

PIĘKNO IDEALNE – PIĘKNO ZMYSŁOWE. „WZÓR AKADEMICKI” W POEZJI FRANCUSKIEJ I POLSKIEJ KOŃCA XIX I POCZĄTKÓW XX WIEKU*

PIOTR SIEMASZKO**

Rozważania niniejsze mieszczą się w perspektywie tzw. komparatystyki kulturowej¹, reprezentują zatem dziedzinę, której tak możliwości, jak i ograniczenia są przedmiotem, toczonej od wieków dyskusji, czego owocem jest niezwykle bogata literatura przedmiotu². Nie kwestionując też o odrębnym charakterze sztuk wizualnych i literatury³, uznać wypada, że pomiędzy odmienny-

* Tekst niniejszy jest fragmentem rozdziału monografii, omawiającej powinowactwa poezji przelomu XIX i XX wieku z malarstwem.

** Piotr Siemaszko – dr, adiunkt Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy.

¹ Terminu takiego używa S. Balbus (por. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka* [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004), łącząc go zresztą z terminem „intersemiotyczność” i „interdyscyplinarność”.

² Wspólnotę sztuk badali w XX wieku m.in. H. Wölfflin w *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Monachium 1915, przekł. polski, Wrocław 1962), nawiązujący do jego koncepcji O. Waltzel w *Wechselseitige Erhellung der Künste* (Berlin 1917), E. Souriau, *La correspondance des arts* (Paris 1947), J. H. Hagstrum, *The Sisters Arts; The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago 1958); H. A. Hatzfeld, *Literature through Art. A New approach to French literature* (New York 1952), M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (Princeton 1967, przekł. polski, W. Jekieli, Warszawa 1981), N. R. Schweizer, *The ut pictura poesis in Eighteenth Century*, Frankfurt 1972; B. Uspienski, *Study of Point of View: spatial and Temporal Form*, Urbino 1973; D. Scott, *Pictorialist poetics. Poetry and visual art in nineteenth century France*, Cambridge 1988; B. Vouilloux, *La Peinture dans le texte XVIII–XX siecle*, Paris 1995. Problem powinowactwa sztuk jest też od wielu lat przedmiotem zainteresowania polskich historyków sztuki. Podejmowali go m.in.: J. Białostocki (*Słowo i obraz* [w:] *Słowo i obraz*, red. A. Morawińska, Warszawa 1982); M. Poprzeczka (*Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986); W. Okoń (*O narracji wizualnej w malarstwie polskim 2 połowy XIX wieku*, Wrocław 1988).

³ Mając na uwadze ustalenia E. Gombricha (*Moment and Movement in Art*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, t. 27, 1964), podważające dychotomię przestrzenności sztuk wizualnych i czasowości werbalnych, za jedyną dystynkcję dzielącą literaturę i sztuki plastyczne uznać dziś wypada jedynie różnicę tworzywa, choć i ta była kwestionowana przez

mi ekspresjami artystycznymi zachodzą istotne koincydencje, a zastrzeżenia Diona Chryzostoma (*XII Mowa olimpijska*), Leonarda (*Traktat o malarstwie*), Lessinga (*Laokoon, czyli o granicach...*) czy badania strukturalistów⁴, owocuujące zakwestionowaniem obrazowości bezpośredniej, równoważy: po pierwsze, pewien materialny dowód w postaci olbrzymiego zespołu faktów literackich, wyposażonych w „warstwę” wizualną (od mimetycznych opisów Homera po dokonania „poezji konkretnej”, ujmując rzecz w znacznym skrócie); po drugie, formułowane na gruncie nauki współczesnej, zwłaszcza semiotyki, wnioski, potwierdzające zasadność powinowactw, a więc zdolność literatury do tworzenia wyobrażeń oglądowych⁵.

Kwestia intermedialnych koneksji w sztuce XIX wieku rozważana była wielokrotnie, a próby takie zaświadczone są już w dziewiętnastowiecznych tekstach krytycznych. Zwracano zatem uwagę, by przypomnieć tu choćby kilka badanych aspektów, na malarskie podłoże twórczości Mickiewicza⁶, Słowackiego⁷, Konopnickiej⁸, malarsko-literackie korespondencje w romantyzmie i pozytywizmie⁹, na prerafaelickie czy böcklinowskie inspiracje w poezji młodopolskiego symbolizmu¹⁰, omawiano kwestię literackiego impresjonizmu¹¹, analizowano obecną w poezji młodopolskiej kolorystyczną i świetlną symbolikę¹², pisano też o fascynacjach poetów młodopolskich wybranym ma-

semiologów. Propozycje E. Gombricha, M. Bachtina, B. Uspieskiego oraz wysiłki semiologów, zmierzające do przezwyciężenia orientacji „lessingowskiej” omawia M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony*, dz. cyt., s. 26–41.

⁴ Znacznie bardziej kompletny przegląd różnorodnych stanowisk badawczych skupia tekst H. Markiewicza, *Obrazowość a ikoniczność literatury* [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984.

⁵ Zob. S. Wysłouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk* [w:] *Inter-semiotyczność...* dz. cyt. Zwraca tu autorka uwagę, co bardzo istotne, na nieprzystawalność teoretycznych konkluzji wobec wszechobecnej w kulturze praktyki artystycznej swobodnie i skutecznie łączącej słowo i obraz.

⁶ S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta* [w:] *Sztuka i krytyka u nas. Pisma zebrane*, t. I, red. J. Z. Jakubowski, M. Olszaniecka, Kraków 1971.

⁷ I. Matuszewski, *Słowacki a prerafaelici angielscy* [w:] *Słowacki i „nowa” sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965; Z. Lubertowicz, *Paleta barw i klejnotów w utworach Juliusza Słowackiego*, Brody 1910; D. Kudelska, *Juliusz Słowacki a sztuki plastyczne*, Lublin 2000.

⁸ W. Olkusz, *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej*, Opole 1984.

⁹ W. Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska analizuje tzw. „wzór prerafaelicki” i wskazuje na, utrwalone w młodopolskiej poezji symbolistycznej, inspiracje „böcklinowskie”. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Od alegorii do symbolu* [w:] *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.

¹¹ Por. M. Des Loges, *Impresjonizm w literaturze*. Sprawozdanie Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wydział I. Rok XLI. 1948, Warszawa 1949; A. Rossa, *Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów*, Kraków 2003.

¹² A. Dąbrowska, *Symbolika kolorów i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz 2000.

larzem¹³ i o malarskich odniesieniach w twórczości wybranego poety¹⁴. Pośród tych wielu, cennych i inspirujących ujęć, brakuje dotąd głębszej i usystematyzowanej refleksji nad związkami, istniejącymi pomiędzy poezją przełomu XIX i XX wieku i dziewiętnastowiecznym malarstwem akademickim, a kwestia ta wydaje się interesująca zarówno z uwagi na znaczną frekwencję tekstów poetyckich poświadczających taką zależność, a więc ukształtowanych pod wpływem „zapatrzenia” w sztukę akademicką, jak również z uwagi na fakt, iż ogląd powinowactw, dokonujących się pomiędzy poezją schyłku wieku a malarstwem akademickim umożliwia pełniejsze zrozumienie wielorakich przemian, jakim podlega wyobraźnia wizualna poezji tego czasu, przemian, które korespondują z przeobrażeniami dokonującymi się w sztuce modernizmu, których początkiem jest właśnie przełamanie akademickiej konwencji. Tekst niniejszy nie jest, rzecz jasna, całościową prezentacją wspomnianej problematyki, raczej próbą wstępnego rozpoznania przedmiotu, stąd też eksponuje związki poezji nie z całym wielowątkowym zjawiskiem, jakim jest akademizm, a jedynie z wyraźniej uobecniającymi się składnikami tego artystycznego nurtu.

Dziewiętnastowieczny akademizm skupia w sobie elementy jednoczące go z dwiema tradycjami. Z jednej strony zaznaczają się tu wyraźne wpływy neoklasycyzmu¹⁵, z uwzględnieniem charakterystycznego dlań repertuaru tematów, zachowaniem prymatu linii, koloru lokalnego itd., z drugiej, gdyby wziąć pod uwagę prace takie jak *Śmierć Hiacynta* Jeana Broca (Muzeum Sztuk Pięknych, Poitiers), czy *Wieczór* Charlesa Gleyre’a (Luwr, Paryż), zdaje się korespondować ze sztuką romantyczną, która w wersji symbolistycznej zdominuje wyobraźnię artystów w II połowie stulecia. Nie jest to już ten, jak pisze o neoklasycyzmie H. Honour, styl powściągliwie przejrzysty, surowy, poważny, prostoliniowy, umożliwiający wypowiedzi otwarte, deklaracje bezkompromisowe i tym samym manifestujący pragnienie uzdrowienia społeczeństwa¹⁶, raczej sztuka, w której tradycja antyczna ulega znamiennej modyfikacji, bo, jak zauważa R. Huyghe, zostaje sprowadzona do, bliskich parnasistom, chłodnych form Gérôme’a, Böcklina czy Leightona¹⁷ i, dodajmy, poddana interpre-

¹³ A. Nowakowski, *Böcklin. Chwała i zapomnienie*, Kraków 1994.

¹⁴ J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.

¹⁵ J. P. Couchoud uznaje akademizm za „żalodne dziedzictwo” neoklasycyzmu. Por. J. P. Couchoud, *Sztuka francuska*, t. II, przekł. E. Bąkowska, Warszawa 1985, s. 73. E. Gombrich natomiast utożsamia oba nurty: „Program upiększania natury, sformułowany przez A. Carracciego, G. Reni i ich następców – pisze – nazywamy neoklasycyzmem lub akademizmem, w odróżnieniu od sztuki klasycznej, która nie jest związana z żadnym programem” (E. Gombrich, *O sztuce*, przekł. M. Dolańska, Warszawa 1997, s. 395). Na temat akademizmu zob. M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977; tejże, *Malarstwo salonowe*, a także: N. Pevsner, *Academies of Art. The Past and Present*, Cambridge 1940 (1986); A. Boime, *The Academy and French Painting in Nineteenth Century*, London 1971.

¹⁶ H. Honour, *Neoklasycyzm*, przekł. W. Juszcak, Warszawa 1972, s. 21.

