

Ewa Kuryluk

Salome czyli o Rozkoszy

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (13), 56-70

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ewa Kuryluk

Salome czyli o Rozkoszy

Jedna z ilustracji Beardsleya do *Salome* Oscara Wilde'a przedstawia dwie postacie: stojąca z prawej usta rozchyła zmysłowo i pożądlivym spojrzeniem obejmuje drugą. Nad jej karkiem wznosi się kunsztowna fryzura ozdobiona rogiem księżycy, jej szaty cechuje wyzywające bogactwo: okrywająca tylko ramiona i plecy tunika we wzór z rogów księżycy i motyli uwidacznia piersi, na które spływają grube łańcuchy, i wzgórek brzucha z obnażonym pępkiem. U boku kobiety pnie się stylizowany krzew kwiatów, w których rozpoznać można róże.

Druga postać, stojąca z lewej, również robi wrażenie kobiecej, choć jej ciało okrywa szczelnie prosta i luźna, przepasana sznurem szata; włosy wiją się w puklach, wzrok pełen jest surowości. Kim są te dwie postacie, dowiadujemy się z tytułu rysunku, brzmiącego *Jan i Salome*. Zatarcie płci, miękkość i kobiecość postaci Jana nie są wyłącznie wynalazkiem Beardsleya. Inspiruje je wyraźnie tekst Wilde'a, opisujący pożądane przez Salome ciało Jana na wzór ciała dziewczyny, którego białość jest doskonalsza i bardziej niepokalana od lilii, śniegu, róż i światła księżycy.

Salome
i Jan

Zarówno symbolika jak styl Wilde'a, stosujący zasadę repetycji i piętrzący superlatywy, nawiązują wyraźnie do *Pieśni nad pieśniami*. W odróżnieniu od tekstu Wilde'a postać Jana na rysunku Beardsleya cechuje znaczna wstrzemięźliwość i prostota, kontrastujące żywo z wyzywającą i agresywną sylwetką Salome. W ten sposób wydobywa Beardsley zasadniczą różnicę między tymi dwiema postaciami, zagubioną w ornamentyce Wilde'a: kontrast między cnotą Jana a wcielającą demoniczne pożądanie Salome, której jednym pragnieniem jest zaspokojenie własnej namiętności i doznanie rozkoszy — za wszelką cenę.

W swojej znakomitej książce *Herkules am Scheidewege* Erwin Panofsky analizuje przemiany, jakie od czasów antycznych aż po sztukę osiemnastowieczną zachodziły w interpretacji opowiadania Prodikosa o Herkulesie na rozstajach, dokonującym wyboru między drogą Cnoty a drogą Rozkoszy. Cnotę reprezentuje Arete, o poważnych, szlachetnych rysach, Rozkosz — Kakia, odziana w bogate wyzywające szaty hetery. Opowieść Prodikosa przetwarza wątek Hezjoda, czyniąc z obu kobiet mieszkanki krain, do których prowadzą dwie drogi: pierwszą, wąską i stromą górską ścieżką, wędrowiec piąć się musi z wysiłkiem, długo, żmudnie, wystawiony na wiele niebezpieczeństw. Lecz gdy je przewycięży, znajdzie się w krainie niezmaconej radości. Natomiast droga, na którą wskazuje urodziwa hetera, to szeroki i wygodny gościniec wijący się wśród łąk i łagodnych pagórków, który pokonać można szybko, przyjemnie i bez wysiłku. Ale za uroczymi słonecznymi wzgórzami kryje się kraj wiecznego mroku, gdzie na beztroskiego wędrowca czekają straszliwe męczarnie.

W połowie II wieku Cnota, którą w opowieści Prodikosa cechuje — w odróżnieniu od Rozkoszy, podkreślającej swą urodę za pomocą sztucznych środków, stroju i szminki — prawdziwa piękność, przeobraża się, zarówno u greckich retorów, jak autorów chrze-

