

Bartosz Swoboda
Uniwersytet Opolski
pl. Kopernika 11a, 45-040 Opole
bartek_swoboda@poczta.fm

„Z warg twych szeptem płyną słowa”: Ekfrazy modernistyczne i mowa dzieła sztuki

„...mowa coś powiada, a głosy malarstwa są głosami milczenia”
Maurice Merleau-Ponty, *Mowa pośrednia i głosy milczenia*

„...zaś sam obraz łapałam „za słowo”, by zobaczyć, co ma do powiedzenia”
Mieke Bal, *Czytanie sztuki?*

I

Jean Hagstrum, autor jednego z klasycznych studiów poświęconych relacjom między poezją a malarstwem, podstawowe zadanie ekfrazy odnajduje w oddaniu głosu niememu przedmiotowi, uznając, co więcej, za właściwą ekfrazę tylko te teksty, które realizują taką dyspozycję (natomiast utwory ograniczające się do opisu pewnego obiektu artystycznego nazywając ikonicznymi)¹. Podobne stanowisko zajmuje John Hollander, który udziela ekfrazie mocy przemawiania w imieniu niemych dzieł sztuki². Klasyczny przykład literackiej realizacji tego ekfrastycznego principium odnajdujemy w tłumaczonej ongiś przez Zenona Przesmyckiego *Odzie do urny greckiej* Johna Keatsa, gdzie angielski

¹ Por. J. Hagstrum, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago 1958, s. 18–29.

² Por. J. Hollander, *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago 1995.

poeta zwraca się do antycznego naczynia – „Oblubienicy nietkniętej milczenia, / Przybranej córki przetrwania i ciszy”³ – i zapowiada: „popieszczę / Duszy mej ucho twoim niemym głosem”⁴. Zapowiedź ta okazuje się jednak bardzo zwodnicza, ponieważ urna konsekwentnie uchyla się naga-bywaniom, odmawiając odpowiedzi na mnożące się pod jej adresem pytania. Keats próbuje przełamać nieruchomość i niemotę starożytnego dzieła, odpowiednio: 1) fabularyzując sceny przedstawione na powierzchni naczynia oraz 2) podszywając się pod głos niemego wszak obiektu, przypisując mu tym samym wypowiedzi, kreślone w rzeczywistości ręką samego poety. Ostatnie z tych dwóch działań jest o tyle interesujące, że autor, eksponując niewzruszoną pasywność i trwałe milczenie antycznej urny, zasypuje ją równocześnie kolejnymi pytaniami, dotyczącymi głównie znaczenia scen wyobrażonych na jej powierzchni:

Kto ku ołtarzom podąży ofiarnym
Spowitym w zieleń? Jakich to, kapłani,
Bogów misteria uczcici ma byk czarny
O grzbiecie w kwiatów girlandy przybranym?
Z jakiejż to wioski znad morza czy rzeki,
Czy z twierdzy jakiej na groźnych gór szczytynie
Świątować wyszli, jak każą bogowie?

Bezglós martwego przedmiotu przełamuje poeta dopiero w ostatnich wersach wiersza, gdzie odnajdujemy enigmatyczne zdanie identyfikowane jako wypowiedź dzieła sztuki: „*Beauty is truth, truth is beauty*” – „Piękno jest prawdą, prawda pięknem”.

Mnożyć można przykłady wykorzystania podobnego efektu w polskiej literaturze modernistycznej: Maria Grossek-Korycka pozwała „zabrać głos” krakowskiemu kościołowi Mariackiemu⁵, podobnie jak Stanisław Wyspiański – w listach do Lucjana Rydla wysyłanych podczas pierwszej europejskiej

³ J. Keats, *Oda do urny greckiej*, przeł. A. Fulińska, „Literatura na Świecie” 2012, nr 9–10, s. 150. Cytuję nowy przekład Agnieszki Fulińskiej. Miriam pierwsze wersy wiersza Keatsa – „Thou still unravish’ d bride of quietness! / Thou foster-child of silence and slow time” – tłumaczy słowami: „Oblubienico miru nieskalana / Cisz wychowanko, czasów długiej zimy”. Wydaje się wszakże, że w tym miejscu przekład Fulińskiej lepiej oddaje myśl Keatsa. J. Keats, *Oda do greckiej urny*, przeł. Z. Przesmycki [w:] Z. Przesmycki (Miriam), *Wybór poezji*, wybór i oprac. tekstu T. Walas, Kraków 1982, s. 194. Angielski oryginał cytuję za: J. Keats, *Selected Poems & Letters*, Oxford 1996, s. 193.

