

Dla „Biesiady”:
Agata Sadkowska
Instytut Romanistyki UW

Synteza sztuk we francuskim romantyzmie i symbolizmie

Jedną z właściwości symbolizmu jest tworzenie powinowactw między literaturą, malarstwem i muzyką, wiążące się z charakterystycznym dla tej epoki dążeniem do przekraczania granic gatunkowych sztuki. Szczytowym przejawem tych dążeń były próby stworzenia tzw. sztuki totalnej, syntetycznego tworu wznoszącego się ponad tradycyjne podziały. Rodowodu tych poszukiwań, jak i zresztą wielu innych cech estetyki symbolizmu, należy szukać w romantyzmie. Warto przyjrzeć się z bliska niektórym z romantycznych realizacji syntezy sztuk. Wiele z nich stało się inspiracją dla symbolistów lub przygotowało grunt dla nowych, śmielszych poszukiwań.

W najprostszej formie romantyczny związek dwóch sztuk zaznaczał się przez wzajemność inspiracji. Eugène Delacroix nawiązywał m.in. do twórczości Dantego, Scotta, Byrona i dokonywał transpozycji motywów literackich. Pojęcie transpozycji może być rozumiane na wiele sposobów; oznacza ono próbę przełożenia tego, co zostało wyrażone językiem jednej ze sztuk, na język innej sztuki. W świetle takiej definicji malarska transpozycja dzieła literackiego jest próbą wywołania efektów analogicznych do tych, jakie wywołuje literatura, lecz osiągniętych środkami właściwymi malarstwu. Transpozycja jest najczęściej odtworzeniem i przełożeniem dzieła na kod innej sztuki (opisaniem go, przejęciem jego tematu bądź nastroju). Można jednak mówić o transpozycji także wtedy, gdy artysta nie odtwarza rzeczywiście istniejącego dzieła, ale środkami właściwymi danej sztuce tworzy dzieło fikcyjne, które np. przez istotę kompozycji lub użytych środków zdaje się należeć do dziedziny innej sztuki. Delacroix transponował tematy literackie, zachowując ducha, nastrój każdego z nich, lecz wyrażając je środkami właściwymi malarstwu. Artysta tłumaczył je przy tym na język własnej wyobraźni. Jego twórczość można nazwać malarstwem literackim. Już Théophile Gautier dostrzegał w malarstwie autora *Śmierci Sardanapala* elementy literackie, a Charles Baudelaire przypominał sposób, w jaki malarz tworzył rzeczy nowe czerpiąc z natury – „wielkiego słownika” – potrzebne mu elementy¹. Baudelaire uważał Delacroix za „literackiego” ze względu na charakterystyczną dla niego zdolność przenikania powłoki rzeczy, spojrzenie tak głębokie, jak po zażyciu opium². Zatem o tzw. literackości dzieł malarskich zadecydowało wg oceny Baudelaire’a wizjonerstwo ich twórcy.

Literacka transpozycja dzieła plastycznego może przybierać różne formy. W *Nocnym, Kasprze*, zbioru poematów prozą Aloysiusa Bertranda, noszącym znamienne podtytuł *Fantazje na modłę Rembrandta i Callota*, nie pojawiają się odwołania do konkretnych dzieł, a – jak zauważył Jacques Bony – jedynie panuje analogiczna atmosfera, nawiązująca do pragnienia „przedstawienia malowniczości zewnętrznej, czasem dziwacznej, ale i życia wewnętrznego, lęków świadomości”³. Gautier zaś tworzył odpowiedniki dzieł malarskich czerpiąc obficie ze słownictwa kolorów i kształtów. Jego *Symfonia w bieli dur* przypomina dzieła Whistlera – obrazy o tytułach zaczerpniętych z muzyki (np. *Symfonia w bieli nr 2*), charakteryzujące się muzyczno-malarską harmonią dzięki użyciu różnych odcieni (tonów) tej samej barwy. Tematem wiersza jest nieskazitelna biel kobiecego ciała. By ją w pełni przedstawić, poeta posługuje się całą gamą obrazów: są tam łabędzie, gronostaje, śnieg, szron nocy polarnej, hostia. Zabieg to w pełni świadomy, o czym świadczy tytuł, nawiązujący do muzyki i malarstwa.

