

Akt w malarstwie XIX wieku a fotografia i pornografia.

Przypadek Pantaleona Szyndlera

modus

prace z historii sztuki
XV, 2015



AGATA WÓJCIK

Dziewiętnastowieczni krytycy ubolewali, że na polskiej scenie artystycznej brakuje malarzy wyspecjalizowanych w ukazywaniu kobiecych aktów. Kazimierz Daniłowicz-Strzelbicki wskazywał, iż przyczyną tego stanu jest to, że: „sztuka nasza rozwinięta od niedawna skrzydła do pewnego lotu, zrazu krępowana teoretycznymi doktrynami estetycznymi, musiała zasklepić się w malarstwie pejzażowym, historycznym i rodzajowo wiejskim, nie mając czasu na studyowanie aktu kobiecego”¹. Drugą przyczyną miały być: „patryarchalne stosunki rodzinne polskie, pewna surowość obyczajów”². Marian Sokołowski twierdził, że jeśliby nawet pokazywano w Polsce więcej aktów, „toby zapewne nas raził [ten gatunek – A.W.]. Jesteśmy [bowiem – A.W.] społeczeństwem świeżym i stosunkowo młodem, niepozbawionem zdrowej naiwności, dbającym o moralność i przyzwoitość”³. Jednakże, jak zauważyła Maria Poprzęcka, jeśli zajrzemy do katalogów wystaw warszawskich salonów Krywulta, Ungra, a sądzę, że także warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych i krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, to odnajdziemy liczne akty, które często były wabikiem przyciągającym publiczność⁴. Artyści nadsyłający na wystawy akty byli przekonani, że z łatwością znajdą one nabywców. Mieczysław Reyzner, malarz mieszkający w Paryżu, pisał do sekretarza krakowskiego TPSP Seweryna Böhma: „Wkrótce znowu przyślę do Sukiennic jaką panienkę pastelową mniej lub więcej ubraną, czyli raczej rozebraną, na to tak jak w naturze zwykle nie brak amatorów”⁵.

Akt w XIX wieku pojawiał się zazwyczaj pod osłoną legitymującego go tematu. Malarze korzystali z kostiumu antycznego, historycznego czy alegorycznego. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XIX i na początku XX wieku

1 K. Daniłowicz-Strzelbicki, *Franciszek Żmurko*, Warszawa 1902, s. 25.

2 Ibidem, s. 31.

3 M. Sokołowski, *Pierwsza Wielka Wystawa Sztuki Polskiej*, „Czas”, 40, 1887, nr 231, s. 1.

4 M. Poprzęcka, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 22.

5 Biblioteka Jagiellońska, sygn. 6692 III, Korespondencja Seweryna Böhma, t. 5, List Mieczysława Reyznera do Seweryna Böhma, dn. 7 II 1891, k. 124.

artyści często zwracali się ku stylizacji orientalnej. Spod ich pędzli wychodziły hurysy, syngalezki, odaliski, bajadery i tym podobne wschodnie piękności. Widywcy krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych mogli podziwiać między innymi *Maurytanki* Kazimierza Alchimowicza (1891) i Stanisława Kaczora-Batowskiego (1892), *Arabkę* Seweryna Bieszczada (1881), *Murzynkę* Aleksandra Gierymskiego (1903), *Syngalezki* Stanisława Janowskiego (1891, 1892), *Odaliskę* i *Sen Albinki* Pawła Merwarta (1884, 1885), *Nubijkę* Karola Millera (1904), *Odaliskę* Zygmunta Papińskiego (1881), *Odaliskę* Tadeusza Popiela (1891), *Mulatkę* Sylwestra Saskiego (1892)⁶. Sceny z wschodnimi kobietami chętnie reprodukowano na łamach czasopism ilustrowanych, zwłaszcza warszawskiego „Tygodnika Ilustrowanego”, „Kłosów” i „Świata”. Na przełomie XIX i XX wieku drukowano chociażby reprodukcje obrazów Zygmunta Andrychiewicza (*Tancerka wschodnia*)⁷, Franciszka Ejsmonda (*Odaliska*)⁸, Pawła Merwarta (*Odaliska*)⁹, Bogdana Nowakowskiego (*Bajadera*)¹⁰, Antoniego Piotrowskiego (*Tancerka wschodnia*)¹¹, Leona Wyczółkowskiego (*Odaliska*)¹².

Polscy malarze wpisywali się tymi dziełami w nurt malarstwa orientalistycznego, który możemy nazwać orientalizmem „salonowym”. Łączy on malarzy ukazujących sceny rozgrywające się w scenerii bajecznych, pełnych przepychu haremów lub łaźni, których głównymi bohaterkami są mniej lub bardziej obnażone wschodnie piękności. Za ojca tego gatunku należy uznać Jeana-Léona Gérôme’a, zapalonego malarza-podróżnika, a także autora takich scen, jak *Kąpiąca się* (ok. 1898), *Przebudzenie w haremie* (1889), *Kąpiel kobiet* (ok. 1889) i wielu podobnych. Drogą Gérôme’a podążyli tacy twórcy, jak: Eugène Giraud, Paul-Louis Bouchard, Frederick Arthur Bridgman, Francesco Ballesio, Giuseppe Aureli, Jean-Baptiste Huysmans, Paul-Désiré Trouillebert, Jean-Jules-Antoine Lecomte de Nouÿ, Charles Landelle, Henri Adrien Tanoux. Lista ta zdaje się nie mieć końca, w każdym kraju możemy odnaleźć reprezentantów tego nurtu¹³.

