

Bartosz Swoboda

Danae Tycjana Kazimierza Przerwy-Tetmajera w perspektywie filozofii Arthura Schopenhauera. Próba odczytania ekfrazy przez pryzmat kategorii doświadczenia estetycznego

1. *Kontemplacja w ujęciu Arthura Schopenhauera*

W 1818 roku Arthur Schopenhauer publikuje *Świat jako wolę i przedstawienie* – dzieło swojego życia, w którym formułuje filozoficzne podstawy jednej z najistotniejszych modalności doświadczenia estetycznego – kontemplacji. Rzecz jasna kontemplacyjny model kontaktu ze sztuką znany był jeszcze zanim na filozoficznej scenie pojawił się Schopenhauer, jednak to właśnie w myśli autora rozprawy *O poczwórnym źródle zasady racji dostatecznej* uzyskał on najpełniejsze teoretyczne ugruntowanie.

Popolitemu postrzeganiu pojedynczych rzeczy przeciwstawia Schopenhauer wyższą instancję epistemologiczną – poznanie idei, do którego dochodzi tylko wówczas, kiedy akt gnoseologiczny odrywa się od woli, a indywidualny podmiot staje się czystym podmiotem poznania. Pominięta zostaje wówczas, pośrednicząca i ustalająca relacje między postrzeżeniem pojedynczej rzeczy a poznananiem idei, reguła podstawy dostatecznej. Podstawowym porządkiem tego procesu epistemologicznego jest właśnie kontemplacja. Wszelako, jak zastrzega Schopenhauer, osiągnięcie odpowiedniego dla niej stanu jest niezwykle trudnym i wyjątkowo rzadkim doświadczeniem, które – w pierwszej kolejności – wymaga tego, aby “mocą ducha wznosząc się w górę porzucić zwykły sposób patrzenia na rzeczy” (Schopenhauer 2009, I: 283), czyli nawyk postrzegania ich wzajemnych relacji oraz spoglądania na nie przez pryzmat pojęć logicznych. Później zaś należy “zwrócić się ku naoczności, pogrążyć w nią całkowicie i pozwolić, by całą świadomość wypełniła spokojna kontemplacja” (Schopenhauer 2009, I: 284). Optymalnym stadium tego procesu jest zagubienie się w przedmiocie, oddanie świadomości w jego wyłączne władanie: człowiek (a właściwie już nie człowiek – “zwykły syn ziemi” [Schopenhauer 2009, I: 285] – tylko czysty, bezwolny i pozaczasowy podmiot poznania), stając się wówczas “niezmąconym zwierciadłem przedmiotu” (Schopenhauer 2009, I: 284), zatracą własną indywidualność, swe – by tak rzec – jednostkowe oblicze¹. Jest niczym podróżnik po morzu chmur ze znanego obrazu Caspara Davida Friedricha – bez twarzy, bez tożsamości, bez reszty zato-

¹ “Czyste, bezwolne poznanie pojawia się więc wtedy, kiedy świadomość innych rzeczy wzmaga się tak bardzo, że znika świadomość własnego Ja. Albowiem świat ujęty zostaje czysto obiektywnie wtedy tylko, kiedy nie wie się już, że samemu się do niego należy, a wszystkie rzeczy ukazują się tym piękniejsze, im bardziej jest się świadomym ich, a im mniej siebie samego” (Schopenhauer 2009, II: 523).

piony w akcie kontemplacji górskiego krajobrazu, ale też – jak ów podróżnik – zupełnie osamotniony w nieprzychylnym świecie.

Kontemplacja polega, jak pisze w jednym z esejów Michał Paweł Markowski, na “ucieczce z widzialnego świata w świat dostępny tylko intelektowi, na skryciu się w warowni (*templum*) spojrzenia bezcielesnego, na wpuszczeniu przedmiotów do twierdzy wewnętrzznego oka” (Markowski 2007: 22). Tak ujęta kontemplacja przestaje być sposobem wnikania do skrytego wnętrza, jawi się raczej jako ucieczka przed rzeczą, od której człowiek oddziela się barierą rozumu. Jednocześnie jednak wpisana w nią radykalna redukcja dystansu sprawia, że nie sposób ująć powstałej relacji w ramach opozycji podmiot–przedmiot, gdyż tymczasem otwiera się poziom – poza miejscem i czasem, poza relacją przyczyny i skutku, poza jednostkowością i indywidualnością – na którym obowiązują zupełnie inne kategorie: czysty podmiot poznania obcuje już nie z pojedynczą rzeczą, miast tego – w wyniku doskonałego zespolenia – zyskuje dostęp do samych idei, wolnych od form narzucanych im przez regułę podstawy dostatecznej. Wówczas dopiero, jak pisze Schopenhauer, “świat jako przedstawienie występuje w pełni i w czystej postaci” (Schopenhauer 2009, I: 286). Koncepcja doświadczenia estetycznego wykładana w *Die Welt als Wille Und Vorstellung* zbudowana jest zatem, jak słusznie zauważa Bart Vandenabeele, z dwóch nierozdzielnych elementów, z jednej strony mamy czysty podmiot poznania, z drugiej – ideę, która zastępuje rzecz pojedynczą (por. Vandenabeele 2007: 567-568).

Pragnienie przejścia od poznawanego przez jednostkę świata fenomenalnego (przypadkowych form rzeczy i zjawisk) do sfery noumenalnej, od rzeczy tego świata ku wyższemu poziomowi, na którym objawia się istotny i nieprzemijający porządek idei, to oczywiście pragnienie czysto platońskie, co zresztą Schopenhauer formułuje *expressis verbis*: “Trzeba wtedy przyklasnąć Platonowi, kiedy przypisuje on właściwy byt tylko ideom, natomiast rzeczom w przestrzeni i czasie, owemu światu realnemu dla jednostki, tylko egzystencję pozorną na kształt snu” (Schopenhauer 2009, I: 288)². Rzeczy i zdarzenia w świecie powinny być zatem ujmowane jako “litery, z których odczytać można ideę człowieka” (Schopenhauer 2009, I: 290). Nie robi tego jednak, jak można by przypuszczać, nauka, gdyż ta – śledząc zdarzenia i zjawiska oraz ustalając ich wzajemne związki oraz prawa przemiany – postępuje zgodnie z regułą podstawy dostatecznej, nie ma zatem szans na znalezienie drogi do prawdziwej istoty świata. Możliwość taka otwiera się dopiero przed sztuką, która “powtarza uchwycone drogą kontemplacji wieczne idee” (Schopenhauer 2009, I: 293). To właśnie