Nawiązania
do *Pieśni
nad
pieśniami*

Drogi
Cnoty
i Rozkoszy

Piękność
i nędzarka

Symbolika
Rozkoszy

ścijańskich, w chudą i brzydką nędzarkę. To przeobrażenie łączy się zdaniem Panofskiego z ideologią ascetycznych sekt religijnych okresu, dla których „etyczny plus wyobrażalny był jedynie w formie estetycznego minusu, gdyż uważały one często naumyślnie spowodowane zaniedbanie zewnętrznego wyglądu nie tylko za konieczny atrybut wewnętrznej doskonałości, lecz wręcz za jej gwarancję”¹. Ten rodzaj przedstawienia cnoty kontynuuje średniowiecze, dla którego *Virtus* równa się pracowitości i ubóstwu. Ukazuje się też — zgodnie z chrześcijańskim kodeksem, propagującym wstydlivość, a potępiającym nagość — w nędznych łachmanach, podczas gdy *Voluptas* pyszni się grzesznie swoim nie okrytym ciałem. Już na drzeworytach w książce Sebastiana Branta *Stultifera Navis* (Bazylea 1497) Rozkoszy towarzyszą krzewy różane i instrumenty muzyczne; w ogóle kwiaty, symbol krótkotrwałych radości zmysłowych, często pojawiają się w jej pobliżu. Sztuka manierystyczna wyposaża Rozkosz w kielichy, czary na owoce, rozmaite rodzaje gier. Szczególne znaczenie przypada obrazowi Annibale Carracci *Wyrok Herkulesa* (1595, Museo Nazionale w Neapolu), na którym jako symbol złudności wszelkich zmysłowych rozkoszy ukazują się maski, a w skład atrybutów rozpusty wchodzi, obok instrumentów muzycznych, otwarta książka z nutami i karty do gry. W wieku XVII *Voluptas* przemienia się coraz bardziej w *Vanitas*, z wachlarzem pawich piór w ręku. Czasem w jej dłoni pojawia się również trupia czaszka. Artyści przedstawiają ją, poczynając od tego okresu, zarówno nagą jak i ubraną. Panofsky zwraca tu uwagę na dwojakie znaczenie, jakie posiadać może nagość, o ile nie wynika z sytuacji. *Nuda Veritas* reprezentuje piękno wieczne, prawdziwe, nie potrzebujące pięknych szat; naga Wenus — urodę bezwstydną, kuszącą do grze-

¹ E. Panofsky: *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig—Berlin 1930, s. 51—52.

chu. Poczynając od końca XVI wieku obok Rozkoszy ukazywanej jako *Vanitas*, w bogatych strojach i wymyślnych fryzurach, nierzadko podniecająco rozneglizowanej, w ubiorach sypialnianych i domowych pantoflach, pojawia się ona również jako naga piękność w typie Wenus, jak na reprodukowanym w książce Panofskiego anonimowym sztychu z końca XVI wieku, według obrazu Jana Saenredama, na którym „kontury drzewa i kopce ziemi nie tylko obramowują sprężysty jak u kotki zarys jej ciała, lecz zdają się wręcz z nim zlewać”². Tej Rozkoszy, coraz bliższej antycznej bogini miłości, towarzyszą często, jak na sztychach Mantegni, satyry i centaury, a dokonujący moralnego wyboru Herkules przemienia się coraz bardziej w arbitra piękności — Parysa. Panofsky swe rozważania o kolejnych metamorfozach opowieści Prodikosa i rodzajach przedstawień, w jakich ukazywane są Cnota i Rozkosz, kończy na sztuce XVIII wieku. Tymczasem właśnie w wieku XIX dochodzi do kolejnego odrodzenia motywu Rozkoszy. Wcielają teraz zmysłową, demoniczną kobietę, która — w odróżnieniu od frywolnej osiemnastowiecznej *Vanitas*, obiecującej nie tyle piekielne przyjemności, zakończone piekielnymi męczarniami, ale raczej — życie rozbawione i zaprawione drobnymi grzeszkami — przeciwstawia Cnocie krańcową rozwiązłość i okrucieństwo prześcigające dawne epoki. Choć zapomnieniu ulega w sztuce dziewiętnastowiecznej przedstawienie wyboru Herkulesa, to jednak wybór ten zostaje dokonany. Artyści nie ukazują już samego przebiegu konkurencji, albowiem jej rezultat jest w wieku XIX, w okresie kryzysu wartości religijnych i tradycyjnej etyki, dany niejako *a priori*. Triumf, jaki odnosi Rozkosz, usuwa Cnotę na plan bardzo daleki i z rzadka tylko pozwala się jej ukazać. Na placu pozostaje zwycięska *Voluptas*, która bezwzględny pragnieniem zaspokojenia własnych pożądań, przepychem stroju, egzotycznością urody przeciwstawia