W gronie polskich malarzy, których dzieła możemy umieścić w tym nurcie, wyróżniają się dwaj artyści, w twórczości których wątek orientalny odegrał istotną rolę – Franciszek Żmurko i Pantaleon Szyndler. Historię kariery Żmurki przybliżył Dariusz Konstantynów, dobrze naświetlając w swym tekście tematykę prac malarza, sposób promowania, ekspozycji i sprzedaży przez niego dzieł, a także recepcję jego twórczości w prasie warszawskiej¹⁴. Natomiast twórczość Szyndlera nie została dotychczas poddana analizie. W niniejszym tekście skupię się na wątku orientalnym w jego dorobku artystycznym¹⁵.

6 E. Swieykowski, *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, 1854–1904*, Kraków 1905, s. 3, 9, 12, 46, 51, 61, 107, 118, 127, 139, 237.

7 „Tygodnik Ilustrowany”, 54, 1913, nr 22, s. 431.

8 Ibidem, 6, 1892, nr 139, s. 129.

9 „Kłosy”, 38, 1884, nr 976, s. 169.

10 „Świat”, 8, 1913, nr 46, s. 3.

11 „Tygodnik Ilustrowany”, 54, 1913, nr 52, s. 1029.

12 Ibidem, 5, 1892, nr 121, s. 257.

13 G.-G. Lemaire, *The Orient in Western Art*, Cologne 2009, s. 270–278.

14 D. Konstantynów, *Kariera Franciszka Żmurki*, w: *Sława i zapomnienie. Studia z historii sztuki XVIII–XX wieku*, red. idem, Warszawa 2008, s. 65–88.

15 Zob.: A. Wójcik, *Odaliski, Persjanki, Superby... Wizja kobiety orientalnej w twórczości Pantaleona Szyndlera*, w: *Fin de siècle odnaleziony. Mozaika końca wieku: artyści, zjawiska, stowarzyszenia, działania* (w druku); A. Wójcik, J. Daranowska-Łukaszewska, *Pantaleon Szyndler*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 50/2, Warszawa–Kraków 2015, s. 317–319.

Pierwszą uchwytną orientalistyczną pracą Pantaleona Szyndlera (1846–1905) jest *Odaliska* (il. 1) wystawiona w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w roku 1872¹⁶. Obraz powstał jeszcze w czasie studiów malarza. W tym roku Szyndler powrócił do Warszawy z Monachium, gdzie kształcił się na Akademii pod kierunkiem Alexandra Strähubera, a następnie Hermanna Anschütza i Otto Seitza. W Warszawie artysta uzyskał stypendium im. Józefa Simmlera i jeszcze tego samego roku wyjechał do Rzymu, aby kontynuować edukację w pracowni Francesca Coghetiego¹⁷. Wschodnia piękność, ukazana w półpostaci, pręży przed widzem piersi, widoczne spod prześwitującego materiału, unosi rękę, przechyla głowę, spogląda ku górze w dal, rozchyła w uśmiechu usta. Obraz został zauważony przez recenzentów wystawy, w „Tygodniku Ilustrowanym” pisano, że odaliskę ukazano „w chwili gdy przewija ponad sobą różową zasłonę podczas tańca”. Pojawiły się jednak i uwagi krytyczne, zarzucające pracy brak wystarczającego wykończenia¹⁸.



1. Pantaleon Szyndler, *Odaliska*. Wg „Kłosa”, 15, 1872, nr 378, s. 201

Przez kilka kolejnych lat Szyndler nie podejmował tematów egzotycznych. W Rzymie malował studia typów miejscowych (*Włoszka z dzbankiem*, *Młoda Włoszka*, ok. 1872)¹⁹, a także obrazy historyczne (*Męczeństwo św. Afry*, 1872; *Wyprawa św. Ludwika na Saracenów*, 1873)²⁰. Dzięki zasiłkowi z Funduszu Henryka Siemiradzkiego, który otrzymał w roku 1874, udał się do Paryża, gdzie zapisał się do pracowni Alexandre Cabanela w Szkole Sztuk Pięknych²¹. Tam Szyndler powrócił do tematyki orientalnej. W roku 1876 wystawił na Salonie *Heroinę*, nazywaną także *Czarnogórką* lub *Hercegowinką*²². Tym razem Szyndler nie stworzył haremowej piękności wdzięczącej się do widza, lecz silną kobietę-wojowniczkę, zaopatrzoną we wschodnią broń. Postać tę możemy zestawić z popularnymi w tym czasie w malarstwie orientalistycznym wojownikami zwanymi baszybuzukami, zajbekami, arnautami, często malowanymi przez Gérôme’a czy Stanisława Chlebowskiego. Wiktor Gomulicki twierdził, że „Czarnogórka – promienieje wielkiem, heroicznem i tragicznem pięknem”²³. Obraz odniósł pewien sukces – był reprodukowany przez firmę wydawców i marszandów Goupil & Cie, znalazł też nabywcę²⁴.

16 *Odaliska*, „Kłosa”, 15, 1872, nr 378, s. 201.

