

Interpretacje *Szału* Władysława Podkowińskiego w poezji młodopolskiej

Justyna Bajda

Pokazywany na wiosnę 1894 roku w Zachęcie *Szał* Podkowińskiego, nad którym artysta pracował od jesieni poprzedniego roku, od momentu otwarcia wystawy cieszył się ogromnym zainteresowaniem. Wiesława Wierchowska podaje, że już pierwszego dnia ekspozycję odwiedziło niemal tysiąc osób, a w kolejnych pięciu tygodniach dzieło obejrzało około dwunastu tysięcy widzów. Jednak pod koniec kwietnia wystawa nagle została zamknięta, a prasa donosiła o pocięciu płótna przez jego autora. Wszystko to przyczyniło się do snucia domysłów dotyczących obrazu i związku jego zniszczenia z wątkiem miłosnym – nieszczęśliwym uczuciem, którym Podkowiński darzył podobno zamężną kobietę. Kilka miesięcy później, po śmierci artysty obraz odrestaurowano w pracowni Urbańskiego i pokazano go na pośmiertnej wystawie malarza. W 1901 roku płótno zakupił Feliks Jasiński, który trzy lata później przekazał je wraz ze swoimi zbiorami do Muzeum Narodowego w Krakowie¹.

Jan Białostocki wyjaśniał pochodzenie motywu ikonograficznego, który znalazł się na obrazie Podkowińskiego, powołując się na XVI-wieczną tradycję emblematyczną, a dokładniej na dwa emblematy. Jednym z nich jest obraz nr 22 pochodzący ze zbioru *La morosophie* Guillaume'a de la Perrière'a (Lyon, 1553), przedstawiający konia z rozwianą grzywą, wspiętego, przednimi kopytami zawieszzonego nad przepaścią, z siedzącą na jego grzbiecie kobietą o wzburzonych włosach. Drugim – eikon Gillesa Corrozeta ze zbioru *Hecatongraphie* (1543), zatytułowany *Lymage de Temerité* (*Zuchwałość*), ukazujący nagą kobietę na koniu, z rozwianym włosami, z wieńcem na głowie i wzniesionymi ku górze rękami. „Okazuje się – pisał Białostocki – że obraz nieokiełznanego konia jest tradycyjnie używany w moralizującej ikonografii jako symboliczne przedstawienie „ślepego pożądania” – *cieco desio*”². Ostatecznie badacz stwierdza, że w świetle tradycji emblematycznej *Szał* Podkowińskiego można określić jako „ślepa powolność wobec namiętności i jej zgubnych skutków”³.

il. 1 Władysław Podkowiński, *Szał uniesień*, reprodukcja za: Galeria Wydawnictwa Salonu Malarzy Polskich w Krakowie nr 14, [b.r.w.], wyd. Altenberga „Sztuka Polska” – Drukarnia „Secesya” w Bochni



¹ Dane przywołuję za: W. Wierchowska, „*Szał uniesień*” – obraz Władysława Podkowińskiego, „Sztuka i Krytyka. Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką” VII, 1956, nr 3–4, s. 88–103.

² J. Białostocki, *Ikoniczny rodowód „Szału”*, „Rocznik Historii Sztuki” 1988, t. XVII, s. 440.

³ *Ibidem*, s. 441.





⁴ To tytuł, który podaje w swoim artykule Białostocki (*op. cit.*, s. 439). Obraz, pochodzący z 1866 roku (olej na desce), był reprodukowany w „Chimerze” 1901, z. 1, na osobnej wkładce ilustracyjnej, jako *Chimera*. Pod takim tytułem został też sprzedany w 2004 roku do zbiorów prywatnych przez Christie's London (www.artnet.com, pobrano 15.06.2007). W paryskim muzeum malarza (Musée Gustave-Moreau) znajdują się także inne prace, na których widoczne jest zainteresowanie Moreau tematem. Artysta co najmniej dwa razy powracał do motywu kobiety unoszonej przez mitycznego stwora, por. rysunki *Chimère portant une femme* oraz *Rêve d'Orient* (bez daty).

⁵ J. Białostocki, *op. cit.*, s. 437–438.

⁶ L. Szczepański, *Szkic do obrazu współczesnego*, [w:] idem, *Srebrne noce. Lunnatica*, Wiedeń 1897, s. 69–73. Wiersz, dedykowany „Cieniom Podkowińskiego”, stanowi odpowiedź na utwór Adama Asnyka *Szkic do współczesnego obrazu ofiarowany Jackowi Malczewskiemu* (prwd. „Nowa Reforma” 1895, nr 57–58). Marek Skwara wymienia ten wiersz w grupie czterech innych utworów nawiązujących do *Szału* – wierszy Gordziałkowskiej, Komornickiej, Iwańskiego, Wolskiego. Oprócz tych interpretacji Skwara podaje także wiersz zatytułowany *Szał*, opatrzony inicjałami J. Ż., jako jeszcze jedną ekfrazę odwołującą się do obrazu Podkowińskiego, por. idem, *O niektórych właściwościach ekfrazy. Na przykładzie poetyckich recepcji Szału u niesień Władysława Podkowińskiego w wybranych utworach młodopolskich i nie tylko*, [w:] *Perspektywy polskiej retoryki*, pod red. B. Sobczak i H. Zgótkowej, Poznań 2007, s. 204. Ostatni z wymienionych utworów nie odnosi się jednak do płótna Podkowińskiego. Został zamieszczony w „Biesiadzie Literackiej” (1894, T. XXXVII, nr 14/953, z dn. 25.03/6.04, jako poetycki komentarz do rzeźby Ettore Ximenesa *Szał*, której reprodukcja znalazła się na stronie tytułowej numeru periodyku (s. 209).