Na pograniczu sztuk można usytuować także dzieła, w których opis został potraktowany w sposób malarski. Technikę tę, polegającą na selektywnym przedstawianiu rzeczywistości oglądanej przez pryzmat subiektywnego przeżycia, odnajdujemy u Baudelaire’a. Spojrzenie wydobywa z mroku tylko niektóre elementy:

Kawiarnia cała była blaskiem. Nawet gaz płonął z zapalem pierwszych początków i oświetlał co sił ściany oślepiąco białe, migocące powierzchnie luster, złocenia listew i gzymśów, pyzatyh paziów wleczonych przez psy na smyczach, damy uśmiechające się do sokoła na ich rękę [...]⁴.

Opisy Paryża z lotu ptaka w *Katedrze Marii Panny w Paryżu* także noszą znamiona tej techniki: przed czytelnikiem roztacza się panorama dachów, odbłasków, ulic. Pałac Tournelles to „gęstwina hełmów,

¹ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne, Sztuka romantyczna i inne dzieła krytyczne*, Paryż 1962, s. 119. Wszystkie cytaty z tekstów francuskich w tłum. A. Sadkowskiej.

² Tamże, s. 240.

³ J. Bony, *Jak czytać romantyzm*, Paryż 1992, s. 135.

⁴ Ch. Baudelaire, *Paryski spleen*, przeł. J. Guze, Warszawa 1992, s. 61.

dzwoniczek, kominów, blaszanych chorągiewek, kwiatonów, fial, latarni podziurawionych światłem, jak gdyby na wskroś przebitych dłutem, baldachimów i igliczek⁵. Ważny głos w sprawie syntezy sztuk tworzą wypowiedzi Baudelaire'a. Definiował on romantyzm jako sztukę współczesną wyrażoną „wszystkimi środkami, jakimi dysponuje sztuka”⁶. Wpisywał się też w nurt czerpiący z doktryny filozoficznej zwanej iluminizmem, której ślady można odnaleźć u Balzaca, Nerval'a i Hugo. *Les Illuminés* rozwijali, jak pisał Bony, „teorię stworzenia świata jako upadku ducha w materię, z przyszłą możliwością reintegracji człowieka w łono pierwotnego Ducha”. Charakteryzowała ich „wiara w system istnień będących pośrednikami pomiędzy człowiekiem i bóstwem” oraz „koncepcja świata jako analogii”⁷.

Baudelaire to również twórca teorii odpowiedników. Jego sonet *Oddźwięki* mówi o jedności między światem ludzkim, światem natury i całym kosmosem. Dlatego dźwięki, wonie i kolory mogą sobie odpowiadać, dlatego zapach może być zielony jak łąka. Owe odpowiedniki są zresztą dwojakiej natury. Obok tzw. odpowiedników wertykalnych, występujących między światem zmysłowym i duchowym, istnieją tzw. odpowiedniki horyzontalne, tworzące analogie między doznaniem i w konsekwencji – sztukami. W tekście *O kolorze*, wchodzącym w skład *Salonu 1846*, Baudelaire w celu sprecyzowania własnej myśli zacytował fragment wypowiedzi Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna:

Gdy słyszę muzykę, [...] odnajduję podobieństwo i wewnętrzny związek między barwami, dźwiękami i zapachami. Wydaje mi się, że wszystkie je zrodził ten sam promień światła i że powinny się jednoczyć w cudownym koncercie⁸.

Taka sama opinia pojawiła się w tekście *Ryszard Wagner i "Tannhäuser" w Paryżu*: „byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kolory nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nie rozdzielną całość”⁹. Stąd przekonanie poety o istnieniu odpowiedników (*correspondances*) i częste użycie synestezji, czyli przenoszenia jednych wrażeń zmysłowych na inne. Pojęcie synestezji odnosi się do odpowiedników horyzontalnych i polega na przypisywaniu zjawiskom postrzegalnym przez jeden ze zmysłów cech charakterystycznych dla innego zmysłu (np. zielony zapach).