17 W. Marrené-Morzowska, *Z pracowni malarskich. I. Pantaleon Szyndler*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 4, 1887, nr 170, s. 9.

18 *Wystawa warszawskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych*, „Tygodnik Ilustrowany”, 10, 1872, nr 240, s. 55.

19 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, Wrocław 1969, s. 372.

20 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Wędrowiec”, 38, 1900, nr 18, s. 356.

21 W. Marrené-Morzowska, *Z pracowni malarskich. I.*, s. 9; J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych*, s. 372.

22 *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants. Exposés au Palais des Champs-Élysées (dalej: Explication)*, Paris 1876, s. 232.

23 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Wędrowiec”, 38, 1900, nr 19, s. 367.

24 H. Piątkowski, *Pantaleon Szyndler*, „Tygodnik Ilustrowany”, 46, 1905, nr 5/6, s. 89.



2. Pantaleon Szyndler, *Modlitwa w haremie (Niewolnica)*, 1887, olej na płótnie, 78 × 55 cm, własność prywatna. Wg <<http://artyzm.com/obraz.php?id=4429>>

Pozytywne przyjęcie tego płótna być może popchnęło Szyndlera do podjęcia po raz kolejny orientalnej tematyki. W roku 1880 na Salonie malarz zaprezentował *Dramat w seraju*, który następnie dwukrotnie przemaalowywał, powiększając przy tym płótno. Ostatecznie zmienił też jego tytuł na – *Dziewczyna w kąpieli*²⁵. W roku 1881 pokazał w Paryżu *Modlitwę w haremie*²⁶ (il. 2) zakupioną przez księcia Sachsen-Coburg Gotha²⁷. W roku 1883 w warszawskiej Zachęcie wystawił *Odaliskę*²⁸. Ekspozował też w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych repliki *Dramatu w seraju* (1882, 1883)²⁹.

Pod koniec roku 1883 lub na początku roku 1884 Szyndler powrócił do Warszawy. Był już człowiekiem bardziej zamożnym niż w chwili, gdy opuszczał miasto młodości. Ustatkował się i zawarł związek małżeński z Otylią z Belterów³⁰. W Warszawie został doceniony za reprezentacyjne portrety przedstawicieli arystokracji i śmietanki towarzyskiej. Jeszcze w Paryżu Szyndler malował rodzinę hrabiostwa Branickich, hrabiostwa Karolów Zamoyskich, hrabiego Ludwika Krasieńskiego³¹, hrabiego Mniszcha, pannę Natanson, pannę Wrotnowską³². Por-

trety wystawiał też na Salonach paryskich w roku 1877 – *Portret M.F.*, 1878 – *Portret barona Y.G.*, 1880 – *Portret A. Bogoluboff*, 1881 – *Portret M.S.*, 1882 – *Portret Cypriana Godebskiego*, *Portret Matyldy Godebskiej*³³. Czasami malarz ukazywał damy w strojach orientalnych. W takiej stylizacji sportretowana została Godebska (1881). Na zachowanym w Muzeum Narodowym w Warszawie fragmencie płótna dostrzegamy czerwoną orientalną tkaninę opinającą talię modelki, złoty pas i nadgarstek przyozdobiony bransoletkami³⁴. Krytyka chwaliła portrety pędzla Szyndlera, pisząc na przykład: „kto ogląda portrety niewieście Szyndlera nie może wstrzymać się od uwagi, że ten artysta jest urodzonym portrecistą kobiet, i to przeważnie kobiet młodych, pięknych i wytwornych. Ale kto pozna z kolei jego portrety męskie, musi sąd swój rozszerzyć i przyznać, że artysta ogarnia całą skalę malarstwa portretowego, od tonów najmiększych, najpięściwszych do bardzo silnych, energicznych, prawie szorstkich [...]. Wszystkie jego portrety niewieście tchną wielkim wykwintem oraz doskonale przezeń odczuta »kobiecością«”³⁵. Malarz otrzymywał więc kolejne zamówienia na reprezentacyjne

25 A. Wójcik, *Dramat w haremie – Dziewczyna w kąpieli. Wokół obrazu Pantaleona Szyndlera*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 76, 2014, nr 2, s. 219–240.

26 *Explication*, Paris 1881, s. 205. Obraz znany obecnie jako *Niewolnica*.

27 W. Marrené-Morzowska, *Z pracowni malarskich. I.*, s. 9.

28 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych*, s. 372.

29 *Ibidem*, s. 372–373.

30 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Życie i Sztuka” [Ilustrowany dodatek „Kraju”], 1905, nr 6, s. 4.

31 Własność Muzeum Narodowego w Warszawie (dalej: MNW), MP 736.

32 W. Marrené-Morzowska, *Z pracowni malarskich. I.*, s. 9.

33 *Explication*, Paris 1877, s. 254; 1878, s. 182; 1879, s. 235, 399; 1880, s. 354; 1881, s. 205; 1882, s. 217.

34 Własność MNW, MP 729.

35 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Wędrowiec”, 38, 1900, nr 19, s. 367.

wizerunki, a przykładem takich prac mogą być *Portret kobiety* (1883)³⁶ i *Portret Franciszka Salezego Lewentala* (ok. 1879–1886)³⁷.