¹⁷ Por. R. Huyghe, *Le naturalisme académique pictural* [w:] *L’art et le monde moderne*, Paris 1970, s. 77.

tacji, ujawniającej skłonności, które klasycy uznaliby za przejaw zepsucia czy złego smaku. Powściągliwość neoklasycyzmu zostaje w akademizmie zastąpiona przepychem, postawa racjonalna emocjami, a idea moralnego puryzmu, swobodą i frywolnością. „Mitologia i świat antyczny – pisze o tym aspekcie akademizmu Maria Poprzęcka – stają się przede wszystkim domeną nagości i prowokacyjnej zmysłowości, maskowanych tematem o dostojnym rodowodzie albo nostalgicznie przywoływaną krainą nieskrępowanego życia zgodnie z naturą”¹⁸.

Jednym z najczęściej realizowanych motywów tej sztuki jest zatem nagie, najczęściej kobiece ciało, prezentowane zarówno jako wzór doskonałej formy, ale też jako obiekt oferujący wizualną przyjemność. Idealne kształty, uchwycone czasem w pozach posągowych, czasem erotycznie prowokacyjnych, mają skłaniać zarówno do kontemplacji doskonałych proporcji, ale też tworzyć specyficzny klimat intymności, rozbudzić wyobraźnię i zaangażować ją do współudziału w swego rodzaju grze zmysłów, organizowanej repertuarem plastycznych aluzji: odsłoniętymi fragmentami ciała, szczegółami stroju, gestami, a umiejętnie „podpowiedziana” anegdota, starannie odtworzone kulturowe realia, skutecznie eliminują podejrzenia o nieobyczajność, gwarantując zachowanie owej *bienséance*, przystojności nie naruszającej dobrego smaku. Po wszechnie przedstawiane są motywy mitologiczne, gdzie dostrzegalny jest zarówno wpływ prac Winckelmanna, jak też bukolik André Cheniera, prezentujących obraz Grecji jako krainy wieczystej harmonii, piękna i spokoju, ale też ujęcia, w których powściągliwe klasyczne piękno zostaje zestawione z doświadczeniem cierpienia, śmierci czy wpisane w scenię żywiołowej miłosnej akcji. *Okeanidy rozpaczające u stóp skały z przykutym Prometeuszem* H. Lehmann (Gap Muzeum), budząca w swoim czasie tak gorące dyskusje *Fryne przed sędziami* L. Gérôme’a (Hamburg, Kunsthalle), *Nimfa porwana przez fauna* A. Cabanela (Musée des Beaux-Arts, Lille), czy liczne prace Henryka Siemiradzkiego (*Wazon czy kobieta*, *Fryne w Eleusis*, słynna *Dirce chrześcijańska*, MNW¹⁹; *Sielanka rzymska*, MNW; *Sąd Parysa*, MNW czy *Taniec wśród mieczów*, wł. pryw.), to wszystko przedstawienia traktujące temat jako pretekst, doskonałą, etycznie i artystycznie usankcjonowaną sposobność dla zaspokojenia libertyńskich pragnień i, na co zwracała już uwagę dziewiętnastowieczna krytyka artystyczna w odniesieniu do autora *Pochodni Nerona*, nastawione przede wszystkim na ekspozycję wrażeń zmysłowych²⁰. Podobna jest funkcja tych po wielokroć powielanych orientalnych motywów, realizowanych

¹⁸ M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 178.

¹⁹ Obrazy znajdujące się w zbiorach krajowych zaznaczam następującymi skrótami: MNW – Muzeum Narodowe w Warszawie; MNK – Muzeum Narodowe w Krakowie.

²⁰ S. Witkiewicz dostrzega w sztuce Siemiradzkiego swego rodzaju sprzeczność pomiędzy ideą i formą, a w samym artyście pomiędzy człowiekiem i malarzem: „Siemiradzki-człowiek – pisze Witkiewicz, komentując «Pochodnie Nerona» – współczuje męczeństwu i ofiarom idei – Siemiradzki-malarz «widzi» w świecie tylko błyszczące powierzchnie metalów, promienie światła, załamane w kryształach topazów i rubinów, połysk jedwabiu, śliskość słoniowej kości, fosforencję perłowej masy, zawartość marmuru lub granitu i wszystkie swoje siły zużywa na to,

zarówno przez malarzy europejskich, jak: Stefano Ussi (*Powrót szejka*, Chaucer Fine Arts, Londyn), E. Debat-Ponsan (*Masaż*, Musée des Augustins, Tuluza), F. Bellesio (*Muzykanika*, Nataf Galerie, Paryż), F. Arthur Bridgman (*Odaliska*, Mathaf Gallery, Londyn), H. Vernet (np. *Judah i Tamar*, Wallace Collection, Londyn) czy J. L. Gérôme, autor licznych i wielokrotnie powtarzanych scen „łaziennych” i targów niewolnic, jak też przez wielu malarzy polskich, np. Wojciecha Gersona (*Odpozynek*, MNW), Pantaleona Szyndlera (*Dziewczyna w kąpieli*, MNK) i Franciszka Żmurkę (*Z rozkazu padyszacha*, MNW), a zwłaszcza artystów pozostających pod wpływem zauroczonych Orientem Francuzów: Stanisława Chlebowskiego, korzystającego z doświadczeń L. Gérôme’a (np. *Sprzedaj niewolnicy, Turczynki nad Bosforem*), Adolfa Sandoza, studiującego u Delaunaya i Chavannesa (np. *Kobieta saharyjska, Portret żony szejka El-Kantary*) czy Teofila Kwiatkowskiego, pracującego pod kierunkiem Ary Szaffera i Cognieta. Fascynacja egzotyczną kulturą, baśniową niezwykłością, bogactwem ornamentów łączy się czasem w tych obrazach z akcentami przemocy, okrucieństwa i śmierci, czasem z eskapistycznym marzeniem o tym, co odległe i inne, a prezentowany tu model kobiety: pięknej, bezwolnej i oczekującej, wydaje się doskonale odpowiadać tym silnie tłumionym patriarchalno-poligamicznym tęsknotom Europejczyków. I równie modne stają się teraz przedstawienia „salonowo-buduarowe”, bliższe kulturowo, operujące czytelnymi anegdotami, nawiązujące do tradycji francuskiego rokoka, do sztuki mistrzów subtelnej zmysłowości czy, jak ich nazywa Orietta Rosssi Pinelli, „libertyńskich intelektualistów Wieku Światał”²¹: Watteau, Bouchera, Greuze’a czy Fragonarda, artystów próbujących swymi frywolnymi, a często wprost skandalizującymi przedstawieniami, poruszyć znużoną wyobraźnię arystokratyczno-mieszczkańskiej klienteli. Nurt ten będzie reprezentowany licznymi pracami ich dziewiętnastowiecznych kontynuatorów, dziełami nierzadko dramatycznymi w wyrazie i, o czym przypomina M. Poprzęcka²², dość często budującymi swój anegdotyczny aspekt na podstawie literackich pierwowzorów. Tak jest np. w *Stwierdzeniu cudzołóstwa* Julesa-Arsene Garniera, odnoszącym się do powieści Felicjena Champsaura czy też w budzącej zgorszenie *Rolli* Henri Gervexa (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux), obrazie inspirowanym poematem Alfreda de Musset, czy w przywołującym Dickensowskiego *Dawida Cooperfielda, Przebudzonym sumieniu* (Tate Gallery, London) W. H. Hunta.

Reminiscencje malarstwa akademickiego pojawiają się początkowo przede wszystkim w pikturalnie nacechowanej dziewiętnastowiecznej liryce francuskiej, w postaci klasycyzujących, często parnasistowskich wariantów opisowych²³, czego liczne przykłady przynosi poezja T. Gautiera, T. de Banville’a,

żeby z farby wydobyć zupełne złudzenie tych materiałów”. S. Witkiewicz, *Henryk Siemiradzki* [w:] *Pisma zebrane*, t. I. *Sztuka i krytyka u nas*, dz. cyt., s. 394.

²¹ O. Rossi Pinelli, *Pragnienia powielają się poprzez ich wyobrażenia. Artysci libertyńscy we Francji w XVIII wieku* [w:] *Akt. Eros, natura, sztuka*, przekł. T. Łozińska, Warszawa 1999, s. 190 i nast.

²² Zob. M. Poprzęcka, dz. cyt., s. 225.

J. M. de Hérédii, Leconte de Lisle'a, czy F. Coppée, autorów sięgających ku inspiracjom mitologicznym czy biblijnym, ale też często zasilających swą wyobraźnię malarskimi interpretacjami znanych wątków kulturowych. Realizowane przez nich poetyckie wizualizacje, mimo że wyrastają ze stosunkowo jednolitego i integralnego programu estetycznego, konkretyzują się w sposób bardzo indywidualny, zgodny z indywidualnym „światoodczuciem” czy osobistym poczuciem smaku, akcentując zatem albo ową posągową *impersonalité*, albo zmysłowy, cielesny urok, a czasem gestykę miłosnego żywiołu. Gautier przywołuje m.in. nieśmiertelny motyw Afrodyty w postaci, w jakiej ujmuje go mit grecki i malarstwo europejskie, akcentując doskonałość kształtu, marmurową biel ciała, wdzięk, grację, słoneczność i porównując go do sztuki Correggia²⁴; najada w *Źródle* Banville'a²⁵, statyczna, posągowa, niewzruszona, o doskonałej, idealnej, boskiej powierzchowności, zdobiona typowymi kolorami (biel, róż, lazur, srebro), ukazana w *contraposto* i z pełnym wdzięku gestem rąk przytrzymujących dzban wody, do złudzenia przypomina dziewczynę z obrazu Ingres'a pod tym samym zresztą tytułem (J.A.D. Ingres, *Źródło*, Musée d'Orsay, Paryż). *Le Tepidarium* Hérédii, inspirowany, na co zwraca uwagę D. Scott, dziełem Theodore Chassériau (*Tepidarium*, Luwr, Paryż)²⁶, to przedstawienie pozbawione posągowej powściągliwości, a wprost przeciwnie, intensywnie przesycone zmysłowością. Grupa nagich i półnagich niewieścich ciał o egzotycznej urodzie, ich kształty, ułożenie, kolorystyka połączona z marmurową substancjalnością, światło i cień modelujące koloryt, a także specyficzna ekspresywność, sugestie temperatury i zapachów, to wręcz jakby akademicko-parnasistowska alegoria owej Voluptas – zmysłowości, kojarzonej z erotycznymi tęsknotami i fascynacjami. Podobny schemat opisowy, eksponujący postać jako główny obiekt, jej pozę, gestykę, oprawę otoczenia, opis zamknięty, skończony, zdyscyplinowany znajdziemy i u Baudelaire'a w opisie pięknej Kreolki (*Do Kreolki*) czy równie uroczej Malabarki (*Młoda Malabarka*), u Verlaine'a, który w *Poèmes saturniens*, opiewa kobiece piękno wzorem mi-

