wewnętrznej”, gdyż dopiero wtedy „jego malarstwo staje się wyrazem potężnego ładunku emocji i głęboko ukrytych sił mistycznych”[9].

Zatem być może namalowany przez Siewierskiego obraz, podobnie jak owo „nieznane arcydzieło”, należałoby interpretować jako pracę, która nie spełnia warunków widzialności, nieodłącznie związanej z figuratywnością, i jest tak gęsta od znaczeń, że aż niema[10]. Malarz „oddał, jako był czuł i jako zdołał, tę ogromną tajemnicę: nic więcej, jeno to, co dla człowieka niewidzialne” [s. 161]. Portret, na którym protagonistka była nieobecna, był tworzony z nadzieją, że – współcześnie lub w przyszłości – znajdą się odbiorcy, którzy zdołają przejrzeć zewnętrzną warstwę farby i odczuć zawarte w nim treści, emocje i „siły mistyczne”.

Obraz – wbrew zamysłom malarza – nie był jednak jednoznaczny w swojej treści. Pustka w miejscu, gdzie powinna znajdować się główna postać, mogła wyrażać – w wymiarze świadomym lub nieświadomym – pustkę powstałą w wyniku czynu Kory: pustkę w życiu i psychice artysty, a także pustkę jej czynu w wymiarze społecznym i historycznym. Rozpad formy mógł wynikać z niezdolności malarza do zmierzenia się z konfliktem wewnętrznym i lękiem. Na ten trop naprowadzają opisy przeżyć psychicznych Siewierskiego. Wielokrotnie powraca motyw jego przerażenia czynem bombiarki i niewiary w sens jej

---

6 H. Damisch, *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 28.

7 H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 38.

8 J. Dehnel, *Posłowie*, [w:] H. de Balzac, *Nieznane arcydzieło*, W.A.B., Warszawa 2009, s. 137.

9 B. Kowalska, *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989, s. 57.

10 H. Damisch, dz. cyt., s. 29.

śmierci. „To, na co ważyła się Kora, było w jego oczach potwornością, przed którą wzdrygał się, której ogarnąć nie był w stanie. Nie była to godna podziwu odwaga świadomego bojownika, który rozumuje na trzeźwo i na zimno, ani ślepy zapał żołnierza, odurzonego i rozbestwionego na placu boju. Nie było w tym chrześcijańskiej gotowości na śmierć i męczarnie, po których nastąpić miało królestwo niebieskie. […] Jego nieprzerywające się ani na chwilę myślenie o niej było tylko ciągłym przerażeniem" [s. 125].

Co więcej, niemożność znalezienia formy dla „bohaterskiego" portretu Kory mogła wynikać także z odczuwanego przez artystę pęknięcia w niej samej, z niejednoznaczności jej motywacji. Sprzeczność ujawniała się między innymi w tym, że deklarowanemu pragnieniu męczeńskiej śmierci, a więc decyzji o zerwaniu wszelkich więzi ze światem, towarzyszyła widoczna tęsknota do bliskich więzi z innymi ludźmi. Organizacja podziemna stała się dla niej niemal przybraną rodziną, w której szukała oparcia i ciepła. Idealizowała swoich towarzyszy, tworząc sobie wizję świata dającego poczucie bezpiecznego azylu i pełnej akceptacji. Pozbawiona więzi z towarzyszami walki, zdradziła swój sekret malarzowi, którego ledwie znała, szukając u niego nie tylko fizycznego schronienia, lecz także ciepła i zrozumienia. Wielokrotnie wygłaszane egzaltowane pochwały śmierci kontrastowały z lękiem, jakim reagowała na sygnały, że nadchodzi moment wykonania polecenia. Sprawiało to wrażenie, jakby owo zadanie narzuciła sobie, a następnie za wszelką cenę próbowała mu sprostać, choć w gruncie rzeczy ją i przerażało, i przerastało.

