

O WARTOŚCIACH UNIWERSALNYCH

GRZEGORZ IGLIŃSKI
UWM w Olsztynie

Piękno i śmierć. *Herodiada* Stéphane'a Mallarmégo a *Baśń parku jesiennego* Leopolda Staffa

The Beauty and the Death. *Herodias* by Stéphane Mallarmé and *Fairy Tale of the Autumn Park* by Leopold Staff

Słowa kluczowe: piękno, dziewiczość, narcyzm, miłość, młodość, starość
Key words: beauty, innocence, narcissism, love, youth, old age

Zamierzeniem naszym jest porównanie dwóch tekstów poetyckich, których lektura sprawia wrażenie, jakby istniała pomiędzy nimi zależność o charakterze wpływu jednego na drugi. Pierwszy z nich to poemat Stéphane'a Mallarmégo *Hérodiade* (pol. *Herodiada*), którego fragmenty powstawały od 1864 roku, a więc kiedy poeta miał 22 lata. Utworu tego nigdy nie ukończył, chociaż pracował nad nim do śmierci. Za życia opublikował tylko środkową część, którą określił mianem *Scène* (pol. *Scena*), najprawdopodobniej z uwagi na dialogowy charakter tekstu i chęć stworzenia tragedii dla teatru, z czego potem zrezygnował na korzyść poematu. Najpierw *Herodiada* ukazała się w drugim tomie antologii poetyckiej *Le Parnasse contemporain* (II: 1869-1871, Paris 1871, pol. *Parnas współczesny*) pod tytułem *Poème de Hérodiade*. Potem wydana została w tomiku Mallarmégo *Les Poésies* (Paris 1887, pol. *Poezje*), a w końcu jako samodzielna książeczka (*Hérodiade*, Paris 1896). Inny fragment, napisany na rok przed śmiercią, *Cantique de Saint Jean* (pol. *Kantyk Świętego Jana*)¹ ukazał się pośmiertnie w jednym

¹ W tłumaczeniu Jerzego Lisowskiego: *Kantyczka Świętego Jana* (zob. oryginał i przekład utworu w dwujęzycznym, francusko-polskim wydaniu: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau*, Warszawa 2000, s. 573, 575).

z powiększonych wydań zbioru *Poésies* (Paris 1913). Jeszcze później, bo w 1926 roku, ogłoszono w listopadowym numerze pisma „La Nouvelle Revue Française” (nr 158) początkowy fragment dzieła, *Ouverture ancienne* (powst. 1865–1866).

Utwór nawiązuje do biblijnej postaci Herodiady, która doprowadziła do stracenia Jana Chrzciciela. Zasadnicza, środkowa część napisana została w formie dialogu tytułowej bohaterki ze swoją starą Mamką. W ten sposób powstał kontrast między narcystyczną miłością pierwszej postaci a pełną poświęcenia, wyrozumiałości i oddania miłością drugiej². Herodiada jest zauroczona własnym pięknem, a jednocześnie bezduszna, bezwzględna i dumna. W jej postawie wyczuwa się pragnienie piękna absolutnego i czystego, jakby tylko takie piękno miało wartość. W rozmowie bohaterek nie pojawia się w ogóle temat Jana Chrzciciela, wyparty przez problem, który można sprowadzić do odpowiedzi na pytanie: jak obchodzić się z pięknem, aby go nie naruszyć czy nie zepsuć? Instrukcje w tej kwestii wydaje Mamce Herodiada. Upraszczając trochę, wolno powiedzieć, iż cała „scena” przedstawia toaletę Herodiady, podczas której bohaterka upomina swoją troskliwą, ale niczego nierozumiejącą Mamkę, jak ma wobec niej postępować. Tymczasem ta troska Mamki dotyczy między innymi samotności Herodiady i przemijania kobiecej urody. Myśl o miłosnym czy wręcz erotycznym związku wywołuje jednak gwałtowny sprzeciw księżniczki. Piękno w jej rozumieniu nie jest przedmiotem konsumpcji, sprzedaży, kompromisu czy układu. Ostatecznie kontrast między bohaterkami sprowadza się zatem do odmiennego postrzegania piękna: dla Herodiady piękno jest wartością samą w sobie i nieprzemijającą, Mamce zaś wydaje się czymś względnym – ma swój czas. Spotkanie Mamki z Herodiadą i ich krótka rozmowa wpisana jest też w pewną ramę: przebiega od powitania (chęci ucałowania przez Mamkę ręki Herodiady) do pożegnania (odesłania) piastunki przez księżniczkę. Utwór bywa odczytywany jako projekcja sztuki, która wrażenia estetyczne stawia ponad kwestie natury moralnej. Inspiracji niektórzy badacze doszukują się w poemacie satyrycznym romantycznego poety Heinricha Heinego *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* (prwdr. 1841–1842, pol. *Atta Troll. Sen nocy letniej*)³, gdzie Herodiada pojawia się w kawalkadzie duchów, widocznej z okna czarownicy Uraki⁴.

² O narcyzmie Herodiady zob. M. E. Wolf, *Eros under glass. Psychoanalysis and Mallarmé's „Hérodiade”*, Columbus 1987, s. 15–41.

³ C. Boschian, *L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste*, „Études littéraires” 2007, vol. 39, nr 1, s. 151–166.

⁴ H. Heine, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, w: tegoż, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Briegleb, Bd. 4, München 2005, s. 542–544. Tekst tłumaczyli: Maria Konopnicka (wyd. 1887) i Aureli Urbański (wyd. 1901). Zob. H. Heine, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, przeł. M. Konopnicka, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wybór, red. i przypisy A. Sowiński, wstęp R. Karsta, Warszawa 1956, s. 466–468; H. Heine, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, na jez. pol. przeł. A. Urbański, Sandomierz 2015. Właściwy fragment (rozdział XIX, w przekładzie Konopnickiej) zamieszczony został w pracy: M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo wstępne M. Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010, s. 281–283.

„Paralelne” względem *Herodiady* (części *Scène*, bowiem *Cantique de Saint Jean* i *Ouverture ancienne* należy wyłączyć z uwagi na daty ich publikacji) wydaje się poemat Leopolda Staffa *Baśń parku jesiennego*, z cyklu *Oblicza*, opublikowany w tomie *W cieniu miecza* (prwdr. Lwów 1911). W tym poetyckim dialogu dominuje smutek i melancholia. W starym parku, pod lipą, przy kamiennym stole przygotowanym do przedwieczornego posiłku, siedzą i rozmawiają ze sobą dwie kobiety, z których jedna jest w bieli, a druga w czerni. Nie poznajemy ich imion – nazywa się je Młoda i Stara. Wszystko wokół podkreśla schyłek, koniec czegoś: park jest stary i samotny, jesień „konająca”, słońce zachodzi. W scenerii tej ujawniony zostaje charakterystyczny dualizm postaw życiowych, jakie prezentują bohaterki. Chodzi jednak chyba o coś jeszcze, skoro opozycja między nimi wyrażona zostaje nie tylko jako przeciwieństwo młodości i starości, lecz także poranku i zmierzchu, wiosny i jesieni, życia i śmierci, bieli i czerni, przyszłości i przeszłości. Mimo tych różnic znajdujemy kilka elementów wspólnych, powodujących, iż bohaterki upodabniają się do siebie, pozostają względem siebie równe: obie są „przeziwnej, tajemniczej piękności”, obie nie doświadczyły miłości, obie są pogrążone w smutku, obie pozostają w parku – najpierw w cieniu zachodzącego słońca, a następnie w blasku księżyca, czyli obie cechuje pewna „słoneczność” i zarazem „księżycowość”. Przedmiotem ich rozmowy okazuje się miłość. Zdaniem Młodej w miłości kryje się istotne niebezpieczeństwo związane z czasem, w zderzeniu z którym uczucie to przegrywa, potęgując nieszczęście. Z kolei według Starej chwila szczęścia ma swoją wartość w pasmie nieustannego nieszczęścia samotności, gdyż stanowi o pełni życia. Lepiej więc wspominać przeżyte szczęście, niż śnić i tęsknić za nieprzeżytym, nie zaznać go wcale. Jedna z bohaterek cierpi, obawiając się miłosnego spełnienia, druga cierpi z powodu niespełnienia.

Przebiegu spotkania nie wyznaczają ramy, jakimi są powitanie i rozstanie się kobiet. Zamiast tego jest wzmianka o odwiedzinach Młodej przez Starą (stąd Młoda chciałaby gościa pozdrowić), a po skończonej rozmowie – pożegnanie zachodzącego słońca. W finale bohaterki zastygają nieme w bezruchu, co sprawia wrażenie, jakby już miały tak pozostać na zawsze, nierozdzielne niczym życie i śmierć.