⁷ Z. Gordziałkowska, *Szał (Obraz Podkowińskiego)*, [w:] eadem, *W samotności*, Kraków 1910, s. 24.

⁸ *Ibidem*.

Motyw konia był bardzo popularny także w XIX wieku. W pierwszej połowie stulecia symbolizował męstwo i waleczność, ale też nieokiełznane pożądanie, opętanie i szaleństwo, a także nieczyste moce prowadzące ku zagładzie. Z jednej strony znane są monumentalne i patetyczne konne portrety Napoleona pędzła Davida (*Bonaparte na Przełęczy Św. Bernarda*, 1800), dynamiczne sceny batalistyczne Théodore'a Gericault (*Oficer szaserów*, 1812) czy naturalistyczne studia koni Juliusza i Wojciecha Kossaków, z drugiej – zapowiadający romantyczną fascynację tajemnicą i niedopowiedzeniem obraz Johanna Heinricha Füsslego *Koszmar* (namalowany w kilku wersjach, 1781, 1802), będący fantazją na temat gwałtu, w której pojawia się koń wsadzający łeb pomiędzy kotary łoża śpiącej dziewczyny. I w końcu też najbliższy czasowo płótnu Podkowińskiego obraz Gustave'a Moreau *Uskrzydłony centaur i kobieta*⁴, przedstawiający zawieszonogo nad przepaścią centaura z torsem i głową młodego mężczyzny z tulącą się do niego nagą, przepasaną jedynie ozdobnym pasem kobietą. Zasadnicza różnica, jaka dzieli prace Moreau i Podkowińskiego, to kierunek wyznaczony przez skok zwierzęcia. Na obrazie Francuza uskrzydłony centaur, odbijając się od skarpy, zdaje się gotować do lotu. Koń Podkowińskiego wprost przeciwnie – za chwilę spadnie w bliżej nieokreśloną przepaść. Białostocki pisał:

[...] czarny koń Podkowińskiego staje się jakby czarnym koniem Platona, który w Fajdrosie uosabia negatywne popędy duszy, przeciwstawiając się jej stronie pozytywnej, wcielonej w konia białego.

Toteż koń nie może unosić dziewczyny w „dal, w bezkres pożądań” [odwołanie do artykułu Kazimierza Tetmajera – J. B.]. To nie wzlot, lecz upadek⁵.

I tak też właśnie obraz Podkowińskiego był interpretowany w większości inspirowanych przez niego młodopolskich utworów poetyckich. Udało się odnaleźć siedem interpretacji płótna, które wyszły spod piór: Marii Komornickiej, Wacława Wolskiego, Jana Iwańskiego, Zofii Gordziałkowskiej, Wacława Hordysza, Michała Poznańskiego i Wandy Stanisławskiej. W kręgu tych wierszy można też umieścić utwór Ludwika Szczepańskiego, nieodwołujący się bezpośrednio do obrazu, ale dedykowany Władysławowi Podkowińskiemu i poświęcony zagadnieniom sztuki współczesnej⁶. Wszystkie te wiersze nawiązują do odczytywanego jednoznacznie przesłania, mówiącego o poddaniu się sile erotyzmu, mogącej decydować o losie jednostki.

Najbliższy tradycyjnej, opisowej ekfrazie jest wiersz Zofii Gordziałkowskiej⁷, w którym pojawiają się przede wszystkim motywy ikonograficzne obrazu, do określone poprzez szczegóły dostrzeżone na płótnie (ale też „wmontowane” w przedstawienie), wprowadzające dynamizm do poetyckiej prezentacji. Leitmotywem jest sam koń: pędzący z rozwianą grzywą, o żelaznych kopytach, buchających ogniem nozdrzach i nabiegłych krwią, oszalałych oczach. Dopiero po chwili wprowadza poetka kobietę, charakteryzowaną głównie przez swoją nagość i rozrzucone włosy. Gordziałkowska eksponuje szczególnie erotyczny wymiar kobiecego portretu, emocje, które równocześnie są „rozkoszą upojenia” i „męką”⁸. Całość obrazowania zbliżona jest do trzeciosobowej, zaangażowanej emocjonalnie relacji z oglądanego spektaklu, co pozwoliło na wprowadzenie ulubionych przez poetkę wypowiedzi komentujących akcję, bezpośredni zwrot do bohaterów obrazu i postawienie ostatecznego pytania retorycznego:



– Pędzą... wicher gna ich. – „Stójcie! Przepaść bliska,
Ścian skalnych nagie złomy, ocieknie krew śliska,
Rozszarpanych ciał szczątki zawisną w krawędzi”.
Kobieta targa grzywę – a koń dalej pędzi.
– „Stójcie!” – dęba wspiał się, krwawą pianą broczy!
Zachwiał się – w tył runie, albo w przepaść skoczy?!⁹

Podobna graniczna przestrzeń między życiem a śmiercią w rozkoszy została określona w wierszu Marii Komornickiej. Jest to jeden z pierwszych utworów poetyckich, jakie powstały pod wpływem *Szału* Podkowińskiego, niedługo po śmierci malarza¹⁰. Wiersz znalazł się w pisanych razem z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą *Forpocztach*, wydanych w 1895 roku. W tytule pojawia się wyrażenie „pod wpływem”, które sugeruje nie tyle chęć podjęcia detalicznego opisu obrazu, co raczej podzielenia się refleksjami nasuwającymi się po jego obejrzeniu. Poetka przyjmuje też inną perspektywę, wprowadzając męski podmiot, który można chyba utożsamić z samym malarzem. Tym razem to nie emblematiczna figura konia wraz z postacią kobiecą są bohaterami utworu. Wiersz w całości poświęcony został pragnieniom „szału miłości” prowadzącego ostatecznie do śmierci. Inaczej niż wszystkie pozostałe ekfrazy odwołujące się do *Szału*, a także inne młodopolskie opisy dzieł sztuki, utwór został napisany w czasie przeszłym, co wydaje się wskazywać na chęć podkreślenia dystansu, dzielącego piszącą go poetkę od zmarłego już artysty:

Pragnął uścisków – gdzie życia kona,
Ciało drży w febrze, włosy się jeżą!
Pragnął w rozkoszy mąk Laokoona,
Czarów, od których trwogi nas strzegą –

il. 2 Jan Małachowski, [w:] M. Poraska, *Na jawie i we śnie*, Kraków 1907, s. 113

 ⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Władysław Podkowiński zmarł 5 stycznia 1895 roku. Wiersz Komornickiej, wraz z kilkoma innymi utworami zamieszczonymi w *Forpocztach*, został opatrzony podpisem: „Cambridge 1895”, por. W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpocztzy*, Lwów 1895, s. 203.



Nad leż otchłanią pragnął błogości,
Chaosu wyznań o dzikiej nucie,
Ponurych zadum w nerwów pokucie...
Szału miłości.

Pragnął zniknięcia bez nędz konania,
Ciemnego piekła pieszczot i kwiatów...
Doskonałego dusz i ciał zlania,
Skonu w zamęcie ginących światów;
Pragnął zagłady w szale młodości,
Szczęścia – z pucharem trucizny w rękę,
Zbawienia – w skoku w przepaść – bez lęku –
Śmierci w miłości¹¹.

To sytuacja, która przypomina Tetmajerowy erotyk *Ja, kiedy usta...* i chęć zatrzymania najwyższego miłosnego uniesienia poprzez śmierć:

Błogosławiona śmierć, gdy się posiada
czego się pragnie nad wszystko gorącej,
nim twarz przesyty pojawi się błada,
nim się zażąda i znowu i więcej...¹².

Jako jedność zatracenia w miłosnej ekstazie i równoczesnej śmierci obraz Podkowińskiego interpretowany był także przez „szaloną” Julkę Chomińską w dramacie Augusta Kisielewskiego. Tym razem czytelny jest wątek złudnych marzeń o chęci wyrwania się z konwenansów drobnomieszczańskiej „sieci”, w którą uwikłana jest bohaterka. Jak wiadomo, ostatecznie Julka nie zdołała zrealizować swoich zamierzeń „runięcia w przepaść... na wieczne, wieczne zatracenie... w śmierć”¹³.



¹¹ M. Komornicka, *Pod wpływem „Szału” Podkowińskiego*, [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *Forpoczty*, op. cit., s. 200.

¹² K. Tetmajer, *Ja, kiedy usta...*, [w:] idem, *Poezje*, Warszawa 1924, t. I, s. 87.

¹³ J. A. Kisielewski, *W sieci*, [w:] idem, *Dramaty*, oprac. T. Taborski, Wrocław 1969, s. 95.

Wiersz Komornickiej można też odczytywać w kontekście innego jej tekstu zamieszczonego w *Forpocztach*. W *Przejsciowych*¹⁴ autorka wyszczególniła cechy osobowości młodych, pragnących, jak wszyscy, szczęścia, choć niemogących go osiągnąć. Pisała między innymi o niemożności realizacji potrzeby miłości, ponieważ zdolność kochania pokolenia „nerwowców” jest różna od pozostałych ludzi; rządzi się własnymi prawami. Dążenie do osiągnięcia prawdziwej miłości jest nieosiągalne, jeżeli pragnie się ją otrzymać od ludzi niepotrafiących zrozumieć „przejsciowych”:

Prawo miłości działa w nas, jak we wszystkich. Jest ono niezachwianym. Lecz my, stanowiąc minimalny procent ludzkości, wiążemy się najczęściej z istotami odmiennego gatunku. Nasza zdolność kochania różni się głęboko od spotykanej w przedmiocie miłości naszej; jest bardziej złożona, ogólniejsza, bogatsza; rozszerza się ona wszystkimi władzami duszy; obudza nowe procesy refleksji i nowe kształty wyobraźni; każe drgać nowym strunom uczucia, różnorodnie zabarwia naszą tęsknotę, stwarza marzenia nieznanne; rozwija sumienie, wywołuje walki, fantastycznymi światłami i widmami rozjaśnia lub mroczy duszę, popycha ją do bohaterstwa, budzi współczucie, intuicję, zdolności, rozwija w nas życie paradoksalne, bujne, natężone, gorące i, rzecz prosta, każe pragnąć tej samej siły i różnorodności uczucia w istocie kochanej. Czy pragnąc, jesteśmy logiczni? Dwojaka odpowiedź: t a k, bo pragnienie wzajemności jest prawem wszelkiego uczucia; i temu prawu podlegamy jak wszyscy; tylko że ich miłość jest ciaśniejszą, więc też szybko osiąga szczęście. N i e, bo nasze uczucie woła wzajemności równej sobie pod każdym względem, a tej od ludzi nie naszego gatunku nie podobna wymagać. Gdybyśmy ją znaleźli, byłibyśmy także szczęśliwi. Cóż dziwnego, że wtedy, ciałem płacą nam za duszę, czujemy tylko wstręt i próżnię i uciekamy od widma miłości, i wyrzekamy się jej? Czy wyrzekamy się jej rzeczywiście? Nie, my odrzucamy tylko nie naszą miłość¹⁵.

il. 3 W. T. [Włodzimierz Tetmajer?], [w:] W. Tetmajer, *Marsz Skrzyneckiego*. *Poezje*, Kraków [1916], s. 86

il. 4 Jan Bukowski, [w:] Liliana [Flora Hufnagel], *Płomienie*, Warszawa 1905, s. 11



¹⁴ M. Komornicka, *Przejsciowi*, [w:] W. Nałkowski, M. Komornicka, C. Jellenta, *op. cit.*, s. 127-134.

¹⁵ *Ibidem*, s. 132.



Bohater wiersza Komornickiej podobnie pragnie idealnej harmonii, „doskonałego dusz i ciał zlania”, osiągnięcia stanu ekstazy i ostatecznego utrwalenia jej poprzez śmierć.

Współistnienie Erosa i Tanatosa występuje także w sonecie Jana Iwańskiego¹⁶. Tu jednak na pierwszym planie, podobnie jak w wierszu Gordziałkowskiej, sytuowany jest „rumak uniesień”, tworzący niemalże jedność z kobietą, która „na szyję ramiona / Mu zarzuciła, węzłem go oplata”¹⁷. Miłosne uniesienie przeraża się wręcz w przeżycie o charakterze metafizycznym:

Rozkosz zabija, z rozkoszy więc kona
I zapomina o istnieniu świata
Pogańska dusza przepięknej kobiety¹⁸.

Taki sposób przeżywania ekstatycznych uniesień miłosnych w kontekście obrazu Podkowińskiego znajdzie się później w wierszu Wacława Hordysza, a kilka lat wcześniej o apoteozie chwili miłosnego upojenia pisał też Kazimierz Tetmajer:

Lubię to – i tę chwilę lubię, gdy koło mnie
Wyczerpana, zmęczona leży nieprzytomnie,
A myśl moja już od niej wybiega skrzydlata
W nieskończone przestrzenie nieziemskiego świata¹⁹.

Pojawiająca się zarówno na obrazie, jak i w jego poetyckich transpozycjach wizja pędzącego, zawieszona tuż nad przepaścią konia wyrażała, zdaniem Wojciecha Gutowskiego „energię przekraczania granic i łamanie norm moralnych [...] ale też ryzyko egzystencjalnej przygody”²⁰. Łamanie zwyczajowych konwencji zachowań i obyczajowego tabu w kontekście pokazywanego w Zachęcie płótna znalazło swoje reminiscencje w wierszu Wacława Wolskiego *Szał (Przed obrazem Wł. Podkowińskiego)*, zamieszczonym w cyklu *Impresje*, dedykowanym „Cieniom Władysława Podkowińskiego i Leonowi Wyczółkowskiemu”²¹. Wolski stworzył utwór o kłamrowej kompozycji, rozpoczynając go i kończąc tą samą strofą, poświęconą nie tyle dziełu, co oglądającej go zróżnicowanej publiczności i wnętrzu, w którym było eksponowane:

... W półmroku sali pochwalne szmery,
Tłumione kroki, półgłówna mowa
I chłód filistrów, i zachwyt szczery,
I zapał, co się wstydliwie chowa²².