Rozkosz
XIX-wieczna

² *Ibidem*, s. 119.

się nudnej, mdłej, a co najgorsze — obłudnej cnotcie dziewiętnastowiecznej mieszczyki. Malarstwo prerafaelitów miało (przynajmniej według Ruskina) wcielać ideały chrześcijańskiej cnoty, skromności i powagi, pracowitości i czystości. Jednak obok przedstawień Marii Panny, ukazywanej przez Rossettiego jako młoda dziewczyna w mieszczańskim wnętrzu, przy kołowrotku będącym od wczesnego średniowiecza atrybutem personifikacji cnoty — pojawiają się w jego twórczości demoniczne anielice ze wzrokiem rozplómiętym, pożądaniem, filgotnymi rozchyłonymi wargami, które zwie renesansowymi imionami *Veronica Veronese*, *Fiametta*, bądź wręcz *Belle dame sans merci*. Pozuje mu do nich jego narzeczona, piękna Elżbieta Siddal, chora na płuca i reprezentująca urodę w najwyższym stopniu *morbide*.

Postać kobiety demonicznej kształtuje w wieku XIX przede wszystkim literatura, inspirująca następnie sztuki plastyczne. Prototypami inkrustowanych jakby drogimi kamieniami, emanujących chłodne, metaliczne światło i zdających się zanurzać w opary siarki i fosforu kobiet z obrazów Gustawa Moreau, *Salome*, *Sphinx Vainqueur*, *Helena* i tylu innych, są literackie fantazje Flauberta, kusząca św. Antoniego królowa Saba, której ciało kryje „nieskończone misteria” i zamieniona w monstualny egzotyczny klejnot Salambô. Podobnie zapładniają wyobraźnię Ropsa „czarne bóstwo” i „trujące kwiaty” Baudelaire’a. Te kobiety nie wcielają życiodajnej energii i płodności, ich siła jest niszczycielska, a uroda sterylna i chimeryczna, jednocześnie „*sexless and lascivious*”, jak ją określa Mario Praz (*Romantic Agony*). Ku tej Rozkoszy droga prowadzi poprzez „*une succession de mystères*” (Flaubert, *Kuszenie św. Antoniego*), do miejsc najokropniejszej męki i straszliwej śmierci.

Inna jeszcze postać literacka przyczynia się znacznie do ukształtowania modelu Rozkoszy *fin de siècle*’u, demonicznej *femme fatale*. Jest nią panna de Maupin, bohaterka młodzieńczej powieści Teofila Gautier

„Trujące
kwiaty”
Baudelaire’a

pod tym samym tytułem, opublikowanej w 1835 r. Silna jak mężczyzna, szczupła i zwinna jak chłopiec, a jednocześnie obdarzona kobiecym wdziękiem, panna de Maupin reprezentuje typ hermafrodytyczny. Jej stosunek do własnej i obcej płci zasada się na ciekawości erotycznej, chęci poznania i zaznania wszelkich odmian rozkoszy. Panna de Maupin mężczyźnie nie jest już powolna, przeciwnie, zyskuje nad nim przewagę, traktując wyłącznie jako obiekt w grze miłosnej. Aby osiąść możliwie największą wolność i niezależność, prowadzi życie w męskim przebraniu. Zmysłowość panny de Maupin jest chłodna i wyrafinowana, jej postać kojarzy się z antyczną boginią-łowczynią, która zjawia się w przebraniu, zaspokaja pożądanie, po czym znika. Ten nowy typ Rozkoszy reprezentowany przez pannę Maupin przeciwstawia Gautier ideałowi minionemu, wcielonemu w Rosette, będącą typem słodkiej, rozleniwionej i frywolnej osiemnastowiecznej *Vanitas*, kobiety w tonacji różowej.