Szyndler stał się malarzem „salonowym” i to w podwójnym znaczeniu tego słowa: wystawiał swoje prace na salonach wystawowych Paryża, gdzie odniósł nawet sukces, zdobywając w roku 1889 na Wystawie Powszechnej za obraz *Ewa* pochwalną wzmiankę³⁸, a równocześnie jego płótna zdobiły salony arystokratów i nuworyszki. Obraz zatytułowany *Superba* został na przykład zakupiony przez fabrykanta Poznańskiego z Łodzi³⁹. Szyndler w tym okresie dbał o swój wizerunek. Urządził w Warszawie, przy alejach Jerozolimskich naprzeciwko dworca kolei wiedeńskiej, pracownię, która dodawała splendoru jemu samemu i tworzyła fantazyjną, orientalną oprawę jego prac. W roku 1887 tak opisywała ją Waleria Marrené-Morzkowska: „posadzkę zaścielają maty plecione w różne desenie, niska sofa zasłana kobiercami, wyłożona poduszkami, przypomina wschód, ojczyznę tych odalisk co tak cudnie wychodzą z pod pędzla artysty i spoglądają z większych i mniejszych szkiców zalotnymi oczyma. Stół, okryty materyą bogato żółtego koloru, dźwiga mnóstwo artystycznych fraszek, stanowiących potrzebne nieraz dla artysty akcesorya. Parę stylowych foteli, trochę bronie, dopełniają wdzięcznej całości, a ściany pokryte są pejzażami, głowami, torsami rzuconymi na płótno z tem bogactwem fantazyi, znamionującym prawdziwego artystę”⁴⁰.

Tworząc portrety dam, Szyndler dysponował całym arsenałem środków formalnych („wytworna miękkość tonów, umiejętne użycie cieniów, delikatność barw”)⁴¹, pozwalających uchwycić subtelności kobiecej urody. Środki te były przydatne także podczas malowania haremowych niewolnic. Malarz rozpoczął w Warszawie niemalże produkcję wizerunków orientalnych piękności. W Salonie Krywulta eksponował w roku 1884 – *Odaliskę*, 1885 – *Główkę odaliski*, 1889 – *Syngalez*, 1891 – *Albaneskę* i *Mulatkę*⁴². W Zachęcie wystawiał w roku 1886 – *Typ wschodni*, 1887 – *Huryskę*, *Syngalez* i *Syngalezkę*, 1889 – *Persjanekę*, *Dziewicę w kąpieli*, 1890 – *Armeniankę* i *Odaliskę*, 1892 – *Superbę* (il. 3), 1893 – *List-Greczynkę*⁴³. W roku 1887 na Pierwszej Wielkiej Wystawie Sztuki Polskiej w Krakowie pokazał *Dziewczynę w kąpieli* (zwaną tym razem *Kobietą w kąpieli*)⁴⁴. Liczne jego prace



3. Pantaleon Szyndler, *Superba*. Wg „Tygodnik Ilustrowany”, 10, 1894, nr 250, s. 225

36 Własność Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, 2948/III.

37 Własność MNW, MP 728.

38 [Obraz P. Szyndlera „Ewa” na wystawie w Paryżu], „Tygodnik Powszechny”, 3, 1889, nr 2, s. 36.

39 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych*, s. 373.

40 W. Marrené-Morzkowska, *Z pracowni malarskich. II. Pantaleon Szyndler*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 4, 1887, nr 171, s. 21.

41 Ibidem.

42 M. Płażewska, *Warszawski Salon A. Krywulta*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 10, 1966, s. 409.

43 J. Wiercińska, *Katalog prac wystawionych*, s. 372–373.

44 *Katalog pierwszej wielkiej wystawy sztuki polskiej w Krakowie, we wrześniu 1887*, Kraków 1887, s. 16.

były w tym czasie reprodukowane na łamach „Kłosów”, „Wędrowca”, „Tygodnika Ilustrowanego” (m.in. *Greczynka, Syngalezka, Superba, Turczynka, Odaliska, Studium*)⁴⁵. Obrazy o tematyce orientalnej wychodziły spod pędzla Szyndlera jeszcze na przełomie wieków, o czym może świadczyć *Odaliska* datowana na rok 1900⁴⁶. Pomyślny okres w życiu artysty przerwała śmierć jego żony w roku 1900. Po tym wydarzeniu Szyndler malował raczej sceny religijne i portrety, pracował także nad dużych rozmiarów płótnem *Król Lear*.