Przy porównaniu ze sobą tekstów Mallarmégo i Staffa interesować nas będzie ustalenie stopnia zależności polskiego utworu od francuskiego oryginału, co pozwoli odpowiedzieć na pytanie, czy podobieństwo jest tylko powierzchowne, przypadkowe, czy też sprowadza się do świadomej inspiracji. Nie ulega wątpliwości, że Staff bardzo dobrze orientował się w rozwoju poezji francuskiej, czego dowodem choćby wydana później przez niego antologia *Liryki francuscy*, w której znalazły się między innymi wiersze Mallarmégo *Les Fenêtres* (pol. *Okna*) i *Les Fleurs* (pol. *Kwiaty*)⁵.

⁵ *Liryki francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 486–488.

Historia Herodiady, jej córki Salome i Jana Chrzciciela – bardzo popularna w literaturze przełomu XIX i XX wieku – stała się u Mallarmégo tylko pretekstem dla prawdziwego tematu utworu, jakim jest piękno. Tytułowa bohaterka wydaje się połączeniem Herodiady i Salome. Przypomnijmy, że biblijna Herodiada (Mt 14, 1–12; Mk 6, 14–29) była córką Arystobula I i Berenike, wnuczką Heroda Wielkiego, wreszcie żoną jednego z synów Heroda Wielkiego – Heroda III (Heroda Boethosa, Heroda Filipa I), ale opuściła go i pozostawała w nielegalnym związku z jego bratem, Herodem Antypasem, tetrarchą Galilei i Perei, kolejnym synem Heroda Wielkiego. Natomiast Salome (Salome III) to córka Heroda III i Herodiady, pasierbica Heroda Antypasa, której imienia ewangelie nie wymieniają, ale podaje je Józef Flawiusz⁶.

Analizując poemat *Salome* (prwdr. 1899) Jana Kasprowicza, zamieszczony w hymnicznym tomiku *Ginącemu światu* (prwdr. 1902 [właśc. 1901]), Jan Józef Lipski zauważa, że „matka i córka mylą się, nie wiadomo czemu, artystom”⁷. Krystyna Kralkowska-Gątkowska w następujący sposób próbuje wyjaśnić to zjawisko:

Dlaczego Salome, dlaczego Herodiada? Czemu nie jedna z dwóch, po prostu? Odnosi się wrażenie, że artyści nie potrafili zamknąć w jednej osobie potencjału możliwości i spełnień przypisywanych tej przedziwnej postaci. Winę za morderstwo na Janie, zgodnie z kanonem, skłonni byli przerzucać na matkę. Córka, młodzianka i niewinna, stanowiła wdzięczny obiekt dla podniecających fantasmagorii i kunsztownych usprawiedliwień. Ona była uosobieniem pięknego grzechu, matka – piekielnej kary za błąd. Były w ramach mitu nierozłączne, co sprawiło, że ich tożsamości mogły się z czasem zacierać i mieszać ze sobą⁸.

Nadawanie Salome imienia Herodiady ma miejsce jednak już w apokryfach Nowego Testamentu. W jednej z legend o Janie Chrzcicielu wydaje się, że autor przypisuje matce i córce to samo imię: „Weszła zatem Herodiada i rzecze do króla: »Daj mi tutaj na misie głowę Jana Chrzciciela, a ja ją wezmę«”⁹. W kazaniu przeciwko cesarzowej Eudoksji, św. Jan Chryzostom również nazywa tańczącą przed Herodem dziewczynę Herodiadą. Podobnie przedstawia się to w apokryficznym *Liście Heroda do Piłata*, w którym Herod określa swoją córkę mianem Herodiady:

⁶ J. Flawiusz, *Dawne dzieje Izraela*, z jęz. grec. przeł. Z. Kubiak, J. Radożycki, wstęp E. Dąbrowski, W. Malej, komentarzem opatrzył J. Radożycki, cz. 2, Warszawa 1993, s. 793–794 (ks. 18, 5,4).

⁷ J. J. Lipski, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975, s. 281.

⁸ K. Kralkowska-Gątkowska, *Salome Kasprowicza i jej modernistyczne siostry*, „Rocznik Kasprowiczowski” VIII (1995), s. 99–100. Por. C. Boschian, dz. cyt., s. 151–166.

⁹ *Żywot grecki św. Jana Chrzciciela przypisywany św. Markowi Ewangeliste*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi*, red. M. Starowieyski, współpr. W. Appel [i in.], Kraków 2003, s. 586.

Herodiada bowiem, moja najukochańsza córka, gdy się bawiła, wpadła do wody, która wylała poza brzegi rzeki i szybko pogrążyła się w wodzie aż po szyję. Chwycała ją matka za głowę, aby ją wyrwać z wody, ale urwała głowę dziecku tak, że moja żona trzymała tylko głowę, podczas gdy ciało porwała woda¹⁰.

Opowieść ta powtarza się u wielu autorów, rozwijając się w różnych czasach i miejscach, czego przykładem choćby *Legenda aurea* (powst. 1260–1270, pol. *Złota legenda*) Jakuba de Voragine¹¹.

Mallarmému bardzo zależało, aby jego bohaterka nazywała się Herodiada, jakby w brzmieniu tego imienia kryła się dla niego jakaś magiczna siła, jakby lepiej odpowiadało ono naturze okrutnej i zimnej kobiety. W liście do swojego przyjaciela, egiptologa Eugene’a Lefébure’a, z 1865 roku wyznał, że jedyną jego inspiracją było to właśnie „boskie” imię, i że zamierza stworzyć wizję zupełnie wymyśloną, niezależną od historii¹². Pierre-Oliver Walzer¹³ sugeruje jednak, że bezpośrednią inspirację stanowił obraz – wielbionego przez Mallarmégo – Tycjana: *Salomé con la testa del Battista* (1512–1515, pol. *Salome z głową Jana Chrzciciela*, olej na płótnie, Galleria Doria Pamphilj, Roma)¹⁴.

¹⁰ List Heroda do Pitata, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 2, s. 690.

¹¹ Zob. wyszczególnienie tych źródeł: *Żywot św. Jana Chrzciciela przypisywany biskupowi egipskiemu Serapionowi*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, cz. 2, s. 606 (przypis 247). Postać Salome była przedmiotem wielu studiów – z zakresu filozofii, historii literatury i sztuki. Oto niektóre z nich funkcjonujące w języku polskim: S. Krzyw[oszewski], *Salome, córka Herodiady w poezji*, „Życie i Sztuka” (dod. do „Kraju”) 1905, nr 8–9; A. Stodor [właśc. Adam Cehak], *Salome we współczesnej liryce i dramacie*, „Nasz Kraj” 1906 [t. 1], z. 19–21; E. Kuryluk, *Salome albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976, s. 43–74; G. Carille, *Salome* [prwdr. 1906], w: H. H. Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. S. Błaut, Warszawa 1987, s. 316–319; L. Kołakowski, *Salome czyli Wszyscy ludzie są śmiertelni* [prwdr. 1964], w: tegoż, *Bajki różne; Opowieści biblijne; Rozmowy z diabłem*, z rys. A. Dudzińskiego, Londyn 1987, s. 168–173; J. Ortega y Gasset, *Portret Salome*, w: tegoż, *Szkice o miłości*, przekł. K. Kamyszewa, posł. M. Szpakowskiej, rys. J. Nowosielskiego, Warszawa 1989, s. 151–158; M. Podraza-Kwiatkowska, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja* [prwdr. 1968], w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994, s. 274–288; K. Sauerland, *Igraszki ze ściętą głową albo wątek Salome u Heinego, Flauberta, Oskara Wilde’a i Jana Kasprowicza*, tł. J. Leszek, „PAL Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 5–6, s. 95–103; P. Siemaszko, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale niejednolity” Bydgoszcz, 3–5 listopada 1998 roku*, red. i wstęp L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 115–127; M. Janion, *Salome tańczy*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 289–300; D. Trześniowski, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1, s. 7–31; A. Mancewicz, *Salome Oscara Wilde’a jako jednoaktowy dramat poetycki*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. H. Ratuszna i R. Sioma, Toruń 2007, s. 191–203.

¹² Zob. D. Trześniowski, *Miłość tragiczna: Salome – Jan Chrzciciel*, w: tegoż, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005, s. 217 (przypis 40).

¹³ P.-O. Walzer, *Essai sur Mallarmé*, [Paris] 1963, s. 119–120. Zob. D. Trześniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 211.

¹⁴ Zob. inne wersje obrazu: ok. 1550, olej na płótnie, Museo Nacional del Prado, Madrid; ok. 1560–1570, olej na płótnie, National Museum of Western Art, Tokyo.