Panna
de Maupin

Mario Praz stwierdza w *Agonii romantyzmu* przeobrażenie ideału kobiety na przestrzeni wieku XIX; od istoty biernej, uległej mężczyźnie, służącej mu za obiekt do zaspokojenia rozkoszy, o typie urody słodkiej, kobiecej, „niebiańskiej”, ku istocie coraz bardziej aktywnej, stopniowo podporządkowującej sobie mężczyznę, czyniącej zeń sługę i niewolnika. W stosunkach erotycznych oznacza to — w formie najbardziej krańcowej — zmianę ról, przejście od sadyzmu na początku do masochizmu u schyłku wieku.

Kobiety
XIX wieku

Ale powróćmy do rysunku Beardsleya. Wyposaża on na nim Salome w szereg atrybutów Rozkoszy: mamy więc krzew róży, wyzywające, bogate szaty obnażające nagość, wysoko upiętą kunsztowną fryzurę, a także echo instrumentu muzycznego w ornamencie przypominającym lirę; na jej szacie, obok deseni z róż, widnieją również motyle, symbol szybkiego przemijania zmysłowego piękna. Pojawienie się księżycy we włosach Salome uzasadnione jest głów-

nie tekstem Wilde'a, gdzie symbol nocy, księżyc, będący po angielsku rodzaju żeńskiego, zapowiada swym pojawieniem narastanie dzikich namiętności, jednocześnie zaś kojarzy piękność Salome z chłodem i sterylnością natury.

Rozkosz
pożąda
Cnotę

Na rysunku Beardsleya Cnota i Rozkosz, symbolizowane przez Jana i Salome, podejmują duchową walkę, która objawia się w ich spojrzeniach, ale Salome pożądająca Jana to również symboliczne przedstawienie grzesznej *Voluptas*, która pożąda *Virtus*. Nie podkreślając męskich cech Jana, czyniąc jego postać co prawda miękką, ale raczej bezpłciową niż kobiecą, Beardsley pozbawia scenę jej wyłącznie erotycznego charakteru i zdaje się nawiązywać do pradawnego motywu rywalizacji między Cnotą a Rozkoszą. Znając skłonności Wilde'a można by oczywiście dopatrywać się w tej scenie odzwierciedlenia homoseksualnych cech stosunku między Salome a Janem, które tak często sugeruje tekst Wilde'a. Jednak i on sam podejmował ideę pożądania Cnoty przez Rozkosz. W Wildeowskim opisie ciała Jana nie tylko dominuje biel, kolor niewinności, ale wydaje się ono Salome równie piękne, co odrażające, jak ciało trędowatego.

Ta sprzeczność staje się zrozumiała, gdy uświadomimy sobie, że — jak stwierdził Panofsky — w tradycji chrześcijańskiej Cnotę przedstawiano, w odróżnieniu od Rozkoszy, w postaci nędznej i budzącej wstręt, gdyż tylko taki wygląd, świadczący o życiu pełnym wyrzeczeń i cierpienia, gwarantował duchową doskonałość. Biel ciała Jana, trzymanego w lochu, można więc rozumieć przede wszystkim w sensie symbolicznym, podczas gdy w rzeczywistości pokryte jest ono kurzem, zaropiałe i pełne śladów tortur. Nie przypadkiem jego zlepione brudem włosy jawią się Salome w kształcie „cierniowej korony”. Tak więc już w tekście Wilde'a pożądanie Salome jest nie tylko pożądaniem ciała Jana, lecz również

jego cnoty. Jest symbolicznym przedstawieniem żądzdy, jaką w *Voluptas* wzbudza *Virtus*.

Nic tak nie podnieca zmysłu okrucieństwa jak widok cnoty i niewinności; o tym wiemy już od markiza de Sade. Jedynie torturowanie istoty naprawdę niewinnej zapewnia uzyskanie pełnej rozkoszy, nie tylko cielesnej, ale i duchowej. Jedynie tryumf nad nią jest prawdziwym zwycięstwem — pokonaniem Cnoty przez Rozkosz, dobra przez zło. Tym, co najokrutniejsza Rozkosz najbardziej pożąda, jest właśnie najniewinniejsza Cnota. Cykl rysunków Beardsleya ideę tę konkretyzuje i wciela w pełną doskonałości symboliczną formę w stopniu znacznie większym od sztuki Wilde'a. Zwycięstwo, jakie Salome odnosi nad Janem, Rozkosz nad Cnotą, staje się znakomitą ilustracją nie tyle tekstu Wilde'a, co dzieł de Sade'a. Beardsley nie neguje zresztą bynajmniej źródła inspiracji. Na rysunku przedstawiającym toaletę Salome (*The toilette of Salome I*), na najniższej półce etażerki, znajduje się pięć książek, spośród których cztery posiadają wyraźnie wypisane tytuły. Są to *Nana Zoli*, *Marquis de Sade*, *Manon Lescaut* i *Złoty osioł*.