Przekonaniem o głębokiej jedności świata Baudelaire poprzedził poszukiwania symbolistów. Poprzedził je także Paul Verlaine, którego *Sztukę poetycką* warto skonfrontować ze *Sztuką* romantycznego jeszcze, choć i związanego z Parnasem¹⁰ Gautiera. Ten ostatni podkreślił związek poezji ze sztukami plastycznymi: marzenie artysty winno być wyrażone w materiałach trudnych, wymagających ciężkiej pracy takich, jak emalia, marmur i rym. Verlaine poezję związał nie z plastyką, ale z muzyką. Chciał widzieć poezję właśnie taką, jaką odrzucił Gautier: muzyczną, sugestywną i mglistą. Kultowi nieśmiertelnej formy przeciwstawił prymat sugestii i niedopowiedzianego. Muzyczne aspiracje poezji oraz podkreślanie wagi sugestii i niedopowiedzenia kierują uwagę ku symbolizmowi i opinii Stéphane'a Mallarmégo, że zwyczajne podanie nazwy rzeczy odbiera czytelnikowi trzy czwarte przyjemności estetycznej. Koncepcją poety-jasnowidza, idealizmem oraz użyciem synestezji poprzedził też wypowiedzi symbolistów Rimbaud.

Elementy spuścizny romantycznej są w symbolizmie liczne. Romantyczny jest rodowód samego symbolu, będącego sposobem ukazania związku między światem zmysłowym i duchowym. Gourmontowska definicja symbolizmu jako wyrazu indywidualizmu w sztuce, oniryczna, fantastyczna rzeczywistość poezji Maeterlincka, nieprawdopodobne twory z pasteli Redona kojarzą się z motywami romantycznymi. Jednak w symbolizmie idealizm został posunięty znacznie dalej. Remy de Gourmont na przykład twierdził, że „dla człowieka, podmiotu myślącego, wszystko, co zewnętrzne, istnieje tylko jako jego wyobrażenie rzeczywistości”¹¹. Pisarz polskiego pochodzenia, Teodor de Wyzewa, definiował

⁵ V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1986, s. 93.

⁶ Ch. Baudelaire, *O sztuce, Szkice krytyczne*, Wrocław 1961, s. 8 – 9.

⁷ J. Bony, dz. cyt., s. 122.

⁸ Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 82 – 83.

⁹ Ch. Baudelaire, *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, przeł. H. Ostrowska-Grabska [w:] J. Starzyński, *O romantycznej syntezy sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965, s. 227.

¹⁰ Nazwa pochodzi od tytułu zbioru *Parnas współczesny*, opublikowanego w roku 1866. Były w nim zamieszczone poezje m. in. de Banville'a, Gautiera, de Lisle'a i Verlaine'a. W latach 1871 i 1876 ukazały się kolejne zbiory o tym samym tytule. Trudno mówić o jednolitej koncepcji artystycznej członków Parnasu. Byli uważani za reprezentantów naturalizmu w poezji, manifestowali postawę krytyczną wobec romantyzmu. Głosili kult pracy i dążyli do osiągnięcia obiektywizmu jako jednej z nadrzędnych wartości w sztuce.

¹¹ R. de Gourmont, *Księga masek*, Paryż 1963, s. 12.

przekonania Mallarmégo, wywodząc z idealizmu konieczność posłużenia się symbolem. Jego zdaniem Mallarmé „uprzytomnił sobie, że najgłębszym źródłem wzruszeń było dla niego szukanie prawdy i że świat jest rzeczywistością fikcyjną, żyjącą w duszy poety”, odkrył, że „części jego wymarzonego świata były połączone ze sobą w sposób konieczny” i każda z nich „była głębokim obrazem reszty”. A to dzięki temu, że „wszystko jest symbolem, każda molekuła zawiera wszechświaty, każdy obraz jest mikrokosmosem całej natury”¹².

Dążenie do stworzenia sztuki totalnej, syntetycznej, znalazło wyraźne odbicie w twórczości Richarda Wagnera. Słowo okazało się dla niego niedostateczną formą wyrazu, gdyż zatraciło swoją pierwotną wartość. Artysta powinien stawiać sobie za cel odnalezienie tej wartości, w czym może mu pomóc muzyka. Jak pisał Bertrand Marchal, „ambicją dramatu wagnerowskiego jest [...] powrót do pierwotnego przymierza muzyki i poezji poprzez pośrednictwo mitu”¹³. Mit odwołuje się bowiem do tego, co najbardziej ludzkie, odarte z otoczki anegdotyczności i przypadkowości. Ideą sztuki jest sztuka dramatyczna, stanowiąca związek wielu rodzajów twórczości.