Pojawiło się wśród badaczy przekonanie, że Herodiada znamionować może charakter całej twórczości Mallarmégo: „Jego poezję symbolizuje Herodiada, która cofa się przed rzeczywistością, wymianą, konwencją, Innym, jak Narcyz”¹⁵. Wartość słów nie leży w ich oczywistych związkach, lecz w tajemniczych pokrewieństwach, własnej aluzyjności, zdolności funkcjonowania w języku czystym. Mówi się, że każdy poeta zawsze coś „opiewa”. Na pytanie, co „opiewa” Mallarmé, trudno znaleźć odpowiedź, gdyż jego poezja „opiewa” samą siebie, dochodzi do granicy, za którą już nic nie ma. „Istnieje dzięki słowom”¹⁶.

Według Lipskiego, to z *Herodiadą* Mallarmégo Kasproviczowska *Salome* ma najwięcej wspólnego¹⁷. Herodiada w „histeryczny”, obsesyjny sposób przeżywa „to, że jest zarazem piękna – i nietknięta, o »bezużytecznym ciele«, samotna”¹⁸. Badacze polemizują z tym stanowiskiem, wskazując, że paralela z *Salome Kasprovicza* wydaje się dość powierzchowna. W obrazie Herodiady dominują elementy sztucznego i przytłaczającego tła. Umieszczona w eklektycznej, bogatej przestrzeni, obdarzona dziwaczną, chorobliwą osobowością, „sama staje się pięknym, bezdusznym, martwym przedmiotem”¹⁹. Kluczowe słowa poematu – biel, lód, zimno, zwierciadło, klejnoty – stanowią ekwiwalentyzację osobowości i rodzaju piękna bohaterki, niepotrzebującej nikogo i bezużytecznej. Herodiada, niczym Andersenowska Królowa Śniegu, dziewczyna skała obdarzona dwuznacznym wdziękiem, przegląda się w sobie albo – jak sugeruje jedna z interpretacji – „w zwierciadłach mijających wieków, które pamiętają o jej świętokradczym czynie i zbrodniczej miłości”²⁰, nie tylko wydaje się przyjmować wyrok historii, ale czerpie z sytuacji, w jakiej się znalazła, perwersyjną rozkosz. Zauważono, iż podkreślany w wierszu chłód sygnalizuje obecność szatana, „szatana »wewnętrznego«, odpowiedzialnego za indywidualność demonicznej wierge voluptueuse”²¹, zapominając jednak, że bohaterka przypisuje demoniczność swojej Mamce: „[...] ah! contemmoi / Quel sur démon te jette en le sinistre émoi”²².

Interpretacja Lipskiego dotycząca *Herodiady* nawiązuje do wykładni Mario Praza, który stwierdził, że w figurze narcystycznej dziewczycy twórca

¹⁵ A. Thibaudet, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. J. Guze, Warszawa 1997, s. 440.

¹⁶ Tamże, s. 441. Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmégo poezja bez podmiotu*, „Podteksty” 2005, nr 2, dostępny w Internecie: <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=3&dzial=4&id=67>> [dostęp: 17.05.2015].

¹⁷ J. J. Lipski, dz. cyt., s. 285.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 107.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² S. Mallarmé, *Hérodiane*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 566. W tłumaczeniu Ryszarda Matuszewskiego: „[...] ach, opowiedz raczej, / Co za demon ponury się w tobie kołacze” (S. Mallarmé, *Herodiada*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 567).

daje „jakby syntetyczny wizerunek całego dekadentyzmu; pod jego piórem nawet i język francuski zabarwia się »dziewictwem niedojrzałym i zachwycającym«”²³. Bohaterka Mallarmégo, obwieszona drogimi kamieniami, wydaje się równie fatalna, co Salome na obrazach Gustave’a Moreau, artysty, który szczególnie upodobał sobie tę postać²⁴. Jednak u poety, zauważa Praz, „znajduje wyraz nie tyle otaczający ją zewnętrzny klimat afektacji, co udręka bezpłodnej i samotnej duszy, którą prześladowają chorobliwe rojenia”²⁵. Badacz porównuje Herodiadę Mallarmégo z Salambo Gustave’a Flauberta, twierdząc, że obie bohaterki są histeryczkami, neutralizującymi swą histerię „w hieratycznej bierności”.

W takim rozumieniu Herodiady trudno doszukiwać się jednak cech wspólnych z Salome Kasprowicza – o ile ta pierwsza jest z lodu, o tyle ta druga jest z ognia, namiętna i żywiołowa. Herodiadzie bliżej do gwiazd, zaś Salome do ziemskiej natury. Bohaterka Mallarmégo to osobowość pasywna, statyczna, skupiająca w sobie jakiś potencjał możliwości, znajdująca się u progu czynu. „Jej narcyzm jest wyrazem immoralistycznego pogodzenia się ze sobą i swoją zbrodnią”²⁶. Salome Kasprowicza to z kolei osobowość dynamiczna, dążąca heroicznie (wbrew upadkom) w kierunku *sacrum* – chociaż w swych wysiłkach równie osamotniona. Więcej w niej kobiecości czy namiętności, przez co silniej jest związana z ziemską materią. Pociąga to jednak za sobą bardziej ciemną drogę do wyzwolenia. „Narcyzm bohaterki okazuje się jednym ze sposobów usprawiedliwienia niedoskonałej struktury bytu”²⁷.

Podobne stanowisko zajmuje Wojciech Gutowski, który przyznaje, że obie postacie, Herodiada Mallarmégo i Salome Kasprowicza, są narcystyczne, ale reprezentują odmienne narcyzmy: Herodiadę dręczy kompleks bezużyteczności cielesnej, pozostaje ona „więźniem autoerotycznego azylu, przerażona i zafascynowana rekluzją w pięknie własnego ciała”²⁸; natomiast w przypadku Salome narcyzm i autoerotyzm są „dynamiczne, ekspresywne, kreatorskie”, widzi ona w sobie skrót uniwersum, „klucz do odkrycia sensu istnienia”²⁹.

Kolejny badacz, wskazujący na zbieżność tekstu Kasprowicza z dziełem francuskiego symbolisty, zaznacza jednak, że bohaterka naszego poety jest bardziej niż „dziewice Mallarmégo i Wilde’a, przebudzone z narcystycznego

²³ M. Praz, dz. cyt., s. 286.

²⁴ Moreau stworzył 19 obrazów olejnych, 6 akwarel i ponad 150 rysunków związanych z historią Salome. Zob. wersję tematu *L’Apparition* (1876, pol. *Widzenie*, akwarela; Musée Gustave-Moreau, Paris) czy wersję tematu *Salomé dansant devant Hérode* (1874, pol. *Salome tańcząca przed Herodem*, olej na płótnie; Musée Gustave-Moreau, Paris), określanego też *Salomé tatouée* (pol. *Salome z tatuażem*).

²⁵ M. Praz, dz. cyt., s. 286–287.

²⁶ K. Kralkowska-Gątkowska, dz. cyt., s. 108.

²⁷ Tamże.

²⁸ W. Gutowski, „Salome” *Jana Kasprowicza, czyli kreacja w śmierci*, w: *Jan Kasprowicz. W siedemdziesięciolecie śmierci*, red. J. Kaczyński, Olsztyn 1999, s. 137.

²⁹ Tamże.

snu, [...] zafascynowana cielesnością, zwraca się ku drugiemu człowiekowi, wiedzona pragnieniem odkrywania nieznanych dreszczy rozkoszy³⁰, chce odkryć naturę miłości i tajemnicę bytu.

Porównując wizerunki kobiet wykreowanych przez Charles'a Baudelaire'a z bohaterkami Mallarmégo, dostrzeżono, że postaci tego drugiego poety „są pełne uroku ponadzmysłowego, jak postaci z innych światów: wróżka (*Apparition*), księżniczka (*Placet futile*), święta (*Sainte*), baletnica (*Billet à Whistler*), nimfa (*L'Après-midi d'un faune*), amazonka (*Mes bouquins...*), a przede wszystkim ta najpiękniejsza z Mallarméańskich postaci – Herodiada, [...] tajemnicza, samotna, nieosiągalna, »gwiazda prawdziwa«³¹. Zapatrzona w zimową noc, podczas której lód i śnieg skrzy się gwiezdny błaskiem, Herodiada odczuwa z nią swoje pokrewieństwo, którego wyznacznikiem jest nieskazitelna czystość. Marzy więc o wtopieniu się w przestrzeń nocy i gwiazd kosztem rezygnacji ze swojej materialnej urody: „Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle! / Et ta soeur solitaire, ô ma soeur éternelle”³². Umiera dla świata, tak samo jak ta biała noc, o której mówi, że „się spala w niewinności”.