Krytyka artystyczna doceniała umiejętności Szyndlera w odtwarzaniu wdzięków niewieścich. Waleria Marrené-Morzkowska pisała o prezentowanej w Zachęcie *Odalisce*: „Przedstawiał on odaliskę z przezroczystą zasłoną w ręku, jakby budzącą się ze snu, jakby zadumaną bezwiednie, bo w wielkich jej przymkniętych oczach malowały się niewyraźne marzenia, jakie rodzić się mogą wśród haremów w głowie niewolnicy. Ruch jej przypominał rozleniwioną kotkę przeciągającą się w promieniach słonecznych. Obraz ten zwrócił powszechną uwagę. Artysta umiał stworzyć ciepły koloryt ciała, nadał mu miękkości, wypukłości, a szczególnie nadał całej postaci wdzięk – ten czar nieujęty a wszechwładny, niepodobny do nabycia, bo nie wiadomo na czym właściwie polega. Posiadają go niekiedy kobiety, niekiedy mężczyźni, ale dla artysty umiejętność nadania wdzięku dzieciom pędzla swego, jest to dar nie dający się z niczem porównać. [...] Artysta pokazał w niem, że jest mistrzem tam, gdzie idzie o piękność niewieścią lub o układny a subtelny wyraz twarzy”⁴⁷. Z licznymi pochwalnymi wypowiedziami spotkała się także *Dziewczyna w kąpielu*. W roku 1883 w „Prawdzie” notowano, że Szyndler „namalował prześlicznie obnażoną postać dziewczęcia. Zdaje się krwią na płótnie pulsować to miękkie, białe, młodziutkie ciało, trochę tylko okryte przejrzystą gazą jedwabną. P. Szyndler rozwinął tu niezwykły powab i miękkość udatnie”⁴⁸. Pozytywnie o tym płótnie pisał także Henryk Struve: „Scena w seraju jako studium nagiego ciała, należy u nas do obrazów wyjątkowych, bo taka delikatna karnacja, odznaczająca się przy tem jak najrealniejszym życiem i prawdą, stanowi prawie wyłączną właściwość artystów francuskich”⁴⁹. Stanisław Tomkiewicz, recenzując Wystawę Krajową w roku 1887, również docenił walory tego obrazu, pisząc: „technika malarska wyborna. Plecy i głowa prześlicznie malowane [...] jest to jedna z najlepszych rzeczy na wystawie. Plecy tej dziewczyny to nie wyczerpane studjum dla malujących nagie kobiety”⁵⁰. Waleria Marrené-Morzkowska zauważyła, że w scenach haremowych Szyndler decydował się na klasyczną wyważoną kompozycję. Malarz nie ukazywał emocji tragicznych, a „rozpacz, boleść wyrażają się u niego raczej w postawie niż w wyrazie twarzy”⁵¹. Nie chciano dostrzegać w pracach Szyndlera pierwiastka erotycznego. Wiktor Gomulicki zapewniał, że „wszystkie malowane przez Szyndlera nagości [...] budzą uczucie spokojnego, czysto myślowego zadowolenia. Widz szukający w sztuce podrażnień zmysłowych

45 L. Grajewski, *Bibliografia ilustracji czasopism polskich XIX i XX wieku (do 1918)*, Warszawa 1972, s. 282.

46 Własność Kancelarii Prezesa Rady Ministrów.

47 W. Marrené-Morzkowska, *Z pracowni malarskich. I.*, s. 9.

48 M.K., *Malarstwo polskie*, „Prawda”, 3, 1883, nr 4, s. 44.

49 H. Struve, *Przegląd artystyczny*, „Kłosy”, 1884, nr 974, s. 143.

50 *Dokładny przegląd krytyczny pierwszej ogólnej wystawy sztuki polskiej*, red. S. Tomkiewicz, Kraków 1887, s. 49–50.

51 W. Marrené-Morzkowska, *Z pracowni malarskich. II.*, s. 21.

a tembardziej rozpustnik, nie zasmakuje w nich z pewnością⁵². Jednak nie wszyscy podzielali ten pogląd, czego przykładem jest wydarzenie z 28 maja 1917 roku, kiedy eksponowany w galerii w Sukiennicach obraz *Dziewczyna w kąpeli* został zaatakowany przez fanatycznego zakonnika, paulina ks. Thota, który oblał płótno substancją żrącą. Dokonując tego czynu, krzyczał, że: „Tu takie obrazy wisieć nie powinny!”⁵³.

W ostatnich latach życia Szyndlera jego twórczość, w tym wątki haremowe, nie spotykała się już z taką jak wcześniej przychylnością krytyki. Wiktor Gomulicki zauważył, że Szyndler, malując kompozycje orientalne popadł w ckliwość, a także „w niemęski sentymentalizm, w manierę buduarowo-serajową, i zaczął samego siebie najpierw kopiować, następnie przesadzać”⁵⁴. Henryk Piątkowski po śmierci malarza podsumowywał ten etap jego twórczości w następujący sposób: „Pomału z wirtuoza, pełnego fugi i werwy, staje się malarz coraz bardziej poprawny, ale jednocześnie chłodny i szablonowy. Dawne porywy mityguje zbytkiem wykończenia przerabia swoje prace, ozdabia pamięciową robotą, wpada wreszcie w manierę, poprawną i dystygowaną, ale pozbawioną dawnego artystycznego polotu”⁵⁵.

Malarze dziewiętnastowieczni, tworząc haremowe sceny, czerpali inspirację z literatury pięknej, podróżniczej, a także publikacji etnograficzno-antropologicznych. Rodzi się jednak pytanie, gdzie tacy twórcy jak Pantaleon Szyndler szukali inspiracji wizualnych. Skąd pochodzą pozy, gesty, typ urody, elementy stroju malowanych przez nich orientalnych kobiet. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na ogromne i powszechnie dostępne w drugiej połowie XIX wieku źródło motywów, jakim były różne gatunki fotografii.