⁴ W tym miejscu także przekład Fulińskiej (podkr. moje). Przybyszewski zdanie „Not to the sensual ear, but, more endear’ d, / Pipe to the spirit ditties of no tone”, tłumaczy tak: „Nie dla zmysłowych uszu, lecz zaciszny, / Myslny, dla ucha niech brzmi dźwięk sekretnie”.

⁵ M. Grossek-Korycka, *Kościół Mariacki*, [w:] taż, *Wybór poezji*, Kraków 2004, s. 101:

Jam to jest! Ostrych wieżyc dwie czarne lilije
To ramion mych do nieba okrzyk skamieniały!
Lud śpiewa w piersi mojej – ja kwiat jego biały

podróży, którą odbył w 1890 roku – francuskim katedrom⁶. Przemawiać może zatem samo dzieło sztuki (na przykład budowla architektoniczna, jak u Grossek-Koryckiej, czy starożytne naczynie, jak u Keatsa), postać przedstawiona w dziele sztuki (spośród wielu podobnych przykładów wymienić można między innymi Beatrycze z płótna Dantego Gabriela Rossettiego lub kobietę dosiadającą rumaka na znanym obrazie Władysława Podkowińskiego – do tych przykładów za chwilę powrócimy, aby przyjrzeć im się uważniej), czy wreszcie dzieło sztuki będące przedstawieniem postaci. Klasyczny przykład tego ostatniego wariantu znajdujemy w *Pani z Milo* Leopolda Staffa, wierszu z tomu *Gałąź kwitnąca* wydanego w 1908 roku:

Usta twe drgnęły... z warg twych szeptem płyną słowa:
 «Jakże cierpię! Nadludzkim spokojem niezmienny
 Uśmiech mych lic ukrywa łzy i ból bezdenny!
 Czemuż żyję? W marmurze mojej piersi cichej
 Płonie serce, jak w białej róży lampa Psychy.
 W głębi członków mych tętnią purpurowe śpiewy
 Mejk krwi rozgałęzionej w koralowe krzewy.
 Czemuż nie chciał grom śmierci i mnie w skroń uderzyć,
 Zabiwszy jasných niebian?! Przecz musiałam przeżyć
 Zgon rówieśnych mi bogów i bogiń rówieśnic?
 Z dala od bożków polnych, źródłanek i leśnic,
 Strojących włosy w paproć, winograd i kwiecie,
 Żyję samotna w obcych mi śmiertelnych świecie.
 Nie budź starego fatum, ci wieków brzemieniem
 Znużone nad Olimpu zasnęło zniszczeniem!
 Niech nie widzi bolesnej krzywdy mego ciała!
 Wracając mi ramiona, które-m postradała,
 Jeszcze by podsyciło moją mękę srogą,
 Że w objęcia stęsknione ująć nie ma kogo...»⁷

Cytat z wiersza Staffa doskonale obrazuje przewagę słowa nad każdym przedstawieniem wizualnym: słowo posiada moc ukazywania przemian, obrazowania skutków upływającego czasu, w przeciwieństwie do nieruchomego, niezmiennego dzieła sztuki (rzecz jasna nie w tym znaczeniu, jakiemu sprzeciwiłoby się konserwatorzy zabytków – konsekwencją trudów wielowiekowego trwania jest wszak dla Wenus z Milo utrata ramion). Upodmiotowienie antycznej rzeźby, przemiana, jakiej podlega ona poprzez medium poetyckiego słowa,

⁶ Piszę o tym szerzej w artykule *Droga – spotkanie – doświadczenie. Stanisława Wyspiańskiego opisy katedr gotyckich*, „Slovo. Journal of Slavic Languages and Literatures” No. 53, 2012, s. 59–70.