Mallarmé, w odróżnieniu od Baudelaire'a, nie pokazuje kobiecego piękna jako zespołu zalet zmysłowych, atrybutów cielesnych, lecz jako „względna wartość estetyczną, która przez swoje ograniczenia tym silniej wywołuje przeczucie piękna bezwzględnego, doskonałego, choć być może tylko wymyślonego, piękna, którego dalekie wyobrażenie daje pejzaż nocy, przestrzenie nieba, muzyka, światło”³³. Herodiada, podobnie jak nimfy z poematu *L'Après-midi d'un faune* (prwdr. drugiej wersji – 1876, pol. *Popołudnie fauna*), reprezentuje ideał artystyczny. Jest on zupełnie odmienny niż Baudelaire'owski — zawiera się w skrajnie odcieleśnionych dziewiczych kształtach bohaterki („umierającej gwiazdy”). Ta sama dziewiczość dotyczy wspomnianych nimf, ale w ich przypadku można też mówić o ulotności czy zwiewności, poruszają się one bowiem niczym baletnice i wymykają z uścisku fauna.

Z drugiej jednak strony, motyw urodziwej Herodiady „sprowadza Mallarmégo do tego samego punktu co Baudelaire'a, czyli do autotematyzmu artystycznego, gdzie wszelkie determinacje psychologiczne, intelektualne, fizyczne przekształcają się w refleksje o pięknie, ideale, sztuce, a chęć ujęcia istoty kobiecości i jej wpływu okazuje się pragnieniem zrozumienia podstawowych kategorii estetycznych obecnych w poezji”³⁴.

³⁰ D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 226.

³¹ K. Wojtynek, *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Charlesa Baudelaire'a i Stéphane'a Mallarmégo*, Katowice 1990, s. 49–50.

³² S. Mallarmé, *Hérodiane*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Nocy biała od śniegu i od sopli ostra! / O siostrzo wieczna, tutaj twa samotna siostra” (S. Mallarmé, *Herodiada*, w: J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, s. 571).

³³ K. Wojtynek, dz. cyt., s. 50.

³⁴ Tamże, s. 51.

W ten sposób oddalamy się coraz bardziej nie tylko od hymnicznego utworu Kasprowicza poświęconego Salome, ale też od wielu innych artystycznych realizacji wykorzystujących tę postać i przypisujących jej takie cechy, jak narcyzm („impotencję serca”, niezdolność do przeżycia autentycznej miłości) oraz dziewiczość. W czasie pracy nad swoją *Herodiadą* Mallarmé odkrywał reguły własnej poetyki. Jego dzieło niejednokrotnie interpretowano jako utwór o poezji, widząc w głównej bohaterce metaforę pisma, co z kolei, zdaniem badaczy, skłania do rozważań o pięknie i nicości³⁵. Zagadnienie pisma, zdaniem Piotra Śniedziewskiego, najlepiej zauważalne jest w tych miejscach tekstu, gdzie występuje motyw odbicia w lustrze bądź w wodzie. Nie tylko zresztą Herodiada przegląda się w zwierciadle, sama bowiem jest niczym zwierciadło, w którym odbija się jej otoczenie lub przeszłość. Zwraca się do starej Mamki, aby pomogła jej rozczesywać włosy przed lustrem, ale nie dotykając włosów, tylko trzymając lustro:

Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs
A répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruel et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, joyaux du mur natal³⁶.

Z lustrem wiąże się narcystyczne zapatrzenie w siebie, ale również samopoznanie, które wydaje się zobaczeniem własnego przeznaczenia, spojrzeniem w przyszłość, w śmierć:

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité!³⁷

³⁵ P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 48.

³⁶ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 564. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Ja chcę, by włosy me, co nie są zapomnienia
Kwiatami, kojącymi człowiecze cierpienia,
Ale złotem broniącym się od aromatu
To okrutnym połyskiem, to błądzącją matu,
Zachowały metalu chłód sterylne czysty
Odbijając klejnoty siedziby ojczystej.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 565).

³⁷ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Widziałam siebie cieniem dalekim, grobowym,
A wieczorem – o, zgrozo! – w twym źródle surowym
Płochliwego marzenia nagość jam poznała!

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

Herodiada koncentruje się na samej sobie, świat zewnętrzny traktuje wrogo, upatrując w nim niebezpieczeństwo dla swojej istoty, ale zarazem potrzebuje go dla potwierdzenia własnej wyjątkowości. Stąd pyta Mamkę, czy jest piękna, jakby samo lustro nie wystarczało.

[...] Mamka [...] staje się personifikacją porządku świata, uosobieniem cielesności, będącej, jak to postrzega Herodiada, zagrożeniem dla czystego Piękną. Służąca popełnia wobec swej pani potrójny grzech, za każdym razem usiłując przełamać granicę nietykalności – pragnie ucałować pierścień na dłoni księżniczki, uperfumować jej ciało, dotknąć włosów. Herodiada jest tu wcieleniem kobiecości czystej i dziewiczej, wolnej od ludzkich namiętności, jest Pięknem doskonałym, narcystycznym, zimnym [...]. Kiedy odpycha profanujące obce dłonie i obawia się skażonych cielesnym pożądaniem spojrzeń, wpada wszakże w pułapkę paradoksu – zdaje sobie sprawę, iż tylko świadectwo drugiego człowieka potwierdzić może jej doskonałość³⁸.

Herodiada potrzebuje bezosobowego spojrzenia, wyzbytego żądzę dotyku, za to uświęcającego jej piękno. W tym jednak celu powinna zostać przekroczone sprzeczność między samotnością a partnerstwem, obecnością a nieobecnością, dziewiczością a skalaniem. Tymczasem księżniczka odtrąca pieszczoty Mamki, upaja się samotnością i dziewictwem. Odrzucając jej pocałunek, mówi, że mogłaby od niego umrzeć, gdyby „piękno nie było śmiercią”: „[...] mes cheveux que la lumiere enlace / Sont immortels, ô femme, un baiser me tûrait / Si la beauté n’était la mort...”³⁹. Część interpretatorów wyprowadza stąd wniosek, że doskonałość pozostaje sprzeczna z naturą świata i życia. „Piękno absolutne tożsame jest ze śmiercią, czy też triumfuje poprzez śmierć”⁴⁰.

Inni badacze interpretują postępowanie bohaterki jako przedstawienie teorii języka autora, jej piękno uznają za piękno mowy poetyckiej – równoznaczne ze śmiercią, będącą symboliczną śmiercią języka używanego na co dzień. Herodiada zrywa swe więzi ze światem realnym, podobnie jak język poetycki wykracza poza język codzienny, służący tylko do komunikacji i opisu. Język poezji skupia się na sobie samym, a nie na informacji, która powinna być przekazana. W ten sposób staje się swym własnym komunikatem⁴¹. Okazuje się także przejawem aktywności antydyskursywnej i nieosobistej – faktem jest, że Herodiada czuje się dotknięta sugestiami Mamki na temat kochanka. Twórczość poetycka Mallarmégo wyklucza zarówno „czysto retoryczny element opisu”, jak i ten, który wiąże się z podmiotem lirycznym poety. „Mallarmé jako autor musi więc zniknąć, ponieważ tylko język poezji ma prawo mówić”⁴². Prze-

³⁸ D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 217–218.

³⁹ S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 562. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „[...] me blaskiem nasycone włosy / Są nieśmiertelne, pocałunek by mnie zabił, / Gdyby piękno nie było śmiercią...” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 563).

⁴⁰ D. Trzeźniowski, *Miłość tragiczna...*, s. 218.

⁴¹ Zob. P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 49.

kreślone zostaje zresztą również opowiadanie. Mamy więc do czynienia z twórczością, która nie chce odzwierciedlać świata i nie chce o nim opowiadać. Jej zasadniczym celem okazuje się autoprezentacja. Taka koncepcja języka poetyckiego odchodzi od tradycji retorycznej i od dawnego *logosu* – język już nie nazywa rzeczy, ale ma za zadanie konstruować związki słów oraz podpowiadać znaczenie, które nie może poza te formy wykroczyć.

Herodiada wyraźnie oznajmia, że swą wspaniałość i sekret swojego bytu pragnie zachować dla siebie i nie chce niczego, co ludzkie: „Oui, c’est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte!”⁴³. W przypadku takiej poezji, dążącej do zredukowania „opowieści” i „dekoracji”, trudno powiedzieć, czy w ogóle coś się w niej „dzieje”. Mīt o Narcyzie ulega przekształceniu, gdyż nie chodzi już o samouwielbienie czy odbicie miłości własnej. W tym świecie nie ma bogów, ale jest Herodiada, która zdaje się wchodzić w rolę jedyne boga – boga poezji.

Je me crois seule en ma monotone patrie
Et tout, autour de moi, vit dans l’idolâtrie
D’un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
O charme dernier, oui! je le sens, je suis seule⁴⁴.