Malarze zainteresowali się fotografią właściwie zaraz po jej odkryciu. Szybko zauważyli, że podczas nauki rysunku i malarstwa bardzo pomocne może być kopiowanie fotograficznych studiów aktów. Zdjęcia nagich lub ubranych w kostiumy, odpowiednio upozowanych modeli mogły zastąpić także wstępne studia i rysunki wykonywane przed przystąpieniem do pracy nad większym dziełem. Pierwsze akty fotograficzne powstały już w latach czterdziestych XIX wieku w technice dagerotypu. Jako pierwszy zarejestrował w urzędzie cenzorskim serię aktów w roku 1853 Félix-Jacques Antoine Moulin. Niektórzy wyspecjalizowali się w wykonywaniu fotografii aktów dla malarzy. Wydawali atlasy z tego typu zdjęciami, które zastępowały studia z modelem. Artyści korzystali także indywidualnie z usług fotografów, uczestniczyli w sesjach i wskazywali, w jaki sposób powinni być upozowani modele, a nawet wpływali na wybór techniki fotograficznej. Przykładem może być Delacroix współpracujący z Eugène'em Durieum. Mniej liczne fotografie nagich mężczyzn przejął miłośnik z dużą pewnością możemy uznać za studia pomocne malarzom. Bardziej niejednoznaczne są fotografie aktów kobiecych, gdyż wiele z nich stoi na granicy studiów i aktów erotycznych. Pozujące przedstawiane były na gładkim tle, pozbawione atrybutów, przyjmowały jedynie wskazane im pozy. Równocześnie na wielu fotografiach kobiety utrwalano w pewnej stylizacji i otoczeniu rekwizytów. Jedną ze stylizacji był „kostium” orientalny. Już na fotografii z roku 1853 autorstwa Moulina widzimy nagą dziewczynę osłoniętą tiulem, spoczywającą na skórze, której towarzyszy

52 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Wędrowiec”, 38, 1900, nr 18, s. 357.

53 *Wandalizm w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Nowości Ilustrowane”, 14, 1917, nr 23, s. 4.

54 W. Gomulicki, *Pantaleon Szyndler*, „Wędrowiec”, 38, 1900, nr 19, s. 368.

55 H. Piątkowski, *Pantaleon Szyndler*, „Tygodnik Ilustrowany”, 46, 1905, nr 5/6, s. 89.



naga murzynka w turbanie. Na innej fotografii ten sam autor wykorzystał zestawienie nagiej kobiety klęczącej u stóp noszącego orientalny strój murzyna (1852). Paryski fotograf Bruno Braquehais proponował wizerunki kobiet noszących orientalne nakrycia głowy, leżących w pościeli. Louis-Camille d'Oliver fotografował scenę z trzema kobietami, z których jedna nosi elementy stroju orientального. Niejednokrotnie modelki przyjmowały pozy utrwalone w historii malarstwa i spoczywające na poduszkach odaliski mogą przywołać na myśl tycjanowskie Wenus. Z czasem motywy były przejmowane w coraz mocniej przerysowany sposób. Jako przykład może posłużyć karta pocztowa wydana

4. Pantaleon Szyndler, *Odaliska*. Wg „Wędrowiec”, 43, 1905, nr 8, s. 128–129

5. Marcelin Flandrin, karta pocztowa zatytułowana *Maroc - Le Sourire de Yasmina!*. Wg <https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcelin_Flandrin#/media/File:Marcellin_Flandrin_-_713_-_La_sourire_de_yamina.jpg>

6. Marcelin Flandrin, karta pocztowa zatytułowana *Casablanca, Au Quartiere réserve, Une hetaïre de luxe*. Wg <https://fr.wikipedia.org/wiki/Marcelin_Flandrin#/media/File:Marcellin_Flandrin_-_26_-_Au_quartier_reserve_une_hetaire_de_luxe.jpg>



we Frankfurcie nad Menem przez firmę Michel & Co zatytułowana *Else i Maria*. Ukazuje ona scenkę inspirowaną licznymi malarskimi przedstawieniami targów niewolników. Orientalizując scenę jednak jedynie nieliczne rekwizyty i strój sprzedawcy, natomiast kupujący nosi zachodnioeuropejski ubiór i fez. Egzotycznych atrybutów brakuje także głównym bohaterkom. Scenka zamiast wydarzenia rozgrywającego się na targu zaczyna więc przypominać sytuację z domu publicznego.

Malarze niejednokrotnie korzystali z zaproponowanych na fotografii póz i gestów. Dostyc wczesnym przykładem takiego działania może być obraz Delacroix *Odaliska* (1857) inspirowany fotografią Durieugo. Gustave Courbet, pracując nad *Kąpiącymi się* i *Pracownią*, posługiwał się fotografiami autorstwa Juliana Vallou de Villeneuve. Jean-Léon Gérôme, malując postać Fryne stojącej przed Areopagiem, korzystał z fotografii Nadara. Malarze używali nie tylko wysmakowanych i wystylizowanych aktów, lecz także fotografii pornograficznych. Zapewne takim zdjęciem autorstwa Auguste'a Belloc'a posłużył się Courbet malując *Pochodzenie świata*. Malarz był posiadaczem kolekcji kilkuset fotografii nagich kobiet⁵⁶.