² Rzecz jasna filozofię Platona Schopenhauer interpretuje i przekształca we właściwy sobie sposób, skutkiem czego jego wykładnia idei pod kilkoma istotnymi względami różni się od koncepcji starożytnego filozofa. Po pierwsze, autor *Świata...* utrzymuje, iż idee dostępne są zmysłowo, podczas gdy dla Platona doznania zmysłowe zamazują prawdę rzeczy. Po drugie – i ta różnica wydaje się najistotniejsza – twierdzi Schopenhauer, że zapośredniczony przez doświadczenie estetyczne dostęp do idei może zapewnić kontakt z dziełem sztuki, co stoi w wyraźnej sprzeczności z twierdzeniami Platona, dla którego sztuka daje jedynie zwodniczy obraz rzeczy, tworzy kolejne szczeble odzwierciedleń, które – poprzez zwiększanie ontologicznego dystansu – jedynie oddalają od idei.

dzieło sztuki jest tym medium, przez które genialny artysta przekazuje uchwyconą przez siebie, “niezmienioną i stale tę samą” ideę (Schopenhauer 2009, I: 308). Co więcej, nikt nie jest bardziej predestynowany – powiada dalej Schopenhauer, podążając w tym miejscu wyraźnie śladami Immanuela Kanta – do kontemplacyjnego rozplynięcia się w dziele sztuki, czyli dziele geniusza, niż inny geniusz – na przykład inny artysta³. Artysta, oddając się czystej kontemplacji dzieła sztuki, zatracą swą indywidualność, zapomina o swoich subiektywnych celach i potrzebach oraz przygodnym umiejscowieniu w czasie i przestrzeni – staje się czystym podmiotem poznania, “niezaćmionym okiem świata” (Schopenhauer 2009, I: 294). Z drugiej jednak strony, akt kontemplacji, lokujący się w przestrzeni między dziełem a odbiorcą, wytwarza kordon bezpiecznego intelektualnego dystansu, w którym może zrodzić się sens chroniący widza przed obcością i nieprzewidywalnością dzieła, skutkiem czego moc oddziaływania sztuki nieuchronnie ulega znacznemu osłabieniu.

W tak zarysowanym kontekście filozoficznym chciałbym przeczytać wiersz *Danae Tycjana* Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Wychodzę z założenia, że ekfrazę traktować możemy jako swego rodzaju formę werbalizacji doświadczenia estetycznego, w której źródłowe doznanie płynące z kontaktu z dziełem sztuki sublimuje się w akt twórczy. Można zatem powiedzieć, że doświadczenie estetyczne funkcjonuje zawsze na zasadzie ukrytego centrum ekfrazy: stanowi jej pierwotne źródło a zarazem warunek możliwości. Ponadto model doświadczenia zawsze w jakiś sposób organizuje sposób opisu, pulsuje pod powierzchnią słów. Jest to zatem źródło, które inicjuje pewien proces i stale pozostaje w jego toku obecne. Pisanie o ekfrazie jest zatem próbą stworzenia topografii przestrzeni rozciągającej się – jeśli spojrzeć na nią transcendentnie – między dziełem artysty a jego literackim opisem, lub też – kiedy ująć ją immanentnie – od widzącego oka aż do kreślącej słowa ręki. Mówiąc jeszcze inaczej: rozległej przestrzeni rozpostartej między inspiracją a ekspiracją, dla której swoistym centrum jest doświadczenie estetyczne.

Od ponad dwóch dekad na gruncie polskiego literaturoznawstwa zaobserwować można wyraźne ożywienie zainteresowania zjawiskiem ekfrazy, stąd też nagromadzenie drobniejszych tekstów dotyczących literackich opisów dzieł sztuki, omawianych zazwyczaj na przykładzie dorobku konkretnych pisarzy (zob. m.in. Czermińska 2003, Gleń 2008, Stańczyk 2009) i obszerniejszych publikacji (zob. m.in. Cieślak 1999, Bielska-Krawczyk 2004, Dziadek 2004, Szewczyk-Haake 2018, Słodczyk 2020), wśród których z pewnością należy wyróżnić pionierską pod wieloma względami pracę Adama Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* oraz opublikowaną w 2020 roku znaczącą dla badań nad zagadnieniem ekfrazy książkę Rozalii Słodczyk *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i esejstycie polskiej XX wieku*. Obszerny i niezwykle drobiazgowy przegląd koncepcji teoretycznych,

³ “Schopenhauer przejmuje Kantowską figurę geniusza, którego widzi jako szczególnie uzdolnionego do oddzielania ziarna Platońskich idei od plew zwykłego, zindywidualizowanego doświadczenia, jakie zamyka do nich dostęp, a następnie do komunikowania pojętych przez siebie idei odbiorcom dysponującym mniejszymi zdolnościami” (Guyer 2008: 176).

wraz z kluczowymi definicjami i typologiami, przedstawia autorka ostatniej wspomnianej publikacji (zob. Słodczyk 2020: 101-141). Temat to z pewnością zbyt rozległy i złożony, aby podejmować próbę choćby pobieżnego jego omówienia w ramach niniejszego artykułu, chciałbym jedynie podkreślić, co ważne w kontekście przyświecającego mi celu spojrzenia na ekfrazę przez pryzmat kategorii doświadczenia estetycznego, że właśnie Dziadek, bodaj jako pierwszy na gruncie polskiego literaturoznawstwa, zwrócił uwagę na wpisane w ekfrazę znamiona interpretacji i autoprezentacji podmiotu i skłonny był do bezpośrednio powiązania powyższych procesów z werbalizacją doświadczenia estetycznego, ujętego przezeń jako “ofiarowanie czytelnikowi doświadczenia estetycznego” (Dziadek 2006: 48).

Z kolei spośród prac na temat twórczości Przerwy-Tetmajera⁴, oprócz klasycznych już studiów poświęconych poezji młodopolskiej, których autorzy obszernie odnoszą się do twórczości autora *Melodii mgieł nocnych* (zob. m.in. Podraza-Kwiatkowska 1975, Stala 1994, Gutowski 1997), należy wymienić znaczącą monografię Jana Jakóbczyka *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, jak również istotne, zwłaszcza w kontekście związków twórczości literackiej ze sztukami plastycznymi, monograficzne ujęcie Justyny Bajdy *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*. Stan badań uzupełniają ponadto studia w czasopismach oraz tomach zbiorowych (zob. m.in. Zacharska 2003, Flis-Czerniak 2016, Bagińska 2017). Część wspomnianych autorów odnosi się także bezpośrednio do wiersza *Danae Tycjana* (zob. m.in. Jakóbczyk 2001: 73-74, Gutowski 1997: 132-133), a Lucyna Bagińska poświęca sonetowi cały artykuł, w którym poddaje tekst szczegółowej analizie z perspektywy językoznawstwa kognitywnego.