Teoria języka Mallarmégo ujawnia tu swój metafizyczny wymiar. „Język ten staje się nieprzechodni [...] nie tylko dlatego, że nie imituje świata zewnętrznego, ale przede wszystkim dlatego, że nie odsyła on ani do idei Boga, ani do lazuru, który od dawna nie dawał spokoju poecie”⁴⁵. Marzenie czystości sprowadza się do marzenia o nieskazitelnej boskości, sytuuje w samotnej przestrzeni. W niej bohaterka zachowuje swoje piękno i tajemnicę. Symbolicznym gestem uwolnienia się od idei Boga wydaje się zamknięcie okiennic chroniących przed widokiem nieba. Herodiada prosi o to Mamkę:

Mais avant, si tu veux, clos les volets, l’azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur!⁴⁶

⁴² Tamże.

⁴³ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Tak, to dla siebie, sobie kwitnę niezaznana!” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

⁴⁴ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Zda mi się, zem jest sama w monotonnym państwie
Moim, a wszystko wokół żyje w bałwochwalstwie
Zwierciadła, co odbija w swym spokoju śpiącym
Herodiadę o wzroku diamentami lśniącem...
Czar ostatni, tak! Czuję, jestem sama jedna.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

⁴⁵ P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 50.

⁴⁶ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Lecz odchodząc na okna spuść zasłony ciemne,
Seraficki się lazur uśmiecha z szyb głębi,
Ja nie cierpię lazuru!

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

Odrzucenie Boga nie jest jednak równoznaczne z odrzuceniem wszelkiej duchowości. W ostatniej sekwencji omawianej części utworu Herodiada żegna Mamkę, tak jakby żegnała się ze swoim dzieciństwem, chociaż nigdzie nie odchodzi, tylko oczekuje na coś, co już się zaczęło, pogłębiając przepaść między nią a tymi wszystkimi, co jak Mamka użalają się nad nią i jej „sterylną” separacją.

J'attends une chose inconnue
 Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
 Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
 D'une enfance sentant parmi les rêveries
 Se séparer enfin ses froides pierreries⁴⁷.

Słowa o kuszącej Herodiadę „rzeczy nieznannej” Piotr Śniedziewski uznaje za formułę rozpoczynającą poszukiwania Mallarmégo rozwijane do końca życia: „Milczenie, które pojawiło się w jego twórczości w okresie 1864–1866 jako poetycki temat, doprowadziło w ten sposób do głębokiej refleksji nad językiem oraz jego granicami”⁴⁸. Po pierwszych zmaganiach z *Herodiadą* poeta próbuje wypowiadać się o milczeniu, jak również uczynić z niego język poetycki, znaleźć ekwiwalenty milczenia w nim samym. Akt pisania, jak Herodiada, koncentruje się na samym sobie, swojej tajemnicy, ignorując (żegnając) rzeczywistość zewnętrzną albo pozajęzykową. Słowa wystarczają same sobie, nie potrzebują wrażeń z zewnątrz.

Z utworem Mallarmégo więcej wspólnego ma *Baśń parku jesiennego* Staffa niż *Salome* Kasprowicza, której związki z *Herodiadą* są nader powierzchowne. Pierwszym zauważalnym podobieństwem *Herodiady* i *Baśni parku jesiennego* jest ukształtowanie formalne. Oba utwory mają strukturę dialogową: w pierwszym z nich rozmawiają Herodiada z Mamką (nazwaną przez tytułową bohaterkę „babką”, a w polskim tłumaczeniu – „staruszką”), w drugim zaś Młoda ze Starą. Różnica wieku jest istotna, bowiem zaznacza dualizm postaw życiowych – tyle że u Mallarmégo Herodiada okazuje się postacią dominującą, a u Staffa Młoda i Stara są postaciami równorzędnymi, które dużo ze sobą łączą.

⁴⁷ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Czekam, to rzecz nieznaną mnie wabi,
 A nie wiedząc, za jaką sprawą tajemniczą
 Wasze usta w męczeńskim, wielkim szlochu krzyczą,
 Czuję, jak od dzieciństwa wśród mrzonek tęsknoty
 Nareszcie oddzielają się zimne klejnoty.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

⁴⁸ P. Śniedziewski, dz. cyt., s. 50.

Zestawienie młodości ze starością to temat w literaturze obecny od dawna⁴⁹. W wieku XIX, mając na uwadze nie tylko kobiecą urodę i miłość, wystarczy wskazać dwa wielkie dzieła.

W pierwszej części *Fausta* (prwdr. 1808) Johanna Wolfganga Goethego, w scenie *Noc Walpurgi*, bohaterowie – Faust i Mefistofeles – tańczą z wiedźmami, młodą i starą. Może to obrazować miłość bez uczucia:

FAUST.

Da sitzen zwei, die Alte mit der Jungen;
Die haben schon was Rechts gesprungen!

MEPHISTOPHELES.

Das hat nun heute keine Ruh.
Es geht zum neuen Tanz; nun komm! wir greifen zu⁵⁰.

Swój taniec z młodą Faust szybko kończy, gdyż zauważa wyskakującą z jej ust czerwoną mysz, a potem doświadcza widma ukochanej Małgosi (niewykluczone, że sprowokowanego tańcem) – dziewczyny, której życie zniweczył.

Z kolei w utworze Gustave’a Flauberta *La Tentation de Saint Antoine* (prwdr. 1874, pol. *Kuszenie świętego Antoniego*) w jednej z wizji bohatera pojawiają się Młoda i Stara, które potem okazują się odpowiednio Rozpustą i Śmiercią, dwoma nierozłącznymi aspektami istnienia. Walczą o św. Antoniego, ale w końcu obejmują się i razem śpiewają, gdyż wybór jednej z nich pociąga za sobą także wybór drugiej. Gdy wizja znika, bohater uznaje, że był to diabeł w dwojakiej postaci – „ducha nierządu i ducha zniszczenia”.

STARA

Nie musimy doświadczać rozkoszy, by znać jej gorycz! Wystarczy, że zobaczysz je z daleka, by ogarnęło cię obrzydzenie. Musisz być zmęczony monotonią tych samych czynności, długością dni, brzydotą świata, głupotą słońca!

[...]

⁴⁹ Zob. na przykład artykuły zamieszczone w cyklu *Stary z młodym*, ogniwie tematycznym pracy zbiorowej: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki i A. Dzia-dek, Katowice 1995, s. 21–51. Podobne tematy pojawiają się w niektórych artykułach tomu: *Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. S. Kruk, E. Flis-Czerniak, Lublin 2006.

⁵⁰ J. W. von Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, w: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*, erster Band, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von E. Trunz, Hamburg 1949, s. 129. W tłumaczeniu Feliksa Konopki:

FAUST

Patrz, stara z młodą siedzą tu we dwie.
Te snadź już dobrze wyskakały się.

MEFISTOFELES

Ach, do spoczynku nic ich dziś nie skłoni.
Znów w taniec idą. Chodź! Bierzmy się do nich!

(Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. F. Konopka, Warszawa 1962, s. 225).

MŁODA

Pustelniku! Pustelniku! Znajdziesz diamenty między kamieniami, źródła ukryte w piasku, rozkosze w ryzyku, którym pogardzasz; są nawet na ziemi miejsca tak piękne, że ma się ochotę przycisnąć ją do serca.

[...]

PIERWSZA

mówi, otwierając ramiona:

Chodź, jestem pocieszeniem, odpoczynkiem, zapomnieniem, wiecznym spokojem!

[...]

DRUGA

ofiarowując mu swe piersi:

Jestem piastunką, radością, życiem, niewyczerpanym szczęściem!⁵¹

W poemacie Staffa nikt o nikogo i o nic nie walczy. Obraz jest statyczny, ale sceneria inna niż u Mallarmégo. Zamiast wnętrza pałacowego czy wieży („[...] sont un jour / Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...”⁵²) mamy stary i samotny park z fontanną. Pora roku (jesień) i pora dnia (wieczór) podkreślają schyłek lub koniec czegoś. Ten sam temat piękna i śmierci zostaje tutaj rozegrany inaczej niż w *Herodiadzie*. Piękno jest identyfikowane z miłością, ale żadna z bohaterek Staffa – chociaż obie są piękne – tej miłości nie doświadczyła, stanowi więc ona dla nich jakąś tajemnicę. Mają ponadto sprzeczne wyobrażenia na jej temat. Młoda widzi w miłości istotne niebezpieczeństwo związane z czasem, którego upływ sprawia, że uczucie to przemija. Dla Starej zaś ulotna chwila szczęścia stanowi o pełni życia. Lepiej według niej wspominać taką przeżyta chwilę, niż śnić i tęsknić za nieprzeżyta⁵³. Postawa Starej wobec Młodej jest taka, jak Mamki wobec Herodiady. Ponieważ piękno i miłość są wartościami uzależnionymi od czasu, Mamka dopytuje się, dla kogo Herodiada skrywa swe wdzięki, a usłyszawszy odpowiedź („Pour moi”, czyli „Dla mnie samej”), przestrzega ją i użala się nad nią:

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.

[.....]