56 *After Daguerre: Masterworks of French Photography (1848–1900) from the Bibliothèque Nationale*, red. B. Marbot, J. Naef Weston, New York, 1980, s. 30–37, 144; E.A. McCauley, *Braquehais*

Artysta, malując orientalne kobiety, mógł korzystać z kilku typów fotografii i kart pocztowych. Pierwszą grupą mogą być fotografie mieszkanek krajów Orientu. Miały one być przykładami typów antropologicznych, niejednokrotnie prezentowały jednak nagie lub częściowo obnażone kobiety przyjmujące kuszące lub wprost erotyczne



pozy. Pocztówki takie wydawały m.in. firmy Levy & Fils, Lehner & Landrock, Marcellin Flandrin, Jeane Geiser. Możemy przypuszczać, że Szyndler zaczerpnął z nich ujęcia, jakie nadawał swoim orientalnym pięknościom, tło, a także biżuterię i fragmenty stroju. Szyndlerowskie odaliski unoszą ku górze ręce, prężą piersi, przymykają kusząco oczy (il. 4). Podobne ujęcia odnajdujemy na przykład na fotografiach Marcellina Flandrina. Na jednej z nich naga dziewczyna z Maroka podnosi nad głowę tkaninę (karta pocztowa zatytułowana *Maroc – Le Sourire de Yasmina!*) (il. 5), na innej kobieta z Casablanki z osłoniętymi biodrami, nosząca bogatą biżuterię z monet, patrzy z zainteresowaniem na widza (karta pocztowa zatytułowana *Casablanca – Au Quartiere réservé – Une hétéaire de luxe*) (il. 6; por. il. 3).



Szyndler często wykorzystywał też typ wizerunku, na którym kobieta podpira głowę, patrzy rozmarzona, a w głęboko wyciętym dekolcie widoczne są jej piersi (np. *Huryska*; il. 7). Również takie ujęcie odnajdujemy na wykonanych przez fotografów kartach pocztowych z serii *Collection idéale*, na przykładna karcie zatytułowanej *Scenes at types – Mauresque* (il. 8). Na innej pracy Szyndlera (*Superba*;

7. Pantaleon Szyndler, *Huryska*. Wg „Wędrowiec”, 43, 1905, nr 8, s. 129

8. Fotograf nieznan, karta pocztowa z serii *Collection ideale*, zatytułowana *Scenes et types – Mauresque*. Wg <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Collection_id%C3%A9ale_PS_-_083_-_Mauresque.jpg>

9. Jean Geiser, karta pocztowa zatytułowana *Mauresque chez elle*. Wg <https://cs.wikipedia.org/wiki/Jean_Geiser#/media/File:Jean_Geiser_-_142_-_Mauresque_chez_elle.jpg>

and the Photographic Nude, w: eadem, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*, New Haven 1994, s. 149–194; D. de Font-Réaulx, *Photographing the Nude. The Ambiguities of a Genre*, w: eadem, *Painting and Photography, 1839–1914*, Paris 2012, s. 217–239; M.M. Grąbczewska, *Fotografia jako źródło inspiracji. Przypadek Eugène'a Delacroix*, w: *Epoka Chopina. Kultura artystyczna we Francji i w Polsce*, red. A. Rosales Rodriguez, A. Pieńkos, Warszawa 2013, s. 81–88.



10. Jean Geiser, karta pocztowa zatytułowana *La danse du ventre*. Wg <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Geiser_-_227_la_danse_du_ventre.jpg>

11. Jean Agélou, karta pocztowa, modelka Fernande Barrey. Wg <https://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Ag%C3%A9lou#/media/File:Agelou2.jpg>



zob. il. 3) kobieta siedzi na poduszkach i leniwie podpira głowę, podobnie jak czyni to dziewczyna na fotografii Jean Geisera (karta pocztowa zatytułowana *Mauresque chez elle*; il. 9). Z kolei odaliska namalowana w roku 1872 (zob. il. 1) podnosi ręce z woalem w tanecznym geście zbliżonym do ruchu kobiety z innej karty pocztowej wydanej przez Geisera zatytułowanej *La danse du ventre* (il. 10).

Sądzę, że na podstawie powyższych porów-

nań można przypuszczać, iż malarz inspirował się tego typu fotografiami, jednakże nie korzystał raczej z typów urody, jaki prezentowały wschodnie smagłe kobiety. Wyjątkiem w jego twórczości jest czarnoskóra *Syngalezka* grająca na bębenku. Szyndler, podobnie jak wielu malarzy orientalistów, wolał ukazywać gładkie, porcelanowe ciała. Pisano o nim, że: „dawał postaci o rozlanych kształtach, miękkie odaliski haremowe, malowane w cieplej tonacji barw, gładko, emaliowane raczej farbą, całe jednostajne w kolorze”⁵⁷.

Tworząc akty, Szyndler mógł także inspirować się pocztówkami pornograficznymi. Interesujące może być zestawienie na przykład aktów malarskich z fotografiami erotycznymi Jeana Agélou, który często stylizował swoje modelki, w tym nierzadko pozującą mu Fernande Barrey, na wschodnie odaliski i utrwał je w orientalnej scenografii (il. 11). Sądzę, że właśnie z tego typu fotografii Szyndler mógł zaczerpnąć charakterystyczne dla jego kobiet miękkie kształty, pełne piersi, jasną nieskazitelną karnację, pełne słodczy twarze o dziewczęcych rysach, bujne kręcone włosy.