Wydaje się, że postępowaniem Kory w istocie kierowała nie determinacja i poświęcenie dla idei, lecz pragnienie bezpieczeństwa, które zapewne utraciła w momencie, gdy została sierotą, być może również w wyniku późniejszych doświadczeń. Postępowała jak typowy neurotyk, który, by ukryć przeżywane wewnętrzne konflikty, także przed sobą, „usiłuje samego siebie ukształtować na wzór wyobrażonej istoty doskonałej"[11], narzucając sobie swoje idealne „ja" i całkowicie ignorując własne ograniczenia i potrzeby.

Przywołanie polskiego toposu patriotycznego samozatracenia umożliwiło Korze stworzenie w oczach malarza wizji siebie jako tej, której osobowość zdominował instynkt narodowy i społeczny, unieważniając wszystkie inne pragnienia i potrzeby; dzięki temu jednocześnie zrepresjonowała w sobie pragnienie ciepła ludzkich uczuć, zniechęciła Siewierskiego do zalotów i narzuciła mu podziw dla swojego zadania i postawy. Wchodząc w rolę romantycznej heroiny, mogła unieważnić, niejako wymazać to, co uważała za swoją słabość, a co było efektem ujawniania się konfliktu między „ja" prawdziwym a dążeniem do aktualizacji „ja" idealnego, heroicznego.

Jednak zderzenie z rzeczywistością: niemożność przeprowadzenia zamachu oraz utrata kontaktu z ludźmi, którzy zastąpili jej rodzinę, spowodowała istotną zmianę. Kiedy uświadomiła sobie, że z powodu trudności kierownictwo organizacji mogłoby odłożyć zamach na czas nieokreślony lub w ogóle od niego odstąpić, wyznała: „Tego już chyba nie zniosę. Będę musiała odebrać sobie życie. Smutny, marny koniec…" [s. 136]. Jakby pragnienie śmierci było ważniejsze niż tak mocno przez nią akcentowane oddanie sprawie narodowej i społecznej. Rezygnacja z zamachu oznaczałaby

[11] K. Horney, *Nerwica a rozwój człowieka. Trudna droga do samorealizacji*, PIW, Warszawa 1978, s. 86.

utratę przekonania, że stać ją na dokonanie czegoś, czemu nikt inny nie byłby w stanie sprostać, a co zapewniłoby jej akceptację i podziw otoczenia.

Stosując terminologię Hanny Segal, można powiedzieć, że malarz odczuwał pęknięcie między deklarowanymi celami Kory a jej faktycznymi pragnieniami, a jednocześnie starał się tę świadomość wyprzeć, konstruując obraz ukochanej jako „obiekt idealny”[12] przy pomocy motywów zaczerpniętych z tradycji romantycznej i religijnej. Idealizacja ta pełniła funkcję obronną, chroniąc Siewierskiego przed lękiem depresyjnym. Natomiast popęd śmierci i agresję projektował przede wszystkim na przełożonych terrorystki z organizacji, którzy stali się tym samym obiektami prześladowczymi[13]. Zwłaszcza „Czarnego”, podziwianego przez nią przełożonego, artysta „nienawidził […] za krzywdę Kory. Domyślał się, że to on był sprawcą jej postanowienia i że on tylko swoim niewytłumaczonym wpływem rozegzaltował ją, oderwał od życia i pchał ją dalej ku zatraceniu” [s. 155]. Paradoksalnie obwiniał go za to, że stał za decyzją, którą sam deklaratywnie tak bardzo podziwiał. Rozszczepienie na obiekt idealny i obiekty prześladowcze należałoby zatem interpretować jako przejaw obrony przed wglądem, zmierzeniem się z prawdą o Korze.