Toutefois expliquez: oh! non, naïve enfant,
Décroîtra, quelque jour, ce dédain triomphant...⁵⁴

⁵¹ G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, w przekł. P. Śniedziewskiego, z komentarzami G. Séginger, R. Lis i R. Przybylskiego, Warszawa 2010, s. 211–212.

⁵² S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „[...] nareszcie / Wiem, że ten dzień na wieży przyniesie nieszczęście...” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

⁵³ Zob. interpretację wiersza w pracy: G. Igliński, „Śpi szczęście [...] / między wargą a czarą”. Odcienie miłości w „Baśni parku jesiennego” Leopolda Staffa, w: *Palanistyka – Polonistika – Polonistyka 2009*, red. A. Kiklevič, S. Važnik, Minsk 2010, s. 187–200.

⁵⁴ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Smutny kwiat, co sam rośnie i nic go nie mami
Oprócz własnego cienia nad wód monotonią.

W *Baśni parku jesiennego* Młoda patrzy w przyszłość i widzi Starą, Stara patrzy w przeszłość i widzi Młodą. Jedna o drugiej powie: „Patrzysz przed się, ja patrzę za siebie”⁵⁵. Dziwią się sobie i nawzajem pouczają. Wolno więc przypuszczać, że Stara przyjęła kiedyś taką postawę, jaką obecnie reprezentuje Młoda, która świadomie zamknęła się „w ustroni bezpiecznej”. Stara wyznaje i żałuje: „Młodość ma była jak skała”⁵⁶, co oznacza nie tyle brak piękna, ile nieczułość, niedostępność, wyniosłość, unikanie miłosego spełnienia. Nie chce zatem, żeby Młoda popełniła podobny błąd.

Młoda zaś pragnie miłości wiecznej, niezłomnej, nieprzemijającej – a ponieważ nie potrafi w taką uwierzyć, sprowadzając ją do marzeń i snów, stara się w związku z tym unikać uczuciowego zaangażowania i chowa się przed życiem niczym baśniowa królowa w swojej wieży:

MŁODA

Żyję wśród ukrycia,
Jak słońce, co już zaszło i cicho zawiera
Za sobą wrota zmierzchu.

STARA

Dusza twa płochliwa
Boi się zgiełku życia, jak skrzydła motyle
Dłoni, co chcą je chwycić, drżąc, że ręka żywa
Zetrze z nich barwy cudne⁵⁷.

Stara jest zachwycona pięknem Młodej, tak jak Mamka urokiem Herodiady broniącej się przed dotykiem. Piękno to promieniuje na wszystko wokół: „Patrzę na cię / Zachwytem oczu. Twoja obecność czarowna / Nadaje rzeczom nowe znaczenie”⁵⁸. U Mallarmégo jest odwrotnie – Herodiadzie udzielają swego piękna klejnoty i metale, jej oczy lśnią diamentami (podczas gdy oczom Młodej „zazdroszczą gwiazdy”), ukazuje się ona w gwiazdnej poświacie śnieżnej nocy, opromieniona migocącym światłem, jakby odbijał się w niej jakiś ponadziemski czar („O charme dernier, oui!”⁵⁹) – tego czaru bohaterka nie rzuca, ale „wchłania” go w siebie, skupia na sobie (Mamka nazywa ją „gwiazdą” – „Un astre, en vérité”⁶⁰).

[.....]

A jednak: ach, nie, dziecko naiwne i harde,
Czas któregoś dnia zetrze tę dumną pogardę...

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 569).

⁵⁵ L. Staff, *Baśń parku jesiennego*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980, s. 867.

⁵⁶ Tamże, s. 865.

⁵⁷ Tamże, s. 862.

⁵⁸ Tamże, s. 863.

⁵⁹ S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 570. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Czar ostatni, tak!” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 571).

⁶⁰ S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 566. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Piękność doskonała” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 567).

Baśń parku jesiennego eksponuje, podobnie jak *Herodiada*, dziewiczość i biel skojarzoną z chłodem. W przeciwieństwie jednak do poematu Mallarmégo, w którym urok Herodiady wiąże się ze światłem klejnotów, metali czy lodu, a Mamka chce pocałować rękę bohaterki strojną w pierścienie („A mes lèvres tes doigts et leurs bagues”⁶¹), w wierszu Staffa Młoda wolna jest od wszelakich ozdób i kosztowności:

[.....] Czar twarzy,
Wymowę lica mają twe ręce preczyste,
Bez pierścieni i lśniacej ozdoby bogatej,
Palce nagie i smukłe, jak lilie śnieżyste,
Strojne zamiast klejnotów w różowe agaty
Paznokci zastrzonych jak rzecz obosieczna,
Chlubiąca się, że pięścić umie, chociaż może
Ranić boleśnie. Dłoni twych biel jest tak mleczna,
Marmurowa, że zdają się o każdej porze
Chłodne, jakby stworzone, aby studzić skronie⁶².

Herodiada i Młoda nie potrafią odnaleźć się w świecie czy w życiu, ale motywacja ich zachowania jest nieco inna: pierwsza boi się skalania, a druga – odtrącenia. Obie pograżają się w marzeniach, ale tęsknią o innej wieczności.

[.....] Z pustyni
Nie wyszłam skarbu szukać, aby skarb straciwszy
Nie wracać do pustyni podwójnej. Gdzieś w dali
Czeka miłość i szczęście, by przyjść i mnie rzucić
Wraz z pięknnością, gdy zniknie w zapomnienia fali⁶³.

Niektóre przedmioty, jakie pojawiają się w poemacie Mallarmégo, służą swoistej dehumanizacji czy odrealnieniu, jakby wszystko, co rzeczywiste, raziło banalnością i popolitością.

Metale, biżuteria, kamienie szlachetne stają się [...] znakami duchowości, która ma przewagę nad naturą. Stąd ich rola w *Hérodiade*, gdzie są ekwiwalentem tego poziomu, na którym zanika życie, a ku któremu rozwija się niewinna dziewczyna. [...] Najsilniejszym środkiem odrealnienia jest [...] przeniesienie rzeczy w sferę nieobecności oraz unikanie jednoznacznego języka⁶⁴.

W obu utworach występują motywy pustyni, wodotrysku, lilii, lustra, cienia – jednak inaczej zastosowane. Herodiada zdaje się podążać przez pustynię:

⁶¹ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 562. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zbliż ku mym wargom twoje palce i pierścienie” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 563).

⁶² L. Staff, dz. cyt., s. 863–864.

⁶³ Tamże, s. 867.

⁶⁴ H. Friedrich, *Mallarmé*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem E. Feliksiak, Warszawa 1978, s. 173.

Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,
 Dans le parfum désert de ces anciens rois:
 Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?
 Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille,
 Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille,
 Les pâles lys qui sont en moi [.....]⁶⁵.

Młoda swoje długie chwile samotności przyrównuje do „grobowców królów / Wymarłego plemienia”⁶⁶. W Starej postrzega zapewne projekcję własnej przyszłości (żalu wynikającego z niespełnienia), podczas gdy Herodiada widzi siebie „cieniem dalekim, grobowym”. Bohaterki są zakorzenione w przeszłości⁶⁷, w swych pustelniach zmagają się same ze sobą, ale patrzą w przyszłość: Herodiada raczej z nadzieją, gdyż wabi ją to, co nieznanne, a Młoda bez nadziei, gdyż dla niej słońce zachodzi (tak, jakby nie było różnicy między nią a Starą).

W postawie Herodiady i Młodej wyczuwa się sprzeciw wobec porządku świata. Herodiada mówi, że nie chce niczego, co ludzkie i że nie cierpi lazuru, żegna się z Mamką (a więc i trzymanym przez nią lustrem), co można rozumieć jako pożegnanie ze światem. W księżniczce Mallarmégo zachodzi przemiana duchowa. Bohaterka – przerażona swą cielesnością, swoimi popędami, odbieranymi przez zmysły woniami, możliwością dotknięcia przez kogoś, a nawet obawiająca się cudzego spojrzenia – dochodzi do przekonania, że jej przeznaczeniem jest stać się istotą czystej idealności. Wyrzeka się natury, „umiera jako dziewczyna, odchodzi w »białą noc z lodu i przerażającego śniegu«, w zabijającą życie duchowość, [...] jedynym cierpieniem pozostaje niemożność jeszcze większego napięcia”⁶⁸. Jej słowa: „Du reste, je ne veux rien d'humain”⁶⁹, mogłyby – zdaniem Hugona Friedricha – zostać uznane za motto całej twórczości Mallarmégo. Z dehumanizacją wiąże się tutaj, podobnie jak u Baudelaire’a, izolacja od przyrody żywej.

⁶⁵ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 564. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Tam szłam, nieszczęsna, ręce zaciskając zdrowe,
 Chłonąc odór pustynny owych władców dawnych:
 Lecz czyś widziała, jakie lęki mnie opadły?
 Przystaję i obrywam, marząc o wygnaniach,
 Jakby pod wodotryskiem, który mnie oślania,
 Białe lilie, co we mnie są [.....].