⁷ L. Staff, *Pani z Milo*, [w:] tegoż, *Poezje zebrane*, t. I, Warszawa 1967, s. 600.

jest, jak pisze Bożena Shollcross, „ruchem ku świadomości”, który pociąga za sobą rozbudzenie cierpienia, w tym wypadku cierpienia podyktowanego zgubnym działaniem płynącego czasu⁸. Pierwotna pełnia i doskonałość bogini uosabiającej piękno, które wydawało się nieśmiertelne, ulega bolesnej aktualizacji w nowym kontekście, gdzie kultura starożytna, wraz z tradycyjnymi antycznymi wierzeniami, pełni już tylko rolę historycznego dziedzictwa. Ożywiając rzeźbę, dając Wenus możliwość wypowiedzenia jej rozterek, Staff jednocześnie uwiarygodnia cierpienie wynikające z wyrwania bogini z historycznego kontekstu, w którym, jako przedmiot kultu religijnego, pierwotnie funkcjonowała, aby stać się ostatecznie eksponowanym w muzeum dziełem sztuki, ale też turystyczną atrakcją, historyczną ciekawostką, dodatkowo dotkliwie okaleczoną bezlitosnym upływem stuleci, wszak na hellenistycznym arcydziele bezlitosny ślad pozostawił, jak czytamy w znanym fragmencie *Ludzi bezdomnych*, „długi szereg wieków, który odtrącił jej ręce, który zrabował jej ciało od piersi i zorał prześliczne ramiona szczerbami”⁹.

II

Powróćmy jednak do wspomnianego przed chwilą *Szału uniesień*. Wanda Stanisławska w jednym ze swoich sonetów, pomieszczonym w wydanym w 1907 roku zbiorze *Szare kartki*, pozwala przemówić niewieście z obrazu Podkowińskiego:

Usta, na których uśmiech mdlejący wykwita,
Zda się szepcą: „Jak wicher pędź! jak błyskawica!

Płonące moje oczy mgła żądy powlekła,
Nie widzę nic! Gdzieś w przepaść odlatam od ziemi!
Szyję twą ramionami owijam białymi,

Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła
Szału!... Boga ni świata przed oczami mymi,
Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!...”¹⁰

Podobną drogą, acz jeszcze dalej, idzie Wacław Hordysz w wierszu z tomu *Powitanie słońca* z 1914 roku. Podmiotem lirycznym jego sonetu

⁸ Por. B. Mądra-Shallcross, *Cień i forma. O wyobraźni plastycznej Leopolda Staffa*, Szczecin 1987, s. 20.

⁹ S. Żeromski, *Ludzie bezdomni*, Warszawa 2006, s. 9.

¹⁰ W. Stanisławska, *Szał (Przed obrazem Podkowińskiego)*, [w:] *taż, Szare kartki. Poezje*, Kraków 1907, s. 117.

jest kobieta dosiadająca czarnego rumaka, a cały wiersz stanowić ma jej monolog:

Grzmij pieśni nad pieśniami! W śnieżne me ramiona
Jak w kleszcze szeleszczące żarem niech pochwycę
Obłąd zmysłów zogniony w szału błyskawice
I przytulę do nagich mych piersi i łona!

Niech z twarzy krew mi zbiegnie żądzami zwałniona
I usta się rozchylą bezwiednie; źrenice
Niechaj mgła mi przesłoni; pobladłe me lice
Niechaj okoli rozwiej włosów rozzłocona!

Niech zda mi się, że roztop palących promieni
Wichurą ognia z ciała w przestrzeń się wyrwa,
Gdzie krąży cisza jakaś chłodna, lodogrzywa!