²³ Tę pikturalną orientację Parnasu akcentuje A. Mazur. „Parnasiści – pisze – w miejsce muzyczności słowa rozwijanej przez romantyzm stawiają plastykę; to jej będzie się starać dorównać literatura”. A. Mazur, *Parnasizm w poezji polskiej drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, Opole 1993, s. 28. Gautier, na co zwraca uwagę M. Poprzeczka, dostrzegł nawet malarsko-poetyckie powinowactwa pomiędzy konkretnymi obiektami, wskazywał np. na „parnasistowski” charakter obrazu Jeana-Leona Gérôme'a pt. „Walka kogutów” (Zob. M. Poprzeczka, *Akademizm*, dz. cyt., s. 187). Podobieństwa obu sztuk wskazuje również D. Scott (*Pictorialist poetics. Poetry and the visual arts in nineteenth-century France*, Cambridge 1988, s. 93 i nast.), a także badacze polscy, m.in. Z. Mocarska-Tycowa (*Wybory i konieczności. Poezja Asnyka wobec gustów estetycznych i najważniejszych pytań swoich czasów*, Toruń 1990, s. 139), W. Okoń, *Wiktorianie i antyk* [w:] *Wtajemniczenia. Studia z dziejów sztuki XIX i XX wieku*, Wrocław 1996.

²⁴ T. Gautier, *Chmura*, przekł. B. Ostrowska [w:] *Lirycy francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 356.

²⁵ T. de Banville, *Źródło*, przekł. Cz. Jastrzebiec-Kozłowski [w:] *Lirycy...*, s. 365.

²⁶ J. M. Hérédia, *Le Tepidarium* [w:] *Les Trophées*, Paris 1893; cyt. za D. Scott, dz. cyt., s. 93.

strzów Parnasu, u Leconte de Lisle'a, „malującego” w *Werandzie* piękną, pogrążoną w półśnie niewiastę na tle bogato udekorowanej przestrzeni (porfirowe baseny, zasłony z lekkiej gazy, jedwabne poduszki złotem haftowane, kryształowe kadzidła, z których „dymy wonne się snują”, egzotyczne rośliny)²⁷, a także w wierszach F. Copée, np. w *Ewie*, gdzie zmysłowa cielesność głównej bohaterki (płowe, rozjaśnione w słońcu włosy, śnieżna powłoka skóry, wijące się i drgające, „rozkoszne ciało”) skupia w sobie bezgrzeszny urok „pierwszej natury” z temperaturą grzesznego żywiołu i „ciemnym” przeznaczeniem²⁸, czy w *Gniewie Salomona* Alfreda de Vigny, gdzie postać pięknej Filistynki, bliska już tym licznym, i malarskim, i poetyckim portretom *femme fatale*, utrwalona zostaje poprzez konsekwentne wyliczenie istotnych plastycznie elementów anatomii (włosy, oczy, biodra, ramiona, nogi), sugestie wyrazu mimicznego, pozycji ciała, gestyki, a także odzieży i biżuterii, a jej zmysłowy, cielesny urok („gibka niby leopard”, „toczone ramiona, wilgne ciepłym potem”, „rozkoszne nogi”, „biodra wysmuklejsze niż biodra gazeli”²⁹) nie jest bynajmniej urokiem klasycznego posągu, lecz właśnie animalnym, zmysłowym pięknem, pięknem tyleż ponętym, co złowrogim.

Realizacje tego rodzaju, w których tak wyraźnie zaznaczają się i tematyczne, i formalne związki z malarstwem akademickim, można by, choćby poprzez analogię do owego „wzorca prerafaelickiego”, nazwać wzorcem akademickim. Jest to zawsze opis mimetyczny³⁰, odtwarzający rzeczywistość obrazu malarzkiego, a zatem utrwalający charakterystyczny repertuar motywów i tematów, uwzględniający, zgodnie z Albertiańskim postulatem *storii*, anegdotyczny aspekt przedstawienia, a poprzez charakterystyczną organizację prozodii i leksykę, sugerujący zespół wyznaczników formalnych³¹: linearyzm, jednoznaczność (lokalną) kolorystykę, porządek kompozycyjny (ekspozycja przedmiotu głównego, ułożenie figur, uwzględnienie planów), konwencjonalną ekspresywność i gestykę postaci. Opis taki jest, podobnie jak klasycznie zorganizowany aka-

²⁷ Leconte de Lisle, *Weranda*, przekł. K. L. Rychłowski, *Poezje*. Wstęp, wybór, J. Strasburger, Warszawa 1980, s. 120

²⁸ F. Coppee, *Ewa*, przekł. W. Szymanowski, *Poezje i dramata*, t. II, Warszawa 1884, s. 28.

²⁹ A. de Vigny, *Gniew Salomona*, przekł. L. Staff, *Liryki francuscy...* dz. cyt., s. 274.

³⁰ Liczne przykłady *mimesis* znajdziemy w europejskiej tradycji literackiej, poczynając od opisu tarczy Achillesa w *Iliadzie*, opisy fresków w pałacu królowej Dydony, pomieszczone w ks. I *Eneidy* Wergiliusza, wspaniałe partie *Boskiej komedii* Dantego, gdzie oprócz czysto opisowych fragmentów, jak np. „Zwiastowanie”, mamy do czynienia z niezwykle plastyczną wyobraźnią podmiotu, zapisującą się w całym utworze, a przejawiającą się w ewolucji obrazowości od konkretnych, wyrazistych „substancjalnych” ujęć *Piekła*, po abstrakcyjne, „geometryczno-luminarne” efekty *Raju*. Plastyczny, malarski charakter ma też opis idealnego pejzażu w *Decameronie* Boccaccia, fragmenty poematu *Gofred, albo Jerozolima wyzwolona* (IV, 7–8) Tassa, liczne fragmenty *Raju utraconego* Milтона (np. opis Edenu, zawarty w IV księdze, opis archanioła Rafaela w ks. V czy opis Ewy i kusiciela w ks. IX), a także liczne realizacje poetów renesansu, baroku i romantyzmu, które przytacza Hagstrum (*The Sisters Arts...*) czy M. Praz (*Mnemosyne...*).

³¹ „Uzyskaniu wrażenia pokrewnego masie plastycznej służy, pisze Mazur, odpowiednia pro-

demicki obraz, uporządkowaną kompozycyjnie i zamkniętą w ramach „obrazowego pola”, sumą wyselekcjonowanych elementów, opisem sugerującym statyczną i „zewnętrzną” wobec obiektu pozycję obserwatora, a zatem i dystans, istniejący pomiędzy podmiotem – dysponentem racjonalnie kontrolowanego zmysłu postrzegania a przedmiotem oglądu (choć możliwe, i dość często manifestowane jest przez podmiot, swoiste zabarwienie uczuciowe: patos, czułość, erotyczna fascynacja). Manifestuje się tu też bardzo wyraźnie bezwzględne zaufanie do zmysłów, co przejawia się zwłaszcza jako swego rodzaju absolutyzacja oka, supremacja spojrzenia, obejmującego rzeczywistość w sposób systematyczny, kompletny, całościowy.

I wszystkie te, oparte na racjonalnych podstawach zasady konstrukcyjne, zmierzające do restytucji, poprzez sztukę, porządku idealnego, wydają się wspomnieniem owego Boskiego prawzoru, o którym pisał Bellori³², marzeniem o Boskich początkach stworzenia, przeniesionymi w realia zsekularyzowanej, dziewiętnastowiecznej kultury. Z tych idealistycznych aspiracji wywodzi się zarówno kult sztuki-absolutu, streszczający się w owym słynnym *l'art pour l'art*, postulacie wyrażającym nie tyle fascynację próżnym estetyzmem, co definiującym postawę głęboko uzasadnionego buntu przeciwko, dominującej w II połowie XIX wieku, pragmatyczno-uitylitarnej orientacji³³, ale też, o czym przypomina A. Baillet, będącym pogłosem Schopenhauerowskiej myśli, która sztukę przeciwstawia ulotności i nietrwałości człowieczego istnienia³⁴, jak też ta, właściwa wyobraźni parnasizmu, skłonność estetyczna, ujmowana formułą *transpositione d'art*, przejawiająca się w swoistym nastawieniu poezji na przedmiot, wyczuleniu na jego materialną, substancjalną trwałość i konkretyzująca się w próbach odtworzenia przedmiotu w słowie³⁵, choć, co wyraźnie sugerują wyżej przytoczone realizacje poetów francuskich, przynoszą

zodia: asonanse i aliteracje, wielosylabowe słowa i wersy, wolny rytm o wyrazistej kadencji, leksyka nazywająca materię”. A. Mazur, dz. cyt., s. 29.

³² „Szlachetni malarze i rzeźbiarze – pisał Bellori – naśladować owego pierwszego rzemieślnika, tworzą sobie w umyśle wzór najwyższej piękności i w niego się wpatrując, poprawiają naturę, unikając błędów w kolorze i liniach”. G. Pietro Bellori, *Idea malarza, rzeźbiarza i architekta wybrana z piękna natury, lecz przewyższająca naturę* [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce (1600-1700)*. Wybór, oprac. i przekł. niniejszego tekstu J. Białostocki, Warszawa 1994, s. 218. Znaczenie poglądów Belloriego oraz rolę zmysłu wzroku w sztuce i filozofii klasycznej omawia R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 56.