Istotne znaczenie dla przeżyć malarza miał ponadto fakt, że ciało Kory i pamięć o niej zostały zamienione w *abiekt*[14]. Rozerwana na kawałki młoda i piękna kobieta została sprowadzona do żałosnej cielesności: „Jakieś strzępy w błocie, strzępy czegoś w powysadzanych oknach, strzępy, przylepione do ścian, wszędzie. Tego ogarnąć, tego pojąć nie mógł nigdy” [s. 52]. Najpełniej owo przeniesienie czynu terrorystki z wyżyn poświęcenia za ideały na poziom wręcz *mięsności*[15] w jej najbardziej trywialnym wymiarze, wyraziła niewybredna anegdota, powtarzana w podpitym męskim gronie: „Idzie sobie raz taka socjalistyczna panna (wiadomo, co tam były za «panny»). Idzie, a pod kiecką, w wiadomym miejscu, niesie bombę. Idzie taka «bombonierka», stąpa szeroko, ostrożnie – a naprzeciwko patrol. Takim wariatkom, oczywiście, wszystko jedno: ciska tym interesem o ziemię. – Jak nie huknie! Poszarpało ją i sołdatów. No, policja, wojsko i tak dalej, wszystko to dobrze pamiętamy. Zaczynają salcesony zbierać – ale to, powiadam panom, wszystko na kawałeczki. Tu sołdackie, tam panieńskie, tam na kupie jedno z drugim wraz, a tam już nie wiadomo ani co, ani czyje” [s. 22]. W tym sposobie opowiedzenia o zamachu terrorystycznym uwypukleniu jego *mięsności* towarzyszyło wulgarne seksualizowanie Kory. Wyraźne było tu nawiązanie do popularnych przekonań o terrorystkach jako tych, które

---

[12] Obiekt idealny – obiekt, który powstaje w rezultacie rozszczepienia i zaprzeczenia prześladowaniu. „Wszystkie dobre doświadczenia, prawdziwe lub fantazjowane, niemowlę przypisuje temu idealnemu obiektowi, który pragnie posiąść i zidentyfikować się z nim” (H. Segal, *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005, s. 146).

[13] Obiekt prześladowczy – obiekt, na który niemowlę projektuje całą wrogość i przypisuje jego działaniu wszystkie złe doświadczenia (tamże).

[14] *Abiekt* (fr. *l'abject* – wstrętne, odrzucone, pokalane, pomiot, wymiot) – pojęcie z teorii Julii Kristevej, która definiuje abiekt jako to, co opuszcza granice ciała, lokując się tym samym w strefie pośredniej między przedmiotem a podmiotem. Abiekt wywołuje wstręt, rozkłada się i gnije, a jednocześnie fascynuje; J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[15] Zob. J. Brach-Czaina, *Metafizyka mięsa*, [w:] tejże, *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999, s. 161–183.

przekraczają wszelkie granice, w tym także dotyczące norm obyczajowych[16]. Stanowiło to zaprzeczenie opozycji święta–grzesznica, którą w omawianej powieści wyrażało między innymi przeciwstawienie Kory jako idealnej ukochanej i Narcyzy jako kochanki.

W wyidealizowany świat artysty w efekcie wdzierało się to, co wstrętne i trudne do opanowania, zakłócając kult zmarłej. Wspomnienia o Korze, wbrew jego woli, tonęły „w czymś gęstym, lepkim, obrzydliwym" [s. 8]. Wydaje się przy tym, że głównym źródłem wstrętu było nie tylko wspomnienie o rozszarpanym i niepochowanym ciele, lecz także – a zapewne przede wszystkim – wypierana świadomość, że prawdziwą motywacją Kory było pragnienie śmierci. „W tym jej szaleństwie była nieogarniona wielkość, była i jakaś potworność, przed którą wzdrygał się w intensywnej odrazie. […] odpychało go od niej coś, co w niej było przeciwnego życiu i naturze ludzkiej, namiętna żądza zatracenia. […] Wokoło ołtarza, który zbudował dla niej w swej duszy, wśród kłębów kadzideł przebijało się okropne tchnienie trupa" [s. 126].