Niechaj sycenie żądy tak mnie ubezdeni,
By mi się choć raz zdało, że w boskim zachwycie
Kołysem się w obłokach na czystym błękanie!...¹¹

Szał uniesień, wystawiony po raz pierwszy w warszawskiej Zachęcie 18 marca 1894 roku, interpretowany był w kontekście zmysłowej ekstazy, która wiedzie do szaleństwa i zguby. Opisy dzieła Podkowińskiego – nawet już te najwcześniejsze, wychodzące spod pióra krytyków sztuki i recenzentów, którzy odwiedzili wystawę osobiście – koncentrowały się szczególnie na erotycznym aspekcie płótna, w którym często – przywołując przy okazji incydenty związane z wernisażem i ekscentryczne zachowanie samego malarza – doszukiwano się intencji *pour épater le bourgeois*. Niemniej – jak wykazał Jan Białostocki – pod, gorszącą nieraz mieszczańską publiczność, powierzchnią dzieła krakowskiego malarza biją ikonograficzne źródła sięgające jeszcze piętnastowiecznej emblematyki – prac Gillesa Corrozeta (emblem opatrzony lemmatem *Lymage de Temerité* z wydanego w Paryżu w roku 1543 zbioru *Hecatographie*) czy Guillaume’a de la Perrière’a (22 emblem z jego *La morosophie* wydanej w Lyonie w 1553 roku), gdzie naga lub bardzo skąpo odziana kobieta z rozwianymi włosami, dosiadająca rumaka z rozburzoną wiatrem grzywą, wspinającego się na tylne kopyta tuż nad brzegiem przepaści, ma przestrzegać przed poddawaniem się zgubnemu wpływowi zuchwałych pragnień i ślepej namiętności (obraz nieokielznanego konia, jak przekonuje Białostocki, tradycyjnie utożsamiany był z symbolicznym

¹¹ W. Hordysz, *Szał. Ilustracja do obrazu Podkowińskiego*, [w:] tegoż, *Powitanie słońca. Poezje*, Kraków 1914, s. 106.

przedstawieniem ślepego pożądania – *cieco desio*), które prowadzić muszą niechybnie do „zagłady w szale młodości”¹², by posłużyć się cytatem z innej ekfrazy *Szału*, tym razem autorstwa Marii Komornickiej. Odwołanie się do takiej alegorycznej ikonografii mogło mieć zatem równie dobrze charakter prowokacji, co głęboko ukryty cel moralistyczny, tak jak moralistyczną konkluzją wieńczy Białostocki wyznaczoną przez siebie linię ikonograficznej tradycji łączącą Podkowińskiego z renesansową emblematyką: „osoba ludzka – pisze autor, zgrabnie unikając narzucającego w tym miejscu słowa «k o b i e t a» – wiążąca się z czarnym koniem swej duszy, oddająca się niekontrolowanemu popędowi zmysłowemu, spada w przepaść zatracenia”¹³.

Także w ekfrazach Stanisławskiej i Hordysza na plan pierwszy wysuwa się erotyczny wymiar relacji kobiety i rumaka („ślepego ogiera żądry”¹⁴ – jak go określi wiele lat później Tadeusz Różewicz w jednym z wierszy z tomu *Uśmiechy*), dopełniony identyfikacją miłosnej ekstazy z szaleństwem¹⁵. Zjawiskiem, które w tym miejscu interesuje mnie jednak najbardziej jest, zgodna w przypadku obu sonetów, próba uwiarygodnienia tej interpretacji słowami przypisywanymi kobiecej postaci przedstawionej na płótnie Podkowińskiego. Jej usta, wykrzywione w grymasie rozkoszy, „zda się szepcą” – czytamy w wierszu młodopolskiej poetki (choć w rzeczywistości chyba raczej wykrzykują) – słowa bezgranicznego, ślepego wręcz oddania („Płonące moje oczy mgła żądry powlekła oddania / Nie widzę nic! [...] Boga ni świata przed oczami mymi”), jednoznacznie identyfikowanego z szaleńczym upojeniem konsekwentnie zmierzającym do zatracenia („Twojam jest! Twoja cała, wszystka – bestio wściekła / [...] Nieś mnie potęgo straszna – choćby na dno piekła!”) lub też, jak pisał Kazimierz Tetmajer, „w bezkres – bezkres pożądań – bezkres żądry zmysłowych”¹⁶. Jak już wspomniałem, w sonecie Hordysza analogiczny zabieg posunięty został jeszcze dalej – cały wiersz stanowi monolog postaci kobiecej dosiadającej rumaka, przyznającej się bez ogródek do działania chorobliwie obsesyjnego, jednoznacznie identyfikującej cel swoich dążeń z „syceniem żądry” erotycznych uniesień i nadającej realizacji tego celu czytelne znamiona postępowania charakterystycznego dla podmiotu ogarniętego obłędem. Tym, do czego zmierzają te dwie ekfrazy *Szału*, jest nie tyle próba

¹² M. Komornicka, *Pod wpływem Szału Podkowińskiego*, [w:] *taż*, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1996, s. 76.