2. *Ikoniczne konteksty ekfrazy Danae Tycjana Kazimierza Przerwy-Tetmajera*

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, jako modelowy reprezentant młodopolskiego światopoglądu estetycznego, w sztukach plastycznych rozmiłowany był nie mniej niż w samej poezji. To zamiłowanie pozostawiło swoje ślady na różnych obszarach jego aktywności pisarskiej: Przerwa-Tetmajer przesyłał relacje z wiedeńskich wystaw sztuki secesyjnej (zob. Przerwa-Tetmajer 1898a, 1898b), wnikliwy opis poświęcił *Szałowi uniesień* Władysława Podkowińskiego, a w 1899 roku opublikował na łamach “Tygodnika Ilustrowanego” obszerny cykl pięciu artykułów poświęconych Arnoldowi Böcklinowi – malarzowi, którego twórczość cenili bardzo wysoko⁵, nadając szwajcarskiemu artyście miano “Shakespeare’a w sztuce pla-

⁴ Katarzyna Fazan, autorka jednej z nielicznych monografii w całości poświęconych Przerwie-Tetmajerowi, zwracała w 2001 roku uwagę, że stan badań nad jego obszernym dorobkiem (nie tylko przecież poetyckim) nie zadowala, ograniczając się głównie do pojedynczych artykułów, a także analiz poświęconych poszczególnym utworom lirycznym ujmowanym na tle poezji Młodej Polski (zob. Fazan 2001: 7-9, tam też szczegółowo omówiony stan badań). Prace powstałe w ostatnich dwudziestu latach z pewnością nie zapełniają tej luki w sposób wystarczający.

⁵ O sile tej fascynacji niech świadczy choćby taki cytat: “Rozhukana moc twórcza Böcklina jest jak rozhukana moc podzwrotnikowego słońca; jego obrazy nie są malowane, lecz wybuchają z płócien, jego pędzel nie kładzie barw, lecz trzaska światłem, jak bicz ognisty; jego dusza nie kom-

stycznej”. Istotny komponent dorobku poetyckiego Przerwy-Tetmajera stanowiły również ekfrazy. Wśród opisów dzieł Sandro Botticellego czy Michała Anioła znajdujemy także wiersz *Danae Tycjana* pomieszczony w *III Serii Poezji* z 1898 roku:

Na miękkim puchu białego posłania
promienna cała od słońca pozłoty,
Danae, Zeusa spragniona pieśczoły,
z osłon swe ciało dziewicze odsłania.

Z niebios się ku niej świetlny obłok ślania
i nagle deszcz zeń na nią spada złoty:
to bóg, miłosnej czując żar tęsknoty,
zwiśł nad cichego pełną pożądania.

Nagie jej ciało widzi i błękitu
jej wielkich cudnych źrenic blask przymglony,
senny, wśród boskiej rozkoszy zachwytu.

Przed złotym deszczem, od słonecznej strony,
u stóp jej białych, podobny do świtu,
gdy dnieje: Amor uchodzi spłoniony

(Przerwa-Tetmajer 1980: 386)

Już sam tytuł wiersza prawie bezpośrednio odsyła do płótna, które stanowiło dla Przerwy-Tetmajera poetycką inspirację. Powiadam prawie, ponieważ pod pędzlem wielkiego weneccjanina narodziły się aż cztery dzieła przedstawiające Danae. Dopiero słowa ostatniego wersu – “Amor uchodzi spłoniony” – naprowadzają na ślad pierwszej wersji obrazu Tycjana – powstała w latach 1544-1546 *Danae z Amorem* z neapolitańskiego Museo di Capodimonte⁶. Kolejne podejmowane przez malarza próby zmierzenia się z antyczną historią widzimy na trzech późniejszych płótnach: powstałej w latach 1553-1554 *Danae* z madryckiego Prado,

ponuje lecz rozstrzela się, jak granat pękający. Michał Anioł czy Rubens, Beethoven czy Wągner, indyjski Walmiki czy Byron, nie są więcej potężni w napięciu siły twórczej, więcej w tworzeniu silni, gwałtowni, bohaterscy, boscy” (Przerwa-Tetmajer 1899: 81). “W gronie malarzy, o których najchętniej pisywał Tetmajer w swoich felietonach – zauważa Justyna Bajda – Arnold Böcklin zajmował miejsce uprzywilejowane. Jego twórczość była dla poety częstym punktem odniesienia wartościujących porównań. Böcklin występował w roli niedoścignionego wzoru dla wymienianych w recenzjach Tetmajera malarzy, a jego dzieła stały się w opisach poety kwintesencją sztuki malarskiej” (Bajda 2003: 161). Poza szkicami krytycznymi dotyczącymi twórczości szwajcarskiego malarza, w *IV Serii Poezji* Tetmajera odnajdujemy ekfrastyczny wiersz poświęcony jednemu z jego obrazów (a właściwie jednemu z serii kilku identycznie zatytułowanych płócien) – *Wyspie umarłych*.

⁶ W przypadku Tetmajera zetknięcie się z dziełami sztuki, w tym także z *Danae z Amorem* Tycjana, było rezultatem artystycznych podróży. Obraz weneccjanina mógł Tetmajer zobaczyć już podczas swego pierwszego wyjazdu do Włoch w 1895 roku. Wypada zatem zgodzić się z Franciszkiem Ziejką wymieniającym *Danae Tycjana* wśród tych wierszy, które prawdopodobnie nigdy by

znajdującej się w wiedeńskim Kunsthistorisches Museum *Danae ze służącą*, która powstała około 1555 roku, a także na obrazie *Danae* znajdującym się w petersburskim Ermitażu, powstałym około 1554 roku⁷. Kolejne wersje oddają warianty antycznego mitu, które przetrwały w różnych relacjach, między innymi w *Bibliotece Apollodora* i *Metamorfozach* Owidiusza.

Danae, córka Eurydyki i Akryzjosa – władcy Argos, uwięziona została przez swego ojca w niedostępnej podziemnej komnacie (w niektórych wersjach mitu, na przykład u Horacego, była to wieża), ponieważ, jak głosiła przepowiednia, jej potomek miał zostać zabójcą króla. Zachowanie Akryzjosa miało zatem na celu zapobieżenie wypełnieniu się proroctwa – dobrze strzeżonej Danae nie mógł wszak odwiedzić żaden ewentualny adorator. Jednak gorącym uczuciem do pięknej królewskiej córki zapalał sam Zeus, który też bez trudu znalazł do niej dostęp, mianowicie, jak przekazuje Owidiusz, spłynął na córkę Akryzjosa w postaci złotego deszczu (por. Owidiusz 2004: 122), który spadł na jej łono – w ten sposób płodząc Perseusza (por. Homer 2004: 245). Ten właśnie moment greckiego mitu uwiecznił Tycjan. Król Argos niebawem dowiedział się o dziecku, nie chciał też, rzecz jasna, uwierzyć w rzekome ojcostwo władcy Olimpu, dlatego ukarał córkę zamykając ją, wraz z Perseuszem, w drewnianej skrzyni, którą następnie wrzucono do morza. Choć sytuacja wydawała się beznadziejna, to Danae i jej potomek cudownie ocalili (por. Kubiak 2003: 433-435). Losy legendarnego herosa i jego matki były później niezwykle skomplikowane, pozostawmy je jednak na boku, dodając jedynie, że po licznych dramatycznych wydarzeniach Akryzjos rzeczywiście został zgładzony przez swego wnuka, zatem przepowiednia istotnie się wypełniła.