René Ghil, symbolista, autor *Traktatu o słowie*, dążył do stworzenia syntetycznego dzieła, łączącego w sobie elementy różnych sztuk. Léon Guichard zauważył, że

„[...] tak, jak Wagner pojmował dramat muzyczny jako zarazem wynik i rozwinięcie całej wcześniejszej muzyki niemieckiej [...], Ghil rozumie <<Dzieło-Jedno>> jako wynik i rozwinięcie całej dotychczasowej poezji francuskiej [...]. Cała poezja ma się wypełnić w dziele Ghila, jak cała muzyka w dziele Wagnera”¹⁴.

Ghil chciał stworzyć nowy typ poezji, w której słowo, sens i ekspresja muzyczna miałyby sobie wzajemnie odpowiadać. Przekonany, jak Rimbaud, że samogłoskom można przypisać kolory, tworzył teorię słyszenia barwnego, ale posuwał się jeszcze dalej, do teorii instrumentacji werbalnej. Poprawiał Rimbauda: uważał, że A wciąż jest czarne, a E białe, ale I z czerwonego zmienia się w niebieskie, U z zielonego w żółte, a O z błękitnego w czerwone. Na tym nie koniec. Każdej samogłosce, a więc i każdej barwie, zostaje przypisany instrument muzyczny (A – organy, E – harfa, I – skrzypce, O – ogólnie: instrumenty dęte, U – flet). Wokół tych typów instrumentów mają grupować się spółgłoski według symbolicznych powinowactw. Na przykład wokół skrzypcowego (niebieskiego) I mają się zbierać wyostrzone S i Z, błagalne V, miękkie i płaczące L¹⁵.

Poszukiwania Mallarmégo podążały w innym kierunku. Marzył on o dziele będącym najwyższym osiągnięciem umysłu, które nazywał Książką.

Książka, po prostu książka (*un livre*), w wielu tomach, o spójnej architekturze, przemyślana, nie będąca zbiorem przypadkowych, nawet cudownych inspiracji... Pójdę dalej, powiem: Książka (*le Livre*), bo w głębi duszy jestem przekonany, że istnieje tylko jedna, i każdy, kto kiedykolwiek pisał, nawet Geniusze, próbował ją stworzyć, nie wiedząc o tym”¹⁶.

Literatura symbolistyczna stała się też z czasem inspiracją dla twórczości muzycznej. Dzieło *Peleas i Melizanda* Maurice'a Maeterlincka było natchnieniem dla Debussy'ego i Faurégo, *Świętą* Mallarmégo inspirował się Ravel, a *Popołudniem fauna* – Debussy. Mallarmé chciał odebrać muzyce to, co sobie przywłaszczyła, a co jego zdaniem należało do poezji: „nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco wynikać, jako istniejący we wszystkim zespół zależności, Muzyka”¹⁷. Chciał odebrać muzyce jej esencję, która, jak pisał Marchal, jest „wcześniejsza niż świat dźwięków, i której sztuka muzyczna, podobnie jak poezja, jest tylko jedną z możliwych realizacji”¹⁸. Poezja Mallarmégo okazała się muzyczna przede wszystkim jako sztuka sugestii i logiczna konstrukcja. Muzykę łączył poeta z ciszą. We wspomnianym wierszu św. Cecylia, patronka muzyki nie trzyma księgi, lutni ani fletu, a jedynie pióro. Staje się „muzykantką ciszy”¹⁹.

Symboliści dążyli do umuzykalnienia poezji przez uczynienie jej lekką, niematerialną, ulotną i

¹² *Symbolizm francuski i Młoda Polska. Studia i materiały* pod red. H. Chudaka, Warszawa 1994, s. 29.

¹³ B. Marchal, *Jak czytać symbolizm*, Paryż 1993, s. 90.