Toaleta Salome I to przedstawienie Rozkoszy w postaci osiemnastowiecznej *Vanitas* ukazanej w wydekoltowanej krynolinie z wysoko upiętą fryzurą, w stylu japońskich gejszy. Z głową odwróconą ku widzowi, ze zmysłowo przymkniętymi oczyma, piękna dama daje sobie właśnie pudrować włosy przez zamaskowaną postać w obszytym kryzą maskaradowym kostiumie. Sugeruje ona motyw karnawałowej zabawy, a jednocześnie, jak wiemy od Panofsky'ego, jest typową postacią towarzyszącą Rozkoszy. Tej ostatniej nie brak też innych atrybutów; na jej sukni i we włosach znów pojawia się desień z róż, na etażerce leżą przybory służące sztucznemu podkreśleniu piękności, rozpylacze perfum, flaszeczki z pachnidłami, puderka z maściami i pudrami, tampony i nożyczki.

Okrucieństwo
szuka
niewinności

Toaleta
Salome

Beardsley wykonał inną jeszcze wersję tematu, rysunek znany jako *Toaleta Salome II*, nie zamieszczony w pierwszym angielskim wydaniu *Salome* Wilde'a i będący raczej ilustracją do nie skończonej powieści Beardsleya *The Story of Venus and Tannhäuser*. Jest to już nie toaleta osiemnastowiecznej damy, lecz antycznej Wenus. Beardsley zachowuje motyw buduaru, a nawet rozbudowuje go w stylu modnego wówczas buduaru *à la chinoise*, wyposażając etażerkę w szereg waz i flakonów z chińskiej porcelany. Pozostawia też zamaskowaną postać w stylu Pierrota rodem z obrazów Watteau. Jednak siedząca postać kobiecą częściowo obnaża, a do jej towarzystwa dodaje dwie nagie postacie męskie i jedną kobiecą, ubraną w rodzaj krótkiej tuniki. Wszystkie przywodzą na myśl sylwetki z waz greckich. Jedna z nich, męska, ale z wydatnie zarysowanymi piersiami, stoi za plecami Salome, trzymając w ręku tacę, na której stoją filiżanka, dzbanek, dzbanuszek, cukiernica. Dwie pozostałe uplasowane są koło etażerki: nagi chłopiec siedzi na taborecie w chiński wzór, dziewczyna rękę wspiera na fallicznym kandelabrze. Nie jest to zresztą jedyny przedmiot nacechowany silną symboliką erotyczną, pełne jest ich całe wnętrze. Niedwuznacznych form seksualnych, na przemian męskich i kobiecych, nabierają przy bliższym oglądzie flakony z zatkniętymi w nie korkami, wazy na przemian rozłożyste i proste, wysmukłe, z których jedna wyposażona jest wręcz w rodzaj fallusa i wycelowana w łono nagiej kobiety, podczas gdy w jej piersi celuje stojący na tacy dzbanek z wydłużonym dzióbkiem; perwersyjnie wydłużone pantofle, zaliczane przez Freuda do symbolów seksualnych i należące do charakterystycznych atrybutów Rozkoszy; otwory o kształtach waginalnych, w które wnikają falliczne przedmioty — nos maski przenikający w głąb ust, palec, który wchodzi we włosy na głowie Salome, jak też powtarzająca ten motyw ornamentyka. To wszystko tłumaczy niezwy-

kle silny erotyzm, jaki przesyca to dzieło. Naprzeciw Salome widnieje statuetka z głową embriona, motyw powracający obsesyjnie w całej twórczości Beardsleya, a przez niego samego określony jako *unstrangled abortion* (nieunicestwiona skrobanka).