Mit opowiadający historię urodziwej księżniczki stanowił ważną inspirację artystyczną, o czym świadczy znaczna liczba literackich odniesień (od czasów najdawniejszych, na przykład u Wergiliusza i Boccaccia, po czasy nieco nowsze – między innymi u Thomasa Hardy'ego), jak i jego plastycznych przedstawień. Mityczną postać odnajdujemy na obrazach *Danae* Jana Gossaerta (1527, Stara Pinakoteka, Monachium), *Danae* Correggia (ok. 1531, Galeria Borghese, Rzym) czy *Danae* Rembrandta van Rijn (1636, Ermitaż, Sankt Petersburg), by wymienić tylko te najbardziej znane przykłady. Natomiast jeśli poszukać ich w malarstwie bliższym czasom Przerwy-Tetmajera, to na uwagę zasługuje niewątpliwie zmysłowa, rudowłosa *Danae* Gustawa Klimta (1907-1908) z wiedeńskiej Galerie Würthle. Na bogactwo i różnorodność tych przedstawień wpłynął zapewne fakt, że w literackich przekazach mitu tkwiły niejednoznaczności, które można było rozumieć na wiele sposobów. Jedną z niejasności dotyczyła postawy samej Danae, która mogła być postrzegana jako bezwolna, zupełnie nieświadoma tego, co ma za chwilę nastąpić (we wczesnośredniowiecznych interpretacjach mitu Danae przedstawiana była jako wzór cnoty i skromności, a zapłodnienie przy udziale złotego deszczu zestawiano zgoła z niepokalanym poczęciem [por.

nie powstały, gdyby nie wyprawa do Italii, stwarzająca szansę spotkania z dziełem sztuki "twarzą w twarz" (por. Ziejka 1995: 35).

⁷ O późniejszych wersjach obrazu oraz czasie ich powstania zob. szerzej: Molè 1958: 100-101; Loh 2007: 38-39; Khar 1978: 49-50.

Kahr 1978: 44]) lub, wręcz przeciwnie, w zachowaniu córki Akryzjosa dopatrywano się wyczekiwania na przyjsie władcy Olimpu i wiążącą się z tym zmysłową przyjemność. Tak też Danae zapamiętał Przerwa-Tetmajer, ukazując ją w wierszu jako kobietę „spragnioną pieścoty”, „cichego pełną pożądania” i kusząco odsłaniającą swe dziewicze ciało.

Kolejna dwuznaczność wiązała się z brakiem całkowitej pewności, czy to właśnie Zeus uwiódł Danae. Wątpliwości takie miał na przykład Apollodor, który wspomina o przypuszczeniach, jakoby Danae została uwiedziona przez Proetusa, brata Akryzjosa, czyli swojego wuja (por. Apollodor 2018: 171). Z kolei złoty deszcz można potraktować jako metaforę pieniędzy, którymi zostali przekupieni strażnicy strzegący dostępu do komnaty⁸. Taką właśnie interpretację złotego deszczu możemy także, jak sądzę, wywieść z jednej z pieśni Horacego – *Inclusam Danaen turris aenea*, w której słowa trzeciej strofy („złoto umie przenikać najsilniejsze stráže i twarde kruszyć skały”) mogą zostać odczytane jako przykład korumpującej potęgi pieniądza:

Uwięzioną Danae wieżyca spiżowa
i mocne drzwi dębowe, psów niezwykle czujnych
ponure warty nadto skutecznie by strzegły
od szturmów nocnych kochanków,

gdyby stróża trwożnego zamkniętej dziewicy,
Akryzjusza, przemyślni Jupiter i Wenus
nie okpili: przez odrzwia droga była pewna
dla boga w postaci złota.

złoto umie przenikać najsilniejsze stráže
i twarde kruszyć skały, znacznie łatwiej jeszcze
niż grom pioruna [...]

(Horacy 1996: 89)

Refleks owej interpretacyjnej ambiwalencji antycznej historii odnajdujemy w jej malarskich przedstawieniach, w których napotykamy Danae – jak w przywołanym wyżej obrazie Gossaerta ze Starej Pinakoteki w Monachium – skromną, niemal kompletnie ubraną, doskonale wpisującą się w dominującą w średniowieczu chrześcijańską wykładnię mitu⁹, lecz także Danae – tak zwłaszcza w dziele Correggia z rzymskiej Galerii Borghese

⁸ Także św. Augustyn stawiał matkę Perseusza w wielce kłopotliwej sytuacji, sugerując wprost, że to nie strażnicy zostali skorumpowani, a sama Danae otrzymała zapłatę od Zeusa i w ten oto sposób „wstyd niewieści złotem złamany został” (św. Augustyn 1998: 700).

⁹ Interpretacja postawy Danae dokonywana w średniowieczu z perspektywy doktryny chrześcijańskiej (w przeciwieństwie do większości narracji rozpowszechnianych w czasach renesansu, które na nowo zwracały się do antycznych źródeł) przedstawiała bohaterkę mitu jako symbol skromności i cnoty. Jak pokazuje w swoim studium Madlyn Millner Kahr, dominująca w średniowieczu wykładnia mitu służyła upowszechnianiu chrześcijańskiej postawy i łączonych z nią wartości