¹³ J. Białostocki, *Ikonograficzny rodowód Szału*, „Roczniki Historii Sztuki” 1988, t. XVII, s. 439.

¹⁴ T. Różewicz, *Szał*, [w:] *Poezje*, t. 1, Kraków 1988.

¹⁵ Por. J. Bajda, *Interpretacje Szału Władysława Podkowińskiego w poezji młodopolskiej*, „Quart” 2007, nr 3(5), s. 47.

¹⁶ K. Tetmajer, *Obraz Podkowińskiego*, „Kurier Codzienny” 1894, nr 76. Cyt za: W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 237.

odczytania znaczenia płótna, zgodna skądinąd z dominującymi wówczas jego interpretacjami, ile raczej kreowanie wypowiedzi postaci. Widzimy zatem przed sobą domniemaną spowiedź kobiety, spisowaną w rzeczywistości poetyckim piórem, którą niedostatecznie krytyczny, by nie rzec – naiwny, odbiorca będzie czytał myśląc, że wsłuchuje się w prawdziwą mowę obrazu.

III

Powróćmy teraz do kolejnego spośród wzmiankowanych w pierwszej części artykułu przykładów ekfrazy skupionej na oddaniu głosu niememu przedmiotowi – także i tym razem interesowała nas będzie postać kobieca przedstawiona na malarskim płótnie:

Nieprawda! Niczemu nie wiercie!
Anim szczęśliwa, ni błogosławiona!
Ja tylko zasypiam nareszcie –
Prosta dziewczyna zmęczona...
Ja tylko opuszczam ramiona,
Jak ci, co sto mil uszli
I ani dobrze, ni źle mi...

Nie ma mnie już na ziemi,
Nie będę nigdy w niebie;
Jak ciemnej, ciężkiej muszli
Dziś słucham samej siebie.

Nie moja na słonecznym zegarze,
Nie twoja się ściele godzina!
choć serce już zapomina,
Ja grzeszna, zmęczona dziewczyna,
Ja tłę się jeszcze i żarzę.
Nie twoja, nie moja wina.

Czas zasnął na słonecznym zegarze!

Coś mnie po rękę łechce,
Jak piórem muska, czy kwiatem...
Niczego nie chcę - nie chcę!
Na ziemi czy na niebie
Jest sen – i nic poza tem!

Ja tylko opuszczam ramiona,
Jak ci, co sto mil uszli,

By słuchać samej siebie,
Jak ciemnej, ciężkiej muszli...¹⁷

Beata Beatrix, wiersz Maryli Wolskiej z wydanego w 1929 roku tomiku *Dzbanek malin*, stanowi ekfrazę identycznie zatytułowanego obrazu Rossettiego, powstającego w latach 1864–1870, a od 1899 roku wystawianego w londyńskiej Tate Gallery.

Skupmy się przez chwilę na samym płótnie malarskim, u którego źródła leży tekst literacki – mowa oczywiście o *Życiu nowym* Dantego Alighierri, z którego to dzieła zaczerpnął Rossetti nie tylko postać Beatrycze, ale także dramatyczny wątek niespełnionej miłości i przedwczesnej śmierci ukochanej. Powiedzieć można zresztą, iż niejako w cieniu Dantego rodziła się cała koncepcja artystyczna angielskiego malarza i poety, który pozostawał pod dużym wpływem dzieła autora *Boskiej komedii*, tak w swoich literackich próbach (jego liczne wiersze – podobnie jak malarstwo – bazują na tematach zaczerpniętych z Dantego, a także odnoszą się do biografii włoskiego pisarza), jak też jako tłumacz i ilustrator¹⁸, między innymi właśnie *La vita nuova*.