(S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 565).

⁶⁶ L. Staff, dz. cyt., s. 861.

⁶⁷ Herodiada mówi: „Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 566). W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Ileż razy i godzin, snami zrozpaczona / I wspomnień poszukując” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 567).

⁶⁸ H. Friedrich, dz. cyt., s. 157.

⁶⁹ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zresztą nie chcę niczego, co ludzkie” (S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 569).

Natomiast Młoda ze Starą żegnają gasnący dzień, zachodzące słońce, jakby żegnały własne ulotne marzenia: „W tęsknocie / Żegnamy je, bo piękne było jak sen krótki...”⁷⁰. O ile Herodiada przeglądała się jeszcze przed chwilą w lustrze, o tyle Młoda wszystkie zwierciadła już dawno zniszczyła – stało się to z powodu matki, która po opuszczeniu przez męża „jak cień żyła cieniem beznadziei wiecznej, / Bojąc się własnej twarzy i serca wspomnienia...”⁷¹.

Córka jej się zamknęła w ustroni bezpiecznej,
 Stłukłszy wszystkie zwierciadła i w szybę strumienia
 Nie spoglądając nigdy...⁷²

Stłuczenie zwierciadeł świadczy o buncie. Nie chodzi o ascezę, ale o to, by zostać na zawsze zapamiętaną jako młoda i piękna. Życie pozbawione miłości nie jest jednak życiem, lecz wegetacją lub śmiercią – zresztą bohaterki Staffa zdają się już być na wpół martwe. Ich głosy to przecież „Dwie łabędzie pieśnie”⁷³. Można też zaproponować inną wykładnię, przyjmując, że jedynym „ratunkiem” dla piękna-miłości jest właśnie śmierć. Umierając młodo, na zawsze pozostajemy w pamięci młodzi i piękni. Śmierć, niszcząc piękno, ocala piękno.

W poemacie Staffa występuje jeszcze jedna bohaterka, chociaż pozostająca w tle – „marmurowy posąg nimfy płaczącej”, usytuowany nad parkową fontanną. Na nim skupia się uwaga Młodej, kiedy Stara pyta ją, która z nich – Młoda czy Stara – jest szczęśliwsza. Młoda wskazuje nimfę, ponieważ „Jest kamienna, tęsknotą piersi jej nie jękną, / A piękna wiecznie...”⁷⁴. Tylko że ona jest właśnie martwa. Stąd sugestia Starej, że nimfa też może być nieśczęśliwa:

Skargą płacze nieustanną
 Wodotrysk. Może skarży się jej chłodne piękno,
 Że nie zaznało tęsknot? – – –⁷⁵

Nimfa to piękno samo w sobie, wieczne piękno – pozbawione tęsknot, ale i miłości. Jest w niej coś nieludzkiego⁷⁶. Młoda sprawia wrażenie, jakby

⁷⁰ L. Staff, dz. cyt., s. 867.

⁷¹ Tamże. Można w tym widzieć odwrócenie opowieści o matce Salome – historyczna Herodiada nie została porzucona przez swojego prawowitego męża, ale odeszła od niego.

⁷² Tamże. Monika Szczot interpretuje utwór w duchu stoickiej *apathei* (M. Szczot, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004, s. 37–38).

⁷³ L. Staff, dz. cyt., s. 868.

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże.

⁷⁶ „Kobiety z poematu – pisze Monika Szczot – przewyższają rzeźbę, ponieważ ich piękno nie opiera się tylko na doskonałości formy, a ma ono charakter psychofizyczny, obejmuje ono zarazem piękno formy (kształt fizyczny) i jednocześnie piękno treści (duch), realizuje się ono w jedności i harmonii duszy i ciała. [...] Dotknięte tęsknotą za szczęściem kobiety z poematu są piękne dzięki zdeponowanemu w nich bogactwu emocjonalnemu” (M. Szczot, dz. cyt., s. 49–50, 58).

chciała wykroczyć poza swoją naturę w stronę natury boskiej, nie zdając sobie sprawy, jakie to może mieć konsekwencje. Młoda i Stara cierpią z powodu swoich pragnień, nimfa – z powodu braku pragnień. Piękno niezrealizowane w miłości niesie ze sobą smutek, ale jest również smutek spełnionych baśni. Można powiedzieć, że Młoda to punkt wyjścia (marzenie), a nimfa to punkt dojścia (spełnienie). Nimfa ta, podobnie jak Młoda, ma w sobie coś z Herodiady Mallarmégo. Wyjaśniając Mamce swój posagowy kształt, Herodiada wydaje się myśleć o rajskim dzieciństwie:

Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis⁷⁷.

Tęsknoty, sny i marzenia bohaterki *Baśni parku jesiennego* są „cudne” w blasku zachodzącego słońca. I one przesądzają, iż ogród, w którym kobiety siedzą, ma znamiona ogrodu rajskiego⁷⁸.

Wspominane przez Herodiadę „Étoiles pures” („Gwiazdy czyste”), ale o zimnym drzeniu, oraz nienawistne spojrzenie Wenus lśniącej wśród drzew, w poemacie Staffa zastępuje wyływający nad drzewa księżyc, w finale utworu „srebrząc marmurowy posąg nimfy płaczącej i oświecając postacie siedzących niemo kobiet”⁷⁹. Te kosmiczne motywy są w obu tekstach znakami kobiecości, zagadkowości, a może też przeznaczenia, na którego wyrok albo bohaterki przystają, albo też chcą go uniknąć, świadome kruchości swe go piękna. Spojrzenie w przyszłość przynosi myśl o odejściu w przeszłość. „J'y partirais” („tam odjadę”) – stwierdza Herodiada.

Oba utwory wieńczą łzy, chociaż ich wymowa może być różna. W poemacie Mallarmégo mowa jest najpierw o płaczącym wosku („[...] ces flambeaux où la cire au feu léger / Pleure parmi l'or vain quelque pleur étranger”⁸⁰), a chwilę potem o łkaniu czy szlochu („Jetez-vous les sanglots

⁷⁷ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 568. W tłumaczeniu Matuszewskiego:

Zresztą nie chcę niczego, co ludzkie, rzeźbioną
Jeśli mnie widzisz, rajskim przejętą zachwytem,
To tylko gdy twe mleko wspomnę niegdyś pite.

(S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 569).

⁷⁸ Występujący w poezji Staffa motyw rajy szeroko omawia Jerzy Kwiatkowski: *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 175–280.

⁷⁹ L. Staff, dz. cyt., s. 868.

⁸⁰ S. Mallarmé, *Hérodiade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Zapał świeczniki, gdzie wosk płacze w ogniu lekkim / Przy marnym złocie płaczem obcym i dalekim” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573). Te dwa wersy Hugo Friedrich odnosi do stanu duchowego Herodiady: „To jest peryfrastyczne opisanie świece. Ale ograniczone przedmioty zdominowane są tutaj przez wielorakie symboliczne odniesienia: płacz, znikomość, obcość. To one tworzą właściwą treść wersów, nie należą już wcale do świece, lecz do wewnętrznej sytuacji osoby, która mówi” (H. Friedrich, dz. cyt., s. 174).

suprêmes”⁸¹). U Staffa czytamy zaś o płaczącej nimfie i łzach w oczach Młodej: „[...] patrzy bez ruchu w dal mroczną, a w ciemnych jej oczach lśnią dwie duże łzy, słodkie, jasne, spokojne”⁸².

Posąg nimfy – tak jak Herodiada Mallarmégo – przywodzi na myśl sztukę, podpowiadając być może, że utwór Staffa mówi nie tylko o miłości i szczęściu. Niewykluczone, że jest to dialog o zmieniających się epokach piękna, trzech jesieniach, z których każda przemija: jesień przeszłości (Stara), jesień teraźniejszości (rzeczywista), jesień przyszłości (Młoda): „Jakżeśmy wszystkie piękne: trzy jesienie, / Dla których cudnie słońce zachodzi”⁸³. Wszystkie są piękne, choć inne. Nie znikają też zupełnie. Z czasem uzyskują tylko odmienne oświetlenie (wymowę) – zamiast słońca przyświeca im księżyc. Gdy słońce powróci, będzie jednak szukało nowego piękna, starało się odkryć nowy ideał.

Zachodzące zmiany, wykluczające piękno absolutne, można postrzegać jako pewną ułomność dzieła stworzenia (dzieła sztuki) albo jego atrakcyjność: „A jestże coś mniej piękne przeto, że jest raz?”⁸⁴. Nie ma odpowiedzi jednoznacznej, który rodzaj śmierci bardziej rani, jaką miarą mierzyć łzy nimfy (piękno wieczne) i łzy Młodej (piękno chwilowe). Nimfa jest martwa w swej wieczności, a Młoda w swym życiu (przemijaniu). Najprościej byłoby powiedzieć, że każde piękno ma swój czas.