Pozostałe strofy oddają ogólne wrażenia, jakie wywołuje „potężne malowidło”; kilkakrotnie została wpleciona w wersy apostrofa skierowana do widzów: „patrzcie!”. Wskazuje się na mistrzostwo wykonania, natchnienie, wymykające się sztywnym ramom akademickich reguł, znaczenie wielkości przekazywanej przez obraz myśli, „zakłętą w szale barw”²³. Dopiero w następnych strofach pojawia się bezpośredni opis obrazu, przekazywany z pozycji pierwszoosobowego podmiotu – widza odwiedzającego galerię Zachęty:



¹⁶ J. Iwański, *Szał*, [w:] idem, *Sonet*, Warszawa 1899, s. 32.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ K. Tetmajer, *Lubię, kiedy kobieta...*, [w:] idem, *Poezje. Seria druga*, Warszawa 1924, s. 203.

²⁰ W. Gutowski, *Erotyczne bestiariusz Młodej Polski*, [w:] idem, *Mit – Eros – Sacrum. Sytuacje młodopolskie*, Bydgoszcz 1999, s. 66.

²¹ W. Wolski, *Szał (Przed obrazem Wł. Podkowińskiego)*, [w:] idem, *Nieznany. Poezje. Seria pierwsza*, Warszawa 1902, s. 223–226.

²² *Ibidem*, s. 223, 226.

²³ *Ibidem*, s. 223.

Spojrzałem w obraz ten rozhlukany,
 Rozpierający żałobne ramy,
 Rozwalający Zachęty ściany,
 W ten obraz, szalem pijany!
 Na wściekłej bestii – kobiece zwierzę
 Płomiennych włosów żarem się pali...
 Naga, rozkoszy pożąda szczerze
 I w przepaść wali!²⁴

Wiersz Wolskiego silnie eksponuje żywiołową postać kobiecą. To już nie romantyczna kobieta-aniół a istota zrywająca „ludzkiej obłudy pęta”, posiadająca ciało żądne miłości, pragnąca „z rumakiem społem / W dół runąć, w szal namiętności”²⁵. Wolski posunął się nawet dalej, przypisując kobiecie determinujący jej zachowanie popęd:

Z koniem spienionym w uścisk zrośnięta,
 Szyję potwory namiętnie dusi,
 Porwała ludzkiej obłudy pęta,
 Bo szaleć musi!

Musi! – to popęd silny i zdrowy,
 Ciało przepyszne miłości woła,
 A tu jej przesąd każe wiekowy
 Odgrywać rolę anioła...²⁶

Podobnie jak inni poeci, Wolski szczególnie eksponuje nagie ciało kobiety i będące symbolem miłosnego uniesienia włosy. Tutaj jest to wręcz „płomień włosów”, dobywający się „z głowy szalem rozognionej”²⁷. Iwański podkreślał bliskość kobiety i zwierzęcia, dla Wolskiego kobieta (sama nazywana „zwierzęciem”) stanowi z nim niemal fizyczną jedność, doprowadza rumaka do szaleństwa: „za szyję go ściska”, oplatając go białymi ramionami jak żmijami, wpijając się w „niekształtną potworu szyję” tak mocno, „aż z orbit wypływa oko”²⁸. Siłę wyrazu spojrzenia zwierzęcia zauważyła też w swoim wierszu Zofia Gordziałkowska, ale Wolski nadaje mu rangę motywu znaczącego, pełnego rozpacz, boleści, wołającego o litość. Spojrzenie zwierzęcia przywołuje też na myśl inne dramatyczne przedstawienia pochodzące z wizji Dantego, Ariosta, Böcklina i Poëgo²⁹. Bezpośredni, najbardziej dojmujący kontakt widza z obrazem to właśnie to końskie oko, „patrzące z obrazu”:

Ach, oko, oko!... Ile wyrazu
 To końskie oko potworne mieści,
 Ile rozpaczy, ile boleści...
 Ach, ono patrzy z obrazu!³⁰

Ową jednoczącą kobietę i zwierzę fizyczną ekstazę, ovladnięcie szaleństwem, ale też wyznaczenie wspólnego pragnienia, przeobrażającego się w jeden pęd, „we wspólny szal”, podkreśla krótka poetycka interpretacja Michała Poznańskiego:



²⁴ *Ibidem*, s. 224.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 225.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*, s. 226.

³⁰ *Ibidem*.

il. 5 M. B. / Sieben, [w:] Astarot
[K. H. Wachtel], *Fin de siècle*,
Łódź 1899, s. 71



We wspólny lot, we wspólny szal
 Dwa loty zwarte, szały dwa.
 Jej włos się z grzywą konia zwał
 We wspólny lot, we wspólny szal.
 Wiatr im melodię dziką grał –
 I nagle zmilkł; i cisza trwa...
 I tylko lot, i tylko szal,
 Dwa loty zwarte, szały dwa³¹.

Zdecydowanie najwięcej elementów opisujących stan miłosnego uniesienia kobiety na obrazie Podkowińskiego zostało wymienionych w sonecie Wandy Stanisławskiej, choć, podobnie jak w poprzednio omawianych utworach, tutaj również najpierw pojawiają się cechy charakteryzujące wizerunek konia. Po krótkim wprowadzeniu wzrok oglądającej zatrzymuje się na postaci kobiecej, której opisiowi poświęcono kolejne wersy:

Para spienionych ślepiów mrok rozświeca,
 Spieniona paszcza, prują powietrze kopyta.
 Cudna, biała na grzbiecie potwora kobieta
 Zwisa ciałem, przepiękna szału niewolnica.