Również na tym rysunku pojawia się wielokrotnie stylizowany motyw róży i jemu to chciałabym poświęcić nieco miejsca. Niedokończona powieść Beardsleya *The Story of Venus and Tannhäuser*, która rozpoczyna się opisem wstąpienia kawalera we Wzgórze Wenery, zawiera na samym początku charakterystyczną scenę. Odlamana z krzewu polna róża wplątuje się w wykwintne szaty kawalera, który w pierwszej chwili myśli o usunięciu niesforenego kwiatka, później jednak decyduje się zatrzymać go — jako przepustkę do krainy miłości.

Ze wszystkich kwiatów Beardsley najbardziej upodobał sobie różę, będącą od najdawniejszych czasów pełnym wieloznacznym symbolem erotycznym. Róża, szczególnie biała albo delikatnie różowa, na wpół ukryta jeszcze w pąku, to symbol dziewictwa, piękna cnotliwego i nieskażonego. Róża rozkwitła i pąsowa wciela natomiast urodę bujną, dojrzałą, podniecającą zmysły. Będąc personifikacją dziewictwa i cnoty, jak też przeciwnie, zmysłowych rozkoszy, rozwiązłości i grzechu, róża stanowi stały atrybut boginek miłości, ale przysługuje też niepokalanym dziewicom. Jest zarówno symbolem doczesnych rozkoszy jak i miłości uduchowionej, platonicznej, kwiatem obecnym w wieńcu Wenery i na ołtarzu Madonny. Uświadomienie sobie tej dwuznaczności różanego kwiatu konieczne jest dla zrozumienia roli, jaką odgrywa on w dziełach Beardsleya. Jego zafascynowanie tematyką i symboliką różaną nie jest zresztą zjawiskiem odosobnionym u schyłku wieku, kiedy to kwiat ten zajmuje jedno z ważniejszych miejsc w zielniku artystów z kręgu *Art Nouveau*.

Wyobraźnię Beardsleya podsycają przede wszystkim dwa dzieła, *Roman de la Rose* Jean de Meuna i *Me-*

Wstąpienie
we Wzgórze
Wenery

Kwiat
Madonny
i Wenery

Złoty
osioł

tamorfozy albo Złoty osioł Apulejusza. Zaczniemy od drugiego, w którym symbolika różana jest szczególnie wieloznaczna, i to w tym właśnie sensie, w jakim spotykamy ją u Beardsleya. Jak wiadomo, przemieniony w osła Lucjusz swoją ludzką postać ma odzyskać wtedy dopiero, gdy spożyje kwiat róży. O jak najszybsze znalezienie „bielejącego krzaka róż”³ modli się Lucjusz „do wszystkich bóstw”, gdyż dopiero połknięcie różanego „lekarstwa” wydzwignęłoby go „z bydłęcia czworonożnego (...) w wyniosłą postać człowieka”⁴. Gdy Lucjusz-Osioł wędruje tak przed siebie pogrążony w marzeniach o krzewie różanym, nagle doznaje złudzenia: wydaje mu się, że dostrzega w „cienistej kotlinie, bujny gaj, w którym — między ziołami różnymi i rozkosznymi krzewami — pali się ciemna purpura błyszczących róż”⁵. Lucjuszowi wydaje się, „że to samej Wenus i Gracji ten gaj, w którego ciernistych tajnikach lśni królewski blask rozkosznego kwiatu”⁶. Jak widać, róże objawiają mu się tym razem w zupełnie innej postaci — nie bielą się niewinnie i nie obiecują wyzwolenia z bydłectwa, czyli ucłowieczenia, lecz jako purpurowy kwiat bogini miłości mówią o rozkoszy „w ciernistych tajnikach”. Ale to nie koniec, następuje bowiem jeszcze jedna metamorfoza różanego kwiatu. Po zbliżeniu okazuje się, że szkarłatne róże w cieniastej dolince to kwiaty bezpłodne i śmiercionośne. Zwane przez pospólstwo „różami laurowymi”, po spożyciu powodują one „u wszelkiej żywizny otrucie”⁷. Tak to pożądane przez Lucjusza „róże rozkoszne i delikatne, wilgotne boską rosą i nektarem”⁸ ujawniają

³ Apulejusz z Madaury: *Metamorfozy albo Złoty osioł*. Przełożył E. Jędrkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wrocław 1953, s. 74.