³³ Dla Gautiera wartość uutilitytarną i dydaktyczną miało właśnie czyste piękno: „Wiersze Homera, posągi Fidiasza, obrazy Rafaela bardziej się przyczyniły do uszlachetnienia człowieka niż wszystkie traktaty moralistów. One to przybliżyły ideał ludziom, którzy sami nie podejrzewaliby nawet jego istnienia, i wprowadziły ten boski czynnik do przyziemnych dotąd umysłów. Sztuka dla sztuki to nie znaczy forma dla formy, ale forma dla piękna, niezależna od wszelkiej obcej idei, wszelkiego uwikłania w służbę jakiegokolwiek doktryny, wszelkiego bezpośredniego pożytku”. T. Gautier, *O pięknie w sztuce*, przekł. H. Morawska [w:] *Francuscy malarze i krytycy o malarstwie 1820-1870*, Warszawa 1977, s. 290-291.

³⁴ Por. A. Baillet, *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris 1927, s. 237-284.

one czasem przykłady piękna „marmurowego” i klasycznie bezosobowego, częściej piękna frywolnego, kuszącego zmysły „żywą” cielesnością, a mocno skonwencjonalizowany sposób ich prezentacji, swoista estetyzacja i wyrazisty erotyczny podtekst, tworzą z tych przedstawień kanon libertyńsko-dekadencjonalnej quasi-ikony.

Ten, wypracowany przez francuskich parnasistów model poezji pikturalnej, uobecnił się w sposób równie wyraźny w twórczości rodzimej³⁵. Jest on tu realizowany właściwie identycznie, jako odtworzenie ważniejszych elementów klasyczno-akademickiej konwencji, a jego wewnętrzna dyscyplina, regularność, komunikatywność, a także narracyjność, akcentująca „dzianie się”, implikująca swego rodzaju sceniczność, a jednocześnie skłaniająca do interpretacyjnego współuczestnictwa, uczyni zeń dogodny język, w którym wyrażą się obyczajowe maniere *fin de siècle'u*, jego gust i wyrafinowana, dekadencjonalno-estetyzująca wyobraźnia pokolenia. Są to najczęściej sceny rodzajowe, mitologiczne, orientalne, podszyte erotyzmem, realizacje inspirowane albo konkretnym przedstawieniem malarskim, albo odtwarzające najistotniejsze komponenty akademickiego wzoru: charakterystyczny motyw, sugestie linearne, konwencjonalny koloryt i równie konwencjonalną ekspresywność i gestykę przedstawianych postaci. Czasem obiektem opisu są figury pomnikowo statyczne, częściej utrwalone w pozie naturalnej, swobodnej, eksponującej urok kształtów, ich powab i wdzięk.

Tetmajerowski wizerunek Śmierci („ciało miękkie, ciepłe, w łukach rozkosznych gięte... Róże na twojej głowie, róże w twoich dłoniach, ciało twoje pełne, wspaniałe, piersi lekko falują, a biodra zdają się drżeć od dotknięcia...”³⁷) przypomina niewiasty z obrazów Cabanela (*Narodziny Wenus*, Musée d’Orsay, Paryż), Baudry’ego (*Pęta i fala*), Alma-Tademy (*W tepidarium*, The Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight) czy Wojciecha Gersona (np. *Odpoczynek. Po kąpeli*, MNW), kobiety czarujące zmysłowym bezwładem i eksponujące w swych pozach najbardziej znaczące, w sensie plastycznym, elementy anatomii. Podobne, statyczne ujęcia, prezentują poetyckie obrazy K. Zawistowskiej i J. Przysieckiego:

³⁵ Jak pisał T. Gautier: „Każdy wiersz miał być czymś w rodzaju medalionu, osadzonego na wieczku szkatułki, oprawionym w pierścien sygnetem noszonym na palcu, czymś, co przypominałoby odcisk medalii antycznych, jakie można zobaczyć u malarzy i rzeźbiarzy” (T. Gautier, *Historie du Romantisme*, cyt. za J. Święch, *Z problematyki tłumaczeń parnasistów i Baudelaire’a w Polsce* [w:] *Studia z historii i teorii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1970, s. 214.

³⁶ Wprawdzie kwestionuje się zależność polskiego parnasizmu od wzorów francuskich (rzeczywiście nie przeniesiono warstwy światopoglądowej, historiozoficznej tej poezji), to jednak ilość przekładów z poezji francuskiej (Zob. J. Święch, dz. cyt. i A. Mazur, dz. cyt., s. 51–55) wywarła istotny wpływ zarówno na ukształtowanie pewnej estetycznej orientacji, jak i artystycznej metody. Zarzuty wobec Tetmajera o plagiaty z Leconte de Lisle’a czy Heredii są tu bardzo znamienne, bo bez względu na ich merytoryczną wartość świadczą o intensywnie obecnym mechanizmie porównawczym i postrzeganiu rodzimych realizacji przez pryzmat poezji francuskiej.

³⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Do śmierci* [w:] *Melancholia*, Warszawa 1899, s. 28.

Drobną stopą zdeptawszy syryjskie purpury,
 Słuchała nieruchoma, przegięta niedbale,
 Onych pieśni, śpiewanych ku jej ciała chwale,
 W świetlicy obwiedzionej kwiecianyymi sznury³⁸

O marmur
 Kędy płывa woda
 Z paszczęki lwa, źródłana,
 Greczynka ramię wspiera młoda
 W pieśń zasłuchana³⁹

W wielu innych ujęciach, oprócz zmysłowego uroku, wyraźnie wyeksponowana jest też kinetyka ciała. Może mieć ona czasem charakter erotycznej prowokacji czy zachęty („Jak swe urocze ujawniasz oblicze,/ Łabędzią szyję i śnieżne ramiona,/ Tak też odkrywasz, dumnie niespłoniona,/ Wyniosłe, młode swe piersi dziewicze⁴⁰), albo wprost ukazywać rozwój miłosnej akcji („Dłonie złączone, lica płonące/ Serca miotane wzruszeniem/ Ona doń usta przechyła drżące,/ On ją opasał ramieniem⁴¹). Konwencjonalny, płynny ruch ciała obrazowany jest też często scenami tańca, które wydają się najlepszą sposobnością zarówno dla wyrażenia gracji, nienagannych kształtów figur czy dla zobrazowania kolorystyczno-światlnych efektów, tak jak prezentowane są one w wielu realizacjach malarskich, np. *Nimfy i satyr* A. W. Bouguereau (Sterling and Francine Clark Art. Institute, Williamstown, Massachusetts), *Taniec wśród mieczów* (wł. pryw.) czy *Sąd Parysa* (MNW) Henryka Siemiradzkiego:

A ówdzie w taniec idą kobiet grona
 Wonnych róż wieńcem osłaniając uda
 I lśnią się w słońcu jak ruchome cuda,
 Alabastrowe, posągowe łona
 I boskich ramion wiją się okowy
 A z kwiatów pada – liści deszcz różowy...⁴²

Kreteńskich dziewcząt biała gromada
 Na kształt łabędzi rozpięchłych stada
 W tanecznym gibko faluje płąsę
 Przy gorejących pochodni ponsie...⁴³

W ogrodzie, gdzie drzew szczyty złoci słońca schylek,
 Różowiac nienaganny, czysty błękit włoski,
 Dziewczęta w białych szatach, wśród śmiechów bez troski,

³⁸ K. Zawistowska, *Magdalena II.*, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kozikowska-Kowalik, Kraków 1982, s. 96.

³⁹ J. Przysiecki, *Wizje malarzkie. Alma Tadema*, „Biblioteka Warszawska” 1906., t. II, s. 303.

⁴⁰ L. Staff, *Ars consolatrix (Łabędź i lira)*, *Poezje zebrane*, t. 1, red. L. Michalska, Warszawa 1980, s. 1031.

⁴¹ L. Belmont, *Pocalunek. Do obrazu Leichtona „Wedda”*, *Rymy i rytmy*, Warszawa 1900, s. 221

⁴² W. Rolicz-Lieder, *Esterka, Wierszów księgi pierwsze, drugie, trzecie*, Kraków 1898, s. 73.

⁴³ Z. Dębicki, *Fresk pompejański, Z wrażeń włoskich*, *Poezje*, Warszawa [b. r. w.], s. 138.

Rozbawione rzucają krągłe śnieżki piłek
 [...]

 A letni wiatr, dziewczęcych kształtów rzeźbiarz boski,
 Grę ciał ujawnia...⁴⁴

O ile postacie utrwalone w ruchu zdradzają zazwyczaj nastrój zabawowy i bez troski, o tyle postać leżąca odznacza się znacznie większą naturalnością, graniczącą z bezwładem i promieniuje wręcz erotyzmem, co zdaje się zresztą jej zasadniczą funkcją. Ten najbardziej chyba popularny wariant zyskał sobie w malarstwie olbrzymią liczbę przedstawień, realizowanych zresztą w najróżniejszy sposób, zarówno, gdy idzie o sposób ekspozycji ciała (klasyczny wzór: *Wenus z Urbino* Tycjana, Galeria Uffizi, Florencja i nowatorski Velasqueza: *Wenus z lustrem*, National Gallery, Londyn) i jego wyrazu: od niewinności *Śpiącej Wenus* Giorgione (Gemaldegalerie Museum, Drezno), poprzez konwencjonalną zmysłowość *Danae* Tycjana (Prado, Madryt), po odwagę Goi (*Maja naga*, Prado, Madryt), wyuzdanie *Rolli* Gervexa (Musée des Beaux-Arts, Bordeaux) czy bezkompromisową, a przy tym prowokacyjną nagość *Olimpii* Maneta (Musée d'Orsay, Paryż). Wariant ten utrwalił się w poezji młodopolskiej niezwykle licznym zbiorem realizacji. Niektóre z nich odnoszą się do konkretnych malarskich przedstawień, inne, choć posiadają zdecydowanie plastyczny charakter, nie sygnalizują związku z malarskim pierwowzorem; wszystkie natomiast bez względu na to, czy rejestrują figury pojedyncze czy grupowe, czy sięgają do tradycji biblijnej, antycznej, do kultury europejskiej czy egzotycznej, czy są przykładem parnasistowskiej, analitycznej drobiazgowości w utrwalaniu detali, czy ujmują rzeczywistość w sposób bardziej syntetyczny, są zapisem tego samego całościowego, kompletnego, a zarazem zdystansowanego sposobu widzenia, akcentują te same elementy przedstawienia: linearny kształt figur, kolorystykę, światło, uposażenie otoczenia, ekspresyjność postaci i odtwarzają anegdotyczną warstwę przedstawienia.