Od nadmiaru rozkoszy pobladłe ma lica,
 Mknie w chmurze włosów, grzywą na poły okryta,
 Usta, na których uśmiech mdlejący wykwita,
 Zda się szepcą: „Jak wicher pędź! jak błyskawica!

Płonące moje oczy mgła żądy powlekła,
 Nie widzę nic! Gdzieś w przepaść odlatam od ziemi!
 Szyję twą ramionami owijam białymi,

Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła
 Szału!... Boga ni świata przed oczami mymi,
 Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!...”³².

W sonecie znalazły się wszystkie wskazywane poprzednio modernistyczne zabiegi oddania chwili miłosnej ekstazy. Mocno podkreślone zostało całkowite oddanie się, wręcz zniewolenie przez chwilowe uniesienie („przepiękna szału niewolnica”) i fizyczne zespolenie kobiety i zwierzęcia („grzywą na poły okryta”, „szyję twą ramionami owijam białymi”), całkowite oddanie się pożądaniu („Twojam jest! Twoja cała, wszystka”). Podobnie jak w innych wierszach pojawia się tu identyfikacja miłosnej ekstazy z szaleństwem i chęcią skoku w przepaść, choć po raz pierwszy tak jednoznacznie została ona utożsamiona ze sferą zła. W dwóch ostatnich strofach sonetu zarysowano nie tylko obraz bliżej nieokreślonej przepaści, która występuje także w innych poetyckich interpretacjach, ale też przestrzeni piekła, ku któremu prowadzić ma niemalże apokaliptyczna „wściekła bestia”. Niekontrolowany szal, powodujący najpierw jedynie zniewolenie fizyczne, ostatecznie staje się „straszna potęgą”, funkcjonującą w oderwaniu od świata i Boga.



³¹ M. M. Bożawola-Poznański, *Przed „Szałem” Podkowińskiego*, [w:] idem, *Gołębie (Triolety. Akordy)*, Warszawa 1923, s. 38. Prwd. utworu: „Sfinks” 1908, t. II, z. 5, s. 292.

³² W. Stanisławska, *Szał (Przed obrazem Podkowińskiego)*, [w:] eadem, *Szare kartki. Poezje*, Kraków 1907, s. 117.

Najpóźniejszym z utworów interpretujących obraz Podkowińskiego jest *Ilustracja* Wacława Hordysza. Wiersz odbiega od proponowanych wcześniej opisów pierwszoosobową formą wypowiedzenia, co nie było zabiegiem typowym dla młodopolskich ekfraz. Od pozostałych wierszy odwołujących się do *Szału* różni go także całkowite pominięcie opisu zwierzęcia i skupienie się na postaci kobiety, której ciało zostało pokazane jedynie poprzez wskazanie miejsc erogennych i nacechowanych zmysłowością. Są nimi: śnieżne ramiona, nagie piersi, łono, usta, poblądłe lica, rozłożona rozwiew włosów. Pomiął także poeta pojawiający się w większości pozostałych ekfraz motyw skoku w przepaść, sytuując doznania podmiotu na przeciwległym krańcu – w sferach niebieskich.

Sonet jest nie tyle biernym, estetyzującym opisem obrazu, ile raczej ekspresyjnym zapisem emocji towarzyszących wybuchowi namiętności. Wielokrotne wykorzystanie konstrukcji trybu rozkazującego (dla trzeciej osoby liczby pojedynczej) w drugiej i kolejnych strofach pozwala na antycypowanie mających nastąpić wydarzeń:

Grzmij pieśni nad pieśniami! W śnieżne me ramiona
Jak w kleszcze szeleszczące żarem niech pochwyć
Obłęd zmysłów zogniony w szału błyskawice
I przytulę do nagich mych piersi i łona!

Niech z twarzy krew mi zbiegnie żądzami zwałniona
I usta się rozchylą bezwiednie; źrenice
Niechaj mgła mi przesłoni; poblądłe me lica
Niechaj okoli rozwiew włosów rozłożona!

Niech zda mi się, że roztop palących promieni
Wichurą ognia z ciała w przestrzeń się wrywa,
Gdzie krąży cisza jakaś chłodna, lodogrywa!