⁴ *Ibidem*, s. 74.

⁵ *Ibidem*, s. 74—75.

⁶ *Ibidem*, s. 75.

⁷ *Ibidem*, s. 75.

⁸ *Ibidem*, s. 75.

swoje prawdziwe oblicze jako „róże trujące”, których spożycie unicestwia.

„Trujące róże” Apulejusza to już bliskie krewniaczki jakże popularnych w symbolice *fin de siècle'u* „kwiatów zła”, trujących, piekielnych, „zadżumionych” (*Pestblumen* u Trakla). Z oddali budzą one najwyższe pożądanie i obiecują wszelkie rozkosze, a przy bliższym poznaniu okazują się jałowe i niosą zagładę. Fragmenty *Złotego ośła* uświadamiają również, że róże spełnia u Apulejusza nie tylko rolę symbolu miłości, urody, wreszcie samej kobiety, lecz stanowi także symboliczne oznaczenie kobiecego organu płciowego, na którym skupiają się marzenia i pożądania Lucjusza. „Samej Wenus i Gracyj ten gaj”, w którego ciernistych tajnikach lśni królewski blask rozkosznego kwiatu to, jak stwierdza badacz pornoutopii Steven Marcus (*The Other Victorians*), typowy opis „kobiecego pejzażu”, w którego zakamarkach tkwi pożądany przez Lucjusza kwiat. Jego spożycie, czyli defloracja, ma go jednocześnie uczłowieczyć i przynieść mu rozkosz.

Innym motywem powracającym u Beardsleya zarówno w cyklu *Salome* jak i innych rysunkach są karnawał i maskarada. Orgii seksualnej towarzyszą zawsze, a w pewnym sensie dominują ją, korowody, parady, tańce, uczty i widowiska będące nierzadko parodią pradawnych misteriów. To one znajdują się stale w centrum uwagi, podczas gdy sam akt płciowy pozostaje niedomówiony bądź zrealizowany zostaje „zastępczo” w sposób symboliczny — np. jako owo słynne „wstąpienie” kawalera we wzgórze Wenerę. Tu również zdaje się być widoczny wpływ Apulejusza. Symboliczny akt miłosny — spożycie róży — mający go na powrót uczłowieczyć, tkwi w centrum oślej egzystencji Lucjusza. Akt ten dokonuje się wreszcie podczas „wielkiej uroczystości”, w której karnawałowa zabawa stapia się z misterium. Nie kończące się festyny towarzyszące i poprzedzające miłosne połączenie Wenus i Tannhäusera z powie-

Róża
Apulejusza

Miłosne
misterium

ści Beardsleya zdają się być wyraźnie zainspirowane XI księgą *Złotego osła*, będącą opisem uroczystości na cześć bogini, którą Apulejusz zwie Pesynuncką bogów Macierzą, Minerwą Cekropską, Wenerą Pafijską, Dianą, Diktynną, Prozerpiną Stygijską, Cereją, Junoną, Belloną, Hekata, Ramnuzją aż wreszcie Izydą. Zwiastuje ona Lucjuszowi, że w trakcie uroczystości urządzonych na jej cześć osiągnie on wreszcie cel swego życia — uszczknie różę z wieńca niesionego przez jej kapłana, kroczącego na czele orszaku świętego. Gdy to nastąpi, Lucjusz — podobnie jak Tannhäuser wstępujący we wzgórze Wenery, w krainę miłości — należeć będzie już całkowicie do wieloimiennej bogini-wyzwolicielki.

U Apulejusza symbolika erotyczna łączy się ściśle z misteriami religijnymi. Przyjmując od Apulejusza zarówno symbolikę różaną, jak i inne symbole o charakterze erotycznym — Beardsley je jednak całkowicie desakralizuje, misterium przeobraża w świętokradczą parodię, w antymisterium.

Antymadonna

Demoniczny nastrój, „czarnej mszy” emanuje z rysunku *Wchodzi Herodiada*, na którym postać matki Salome tronuje w górze jak szatańska antymadonna. Jej ku dołowi spływająca szata, która, narzucona na plecy, piersi obnaża w całej okazałości, podtrzymuje karłowata postać z głową embriona i kozią nóżką, podczas gdy z drugiej strony ukazuje się męska postać, trzymająca w jednej ręce przybory kosmetyczne, w drugiej maskę. Na pierwszym planie płoną świece w obscenicznych świecznikach stylizowanych na męskie organy płciowe.