Obraz Rossettiego ukazuje postać Beatrycze w chwili jej śmierci, a ściślej rzecz biorąc chwytą i rozciąga w czasie ulotny moment pomiędzy życiem a śmiercią, oddając go pod postacią stopniowego zapadania kobiety w błogi, kojący, zdaniem wielu interpretatorów nawet ekstazyjny, sen – widzimy w nim zatem raczej duchową transfigurację niż „fizjologiczny” wymiar agonii: „Beatrice nie umiera nagle – pisze Stefan Chwin – lecz wsparta na tafli powietrza w narkotycznej ekstazie wsłuchuje się z przymkniętymi oczami we własne umieranie, jakby wsłuchiwała się w swój przedłużony orgazm”¹⁹. Przedstawiony na płótnie zegar słoneczny (zatrzymany na godzinie dzie-

¹⁷ M. Wolska, *Beata Beatrix (obraz D[ante] G[abriela] Rossettiego)*, [w:] *taż*, *Wiersze wybrane*, Kraków 2003, s. 67.

¹⁸ Rossetti traktował pracę nad ilustracjami (wykonywał je między innymi do dzieł Tennysona czy Keatsa) niczym akt o sile twórczej dorównującej tej, z którą tworzy poeta – ilustracje nie były przezeń postrzegane jako podrzędny, usługowy akompaniament do tekstu, ale jako niezależne dzieło. Zob. więcej na ten temat: J. Hillis Miller, *The Mirror's Secret: Dante Gabriel Rossetti's Double Work of Art*, „Victorian Poetry” 1991 (Vol. 29), nr 4. Znamienne wydaje się również to, iż Rossetti znany jest jako autor licznych ekfraz poświęconych arcydziełom sztuki europejskiej (przykładem służy choćby sonet opisujący *Madonnę wśród skał* Leonarda da Vinci), jak również własnych obrazów (jak choćby *Venus Verticordia* – obraz powstały w latach 1864-1868 oraz sonet będący jego ekfrazą). U Rossettiego przeto, łączącego zatrudnienia poety i malarza, reprezentacje wizualne i werbalne wchodzą w swoisty dialog – z jednej strony mamy wiersze odnoszące się do dzieł sztuki, z drugiej zaś – jak w naszym wypadku – dzieła sztuki odwołujące się do tekstów literackich.

¹⁹ S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2010, s. 182.

wiątej – czyli godzinie śmierci ukochanej Dantego²⁰) symbolizuje upływ i, ostatecznie, kres ziemskiego czasu człowieka. Natomiast ikonograficzne znaczenie gołębia, który zdaje się lądować u dłoni kobiety, możemy łączyć jednocześnie z wysłannictwem śmierci (ptak przynosi w dziobie kwiat maku, symbolizujący sen i śmierć²¹), jak i z gwarancją życia pozaziemskiego (aureola nad jego głową pozwala kojarzyć gołębia z Duchem Świętym), lecz komplementarne jest również znaczenie gołębia jako posłannika miłości, co szczególnie podkreślone zostaje przez jego nienaturalny czerwony kolor. W górnej partii płótna, niejako w tle centralnej dla kompozycji figury przedwcześnie zmarłej kochanki, umieścił Rossetti widok Florencji (a ściśle rzecz biorąc florencki most Ponte Vecchio), a także alegoryczną postać Anioła Miłości w czerwonej szacie oraz samego Dantego – wyraźne sygnały odwołania do literackiego pierwowzoru²².