¹⁴ L. Guichard, *Muzyka i literatura we Francji w czasach wagneryzmu*, Paryż 1963, s. 108.

¹⁵ R. Ghil, *Traktat o słowie*, Paryż 1978, s. 109.

¹⁶ List Mallarmégo do Verlaine'a z dn. 16 listopada 1885 [w:] S. Mallarmé, *Korespondencja*, Paryż 1965, s. 301.

¹⁷ S. Mallarmé, *Kryzys wiersza*, przeł. E. D. Żółkiewska [w:] *Wybór poezji*, Warszawa 1980, s. 85.

¹⁸ B. Marchal, dz. cyt., s. 92.

¹⁹ S. Mallarmé, *Święta*, przeł. M. Jastrun [w:] *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 47.

czystą, co miało prowadzić do rozumienia jej jako sztuki nieprzedstawiającej. Żywioł muzyczny przekształcał przy tym nie tylko poezję, ale i prozę. Jednemu z kierunków w prozie francuskiej drugiej połowy XIX wieku nadano nawet nazwę „powieści wagnerowskiej”. Do nurtu tego należą dzieła takie, jak *Zmierzch bogów* Elemira Bourgesa i *Tristan. Ziemia na sprzedaż nad brzegiem morza* Henry’ego Céarda. U Bourgesa, prekursora powieści wagnerowskiej, tytuł utworu został zapożyczony z twórczości Wagnera, podobnie jak temat miłości kazirodziej i upadku świata. Muzyka Wagnera oddziaływała na akcję utworu Céarda, autora historii „kobiety, która chciała być Izoldą”²⁰. Stworzył on opowieść o „niespełnionym marzeniu, zabitym przez życie, smutnej przygodzie, która pokazuje nam degradację Ideału”²¹.

Analogię między dziełami Wagnera i literaturą francuską można dostrzec także w obecności podobnych środków wyrazu: leitmotiwu i mityzacji rzeczywistości. W tekstach Emila Zoli można znaleźć np. powtórzenia zacieśniające jedność książki i przedstawienia przedmiotów, które, wyolbrzymione i ożywione, same stają się symbolami, jak ogród Paradou w *Grzechu księdza Mouret* czy katedra w *Marzeniu*. Także w monologu wewnętrznym, którym posługuje się Dujardin, leitmotiv zajmuje bardzo ważne miejsce.

Jednym z najwyraźniejszych przykładów transpozycji literackiej dzieła malarskiego może być przedstawienie *Salome* Gustawa Moreau w *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa. Powieść ta nie jest, co prawda, produktem czystego symbolizmu, ale echa filozofii i fascynacja sztuką tego prądu są w niej widoczne. Bardziej dekadencja niż symbolistyczna, objawiła współczesnym nieznanym dotąd Mallarmégo i Moreau. Pisząc o *Salome*, Huysmans nie ograniczał się do opisu obrazu, ale go wzbogacał elementami zaczerpniętymi z własnej wyobraźni:

[...] na wilgotnej skórze (Salome) iskrzą się poprzyczepiane diamenty; bransolety, pasy, pierścienie pluja iskrami; na tryumfalnej szacie wyszywanej perłami, uwzorzonej srebrem, lamowanej złotem pancerz, dzieło sztuki złotniczej, gdzie każda łuska to klejnot, zajmuje się plmieniem, zaplata ogniste wężyki, migoce na ciełe matowym o karnacji róż herbacianych, przywodząc na myśl owe przepyszne owady, których olśniewające skrzydła są żyłkowane karminem, usiane żółtością jutrzeńki, cętkowane błękitem stali, przęgowane pawią zielenią²².

Na podstawie obrazu Moreau Huysmans stworzył inny, własny. Jego Salome okazała się w większym stopniu niż jej pierwowzór malarski demonem, wcieleniem grzechu. Stała się bóstwem Rozpusty i Histerii²³.