– sensualną, eksponującą swoje nagie ciało, doświadczającą erotycznej rozkoszy¹⁰. *Danae z Amorem* bez wątpienia bliżej do tego drugiego wariantu¹¹, zresztą Tycjan mógł czerpać inspirację bezpośrednio z obrazu Correggia, który najprawdopodobniej był mu znany (por. Gould 1976: 135, Zapperi 1991: 165-166, Loh 2007: 31)¹². Wszelako jego Danae wydaje się bardziej bierna, niemal uśpiona na, jak pisze Przerwa-Tetmajer, “miękkim puchu białego posłania”, natomiast spadający na nią złoty deszcz przybiera na obrazie weneccjanina formę złotych monet, co poświadcza bardziej pragmatyczną interpretację mówiącą, iż to raczej siła pieniądza, a nie boska moc, otworzyła dostęp do komnaty córki Akryzjosa, stanowi to również jednoznaczne potwierdzenie merkantylno-seksualnego charakteru jej związku z Zeusem. Taka interpretacja zachowania księżniczki wynika z tego, że renesans – idąc m.in. za wskazówkami św. Augustyna – wyżył się idealizującego spojrzenia na jej rolę i postawę w relacji z Zeusem. Choć nie zawsze była ona bezwzględnie potępiana, to jednak w znacznej liczbie literackich wypowiedzi (na przykład u Boccaccia) traktowana jest Danae jak zwykła nierządnic¹³. Znamienne w tym kontekście wydają się również kulisy powstania obrazu Tycjana, który swoje dzieło wykonał dla kardynała Alessandra Farnese: aby zyskać szczególne względy zleceniodawcy, artysta postanowił nadać swej Danae rysy twarzy ulubionej prostytutki kardynała, kobiety o imieniu Angela¹⁴. Interesująca może wydać się

moralnych, Danae natomiast przypisywano status boskiej wybranki. Do tej tradycji interpretacyjnej nawiązuje, zdaniem Kahr, także obraz Gossaerta (Kahr 1978: 44-46, zob. także Zapperi 1991: 166).

¹⁰ Skrajny przykład takiej interpretacji widzimy w czystko pornograficznej rycinie Giulia Bonasone’a *Danae* (1556) z wiedeńskiej Albertiny.

¹¹ Tymczasem John Ruskin przekonywał, że – pomimo ukazywania kobiecego ciała “wraz ze wszystkimi właściwymi jego naturze cechami anatomicznymi” – żaden z obrazów Tycjana nie powinien budzić u widzów lubieżnych myśli: “jestem całkowicie pewien, iż żaden nieskazitelny wenecki obraz nie obudził nigdy nieprzystojnych myśli (chyba u ludzi niecznych, którzy je żywią z byle powodu); tymczasem w najznamienitszych studiach kobiecego ciała weneckich malarzy każdy szczegół nosi znamię dostojności i każdy kształt jest tak nieskazitelny jak grecki posąg” (Ruskin 2011: 317).

¹² Szereg zależności w odniesieniu do powracających i powtarzających się w pracach różnych artystów włoskiego renesansu formalnych oraz stylistycznych repetycji i przetworzeń w zakresie sposobów przedstawiania wybranych tematów, scen, motywów etc. omawia szczegółowo Maria H. Loh. Autorka, przedstawiając także korelacje i zależności pomiędzy sposobami przedstawiania Danae w obrazach Tycjana i Correggia (por. Loh 2007: 31), argumentuje, że postawę Tycjana charakteryzowała zdolność do umiejętnego przetwarzania rozwiązań zaczerpniętych z dzieł innych współczesnych mu włoskich malarzy, ujmując ów proces w kategoriach swoistego dialogu artystycznego i współzawodnictwa pomiędzy wybitnymi artystami.

¹³ Wiele przykładów takiego ujęcia wymienia Santore 1991: 412-414.

¹⁴ Szczegółowo i ciekawie okoliczności powstania neapolitańskiej wersji obrazu omawia Roberto Zapperi. Autor przywołanego artykułu przedstawia ponadto kulisy zamówienia obrazu, wskazując istotną rolę Giovanniego Della Casa, papieskiego nuncjusza w Wenecji, który występował bezpośrednio w imieniu kardynała Farnese na wstępnym etapie rozmów z Tycjanem, a nawet mógł być pomysłodawcą powstania płótna, które miało w ten sposób zjednać Tycjanowi względy

myśl, że rozpustny kardynał w zaciszu swojej *camera propria* mógł z obrazu Danae robić podobny użytek, jaki wiele wieków przed nim z podobnych dzieł czynił cesarz Tyberiusz.

Kolejne malowane przez Tycjana wersje *Danae* stanowią jeszcze bardziej sugestywne potwierdzenie takiego postrzegania starożytnego mitu. Na obrazie madryckim tytułowej bohaterce towarzyszy kobieta w podeszłym wieku, chciwie wylapująca spadające ze stropu złote monety do szeroko rozłożonego fartucha. Choć kompozycje obu obrazów są bardzo podobne, to zupełnie inna jest ich atmosfera i kolorystyka: błogi spokój i jasne barwy pierwszej wersji ustępują dramatycznemu napięciu (zbudowanemu zwłaszcza poprzez kontrast między piękną młodą kobietą i ekspresyjną postacią starej – *sit venia verbo* – kuplerki) i większej kolorystycznej różnorodności, która ożywia madryckie płótno. Poza Danae w zasadzie się nie zmienia, jednak Tycjan pozbawia ją zwiewnej chusty, która okrywa jej łono w wersji neapolitańskiej, postać jest zatem zupełnie naga, co dodatkowo wzmacnia erotyczny aspekt dzieła, które staje się, jak pisze Charles Hope, „najbardziej otwarcie erotycznym ze wszystkich aktów Tycjana” (Hope 1980: 117). Ponadto na łóżku obok młodej kobiety śpi mały pies, dodajmy: atrybut, który pozwalał na skojarzenie przedstawionej postaci z prostytutką (por. Santore 1991: 419, Kahr 1978: 50)¹⁵. W wersji wiedeńskiej natomiast stara kobieta chwytła monety do tacy, a nie do fartucha, brak też psa, niemniej na prześcieradle spoczywają róże – kwiaty, które – jak podaje Cathy Santore – mogą być kojarzone z kurtyzanami, jak również interpretowane w tym wypadku jako florystyczna metafora zbliżenia seksualnego (por. Santore 1991: 421).

3. *Kontemplacja i ekfrazja – lektura sonetu przez pryzmat kategorii doświadczenia estetycznego*

Powróćmy jednak do wiersza Przerwy-Tetmajera. Wydaje się, że powierzchnia tekstu nie skrywa żadnej tajemnicy, rzecz można, że jest to przypadek doskonale realizujący postulat Symonidesa z Keos, który powiadał (przypomniał nam o tym Plutarch w swoich *Moraliach*), że malarstwo powinno być jak niema poezja, a poezja niczym mówiące malarstwo. “Zadanie, którego podjął się Tetmajer jest – jak pisze Jan Jakóbczyk – skromne i zuchwałe jednocześnie – oto zdaje się zamierza przełożyć fakturę obrazu, zestrojone barwy na poetyckie słowo, jego brzmieniową sugestywność” (Jakóbczyk 2001: 74). Można powiedzieć, że utwór Przerwy-Tetmajera cechuje adekwatność przedstawienia, czysta referencjalność,

kardynała (por. Zapperi 1991: 160). Autorzy większości prac poświęconych obrazowi przyjmują, że faktycznym zleceniodawcą dzieła był Alessandro Farnese (por. Kahr 1978: 46, Zapperi 1991: 164; Nichols 2013: 140; na gruncie polskich badań literaturoznawczych – Jakóbczyk 2001: 74), jednak w źródłach można znaleźć także stanowisko (zdecydowanie rzadsze), że inicjatywa mogła pochodzić od brata kardynała, Ottavia (Mole 1958: 92; Bagińska 2017: 136).