W poetyckim obrazie Józefa Korwin Kuczyńskiego, w którym odzywają się pewne reminiscencje obrazów L. Matout (*Kobieta z Boghari rozszarpana przez lwicę*, Musée des Ursulines, Macon), ale też, być może Gérôme'a *Lew* (wł. pryw.) czy *Tygrys na czatach* (kol. pryw.), spoczywająca w dziewiczym, arkadyjskim otoczeniu (dziewicze lasy, palmowe gaje, zielone stopy, doliny, wodospady, słońce), „piękna, naga”, staje się nieoczekiwanie ofiarą tygrysa, który „zanurzył w marmurowe jej piersi ostre zęby...”⁴⁵. W poetyckim powtórzeniu *Dirce chrześcijańskiej* Siemiradzkiego, pełna wdzięku męczennica o białych ramionach i złotych włosach leży „Spętana, krwawa, bez skargi, bez jęku/ Na grzebiecie tura, co w walce legł wściekły...”, a martwy bezwład czyni z jej ciała dodatkowo atrakcyjny obiekt kontemplacji dla lubieżnego „pana Rzymu”, który „Żądny, ssie wzrokiem dziewiczy wdzięk ciała”⁴⁶. O ile

⁴⁴ L. Staff, *Gra w piłkę, Uśmiechy godzin*, dz. cyt., s. 747.

⁴⁵ J. K. Kuczyński, *Poezje*, Warszawa 1883, s. 4–5. Wiersz ten, ze wskazaniem na podobieństwo do obrazu L. Matout, przytacza też A. Mazur, dz. cyt., s. 62–63.

⁴⁶ A. Neumanowa, *Dirce chrześcijańska (Henrykowi Siemiradzkiemu)*, *Poezje*, Kraków 1901, s. 25.

w poezji francuskiej łączenie piękna z okrucieństwem było dość częste, czego przykładem niech będą bardzo wizualne i malarskie w swym obrazowaniu: *Odjazd na Cyterę* Baudelaire'a, wspomniany już *Gniew Salomona* Alfreda de Vigny czy *Głowa sułtanki* F. Coppée, których warstwa narracyjno-anegdotyczna zamknięta jest krwawą puentą, albo, co charakterystyczne zwłaszcza dla Baudelaire'a, wyposażona w turpistyczne akcenty, poezja polska nie przynosi raczej tego rodzaju świadectw; piękno cielesne i zmysłowy powab prezentowane są tu bez estetycznych dysonansów, bez śladów perwersji czy makabry, w scenerii sielankowej, gwarantującej niczym nie zmaconą kontemplację watorów wizualnych, i realizowanej albo zgodnie z zasadą *il faut etre de son temps*, w przestrzeni zamkniętej (harem, buduar, salon), opisywanej z antykwaryczną wiarygodnością i troską o kulturowe realia, albo w tych bliskich hedonistyczno-dekadencckiej wrażliwości, egzotycznych, akadyjskich pejzażach o erogennym charakterze⁴⁷:

[...] leży półnaga w słodkim miłosnym omdleniu

[...]

W jej rozplecionych włosów złotawym płomieniu

Fioletowe, ciemne skrzą się mandragory

[...]

– a ona, skroń oparłszy białą

O pyszne złotogłowy i kwieciste fale

Jak młoda tygrysica gnie swe piękne ciało,

Rozchyła ust ląknących wilgotne korale
I ogniem namiętności, żądry pociągniona
Oddaje kochankowi skarby swego łona⁴⁸

Na matach z ciemnego szkarłatu
Leżysz, piękniejsza, niż bóstwa Hellady
Twych włosów złote rozbłysły kaskady,
Tors woniejący i oczy z bławatu

Gniesz i rozprężasz swe przegibne ciało,
Żaru całunków i pieszczot spragniona!⁴⁹

„Na wybrzeżu piaszczystym spoczywa dziewczyna
I swoją cudną głowę rozkosznie przegina –
Włosy w słońcu jej błyszczą rozsiane i lśniące
Włosy długie, puszyste i złote, jak słońce
[...]

[...] w spokojnym śnieniu pogrążona
Na piasku swoje białe wyciąga ramiona⁵⁰

Ujęcia tego rodzaju powtarzają się w poezji po wielokroć, w wariantach zmodyfikowanych, co najwyżej, scenerią czy wyrazem emocjonalnym bohate-

⁴⁷ Por. W. Gutowski, *Egzotyzm młodopolskiej erotyki. Próba typo- i topologii* [w:] *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 35–36.

⁴⁸ Z. Różycki, *Magdalena I; Płomienne kwiaty, Poezye*, s. V, Warszawa 1909, s. 8.

⁴⁹ Z. Różycki, *Mieć cię II*, dz. cyt., s. 3.

⁵⁰ M. Poraska (Alita), *Nad Nilem*, z cyklu: *W galeriach szwajcarskich*, ze zbioru *Helvetia*, Kraków 1912, s. 152.

rów. W wierszu Pietrzyckiego, oczekująca kochanka, naga huryska spoczywa „śród łoża”⁵¹, u Wacława Rolicza-Liedera grupa niewiast: „dziewczęta i wdzięczne kobiety [...] leżą na sofach w podziemnych altanach”⁵², Bogusław Butrymowicz, sięgając już do bliższych kulturowo, europejskich wzorów ukazuje, przypominającą ze względu na ułożenie rąk *Nagą Maję* Goi, niewiastę, która leży:

bezwładna, jakby zawstydzona
Nagie ramiona włożywszy pod głowę
Niepewnie błyska źrenica zamglona
I drgają piersi białe i różowe⁵³.

Pozycję leżącą, razem z towarzyszącym jej wyrazem swobodnego bezwładu, utrwała też w wielu utworach Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Egipcjanka z utworu *Egipcjanko, tam na złotym piasku* leży „powolna i leniwa”⁵⁴, pozycję leżącą prezentuje, zgodnie z Tycjanowskim oryginałem, Danae, spoczywająca „na miękkim puchu białego posłania”⁵⁵, Leda „na ziemi leżąc pełnej aromatów”⁵⁶, leżąca „bezwładnie” biblijna Ewa, bohaterka „Węża”⁵⁷, oraz anonimowa bohaterka wiersza *Pod wrażeniem*, leżąca „międko, sennie i bezwładnie”⁵⁸.

I wszystkie te damy, odaliski, hurysy, boginie, nimfy, niewiasty stojące i leżące, rozmarzone, oczekujące i tęskniące, roznegliżowane lub okryte zwiewnym woalem, usytuowane na ławkach Arkadii, w przestrzeniach mieszczącego salonu czy haremu, kreowane są sugestiami linearnymi, typową kolorystyką i światłem. Znamienny dla klasyczno-akademickiej orientacji prymat linii⁵⁹ zapisuje się w poezji albo jako bezpośrednia sugestia dookreślająca

⁵¹ J. Pietrzycki, *Huryska, Poezye*, Warszawa 1901, s. 31.

⁵² W. Rolicz-Lieder, *Cmentarzyk w Clarens* [w:] *Poeci Młodej Polski*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1967, s. 159.

⁵³ B. Butrymowicz, *Szalona młodość. Poezye*, Kraków 1897, s. 107.

⁵⁴ K. Przerwa-Tetmajer, *Egipcjanko, tam na złotym piasku*, (S. V), *Poezye*, Warszawa 1980, s. 778.

⁵⁵ K. Przerwa-Tetmajer, *Danae Tycjana*, (S. III), dz. cyt., s. 386.

⁵⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Leda* (S. II), dz. cyt., s. 204.

⁵⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Wąż* (S. III), dz. cyt., s. 403.

⁵⁸ K. Przerwa-Tetmajer, *Pod wrażeniem* (S. II), dz. cyt., s. 213.

⁵⁹ Zaznacza się tu prekursorska rola Albertiego, który wskazywał właśnie umysłowy charakter rysunku. Jest on „projektem, powziętym przez umysł, składającym się z linii i kątów, kierowanym przez rozum i talent” (G. B. Alberti, *De re aedificatoria*, cyt. za W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. 3, Warszawa 1991, s. 97). Prymat rysunku akcentowali teoretycy i artyści w XVII i XVIII wieku. „Jest on kluczem sztuk pięknych – pisał o rysunku Roger de Piles – jest to organ naszych myśli, instrument naszych doświadczeń i światło naszego pojmowania”. (R. de Piles, *Wykład zasad malarstwa. O rysunku* [w:] *Teoretycy...*, dz. cyt. s. 589). Lapidarny linearyzm antycznych waz czarno- i czerwonofigurowych był inspiracją artystów neoklasycyzmu (Zob. H. Honour, dz. cyt. s. 131). I. Kant uznawał rysunek, a nie kolor, za nadrzędny element formy plastycznej, a jednocześnie „właściwy przedmiot czystego sądu smaku”. (I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przekł. J. Gałeczki, Warszawa 1986, s. 99). Podobnego zdania był W. Gerson: „Pod względem wyrazistości, pod względem wymowności duchowej, in-

całościowy kształt ciała („wyraźne, stanowcze i tak mocne linie/ W które się ciało twoje przepysznie układa”⁶⁰; „w precudne linie gnie się nagie ciało”⁶¹), czasem sugerowany jest pośrednio, poprzez uwydatnienie, akcentujących erotyczny powab, cielesnych krągłości, tak jak w utworze Staffa, gdzie zmysłową formę kształtu modelują erotyczne pragnienia („Pręży cię nadmiar pragnień, łuk twych biodr przegina,/ Uwypukła dwa śnieżne wzgórza twego łona”⁶²), albo u Wacława Wolskiego („W czarne zwoje muślinu lekko otulona/ Z poza których bieleją krągłe kształty ciała”⁶³), czy też w wierszu Zuzanny Rabskiej, nawiązującym do obrazu jednego z prerafaelitów („Wtula się w drzew gałęzie rozpalonem ciałem,/ Gibka, jako spragniona pieszczoł biała kotka [...]jak łodyga kwiatów grzechu wiotka,/ Gnie się pod żarem słońca...”⁶⁴). Ten wizualny efekt osiąga się też poprzez prezentację anatomicznych detali o charakterystycznym, krągłym kształcie, a więc ramion, biodr, piersi, zgiętych lub splecionych kończyn, albo, zwłaszcza w przedstawieniach grupowych, gestów, takich jak oplot, rozplot („I rozplatał łaknących jej ramion marmury”⁶⁵), czy poprzez sugestie „wzdłużnych” elementów wizerunku, a więc linearyzm długich włosów („rozpuściła włos, co aż do ziemi splywa”⁶⁶) albo dłoni („...jako lilie, chłodne, wysmukłe i wonne”⁶⁷), a czasem też poprzez podkreślenie linearnego charakteru, zdobiących otoczenie, ornamentów roślinnych albo teriomorficznych, wśród których szczególnie efektywna i często przywoływana, jest sugestia spiralnej, „węzowej” linii, oplatającej nagie ciało („w długie objęcia ujmę twe ramiona,/ Kształtne nogi i biodra, krągłą pierś i szyję-/ Wokoło ciebie całej cały się obwinę”⁶⁸), które to zestawienie pojawia się też dość często w sztuce akademickiej, by wspomnieć *Śmierć Kleopatry* H. Makarta czy *Zaklinacza węzów* Gérôme’a.