Niechaj sycenie żądy tak mnie ubezdeni,
By mi się choć raz zdało, że w boskim zachwycie
Kołyszę się w obłokach na czystym błękiecie!...³³

W podobny sposób odbierał obraz także Kazimierz Tetmajer, którego recenzja ukazała się w „Kurierze Codziennym” tuż po otwarciu wystawy. Poeta odczytywał *Szał uniesień* jako lot w „bezkres pożądań” i „żądź zmysłowych”, którą to interpretację podważał w swoim artykule Białostocki³⁴. Tetmajer pisał między innymi:

Na rozhukanym olbrzymim koniu, na jakiejś apokaliptycznej bestii zrzuconej w chaos, w zamęt wicherzących się tumanów chmur i mgławic na wpół leżą naga kobieta oplótni koniowi kark ramionami, tuląc się doń twarzą, piersią, korpusem, cisnąc mu konwulsyjnie boki nogami. Biegun powietrzny w szalonym pędzie rwący kopytami przestrzeń, tak że zda się spod kopyt nie iskry, ale błyskawice wytrysną, szalony rumak godny na grzbiecie na bajeczne boje olbrzymie Króla Ducha nieść widmo, wiszący nad otchłanią rozkiełznanych odmetów niesie tę nagą kobietę w dal, w głąb, w bezkres – bezkres pożądań



³³ W. Hordysz, *Szał. Ilustracja do obrazu Podkowińskiego*, [w:] idem, *Powitanie słońca. Poezje*, Kraków 1914, s. 106.

³⁴ Por. J. Białostocki, *op. cit.*, s. 437–438.

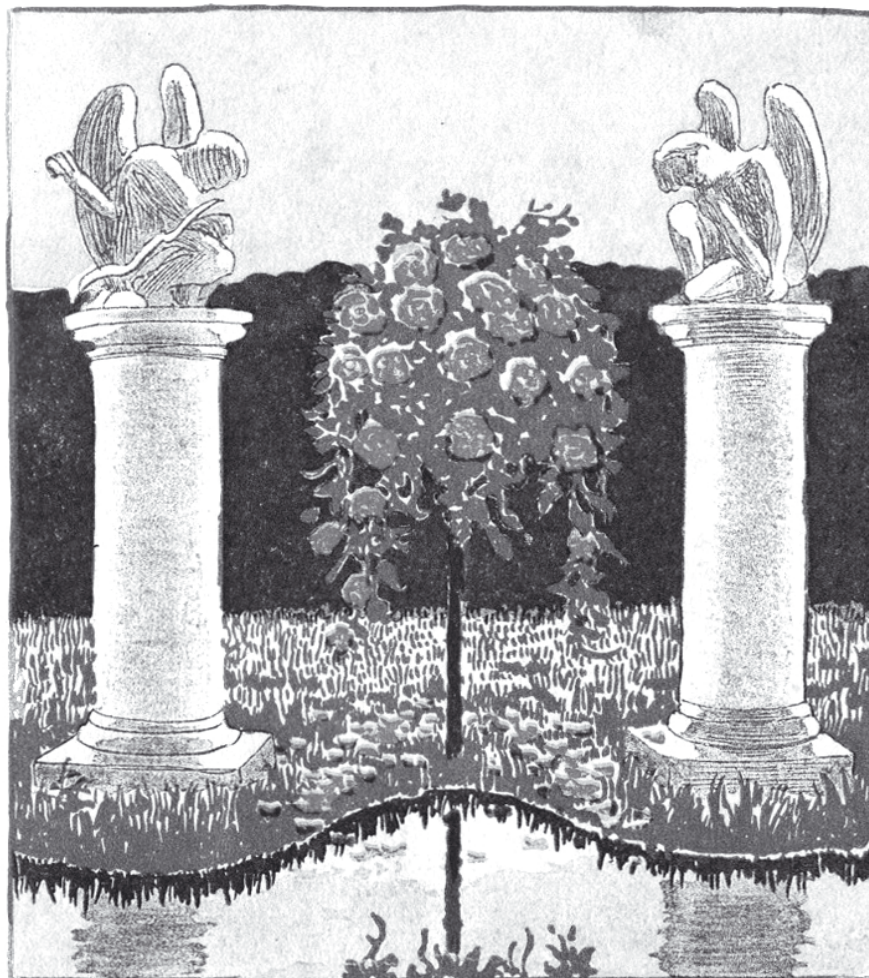
³⁵ K. Przerwa–Tetmajer, *Obraz Podkowińskiego*, „Kurier Codzienny” 1894, nr 77 (z dn. 6/18 III), s. 2.



il. 6 Henryk Weysenhoff, [w:] J. Weysenhoff, *Erotyki*, Warszawa 1911, okładka

– w bezkres żądz zmysłowych. Ona płonie – ten rumak szalony to szaleństwo jej pragnień, wulkan jej namiętności lawą zionący i wichrem płomieni, to szał jej krwi, jej wyobraźni, jej ciała³⁵.

il. 7 J. B. [Jan Bukowski], [w:] W. Stanisławski, *Szare kartki. Poezje*, Kraków 1907, okładka



Utwory interpretujące *Szał uniesień* Władysława Podkowińskiego wpisują się w obszerną grupę młodopolskich „wierszy o obrazach”. Nie są to teksty jednolite ani pod względem formalnym, ani pod względem czytelnych w nich preferencji artystycznych i estetycznych ówczesnych odbiorców sztuki. Mimo to można wyróżnić pewne elementy charakterystyczne dla większości tych utworów, w tym także poetyckich interpretacji obrazu Podkowińskiego. Są to:

1. Oznaki metajęzykowe, bezpośrednie wskazanie na tytuł dzieła plastycznego, dane topograficzne (umieszczanie pod tekstem nazwy miasta³⁶, w którym dzieło jest przechowywane) bądź odnalezienia (*Wenus z Milo; Afrodyta z Knidos*), nazwisko twórcy. Część wierszy odwoływała się do popularnych prac plastycznych przełomu wieków, inne przywoływały prace powstałe wcześniej – na tyle jednak powszechnie znane, że w większości przypadków niesprawiające kłopotów z jednoznaczną identyfikacją.