¹⁵ W szerszym kontekście i na większej liczbie odniesień do malarstwa weneckiego ukazywanie psa jako ikonograficznego atrybutu kurtyzany omawia Santore w innym artykule – zob. Santore 1988: 37-38. Warto mieć na uwadze, że w renesansowej ikonografii pies może być interpretowany jako symbol grzechu, w tym rozwiązłości, lubieżności i zdrady. Źródła i przykłady, także w malarstwie Tycjana, takich tendencji omawia Cohen 2008: 136-142.

“najprostsza zgodność z warstwą ikonograficzną i kolorystyczną dzieła” (Bajda 2003: 191)¹⁶, że jest on werbalną reprezentacją dzieła Tycjana, której w znacznym stopniu udaje się wypełnić cel uobecnienia obrazu: w mimetycznym poetyckim geście Przerwa-Tetmajer zamyka w przestrzeni tekstu literackiego – polu naśladowania – zewnętrzną “rzeczywistość”, czyli dzieło weneckiego mistrza. Sonet charakteryzuje swoista deskryptywna oszczędność, mimetyczna ekonomia, będąca poniekąd zaprzeczeniem retorycznej rozrzutności, pewnego nadmiaru, który wszak leży u podstaw ekfrazy. Z drugiej strony możemy zapytać, czy stosowne jest mówienie o oszczędności w sytuacji, kiedy opis nie wnosi nowej jakości, nie uwydatnia tego, czego bez literackiego komentarza moglibyśmy nie dostrzec lub nie zrozumieć – można wówczas spojrzeć na tekst jak na nieuzasadnioną nadwyżkę, swoistą tautologię. A może jednak pozostaje *Danae Tycjana* kwintesencją retoryki, która – jak słusznie pisał Michel Foucault – “wygrywa językowy bezmiar, sięga po możliwość powiedzenia dwa razy tego samego przy pomocy innych słów i korzysta z przesadnej ostrożności bogactwa, pozwalającego określać dwie różne rzeczy tym samym słowem” (Foucault 1996: 16)?

Proponuję jednak spojrzeć na utwór Przerwy-Tetmajera w nieco inny sposób: choć wiersz odsyła nas do obrazu Tycjana, mimo to już w samym tym geście zawiera się jednocześnie odwołanie do uprzedzającego poetycki projekt doświadczenia estetycznego (w moim przekonaniu – czysto kontemplacyjnego), w którym rozplynął się podmiot, a jedynym sposobem, w jaki może on w tej sytuacji zmanifestować swoją obecność, jest właśnie sam akt pisania.

Gest poetycki, który tutaj obserwujemy, jest podwójny, ponieważ jako zapis doświadczenia – choćby, jak w tym wypadku, głęboko ukrytego, gdyż nie wyrażonego bezpośrednio – staje się jednocześnie autobiograficzną inskrypcją – nawet wówczas, kiedy poeta nie mówi o sobie ani słowa, nie pojawia się nawet żaden sygnał tego, że to, co wypowiedziane, jest jego własną wypowiedzią. Mimo to każde słowo przemycia w jakiejś mierze jednostkowość jego własnego doświadczenia. Prowadzona w tym duchu lektura sonetu pozwala sformułować wniosek, że podmiot wiersza Przerwy-Tetmajera zatracą się w kontemplacji: nigdzie nie pozostawia swego śladu (komentarza, samoodniesienia, opinii, interpretacji), traci swą suwerenność, lecz ryzyko to – jak pamiętamy z lekcji Schopenhauera – wpisane jest w samą naturę stanu kontemplacji, zgodne pozostaje z charakterem tego doświadczenia, które przecież przekreśla szansę na pełnię podwójnej obecności – dzieła sztuki, czyli

¹⁶ Szczególnie kontempluje Przerwa-Tetmajer kolorystyczną doskonałość Tycjana, malarza, który, jak pisał Leopold Staff w wierszu *Tryptyk sztuki włoskiej*, “słońca promienie / Miast włosia wprawił w pędzel, światłem nawet cienie / malując” (Staff 1967, 1: 877). Werbalizację kolorystyki oraz poetyckie obrazowanie jakości świetlnych dzieła sztuki w ekfrazie *Danae Tycjana* omawia Bagińska. Autorka, na podstawie analizy środków językowych użytych w wierszu i asocjacji, które ewokują, stwierdza, że relacja Danae i Zeusa oraz zachodzący między nimi akt erotyczny uzyskuje charakter swoistego miłosnego misterium: “Mimo zmysłowości kochanków, kojarzonej z ciemną sferą ludzkiej egzystencji, jej obraz w wierszu Tetmajera jest zdominowany światłem i jasnością, przywołującą asocjacje ze świętością” (Bagińska 2017: 141).

tego, co doświadczane, i doświadczającego podmiotu. Wszak kontemplacja jest jednocześnie sygnałem swoistej transgresji: świadomością podmiotu włada woła pogrążająca go w otchłani coraz to nowych pożądań: dopiero wtedy, kiedy podmiot wydostanie się z nurtu pragnień i namiętności, uwolni się od “haniebnego naporu woli” (Schopenhauer 2009, I: 310) oraz wydobędzie na poziom bezinteresowności, czyli stanie się podmiotem czystego poznania, dopiero wówczas odnajduje dostęp do “innego świata, gdzie wszystko, co porusza naszą wolę i przez to tak gwałtownie nami wstrząsa, już nie istnieje” (Schopenhauer 2009, I: 311-312).