Podobieństwo *Baśni parku jesiennego* Staffa do *Herodiady* Mallarmégo nie wydaje się przypadkowe. Liczba identycznych dla obu tekstów motywów jest zbyt duża, wskazuje raczej na świadomą inspirację. Motywami tymi Staff zongluje jednak inaczej, podporządkowując je swojej poetyce i swojej filozofii równowagi (racje bohaterki się równoważą). Jego utwór nie jest parafrazą lub pastiszem, stanowi odmienne opracowanie tego samego tematu – piękna. Tworzy nową jakość, czasem poprzez „odwrócenie” sytuacji (np. pierścienie i ozdoby – jeden utwór akcentuje ich obecność w obrazie bohaterki, a drugi ich brak; podobnie motyw lustra – w jednym poemacie podkreśla się spoglądanie w lustro, a w drugim unikanie odbicia).

Bibliografia

Źródła

Apokryfy Nowego Testamentu, t. 1: *Ewangelie apokryficzne*, cz. 2: *Św. Józef i św. Jan Chrzciciel, Męka i zmartwychwstanie Jezusa, Wniebowzięcie Maryi*, red. Marek Starowieyski, współpr. Włodzimierz Appel [i in.], Kraków 2003.

⁸¹ S. Mallarmé, *Hérodjade*, s. 572. W tłumaczeniu Matuszewskiego: „Wasze usta w męczeńskim, wielkim szlochu krzyczą” (S. Mallarmé, *Herodiada*, s. 573).

⁸² Tamże, s. 868.

⁸³ Tamże, s. 867.

⁸⁴ L. Staff, *Zmiany*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 888.

- Flaubert Gustave, *Kuszenie świętego Antoniego*, w przekł. Piotra Śniedziewskiego, z komentarzami Gisèle Séginger, Renaty Lis i Ryszarda Przybylskiego, Warszawa 2010.
- Goethe Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie*, w: *Goethes Werke*, Bd. 3: *Dramatische Dichtungen*, erster Band, Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1949.
- Goethe, *Faust*, cz. 1 i 2, przeł. Feliks Konopka, Warszawa 1962.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum*, w: tegoż, *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Klaus Briegleb, Bd. 4, München 2005.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, na jęz. pol. przeł. Aureli Urbański, Sandomierz 2015.
- Heine Heinrich, *Atta Troll. Sen nocy letniej*, przeł. Maria Konopnicka, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 1: *Utwory poetyckie*, wybór, red. i przypisy Adolf Sowiński, wstęp Romana Karsta, Warszawa 1956.
- Liryki francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył Leopold Staff, Warszawa 1924.
- Lisowski Jerzy, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3: *Od Chateaubrianda do Germaina Nouveau*, Warszawa 2000.
- Staff Leopold, *Poezje zebrane*, t. 1, Warszawa 1980.

Opracowania

- Boschian Catherine, *L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste*, „Études littéraires” 2007, vol. 39, nr 1.
- Carille Gomerz, *Salome*, w: Hans Hellmut Hofstätter, *Symbolizm*, przeł. Sławomir Błaut, Warszawa 1987.
- Dojrzewanie do pełni życia. Starość w literaturze polskiej i obcej*, red. Stefan Kruk, Elżbieta Flis-Czeraniak, Lublin 2006.
- Flawiusz Józef, *Dawne dzieje Izraela*, z jęz. grec. przeł. Zygmunt Kubiak, Jan Radożycki, wstęp Eugeniusz Dąbrowski, Witold Malej, komentarzem opatrzył Jan Radożycki, cz. 2, Warszawa 1993.
- Friedrich Hugo, *Mallarmé*, w: tegoż, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. i opatrzyła wstępem Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gutowski Wojciech, „*Salome*” Jana Kasprówicza, czyli kreacja w śmierci, w: *Jan Kasprówicz. W siedemdziesięciolecie śmierci*, red. Jan Kaczyński, Olsztyn 1999.
- Igliński Grzegorz, „*Śpi szczęście [...] / między wargą a czarą*”. Odcienie miłości w „*Baśni parku jesiennego*” Leopolda Staffa, w: *Palanistyka – Polonistyka – Polonistyka 2009*, red. Alaksandr Kiklevič, Sârgej Vaźnik, Minsk 2010.
- Janion Maria, *Salome tańczy*, w: tejże, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.
- Gołakowski Leszek, *Salome czyli Wszyscy ludzie są śmiertelni*, w: tegoż, *Bajki różne; Opowieści biblijne; Rozmowy z diabłem*, z rys. Andrzeja Dudzińskiego, Londyn 1987.
- Kralkowska-Gątkowska Krystyna, *Salome Kasprówicza i jej modernistyczne siostry*, „*Rocznik Kasprówiczowski*” VIII (1995).
- Krzyw[oszewski] Stefan, *Salome, córka Herodiady w poezji*, „*Życie i Sztuka*” (dod. do „*Kraju*”) 1905, nr 8–9.
- Kuryluk Ewa, *Salome albo O rozkoszy. O grotesce w twórczości Aubreya Beardsleya*, Kraków 1976.
- Kwiatkowski Jerzy, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966.
- Lipski Jan Józef, *Twórczość Jana Kasprówicza w latach 1891–1906*, Warszawa 1975.

- Mancewicz Aneta, *Salome Oscara Wilde'a jako jednoaktowy dramat poetycki*, w: *Krótkie formy dramatyczne*, red. Hanna Ratuszna i Radosław Sioma, Toruń 2007.
- Ortega y Gasset José, *Portret Salome*, w: tegoż, *Szkice o miłości*, przekł. Krzysztofa Kamyszewa, posł. Małgorzaty Szpakowskiej, rys. Jerzego Nowosielskiego, Warszawa 1989.
- Podraza-Kwiatkowska Maria, *Salome i Androgyne. Mizoginizm a emancypacja*, w: tejże, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, wyd. 2, Kraków 1994.
- Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przekł. Krzysztof Żaboklicki, słowo wstępne Mieczysław Brahmer, wyd. 2, Gdańsk 2010.
- Sauerland Karol, *Igraszki ze ściętą głową albo wątek Salome u Heinego, Flauberta, Oscara Wilde'a i Jana Kasprowicza*, tł. Joanna Leszek, „PAL Przegląd Artystyczno-Literacki” 1998, nr 5–6.
- Siemaszko Piotr, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, w: *Kobiety w literaturze. Materiały z II Międzyuczelnianej Sesji Studentów i Naukowców z cyklu „Świat jeden, ale niejednolity” Bydgoszcz, 3–5 listopada 1998 roku*, red. i wstęp Lidia Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.
- Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. Aleksander Nawarecki i Adam Dziadek, Katowice 1995.
- Stodor Adam [właśc. Adam Cehak], *Salome we współczesnej liryce i dramacie*, „Nasz Kraj” 1906 [t. 1], z. 19–21.
- Szczot Monika, *Klasycyzm Leopolda Staffa*, Poznań 2004.
- Śniedziwski Piotr, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Thibaudet Albert, *Historia literatury francuskiej. Od Rewolucji Francuskiej do lat trzydziestych XX wieku*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1997.
- Trześniowski Dariusz, „A trwanie twoje jest, jak śmierć, na zawsze – coraz straszniejsze i krwawsze...”. *Modernistyczny wizerunek Salome*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 1.
- Trześniowski Dariusz, *Miłość tragiczna: Salome – Jan Chrzyciel*, w: tegoż, *W stronę człowieka. Biblia w literaturze polskiej (1863–1918)*, Lublin 2005.
- Walzer Pierre-Olivier, *Essai sur Mallarmé*, [Paris] 1963.
- Wojtynek Krystyna, *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Charlesa Baudelaire'a i Stéphane'a Mallarmégo*, Katowice 1990.
- Wolf Mary Ellen, *Eros under glass. Psychoanalysis and Mallarmé's „Hérodiade”*, Columbus 1987.

Źródła internetowe:

- Śniedziwski Piotr, *Mallarmégo poezja bez podmiotu*, „Podteksty” 2005, nr 2, dostępny w Internecie: <<http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?acion=dynamic&nr=3&dzial=4&id=67>> [dostęp: 17.05.2015].

Summary

The paper compares two poems with diagonal structure: *Herodias* by Stéphane Mallarmé and *Baśń parku jesiennego* (*Fairy Tale of the Autumn Park*) by Leopold Staff. It proves the level of dependence of the Polish work on the French original. The comparison shows that the number of motives identical for both texts is too high to see it as accidental; it rather shows conscious inspiration. However, Staff uses those motives differently than Mallarmé, subjecting them to his poetics and his philosophy of balance. His work is not a paraphrase or pastiche; it represents a different elaboration of the same subject – the beauty. They create a new quality.