2. Opis obrazu, który był zasadniczym środkiem pozwalającym na dokonanie transmutacji warstwy ikonograficznej dzieła na język mowy wiązanej. Nie oznacza to jednak, że pojawiał się on w równym stopniu we wszystkich młodopolskich ekfrazach. Niewątpliwie stanowił podstawę utworów nastawionych na bierne oddanie odbiorcy świata przedstawionego dzieł. Prowadzony najczęściej



³⁶ Nigdy natomiast w tych swoistych przypisach odautorskich nie pojawiła się nazwa muzeum czy galerii. Jedynym bezpośrednim odwołaniem do miejsca przechowywania obrazu znajduje się w wierszu Wacława Wolskiego „Szał” (*Przed obrazem Wł. Podkowińskiego*), op. cit.: „Spojrzałem w obraz ten rozchukany, / Rozpierający żałobne ramy, / Rozwalający Zachęty ściany, / W ten obraz, szalem pijany!”.

w czasie terażniejszym, przejmował funkcję unaoczniającą, stawiającą widza w bezpośrednim kontakcie z opisywanym dziełem. Mniej precyzyjny był wówczas, kiedy obraz czy rzeźba stanowiły jedynie pretekst do rozważań egzystencjalnych czy religijnych.

3. Obok estetyzującego opisu najczęstszym zabiegiem występującym w modernistycznych wierszach o sztuce była fabularyzacja utrwalonego w malarstwie czy rzeźbie momentu. Opowiadanie rozbijało jedność czasową opisu, wprowadzało elementy retrospekcyjne i antycypujące w stosunku do opisywanej sceny, odsyłało czytelnika do zdarzeń spoza samego dzieła sztuki. Przedstawienie, które podlegało bezpośredniemu opisowi, najczęściej stawało się punktem kulminacyjnym snutej wokół niego fabularyzacji.

4. Zgodnie z zasadą dramatyczności, wymaganą przez retorykę epideiktyczną, odbiorca ekfrazy miał się stać naocznym świadkiem opisywanej sceny, a nie tylko słuchaczem opowieści. Także w młodopolskich wierszach o sztuce często stosowano udramatyzowanie tekstu poprzez dialogizację oraz liczne apostrofy, podtrzymujące kontakt między autorem (a nawet podmiotem wypowiedzi) a czytelnikiem, który stawał się potencjalnym widzem opisywanego dzieła. W utworach tych równie często zwroty apelatywne kierowano bezpośrednio do bohaterów opisywanych dzieł, wprowadzano także między nimi dialogi.

5. W *Salonie 1846* Charles Baudelaire pisał, że skoro „piękny obraz jest naturą przemyślaną przez artystę, dobrą krytyką będzie ów obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą recenzją obrazu”³⁷.

Wiersz o sztuce przejmuje na siebie rolę interpretatora, recenzenta dzieła sztuki, choć w przypadku ekfraz młodopolskich trudno jest mówić o znamionach fachowej krytyki artystycznej ujętej w formę poetycką. Poetów głównie interesowała warstwa ikonograficzna dzieła, stanowiąca podstawę transpozycji obrazu czy rzeźby na język mowy wiązanej oraz fabularyzacji i dramatyzacji samego tekstu. Chętnie odwoływano się także do ukształtowania kolorystycznego dzieła, czasami do układu kompozycyjnego, choć zabiegi te nie tyle miały na celu pokazanie konstrukcji pracy, co uzupełnienie warstwy ikonograficznej. Nigdy wiersze te nie były opisami formalnymi, choć zdarzały się nieliczne odwołania do siły oddziaływania wykorzystanych materiałów i środków technicznych (np. utwory Tetmajera: *W kaplicy Sykstyńskiej* oraz poetycki dyptyk *Michał Anioł*). Pojawiająca się w nich interpretacja, oprócz ikonografii, dotyczyła wprowadzane-go przez dzieło nastroju, często metarefleksji dotyczących samego aktu kreacji, w końcu także umieszczenia pracy w szerokim kontekście rozważań o charakterze estetycznym, egzystencjalnym, religijnym.



³⁷ Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] idem, *Rozmaitości estetyczne, wstęp i przekład* J. Guze, Gdańsk 2000, s. 76.

dr Justyna Bajda

Literaturoznawca i historyk sztuki. Adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XIX w. Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Jej zainteresowania badawcze skupiają się na epoce Młodej Polski, europejskiego modernizmu i na zagadnieniu korespondencji sztuk. Autorka książek: *Poezja a sztuki piękne...* (2003), *Na przełomie wieków* (2002) oraz *Młoda Polska* (2003).