Pozostaje jednak pytanie, co skrywa się za barierą oddzielającą od siebie te dwa światy? Wszak poza tak zakreśloną granicą wymykamy się nie tylko cierpieniu, ale też prawdziwej egzystencji, której ważnym komponentem (również estetycznym) jest właśnie cierpienie (do czego już wkrótce przekonywał będzie Fryderyk Nietzsche), a w ten sposób odbieramy sztuce jej siłę – przynajmniej tę siłę oddziaływania, którą czerpie ona właśnie z cierpienia jako istotnego składnika ludzkiego życia. Jednak poza granicą ową wymykamy się nie tylko cierpieniu, ale również rozkoszy, także (a może głównie?) erotycznej. Wydaje się zatem, że przekraczając próg świata idei, pozostawiając za sobą rozkosz i cierpienie, tracimy coś jeszcze – ciało. W tym kontekście należy przywołać bardzo cenne spostrzeżenie Wojciecha Gutowskiego, który analizując erogenny wpływ dzieł sztuki na poetów młodopolskich (badacz odwołuje się między innymi do liryków Przerwy-Tetmajera – *Danae Tycjana* i *Ledy*), zauważa, że ożywienie erotycznych treści przedstawienia wizualnego i towarzyszące mu doświadczenie miały charakter intymnego i kontemplacyjnego kontaktu z dziełem sztuki. Poetyckie admiring piękna kobiecego ciała przedstawionego w dziele sztuki nie prowadzi w tym wypadku do pożądania owego ciała, do chęci ożywienia postaci przedstawionej na płótnie, ogranicza się jedynie do podziwiania wartości estetycznych: “Wyobraźnia erotyczna pobudzona wyglądem dzieła zamyka marzyciela w świecie zmysłowości całkowicie izolowanym od rzeczywistości pozaartystycznej. Aktywność marzyciela ogranicza się do pasywnej kontemplacji doskonałego piękna, nie usiłuje zawładnąć podziwianym przedmiotem, nie wzbogaca go ani nie przekształca” (Gutowski 1997: 134).

Analizowany przez Gutowskiego intymny, kontemplacyjny kontakt z dziełem sztuki, skupienie na wartościach estetycznych, w końcu, “‘wchłonięcie’ przez rzeczywistość obrazu” (Gutowski 1997: 133) to wątki, które w moim przekonaniu połączyć można z myślą Schopenhauera. Szczególnie interesujące w tym kontekście jest to, że kontemplacyjny charakter doświadczenia estetycznego specjalny wymiar w rozważaniach niemieckiego filozofa uzyskuje w okolicznościach, gdy dzieło sztuki ukazuje nagą postać. Do takich przedstawień Schopenhauer odnosił się z dezaprobatą, przekonując, że zamiast piękna lub wzniosłości, sztuka taka oferuje jedynie powab – sprowadza odbiorcę z drogi kontemplacji pobudzając do aktywności jego wolę. Przedstawienia takie “zmierają do wzbudzenia w obserwatorze pożądania, co natychmiast eliminuje obserwację estetyczną, czyli przeciwstawia się celom sztuki” (Schopenhauer 2009, I: 326). Mogłoby się zatem wydawać – wszak Danae jest w zasadzie naga, “z osłon swe ciało dziewicze odsłania”, jak pisze Przerwa-Tetmajer – że ta uwaga dyskwalifikuje dzieło Tycjana jako przedmiot estetycznej kontemplacji. Jednak

Schopenhauer zastrzega, że nie wszystkie przedstawienia obnażonych postaci zasługują na jednakowo surową ocenę. Okazuje się mianowicie, że nie podlega jej sztuka (przykładem służy tutaj Schopenhauerowi sztuka antyczna) wykorzystująca piękno nagiego ciała nie dla afirmacji samego ciała, ale dla ukazania idei piękna, która w nagim ciele znajduje jedynie, *nomen omen*, swoje ucieleśnienie. Kiedy artysta przedstawia nagość “natchniony duchem czysto obiektywnym, pełen idealnego piękna, a nie w duchu subiektywnej, haniebnej żądzdy” (Schopenhauer 2009, I: 326), wówczas odbiorca może obcować z jego dziełem bez obawy, że powab odsłoniętego uda wytrąci go z czystej kontemplacji.

Również tutaj w roli komentarza przywołać można wnioski Gutowskiego, który w swoich rozważaniach dotyczących kontemplacji uprzedmiotowionej cielesności (ciała-posągu lub ciała przedstawionego w dziele sztuki), odwołując się i tym razem do licznych przykładów z liryki Przerwy-Tetmajera, stwierdza: “Ciało będące odbiciem mitycznego wzoru zyskuje szczególną wartość i autonomię. Nie jest przedmiotem seksualnych pragnień ani znakiem odsyłającym gdzie indziej, poza wyodrębniony obraz zmysłowej harmonii. Funkcjonuje jako erotyczno-estetyczny absolut, wartość sama w sobie, bez kontekstu etycznego, bez powiązań z naturą” (Gutowski 1990: 113). Ten wątek rozważań także w interesujący sposób połączyć można z refleksją filozoficzną Schopenhauera, którego zdaniem naśladowanie doświadczanej rzeczywistości nie pozwala artyście odnaleźć i przedstawić piękna idealnego. Musi on w swym dziele niejako wyprzedzić i przewyższyć naturę – dzięki procesowi intelektualnemu antycypuje on działanie natury, co pozwala mu przedstawić piękno idealne, które w naturalnych warunkach nie występuje. Artysta “wypowiada czysto coś, co u niej [natury – B.S.] jest jedynie bełkotem”, przedstawia w swoim dziele “piękną formę, której ona nie zdołała osiągnąć mimo tysiącznych prób” (Schopenhauer 2009, I: 346).

W świetle powyższych rozważań lektura sonetu Przerwy-Tetmajera pozwala wydobyć godne uwagi wnioski interpretacyjne: intymny i kontemplacyjny kontakt z dziełem sztuki, które umożliwia urzeczywistnienie ideału piękna, pozwala pocie wydobyć subtelną erotykę, która nie ma charakteru cielesnego, ale estetyzujący; jednocześnie ekfrastyczna deskrypcja oddaje prymat biernej zmysłowości, a także zmierza do zaakcentowania podobieństw między sferą doznań erotycznych a obcowaniem z dziełem sztuki.

Literatura

- Apollodor 2018: Apollodor, *Biblioteka opowieści mitycznych (Bibliothèque)*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył T. Mojsik, Wrocław 2018.
- Bajda 2003: J. Bajda, *Poezja a sztuki piękne. O świadomości estetycznej i wyobraźni plastycznej Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, Warszawa 2003.
- Bagińska 2017: L. Bagińska, *Ekfrazja a dzieło malarskie – interakcyjne relacje między obrazem Tycjana a wierszem Kazimierza Przerwy-Tetmajera z perspektywy kognitywnej*, w: M. Cieszkowski, A. Kapuścińska, J. Szczepaniak (red.), *Język, obraz, dyskurs*, Bydgosz 2017, s. 135-142.