Podobny demonizm cechuje również rysunek zatytułowany *Oczy Heroda*. Dwie postacie, Herod i Herodiada, wyłaniają się na nim z bieli jak z chmur. Z całej sylwetki Heroda widoczna jest tylko twarz, podczas gdy wznosząca się nad nim Herodiada ukazana jest w orientalnej fryzurze z płomiennych lili. Oprócz jej twarzy widoczna jest jeszcze szyja i jedna naga pierś, podczas gdy resztę ciała kryje spływa-

jąca ku dołowi szata ginąca w bieli. U dołu rysunku gromadzi Beardsley szereg przedmiotów pełnych erotycznej symboliki. Erotyczno-kobiecy charakter okrągłych różanych pąków podkreśla tym razem jeszcze obecność fallicznych konarów drzew, które niejako przenikają cały krzew różany. Dalej pojawia się postać pawia, ptaka pyszniącego się swą urodą, z którego piór wachlarz nosi *Voluptas* (Panofsky). Dolny środek rysunku zajmują postacie dwóch nagich putti unoszących wielki kandelabr ze świecami płonącymi między głową Heroda a postacią Herodiady; w lewym górnym rogu widnieje arabeskowy motylek. Niedwuznacznie erotyczny charakter tej sceny, w której środku usytuowany jest kandelabr z płonącymi świecami, symbol roznieconej namiętności, nabiera szczególnie perwersyjnego aspektu dzięki temu, iż Beardsley nawiązuje wyraźnie do przedstawień kościelnych: Herod z długą brodą, wyłaniający się jakby z chmur i Herodiada zawieńczona liliami, to reminiscencje obrazów Boga-Ojca i Madonny.

Herod jak
Bóg-Ojciec

Na wszystkich niemal rysunkach Beardsleya w centrum znajduje się kobieta. Dominuje ona nad postaciami o cechach męskich zarówno wielkością, jak usytuowaniem — mężczyźni zawsze są mniejsi od niej i niżej się znajdują. Ten rodzaj kompozycji — podobnie jak zwyczaj średniowiecznych malarzy ukazujących malutkich fundatorów klęczących u stóp tronującej w przestworzach Madonny — podkreśla istniejącą w dziełach Beardsleya hierarchię, różnicę między panującymi i poddanymi. Tymi ostatnimi są u Beardsleya zawsze mężczyźni, spełniający rolę służebnych, niewolników, nadwornych aktorów i grajków, o ile w ogóle zredukowani nie zostają do amorków, obrzydliwych karłów i istot już tylko w połowie ludzkich, o niewykształconych kształtach embrionów, które „przeżyły skrobankę”. Do najbardziej charakterystycznych należy rysunek na okładce pierwszego numeru „Savoy”, ukazujący potężną postać kobietą ze szpicrutą w dłoni i półnagą

istotkę płci męskiej u jej stóp, czy też jedna z ilustracji do *Panny de Maupin* prezentująca kobietę trzymającą na lince małpkę, bardzo podobną do takiego pół karła, pół embriona.

Świat
rządzony
przez
kobietę

Rządzony przez kobietę świat beardsleyowskich rysunków to najdoskonalsza może pod względem plastycznym materializacja erotycznych obsesji narastających w sztuce przez cały wiek dziewiętnasty. Osiągają one kulminację u schyłku stulecia, kiedy trafiamy na najadekwatniejsze zobrazowanie „fatalnej” *Voluptas fin de siècle*'u, silnej i bezwzględnej jak panna de Maupin, rozpustnej jak Helena z bearksleyowskiej powieści, żarłocznej i okrutnej jak Salome. Do cyklu *Salome* należy bowiem rysunek zatytułowany *Pawia spódnica*. Przedstawia córkę Herodiady cienką w talii jak osa, z tułowiem wydłużonym jak kadłub owada, z falbanami sukni i wachlarzem rozpostartymi jak motyle skrzydła. Jest to wizerunek kobiety-modliszki, będący jednym z nie najmniej znaczących symbolów „pięknej epoki”.