Wyrazisty kontur okazuje się też jakością zdecydowanie dominującą nad kolorem, bowiem wąska i konwencjonalna gama kolorystycznych określeń, zamykająca się zazwyczaj pomiędzy bielą, złotem, błękitem, lazurem, zielenią i komunikująca barwę, zarówno w sposób bezpośredni (np. „biała kotka”,

tekturalnej, zarys jest najważniejszym – jest sam jeden zupełnie i wyłącznie mówiącym” (W. Gerson, *Impresjonizm*, „Biblioteka Warszawska” 1891 t. I, s. 95–106). Kolor natomiast traktowany był nie tylko jak akcydens, jakość podrzędna, poślednia, ale jako jakość niewymierzalna, nieobliczalna, pozostająca poza racjonalną kontrolą, która, jak pisał Champaigne, „rozluźnia dyscyplinę umysłu” (cyt. za: M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Kraków 1970, s. 313), a co gorsza, kojarzył się z rzemieślniczą wulgarnością farbierskich warsztatów. O tradycji linearyzmu w sztuce XIX wieku pisze też A. Nowakowski, dz. cyt., s. 232–233.

⁶⁰ W. Kosiakiewicz, *W Albumie. Poezye*, Warszawa 1901, s. 8.

⁶¹ K. Przerwa-Tetmajer, *Leda* (S. II). *Poezje...*, s. 204.

⁶² L. Staff, *Pokusa, Gałąź kwitnąca. Poezje zebrane*, t. 1, s. 685.

⁶³ W. Wolski, *Izyda, Nieznany*, Warszawa 1902, s. 19.

⁶⁴ Z. Rabaska, *Ewa kuszona. Watts. W płonącym lesie*, Warszawa 1918, s. 87.

⁶⁵ K. Zawistowska, *Magdalena. Utwory zebrane*, s. 96.

⁶⁶ K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny* (S. II), dz. cyt., s. 202.

⁶⁷ L. Staff, *Ręce. Łabędź i lira. Poezje zebrane*, t. 1, dz. cyt. s. 1030.

⁶⁸ B. Adamowicz, *Wąz. Poezje, seria I*, Warszawa 1899, s. 17.

„czarne zwoje muślinu”, „szmaragdowy pierścień”) lub pośrednio, poprzez akcentowanie przedmiotów, obszarów, roślin, minerałów czy klejnotów o jednoznacznym kolorystycznym nacechowaniu (piaszczyste wybrzeże, gaje, cyprysy, agawy, marmury), nie posiada tu znaczenia samoistnego, jest ściśle przyporządkowana przedmiotom na zasadzie konwencjonalnej tożsamości (lazurowe oczy, białe ciało, złote włosy). Ta dość schematyczna chromatyka, ograniczająca koloryt przedstawięń do kompozycji „statycznych” barw lokalnych i niewyszukanych tonacji, łączy się też czasem z bardziej lub mniej intensywnymi sugestiami luministycznymi, tworząc układy światłocieniowe modelujące kolorystykę figur oraz akcentujące ich kształt i wolumen. Światło jest tu najczęściej światłem sztucznym, przytłumionym, a nawet, gdy jego źródłem jest słońce, luministyczny potencjał zostaje ograniczony do wydobycia kształtu czy podkreślenia barwy, co nie narusza spójności formy, a wprost przeciwnie, uwydatnia jej integralność i konkretność. W niektórych utworach Tetmajera światłocięń służy wyłącznie formowaniu kształtu („płomień gazu [...] / półnągą stroi ją w światła i cienie”), a tym samym pozwala ujawnić jego boski wręcz urok, jakby go „malował, anioły w duszy mający mistrz włoski”⁶⁹. W *Wężu* światło, jako „lucyferyczny” promień, niczym lubieżny wąż, sprawca pierwotnego grzechu, „pełza po Ewy skórze gładkiej, białej” i wydobywa poszczególne elementy anatomii („światło na włosach / na ustach jej, na oczach, na piersiach i łonie [...] między uda pieściwie się wkrada...”⁷⁰).

Jednak nie tylko sam motyw, nie tylko charakterystyczna gestyka, nie tylko linearyzm, koloryt i światło. Pragnienie restytucji idealnego przedmiotowego piękna, realizuje się też, jakby zgodnie z zaleceniem Gautiera, poprzez wzbogacenie poetyckiego opisu o sugestie rzeźbiarskiej, kamiennej substancjalności. „Tak, dzieło więcej jest wytworne, – przypomina autor *Emaux et camees* – Gdy bierzesz kształty dłoniom twym / Oporne – / Emalię marmur li czy rym [...] Przemija wszystko w wieków ciągu, / Jedynie sztuka wiecznie trwa / W posągu”⁷¹. Wprawdzie nagminnie stosowane przez parnasistów określenia typu: „marmurowa biel”, „alabastrowa szyja” itp., mogą świadczyć o pewnym leksykalnym schematyzmie tych realizacji, ale też o aspiracjach polegających na swego rodzaju „skulpturyzacji” opisu, wyposażeniu go w aluzje, których wizualizm będzie nie tylko malarskiej, ale i rzeźbiarskiej natury, co ma swoje korzenie zarówno w fascynacji poetów antyczną rzeźbą, jak też w zwrocie ku licznym wyobrażeniom malarskim powstałym z rzeźbiarskich inspiracji⁷². To właśnie rzeźba, jej wzniosłość, beznamiętność, szlachetność tworzywa i kształtu, symetria rozumiana jako harmonijne zestrojenie części, równowaga i doskonałe proporcje, stały się podstawowym wzorem obrazów neoklasycystycznych i akademickich, gdzie równie liczne są nawiązania do antycznej historii (np. J. L. David *Sabinki*, Luvre, Paryż), mitu (A. W. Boucher, *Nimfy i satyr*), wyobrażeń

⁶⁹ K. Przerwa-Tetmajer, *Pod wrażeniem* (S. II), dz. cyt., s. 213.

⁷⁰ K. Przerwa-Tetmajer, *Wąż* (S. III), dz. cyt., s. 403.

⁷¹ T. Gautier, *Sztuka* [w:] Staff, *Liryki...*, s. 353.

⁷² „Rzeźbiarstwo” form malarskich wynikała zarówno z samego procesu dydaktycznego

greckiej codzienności (Joseph-Marie Vien *Greccy młodzieńcy...*, Luwre, Paryż) czy wprost do rzeźby, jak np. w *Modelu rzeźbiarskim*, Alma Tademy, *Alegorii rzeźby* G. Klimta (Museen der Stadt, Wiedeń), zwłaszcza w dwóch obrazach L. Gérôme'a, w *Pracujący w marmurze* (Dahesh Museum, New York), gdzie akcentowana jest jakby tożsamość natury i sztuki oraz w *Pigmalion i Galatea* (The Metropolitan Museum of Art, New York), gdzie malarska interpretacja mitu doskonale wpisuje się w modernistyczną świadomość, łączącą fascynację rzeczywistością artystyczną z erotycznym oczarowaniem, co znajduje też swoje odzwierciedlenie w młodopolskiej poezji miłosnej, realizującej się, jak pisze Wojciech Gutowski, pod wpływem mitu Pigmaliona i stylizującej wizerunki niewiast – obiektów erotycznej fascynacji – na dzieła sztuki⁷³. Poezja sugerująca ten właśnie „rzeźbiarski” model przedstawieniowy, utrwała, podobnie jak malarstwo, zarówno sceny mitologiczne czy biblijne, ale też, częściej nawet, sceny rodzajowe, sugerując „kamienną” konkretność wizerunków, ich marmurowe piękno, posągową statykę oraz całą towarzyszącą ich plastycznemu wystrojowi gamę szczegółów: bogactwo ornamentów, grę światła na powierzchni ciała, połysk kruszców, kryształów i minerałów, występujących tu w przebogatym wyborze, w najprzeróżniejszych zestawieniach i odmianach, łączących się z karnacją skóry, splecionymi włosami i roślinnością, odbijających się w sfaldowaniach szat i udrapowaniach wielobarwnych materii.

Jeden z najciekawszych, bo najbardziej kompletnych wizerunków tego rodzaju, przynosi *Złoty cielec* Adama Asnyka, którego obrazową specyfikę porównywano do zbiorowych scen z obrazów Thomasa Couture'a⁷⁴. Wizerunek pogańskiej kapłanki, bardzo dekoracyjny i emanujący intensywnym erotyzmem („Naga, lecz strojna w wszystkie ciała wdzięki”), uwzględnia charakterystyczny dla tego wzoru zasób środków przedstawieniowych, wśród których szczególnie liczne są właśnie sugestie „rzeźbiarsko-jubilerskie”, służące tu zarówno prezentacji urozmaiconej, dekoracyjnej oprawy postaci („na piersi wielkie brylantowe słońce”, sznury pereł, „wąż szmaragdowy przez biodra się wije”), jak też transformacji cielesnego piękna natury w artystyczne piękno sztuki, bo ciało bohaterki stylizowane jest tu na bogato zdobiony marmurowy posąg („Włos płomienisty, sypiąc się w nieładzie,/ Złotem perłowe białości przetyka,/ Na żywy marmur ton gorący kładzie./ Piers Afrodyty [...] falująca róż pączkami dwoma/ Na kręgach mlecznej białości”⁷⁵).

praktykowanego w Akademii, gdzie jednym z podstawowych etapów malarskiego ćwiczenia były studia z gipsowych odlewów, jak też z fascynacji malarzy-klasyków antyczną rzeźbą, jako przykładem doskonale zrealizowanej formy. Malarzy angielskich (zwłaszcza A. Moore'a i Alma-Tademy), praktykujących w oparciu o tzw. „marmury Elgina”, nazywano w związku z tym *marble painters*. Zob. W. Okoń, *Wiktorianie...*, dz. cyt., s. 83.