Innym rodzajem fotografii, w której Szyndler mógł znaleźć zarówno typ urody, jakiemu był przychylny, wschodnie rekwizyty, jak i taneczne pozy i gesty, były zdjęcia tancerzek orientalnych, które podbijały serca publiczności w końcu XIX wieku, wpisując się w ówczesną modę na kabarety, cafe-koncerty, kankana itp. Początkowo były to artystki pochodzenia wschodniego, jednakże szybko zastąpiły je tancerki europejskie i amerykańskie, które, ubrane w orientalne, nacechowane erotyzmem stroje, prezentowały tańce stylizowane na wschodnie. Najślynniejszą z nich, jednak nie pierwszą i nie jedyką, była bez wątpienia Mata Hari. Na liście „orientalnych” tancerzek przełomu XIX i XX wieku możemy umieścić – Carolinę Otero, Ninę Barkis, Margot Dervilliers, Fritzi von Derra, Tamarę de Svirsky, La Sylphe, Maud Allan, Nan Aspinwall czy Ruth Saint Denis. Kariera niektórych z nich stała na pograniczu pracy artystycznej i profesji kurtyzany (Mata Hari, Carolina Otero). Wszystkie chętnie fotografowały się

57 K. Daniłowicz-Strzelbicki, *Franciszek Żmurko*, s. 33.

w odważnych kostiumach orientalnych i ekspresyjnych pozach, często pełnych ładunku erotycznego. Sądzę, że ich bogate stroje, biżuteria, giętkie ciała, przyjmowane pozy, typ urody mogły inspirować twórców aktów haremu. Zestawiając *Odaliskę* Pantaleona Szyndlera z fotografią Margot Dervilliers, możemy zauważyć podobny gest uniesionych ku bujnej fryzurze rąk i taneczną pozę przegiętych bioder (il. 12, 13). Zarówno odaliska, jak i tancerka ubrane są w lekkie, przezroczyste szaty, które pozwalają kontemplować ich figury. Smukłość ich talii i ramion podkreśla pasek i bransolety.



Wątek orientalny w twórczości Pantaleon Szyndlera nie jest zapewne szczytem wirtuozerii artystycznej, jednakże dzięki niemu możemy tropić przenikanie kalek ikonograficznych pomiędzy różnymi mediami. Na początku XX wieku schematy związane z przedstawianiem Orientu przyjęte zostały przez nowe medium – kino. W roku 1907 powstał austriacki film pornograficzny *Targ niewolników*, przedstawiający wybieranie przez paszę nowych kobiet do jego haremu⁵⁸. Jego kadry łudząco przypominają sceny z dziewiętnastowiecznych obrazów i fotografii. Zestawienie obrazów Szyndlera z fotografiami pozwala także wydobyć pornograficzny aspekt tych pierwszych, czego krytyka artystyczna w XIX wieku starała się nie dostrzegać. Jednakże Zulejki i Syngalezki znajdowały nabywców w osobach arystokratów lub zamożnych przedsiębiorców i trafiały do gabinetów i salonów, gdzie umieszczone w otoczeniu orientalnych dywanów, tkanin i palm dawały ułudę bajkowego haremu, w którym na jego pana czekają piękne i znudzone kobiety. W łódzkim pałacu Scheiblera w gabinecie możemy zobaczyć na tle ciemnych boazerii mozaikę autorstwa Antonia Salviatięgo, przedstawiającą kobietę w orientalnej stylizacji z tamburynem, kusząco spoglądającą w stronę widza. Maria Poprzęcka pisała, że „fotografia »artystyczna« sięgała po formy pompierskiego malarstwa, by pod osłoną różnych »nimf zaskoczonych przez centaury« czy »wozów triumfalnych« przemycać pornograficzne obrazki”⁵⁹. Sądzę, że to słuszne stwierdzenie można odwrócić i powiedzieć, że malarze, próbując przemycić treści pornograficzne, czerpali pozy, gesty i stroje z fotografii erotycznych i pornograficznych.

12. Pantaleon Szyndler, *Odaliska*. Wg „Kłosa”, 47, 1872, nr 1216, s. 248–249

13. Louis Martin, karta pocztowa ukazująca tancerkę Margot Dervilliers. Wg <<http://redpoulaine.blogspot.com/2012/12/announcing-songs-of-salome-collection.html>>

58 Zob. online: <<http://go2films.ru/video/dWlkPTQ2NDk1NTI3JmdpZDoxNjM3MTk1MzI=>> (stan na: 1.03.2014).

59 M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 257.

SUMMARY The article introduces the oriental theme in the work of Pantaleon Szyndler, a slightly forgotten Polish painter from the second half of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. He was trained at art schools in Warsaw, Munich, Rome and Paris. Oriental themes had appeared in his work since 1872, culminating in the 1880s and 1890s. Szyndler painted scenes with nudes in oriental stylisation – usually oriental beauties resting in the tranquillity of seraglio. He successfully presented these works at the Parisian Salon and on exhibitions in Warsaw. His works won acclaim of critics, were often reproduced in newspapers and found numerous buyers. The painter did not have a first-hand knowledge of the Orient and apparently used a few types of photographs as sources of inspiration for his paintings: anthropological, which showed exotic women; pornographic, representing European models in oriental stylisation; and photographs depicting ‘oriental’ dancers.

Translated by Joanna Wolańska