W tekście powieści wielokrotnie powtarza się stwierdzenie, że dziewczyna była martwa już za życia. Kora zdawała się przynależeć jednocześnie do świata zmarłych i świata żywych. Znaczące jest już samo imię bohaterki. „Kora", dosłownie „młoda dziewczyna", to inne określenie Persefony, córki Zeusa i Demeter, uprowadzonej przemocą przez Hadesa. Dzieli ona swój czas pomiędzy świat zmarłych, jako żona boga podziemi, i świat żywych, do którego powraca każdego roku na kilka miesięcy. Powieściowa Kora także przynależała do podziemnego świata, co malarz intuicyjnie odczuł już w początkach znajomości, kiedy jeszcze nie wiedział o jej zadaniu: nawet w sielskim otoczeniu polskiej wsi miał wrażenie, że „jej jasna suknia majaczyła w mroku jak widmo" [s. 89].

W ujęciu H. Segal artystyczna kreacja wymaga od twórcy przezwyciężenia rozszczepienia na obiekty idealne i prześladowcze oraz pogodzenia się z ambiwalencją. Rezygnacja z idealizacji wymaga zmierzenia się z lękiem, natomiast „niezdolność uznania i przezwyciężenia lęku depresyjnego musi prowadzić do zahamowań w ekspresji artystycznej"[17], prowadząc do całkowitej utraty zdolności twórczych lub negatywnie rzutując na poziom powstających prac[18]. Julia Kristeva podkreślała, że „Doświadczenie artystyczne zakorzenia się w tym, co wstrętne, a dzięki temu wypowiada je i oczyszcza"[19]. Warunkiem stworzenia wartościowego dzieła jest zatem zdolność do konfrontacji z własnymi odczuciami – również trudnymi do akceptacji – i znalezienie dla nich odpowiedniej formy wyrazu. Siewierski nie chciał stworzyć obrazu będącego jedynie „dziełem kunsztu" [s. 161]; najbardziej obawiał się, że mógłby namalować po prostu realistyczny obraz, wiernie oddający wygląd Kory. Nie starał się jednak wypowiedzieć tego, co go przerażało i budziło wstręt. W podejmowanych przez niego próbach niekiedy widoczne było dążenie do przekroczenia rozszczepienia i oddania ambiwalencji postawy samej Kory. Uparcie jednak powracał do idei stworzenia świeckiej ikony, będącej wyrazem jego fantazji o bombiarce jako „terro-

[16] M. Janion, *Bogini Wolności (Dlaczego rewolucja jest kobietą?)*, [w:] tejże, *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006, s. 5–49.
[17] H. Segal, *Teoria*..., dz. cyt., s. 253.
[18] H. Segal, *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, Universitas, Kraków 2003, s. 138.
[19] J. Kristeva, dz. cyt., s. 22.

rystycznej świętej", która chroniła go przed doświadczeniem przerażenia[20], nieuchronnie związanym z dopuszczeniem do siebie ambiwalencji i utraty. Malarz był bezradny wobec grozy, wynikającej z jego własnej wiedzy o sprzecznościach w osobowości Kory i fałszu jej deklarowanych motywacji. Niemożność konfrontacji z prawdą i przezwyciężenia sprzeczności uniemożliwiła mu stworzenie upragnionego arcydzieła.

Bibliografia

Balzac H. de, *Nieznane arcydzieło*, W.A.B., Warszawa 2009.

Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Wydawnictwo eFKa, Kraków 1999.

Damisch H., *Okno w żółci kadmowej albo o tym, co kryje się pod spodem malarstwa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

Florensky P., *Ikonostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.

Horney K., *Nerwica a rozwój człowieka. Trudna droga do samorealizacji*, PIW, Warszawa 1978.

Janion M., *Kobiety i duch inności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2006.

Janion M., *Wobec zła*, Verba, Chotomów 1989.

Kowalska B., *Od impresjonizmu do konceptualizmu. Odkrycia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1989.

Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

Segal H., *Marzenie senne, wyobraźnia i sztuka*, Universitas, Kraków 2003.

Segal H., *Teoria Melanie Klein w praktyce klinicznej oraz Psychoza i twórczość artystyczna i inne eseje*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2006.

Segal H., *Wprowadzenie do teorii Melanie Klein*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.

Strug A., *Portret*, Czytelnik, Warszawa 1957.

[20] H. Segal, *Marzenie…*, dz. cyt., s. 35, 43.