⁷³ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 130–146.

⁷⁴ Z. Mocarska-Tycowa zwraca uwagę na pewne podobieństwa poetyckiego obrazu Asnyka do dzieł T. Couture'a (*Miłość złota i Rzymianie czasów upadku*) oraz Hansa Makarta (*Zaraza w Florencji*), Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 146.

⁷⁵ A. Asnyk, *Złoty cielec (Z obcych stron)*. *Poezje*, dz. cyt., s. 726–729.

Do motywów biblijnych, ale pojednanych z motywem dantejskiej wędrówki, nawiązuje też Lange w *Lilith*, poemacie zawierającym całe fragmenty malarsko-rzeźbiarskich opisów, utrwalających zarówno przedstawienia grupowe („I otom ujrzał tych bogiń tysiące./ Te marmurowe białośnieżne łona/ I te warkoczne falą spadające/ Czarną lub złotą na białe ramiona”), jak i pojedyncze:

Lecz ponad wszystkie owa promieniła
Na tronie z złota i kości słoniowej
Tytanów rylcem rzeźbiona, wspaniała
Jak gdyby grecki posąg marmurowy,
Kobieta boska tak cudnego ciała
I tak wyniosłej potęgi duchowej
[...]

Białe jej czoło miało cierpień znamię,
Oko jej lśniło lazurem tęsknoty;
Na białośnieżne marmurowe ramię,
Rozfaleowany padał warkocz złoty;
Wargi kąpane w różowym balsamie
Zapowiadały najwyższe pieśczęoty
Dwóch marmurowych wzgórz – zaokrągloną
Falą – bielalo wpółotwarte łono
Złotem i srebrem jaśniała purpura
Jej szat...⁷⁶

W wyobraźni poety zapisały się różne wpływy artystyczne. Przedstawiony tu wariant postawy siedzącej przypomina nieco te wczesne, nawiązujące jeszcze do mozaiki bizantyńskiej, hieratyczne, tronujące Madonny mistrzów sienneńskich (np. *Madonna Rucellai* Duccia), a z kolei aluzje do chryzelefantyny (kość słoniowa, złoto, marmur), jak też porównania bezpośrednio komunikujące rzeźbiarski charakter wizerunku („tytanów rylcem rzeźbiona [...] jak gdyby grecki posąg marmurowy”), jednoznacznie wskazują na tradycję rzeźby antycznej, albo reminiscencje sztuki owych *marble painters*, odtwarzających rzeźbiarskie formy w dwóch wymiarach. Ten tak wyrazisty rzeźbiarski aspekt jest też ściśle zespolony z innymi elementami plastycznego wyposażenia, przede wszystkim z układami linii, akcentującymi krągłe kształty, z konwencjonalną kolorystyką (złoto, róż i dominująca marmurowa biel), lśnieniem szlachetnych tworzyw, a także z wyrazem ekspresyjnym, który jednak niezbyt przekonująco łączy tu wyniosłe dostojeństwo (wyniosła potęga duchowa, znamiona cierpienia i tęsknoty) z obietnicą erotycznego przeżycia⁷⁷.

Zdecydowanie bardziej jednoznaczny, bo bezpośrednio zwrócony ku konkretnym malarskim przedstawieniom, „rzeźbiarski” wariant realizuje Jan Kasprówicz w *Anadiomene*. Widoczne są tu pewne podobieństwa do ujęć J. A. D. Ingresa (*Venus Anadyomene*, Musée Condé, Chantilly lub *Źródło*, Musée d’Orsay, Paryż), A. W. Bouguereau (*Narodziny Wenus*, Musée d’Orsay, Paryż) czy Frederica Leightona (*Kąpiąca się Psyche*, Tate Gallery, Londyn),

⁷⁶ A. Lange, *Lilith. Poezye*, cz. I, Kraków 1895, s. 72–78.

⁷⁷ Na paradoksalny charakter tego ujęcia zwrócił uwagę W. Gutowski; nazywa Lilith „sym-

prezentujących pozycję stojącą, *en face*, kontrapostową, z lekkim ugięciem nogi i przegięciem biodra:

[...] lekko zgięta, gors naprzód podała,
Wdzięcznymi ruchy utoczonej ręki
Pragnąc zasłonić obnażone wdzięki –
Pierś z alabastru i łono bez skażeń
[...]

Poniżej biodr jej ze słoniowej kości
Gdy nań ukosem blask różowy spłynie
Śród których tulów jak w uścisku gości,
Zagięć łagodnych krągłą tworząc linię,
Morza bogowie i morza boginie
Łączą się w wieńce z nagich ciał...⁷⁸

Mimo że wspomniane przedstawienia malarskie pozbawione są tego gestu niewinności, o jakim wspomina poeta („wdzięcznymi ruchy utoczonej ręki/ Pragnąc zasłonić obnażone wdzięki”), opis poetycki rejestruje niemal wszystkie elementy wspomnianych malarskich wizerunków, zarówno obecny i u Ingresa, i u Bouguereau przedmiotowy inwentarz (elementy anatomii, morska sceneria, zastępy morskich bogiń i bogów), ale też składniki czysto plastycznego obrazowania, to znaczy sugestie chromatyczne (alabastrowa biel, blask różowy, złoto) oraz występujące w wersjach malarskich jednostronne ugięcie ciała („...lekko zgięta, gors naprzód podała”), uwydatniające krągłość biodra, a tym samym konturowy, kręty linearyzm postaci („zagięć łagodnych krągła linia”) i sugestie materialnej „rzeźbiarskiej” substancjalności formy („pierś z alabastru”, „biodra ze słoniowej kości”). „Rzeźbiarski efekt” pojawia się też u wielu innych autorów, czasem jest to tylko pojedyncza aluzja, czasem mamy do czynienia z pełną i całkowicie świadomą stylizacją. Laura Faleńskiego mieści w sobie typowy zestaw elementów o substancjalno-kolorystycznej sugestywności: koralowe usta, płomienne oczy o długich rzęsach, otoczone gętkim łukiem ciemnej jedwabnej brwi, „alabastrową szyję/ Po której grając, niby ciemna fala/ Włos w bujne splety się zwija”, a jej wizerunkowi dodaje jeszcze atrakcyjności „z puchów łabędzi/ Wzdęta pierś marmurowa”⁷⁹, Chloe w wierszu Gomulickiego przedstawiona jako dziewczyna o wielkich oczach, pojawiająca się na wielobarwnej łące: „biały muślin otaczał jej ręce/ Z różowego toczony marmuru [...] Pierś widoczna przez tkanki przezrocze /Na ramionach leżały warkocze /Ze szczerego uplecione złota”⁸⁰. Rzeźbiarskie aluzje pojawiają się też u Tetmajera, np. we wspomnianym już wizerunku Ledy, której „każdy członek [...] w cichym ruchu rzeźbi się przepięknie”, czy u Kasprowi-

bolem paradoksalnej kobiecości, zmysłowej i anielskiej, niszczącej i tęskniącej”. W. Gutowski, *Egzotyzm...*, dz. cyt., s. 44.

⁷⁸ J. Kasprovicz, *Anadiomene (Sny i marzenia)* [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 126.

⁷⁹ F. Faleński, *Egle i Laura. Wybór utworów*, oprac. M. Grządzielska, Kraków 1971, s. 10.

⁸⁰ W. Gomulicki, *Chloe. Wybór wierszy*, Warszawa 1900, s. 43.

cza opisującego piękność, która „leży wyrzeźbiona w głazie,/ Na wpół odziana, na wpół odsłonięta,/ Nęcąca wdziękiem dziewiczych obnażeń...”⁸¹.

„Rzeźbiarski” wariant postaci pojawia się jednak nie tylko w realizacjach sięgających do tradycji mitologicznej czy biblijnej. Niewiasty, piękne „marmurowym” pięknem i udekorowane jubilerskimi ornamentami, to nie tylko boginie, ale też mieszkanki arystokratycznych czy mieszczańskich salonów, czasem, jak u Davida (np. *Portret pani de Verninac*, Luwr, Paryż) powściągliwe w wyrazie, klasycznie bezosobowe, ubrane w tuniki, kojarzące się z Olimpem, czasem, jak u Ingesa (np. *Pani de Senonnes*, Musée de Beaux-Arts, Nantes), w stroju z epoki, w salonowym otoczeniu, w świetle wydobywającym wolumen formy, soczystość koloru, fakturę tkanin i połysk biżuterii, z wyrazem, którego dostojność nie kłóci się z naturalnością i psychologiczną wiarygodnością. Podobną zdolność drobiazgowego opisu, konstruowanie poetyckiego obrazu z przedmiotowych detali, biżuterii, fryzur, szczegółów stroju: sukienek, koronek, haftów, wstążek, pończoszek, zaświadczona jest m.in. w utworach A. de Musseta (np. *W niepogodę*, *Rady dla paryżanki*, *Do kwiatu* czy *Do Ninon*), Verlaine’a (*Faites galantes*), ale też, na swój sposób, u Rimbaude’a (np. *Komedia w trzech pocałunkach*, *Przy muzyce*, *Zielona gospoda* czy *Zalotna*), jednak w utworach parnasistów obiekt uzyskuje tę szczególną, artyficyjną, *stricte* jubilerską postać. Jeden z utworów Francois Coppée przedstawia wizerunek odpowiadający dokładnie typowi salonowej kokoty, który tak dosadnie scharakteryzował Thoré-Bürger, pisząc, iż cała życiowa aktywność takiej kobiety to: „wachać kwiaty, zabawiać się klejnotami, zakładać rękawiczki lub prezentować naszyjnik, czytać lub pisać bilecik [...] spoglądać w niebo, niecierpliwie się lub marzyć”⁸². Cieleśność bohaterki zostaje tu jakby w ogóle wyeliminowana, a wpatrzona w zwierciadło, zafascynowana bogactwem i połyskiem biżuterii niewiasta, postrzega siebie wyłącznie jako zbiór lśniących klejnotów. Didaskalia „rysujące” oprawę postaci integralnie współlistniają tu z wizerunkiem głównym:

Wykwintny buduar rześisto oświetlony. Przed zwierciadłem siedzi młoda kobieta w balowej tualecie, wygorsowana i przybrana w kosztowne klejnoty.