Na pograniczu sztuk sytuuje dzieła również impresjonizm literacki. Prymat subiektywnego wrażenia, selektywne widzenie rzeczywistości, pragnienie utrwalenia tego, co chwilowe, barw i światła, każą wywodzić impresjonizm do naturalizmu. Trzeba jednak pamiętać, że impresjonizm szybko stracił związek z tym prądem i stał się techniką artystyczną reprezentatywną dla symbolizmu. U symbolisty Edouarda Dujardina, autora powieści *Wawrzyny już święto*, charakterystycznej dzięki zastosowanym w niej specyficznym mechanizmom monologu wewnętrznego, opis impresjonistyczny uzasadniony jest subiektywizmem spojrzenia. Gdy bohater nocą wygląda przez okno, czytelnik widzi razem z nim „wszędzie wokół jasność wielkich niebios; tutaj masy drzew, a dalej domy, czarne, z rozświetlonymi oknami; dachy, czerniejące dachy; na dole, w pomieszczeniu, ogród, i w pomieszczeniu, ściany, przeczy i czarne domy o świetlistych oknach [...]”²⁴.

Zatem nie tylko literatura może być malarska lub muzyczna. Malarstwo może stać się literackie i muzyczne. Muzyczne w sensie harmonii, delikatności, ucieczki od tego, co materialne, w stronę tego, co nieuchwytnie i duchowe. Literackie zaś przez odwołania do motywów i obrazów obecnych w literaturze. W twórczości symbolistów można znaleźć lazur, drogie kamienie, łabędzie, jednorożce i pawie, istoty dziwne i delikatne bądź przerażające. Przedstawienia takie pojawiają się zarówno u Mallarmégo, jak i u Moreau, Maeterlincka czy Redona.

W symbolizmie odżyło wiele romantycznych technik charakterystycznych dla syntezy sztuk takich, jak choćby transpozycja czy opis malarski. Pojawiły się też koncepcje nowe, śmielsze, takie, jak wizja sztuki totalnej, „Dzieła-Jednego” czy poezji muzycznej. Pokrewieństwo między obiema epokami wynika głównie z łączącego ich estetyki idealizmu, pragnienia dotarcia do tego, co głębsze, ukryte, może metafizyczne, może istniejące pierwotnie, lecz utracone. Przy tym symbolizm i romantyzm nie

²⁰ L. Guichard, dz. cyt., s. 202.

²¹ Tamże, s. 197.

²² J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 101 – 102.

²³ Por. Tamże., s. 103.

²⁴ E. Dujardin, *Wawrzyny już święto*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1971, s. 40.

były jedynymi prądami, w których sztuki wykazywały wzajemne powinowactwa. Badacze dostrzegli związek naturalizmu, jako skupienia na rzeczywistości zmysłowej, z malarstwem, podczas gdy idealistyczny symbolizm był wg nich ściślej związany z muzyką (umuzycznienie poezji, dążenie do autonomii słowa, a nawet stworzenie z poezji sztuki niefiguratywnej). Jednak u Zoli, mistrza naturalizmu, pojawiły się nie tylko opisy malarskie, ale i muzyczne, jak w przypadku opisu śmierci Albiny w *Grzechu księdza Mouret*. Dziewczyna umiera w symfonii kwiatowych zapachów, które przypominają poszczególne etapy jej nieszczęśliwej miłości do Sergiusza. Preludium zieleni, flet fiołków, akompaniament lili, gama lewkonii, chór róż – to tylko niektóre elementy tej niezwyklej orkiestry. Huysmans zaś na długo, zanim stał się obrońcą symbolistów, tworzył opisy malarskie, które bogactwem barw i sugestywnością zawstydziłyby niejednego symbolistę:

Twoja suknia, śledziu, to paleta zachodzących słońc, patyna starej miedzi, przygaszony ton złota skór kordobańskich, sandałowe drzewo i szafran jesiennych liści. [...]

O migotliwy i przydymiony matowo, kiedy patrzę na twoją kolczugę, myślę o obrazach Rembrandta i widzę jego wspaniałe głowy, słoneczne ciała, migotanie klejnotów na czarnych aksamitach; widzę jego strumienie światła nocą, smugi złotego pyłu w ciemności, wybuchy słońc pod czarnymi łukami²⁵.

²⁵ J.-K. Huysmans, *Śledź*, przeł. Julia Hartwig [w:] *Antologia poezji francuskiej*, Warszawa 1966, s. 745 – 747.