- Bielska-Krawczyk 2004: J. Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*, Kraków 2004.
- Cieślak 1999: R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.
- Cohen 2008: S. Cohen, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden-Boston 2008.
- Czermińska 2003: M. Czermińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, "Testy Drukie", 2003, 2-3, s. 230-242.
- Dziadek 2004: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- Dziadek 2006: A. Dziadek, *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnienie – interpretacja*, w: J.M. Ruszar (red.), *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*, II, Lublin 2006, s. 30-50.
- Fazan 2001: K. Fazan, *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką*, Kraków 2001.
- Flis-Czerniak 2016: E. Flis-Czerniak, "Obumarłe doświadczenie". *Alegoria, melancholia i fantazmaty libidalne, czyli o kondycji artysty na przykładzie twórczości Charlesa Baudelaire'a i Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, "Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo", 2016, 6, s. 127-144.
- Foucault 1996: M. Foucault, *To nie jest fajka*, ilustracje R. Magritte, przekł. T. Komendant, Gdańsk 1996.
- Gutowski 1990: W. Gutowski, *Hedonizm młodopolskiej erotyki*, "Pamiętnik Literacki", 1990, 4, s. 93-118.
- Gutowski 1997: W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.
- Gleń 2008: A. Gleń, *Ekfaza i przedmiot poetycki w poezji Tadeusza Różewicza*, "Kresy", 2008, 1-2, s. 99-106.
- Gould 1976: C. Gould, *The Paintings of Correggio*, Ithaca 1976.
- Guyer 2008: P. Guyer, *Back to Truth. Knowledge and Pleasure in the Aesthetics of Schopenhauer*, "European Journal of Philosophy", XVI, 2008, 2, s. 164-178, DOI: 10.1111/j.1468-0378.2008.00306.x.
- Hope 1980: Ch. Hope, *Titian*, New York 1980.
- Homer 2004: Homer, *Iliada*, przeł. F.K. Dmochowski, zrewidował, wstępem i komentarzem opatrzył T. Sinko, przygot. J. Łanowski, Wrocław 2004.
- Horacy 1996: Horacy, *Dzieła wszystkie*, przeł., wstępem i komentarzem opatrzył A. Lam, Warszawa 1996.

- Jakóbczyk 2001: J. Jakóbczyk, *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*, Katowice 2001.
- Kahr 1978: M.M. Kahr, *Danaë: Virtuous, Voluptuous, Venal Woman*, "Art Bulletin", LX, 1978, 1, s. 43-55, DOI: 10.1080/00043079.1978.10787514.
- Kubiak 2003: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 2003.
- Loh 2007: M.H. Loh, *Titian Remade. Repetitions and the Transformation of the Early Modern Italian Art*, Los Angeles 2007.
- Markowski 2007: M.P. Markowski, *Nieobliczalne. Eseje*, Kraków 2007.
- Molè 1958: W. Molè, *Tycjan*, Warszawa 1958.
- Nichols 2013: T. Nichols, *Titian and the End of Venetian Renaissance*, London 2013.
- Owidiusz 2004: Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, oprac. S. Stabryła, 1, Wrocław 2004.
- Podraza-Kwiatkowska 1975: M.Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975.
- Przerwa-Tetmajer 1898a: K. Przerwa-Tetmajer, *Secesja wiedeńska*, "Czas", 1898, 86, s. 1-2.
- Przerwa-Tetmajer 1898b: K. Przerwa-Tetmajer, *Secesja wiedeńska*, "Czas", 1898, 87, s. 1-2.
- Przerwa-Tetmajer 1899: K. Przerwa-Tetmajer, *O Arnoldzie Böcklinie*, "Tygodnik Ilustrowany", 1899, 5, s. 81-82.
- Przerwa-Tetmajer 1980: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, Warszawa 1980.
- Ruskin 2011: J. Ruskin, *Obrazy i myśli*, w: tegoż, *Niewinne oko. Szkice o sztuce*, wybór i przekł. J. Szczuka, wstęp R. Kasprówicz, Gdańsk 2011, s. 291-374.
- Santore 1988: C. Santore, *The Fruits of Venus: Carpaccio's Courtesans*, "Arte Veneta", XLII, 1988, s. 34-39.
- Santore 1991: C. Santore, *Danaë. The Renaissance Courtesan's Alter Ego*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LIV, 1991, 3, s. 412-427, DOI: 10.2307/1482582.
- Schopenhauer 2009: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł., wstępem poprzedził i komentarzem opatrzył J. Garewicz, I-II, Warszawa 2009.
- Stańczyk 2009: E. Stańczyk, *W poszukiwaniu ekfrastycznego przejścia. Ikona w Wierszach miłosnych Jerzego Harasymowicza*, "Ruch Literacki", 2009, 3, s. 263-282.
- Staff 1967: L. Staff, *Poezje zebrane*, 1, Warszawa 1967.
- Stala 1994: M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.
- Św. Augustyn 1998: Św. Augustyn, *Państwo Boże*, przeł. ks. W. Kubicki, wstęp Ojciec J. Salij OP, Kęty 1998.

- Vandenabeele 2007: B. Vandenabeele, *Schopenhauer on the Values of Aesthetic Experience*, "Southern Journal of Philosophy", XLV, 2007, 4, s. 565-582, DOI: 10.1111/j.2041-6962.2007.tb00065.x.
- Słodczyk 2020: R. Słodczyk, *Ekfrazja, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*, Kraków 2020.
- Szewczyk-Haake 2018: K. Szewczyk-Haake, *Kolce Grünewalda. Nie tylko o ekfrazach*, Kraków 2018.
- Zacharska 2003: J. Zacharska, *W kaplicy Sykstyńskiej*, w: A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, Kraków 2003, s. 270-285.
- Zapperi 1991: R. Zapperi, *Alessandro Farnese, Giovanni della Casa and Titian's Danae in Naples*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LIV, 1991, s. 159-171, DOI: 10.2307/751486.
- Ziejka 1995: F. Ziejka, *Nasza rodzina w Europie. Studia i szkice*, Kraków 1995.

Abstract

Bartosz Swoboda

Kazimierz Przerwa-Tetmajer's Danae Tycjana Within the Framework of Schopenhauer's Philosophy: Reading Ekphrasis Through the Prism of Aesthetic Experience

This article aims to discuss the relationship between word and image in literary works devoted to the so-called ekphrasis. The present research is organised as follows: I first discuss the concept of contemplative aesthetic experience as elucidated in Schopenhauer's philosophy, and then provide some theoretical reflections on its current interpretations; in the second part, I try to examine the poem *Danae Tycjana* from *III Seria Poezji* (1898), by the Polish modernist poet Kazimierz Przerwa-Tetmajer, through the lens of the concept of contemplative aesthetic experience. The analysis here carried out within the theoretical framework presented contends that the rhetorical device of *ekphrasis* should be understood as verbalisation of aesthetic aspects and experience. The last part of this paper investigates Titian's painting *Danaë* (1545-1546, Museo di Capodimonte, Naples), one of several examples of the genre of erotic mythologies in Western art popularized by Titian, as the foundation for Tetmajer's aesthetic experience and source of *ekphrasis*.

Keywords

Ekphrasis; Aesthetic Experience; Myth; Arthur Schopenhauer; Kazimierz Przerwa-Tetmajer; Titian; Danaë.