[...]

Jak piękny ten naszyjnik i te zausznicie
Nigdy z nich nie tryskały takie błyskawice
Światła, w jednej jasności połączone fali...
Ten pierścionek na palcu jak płomień się pali!
Ciało się pod perłami swobodniej promieni,
Miły mu ciężar złota i drogich kamieni,
Co wkoło mnie świetlanym połyskują deszczem...⁸³

⁸¹ J. Kasprówic, *Chwila zadumy* [w:] *Pisma zebrane*, t. 1, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 111.

⁸² Cyt. za: D. Bodart, *Złoty wiek Rubensa i Rembrandta*, przekł. T. Łozińska [w:] *Portret, artyści, modele, style*, red. G. Fossi, Warszawa 1998, s. 221.

⁸³ F. Coppée, *Klejnoty wyzwolenia (z wojny 1870/71)* [...], przekł. W. Szymanowski [w:] W. Szymanowski, *Poezye i dramata*, t. I, Warszawa 1884 s. 56–57.

Podobne wyczulenie na szczegół, na substancjalną wartość ornamentów, ale też swego rodzaju marmurową posągowość postaci, przynosi jeden z utworów W. Szymanowskiego, ujęcie przypominające nieco prace Władysława Czachórskiego (np. *Przed balem*), przedstawiające, zatroskaną własnym wyglądem, czterdziestoletnią piękność „jak biały posąg spod rzeźbiarza dłuta, rysy blade, czyste [...] oczy wielkie, piękne, pukle włosów płowe, gładkie czoło ulane w piękne kształty marmurowe”⁸⁴. W *Pokusie* Kasprowicza rzeźbiarstwo idealnego kształtu modeluje światło spływające od „głów po stopy”, które wydobywa linearyzm ciała („wypukłość ręki, marmurowe kryształy/ [...] biódr i łona”⁸⁵), akcentując jego wizualną atrakcyjność, Niewiasta w wierszu Rolicz-Liedera: „Stała jak posąg marmurowy,/ Oczy bajeczny blask rzucały,/ Włos spływał jej falami z głowy...”⁸⁶, natomiast podpatrzona w teatrze dama z wiersza Górskiego łączy w wyobraźni podmiotu dość osobliwe plastyczne skojarzenia, bo tradycję orientalną i europejską, substancjalność, kolor i połysk słoniowej kości z soczystością złoto-czerwonych, rembrandtowskich odcieni:

Nieruchomą cię widzę w teatrze,
Na tle łoży czerwonej, z daleka
I podobnaś mi jest Kleopatrze,
Gdy się nudzi w pałacu – i czeka.

Na ramionach masz złote obręcze,
A diamenty w pomroku świecące,
To rozprysną się w gwiazdy i w tęcze,
To się skupią i palą jak słońce.

Takie blaski ci biją od głowy,
Gdy ją oprzesz złocistą i rudą,
Ześ jak bóstwo jest z kości słoniowej,
Wyzłacane tybetańskie чудо.

Ale takaś jest piękna i biała,
Jako grecka Venus kuta w głazie
I tak jasność cię w mroku oblała,
Jak na złotym Rembrandta obrazie⁸⁷.

Prezentowany w powyższych przykładach wizerunek, „widziany” zawsze jako idealna, linearnie zakreślona forma plastyczna, bezpośrednio komunikowane, konwencjonalne ułożenie (leży, spoczywa, siedzi), konwencjonalna kolorystyka (ciało białe, włosy złote, usta czerwone, oczy lazurowe⁸⁸), ekspresywność, sugerowana dookreśleniami typu: „bezwładna”, „omdlała”, „zaduma-

⁸⁴ W. Szymanowski, *Pierwsza zmarszczka. Poezje i dramata*, dz. cyt., s. 310.

⁸⁵ J. Kasprowicz, *Pokusa. Pisma zebrane*, oprac. R. Loth, Kraków 1973, s. 535.

⁸⁶ W. Rolicz-Lieder, *Sprzeniewierzenie*, dz. cyt., s. 157.

⁸⁷ K. M. Górski, *W Theatre de la Monnaie w Brukseli. Z teki podróży [w:] Wiersze wybrane*, oprac. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1987, s. 110.

⁸⁸ Niezwykle skrupulatnego wyliczenia anatomicznych detali przedstawieniowych, „budujących” młodopolski, dekadenccko-hedonistyczny wizerunek kobiety, dokonuje B. Witosz, choć wśród prezentowanych tu wyznaczników znajdują się i te bliższe wzorowi akademickiemu i bliższe postaciom symbolistycznym. Por. B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje*, Katowice 2001, s. 29–30.

na” i równie konwencjonalna gestyka (odsłanianie nagości, zasłanianie nagości, obejmowanie kochanka itp.⁸⁹), budująca swego rodzaju sceniczność i współtworząca anegdotyczny wymiar poetyckiego obrazu, a także dominująca tu orientacja na przedmiotowy konkret, na materialną substancjalność ciał, tkanin, szlachetnych metali, klejnotów oraz formalny rygor zdający się odpowiadać owemu akademickiemu *fini*, wszystko to dokładnie wpisuje się w malarzski kanon przedstawieniowy; opis staje się często wręcz poetycką kalką czy repliką plastycznego pierwowzoru. Jakkolwiek poezja ta, tak zdecydowanie poddana gustom akademickim, dziedziczy też niewątpliwie od malarstwa jego ograniczenia, bo powielanie motywów, konwencjonalizm i schematyczność opisów prowadzą nieuchronnie do petryfikacji i przekształcenia żywej tradycji w zbiór *cliches*, pamiętać trzeba, że ten, utrwalony w malarstwie i zapisany w poezji wzór przedstawieniowy, jest ostatnią w dziejach sztuki europejskiej manifestacją piękną, konkretyzującego się w formie figuralnej o pewnej, stabilnej i trwałej konsystencji. Już u schyłku wieku zostanie on skonfrontowany ze zjawiskami całkowicie odmiennymi i ulegnie radykalnym przeobrażeniom: rozplynie się w spłowiiałych barwach *stimmungu*, rozproszy w chromoluminarnych grach impresjonizmu, ulegnie wynaturzeniom w erupcjach „nagiej duszy”, a z czasem ulegnie całkowitej neantyzacji.

Piotr Siemaszko

IDEAL BEAUTY – SENSUOUS BEAUTY: THE ACADEMIC MODEL IN FRENCH AND POLISH POETRY, OF THE LATE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY

Summary

The issues raised in this article – ie. the correspondence of the arts, or more precisely the links between academic painting and 19th-century French and Polish poetry – belong to the field of comparative cultural studies. Nineteenth-century academism was a continuation, though with some peculiar characteristics of its own, of a major trend in the European art of the 16th and 17th century. In spite of being challenged by Romanticism, realism and, later, impressionism, the academic style remained an important and highly influential art form. Its aesthetic attractiveness was demonstrated in a number of ways, not least by acting a source of poetic inspiration. French and Polish poetry, especially of the Parnassien type, seems to have followed closely the salient features of that model. The correspondences between poetry and painting, an echo of the Horatian counsel *ut pictura poesis*, can be summed up under three heads:

1. Both academic painting and 'academic' poetry appeal first of all to the eye and privilege graphic, highly suggestive description. Both are concerned more with showing than with prompting reflection or creating a mood.

⁸⁹ Bogaty repertuar sugestii gestycznych, pomieszczonej w poetyckich kreacjach kobiet, i miłosnych sytuacji, omawia W. Czernianin, *Wzory przeżywania i norma intymności* [w:] *Młodopolski erotyk hedonistyczny*, Wrocław 2000, s. 165–173.

2. The two have a common repertoire of themes, motives and narratives. Their connection can take the form of direct poetic copying of an 'academic' subject (eg. José-Maria de Heredia's poem *Le Tepidarium* doubling both the subject and the title of Théodore Chasseriau's classicist canvas, Anna Naumanowa's Christian Dirce echoing Siemiradzki's tableau with the same name, Louise de Belmont's *Le baiser* inspired by Frederick Leighton's *The Kiss*, J. Przysiecki's *Alma-Tadema: Pictorial Visions* following closely the classical scenes of Sir Lawrence Alma-Tadema). Alternately, the connection may go no further than the reproduction of some characteristic themes or motifs, without explicit reference to their pictorial source in the title or subtitle of the poem. This is the case with several poems by Charles Baudelaire (eg. *A une dame créole* or *A une Malabaraise*), Leconte de Lisle (eg. *La Vérande*), Théodore de Banville (eg. *La Source*) and François Coppée (eg. *Eve*). This practice was also quite widespread among the poets of the *Młoda Polska* movement (eg. Jan Kasprówic's *Anadiomene*, Zygmunt Różycki's *Magdalena I*, or Kazimierz Przerwa-Tetmajer's (*O Egyptian woman, there in the golden sand... Under the Impression*).

3. Many nineteenth-century poems let themselves be guided by conventions intrinsic to the academic style or recommended by the Academe. It was common for poets, not only of the Parnassien school, to observe the principles of formal composition and/or highlight the qualities and associations of their subject with the arts, painting and sculpture (eg. the use of linear contour, colours borrowed from a pictorial representation, *chiaroscuro*, expressive and dramatic gestures, and sculptural analogies to suggest the physical substantiality of the human figure (marble, alabaster). Another sign of the influence of the academic model, or rather its unmistakable *fini*, could be found in the striving for faultless workmanship, precise wording, formal rigour and discipline.