Kluczowa dla pełnej interpretacji płótna Rossetiego jest wiedza, iż pod postacią Beatrycze ukazał malarz Elizabeth Eleonorę Siddal – mużę i modelkę prerafaelitów, a jednocześnie swą wieloletnią partnerkę życiową. Przypomnijmy, że w 1849 roku Walter Deverell „odkrył” tę niezwykle piękną, wysoką, rudowłosą niewiastę w sklepie z kapelusznymi, gdzie pracowała, i wciągnął w krąg artystycznego Bractwa Prerafaelitów. Ona to właśnie w 1852 roku pozowała do jednego z najbardziej znanych obrazów, który wyszedł z tego kręgu artystów, mam na myśli oczywiście *Ofelię* Johna Everetta Millais (przypomnijmy: przedstawienie szekspirowskiej samobójczyni). Siddal pozowała rzecz jasna także samemu Rossettiemu, jednocześnie samodzielnie zajmując się malarstwem i poezją²³. W sztukach tych wprawiała się pod czujnym okiem przyszłego małżonka, a efekty jej starań były na tyle udane (przypomnijmy, że w 1857 roku Siddal stała się jedyną kobietą, która miała szansę wystawić swoje dzieła na jednej wystawie wraz z prerafaelitami), iż John Ruskin, pozostając pod wrażeniem prac malarki, zafundował jej w roku 1855 stypendium artystyczne. W roku 1860 Sid-

²⁰ Symbolika liczby dziewięć jest szczególnie wyeksponowana w *Życiu nowym* – Dante poznaje Beatrycze w wieku dziewięciu lat („Po raz dziewiąty, licząc od mych narodzin, niebo światłości wróciło prawie na to samo stanowisko, gdy oczom mym zjawiła się owa chwały pełna pani mych myśli, co jej wielu – nieświadomych jak ją nazywać – dawało imię «Beatryczy»”. Dante Alighieri, *Życie nowe*, przeł. E. Porębski, Warszawa 1960, s. 9.), a kobieta umiera o godzinie dziewiętej, dziewiątego dnia miesiąca.

²¹ Por. R.W. Johnson, *Dante Rossetti's Beata Beatrix and the New Life*, „The Art Bulletin” 1975 (Vol. 57), nr 4, s. 552.

²² Na zaprojektowanej przez samego Rossetiego ramie obrazu także znalazły się odwołania do dzieła Dantego: w górnej części ramy (dziś już nieco zamazana) data śmierci Beatrycze: 9 czerwca 1290, natomiast na dolnej listwie cytat z *Lamentacji Jeremiasza*, który także odnajdujemy w *Vita nuova* – „*Quomodo sedet sola Civitas*”. Por. *The Age of Rossetti*, Burne-Jones & Watts. *Symbolism in Britain 1860-1910*, ed. by A. Wilton, R. Upstone, B. Bryant, London 1997, s. 155.

²³ Zob. *Poems and Drawings of Elizabeth Siddal*, ed. R.C. Lewis and M.S. Lasner, Wolfville 1978.

dal zostaje żoną Rossettiego, umiera zaś, po przedawkowaniu laudanum, w bardzo młodym wieku, kilka lat przed powstaniem płótna *Beata Beatrix* – 11 lutego 1862 roku. Najprawdopodobniej było to samobójstwo, w którym biografowie dopatrują się często następstwa jednego z tragicznych wydarzeń w życiu Siddal – utraty ciąży w 1860 roku, skutkującej w późniejszym czasie stanami depresyjnymi²⁴.

Rzut oka na biograficzny kontekst powstania obrazu pozwala nam zrozumieć, iż scena ukazana na płótnie jest bardziej historią Elizabeth, aniżeli Beatrycze. Dzieło, zgodnie z interpretacją forsowaną konsekwentnie już w końcu XIX wieku przez najbardziej wpływowych znawców sztuki prerafaelitów, stanowić miało dokument, czy też zapis, osobistego cierpienia artysty po stracie ukochanej. Rossetti, trawiony bólem, ale też wyrzutami sumienia, nie mogąc powrócić do normalnej pracy po stracie partnerki, postanawia nadać jej rysy bohaterce powstającego obrazu, który rozpoczęty, a później porzucony, został jeszcze za życia Siddal, jednak to dopiero jej śmierć w 1862 roku dała Rossettiewi asumpt do ukończenia dzieła w drugiej połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku. Wydaje się, że angielski malarz odnalazł jednak w tym bolesnym przeżyciu nie tylko twórczy impuls, ale też swego rodzaju fakt konstytuujący przestrzeń wspólnego doświadczenia, która jednoczyła go z włoskim pisarzem. U Dantego Alighieri ziemską miłość zostaje przetransfigurowana w ponadludzką więź uczuciową, a doświadczenie utraty Beatrycze stanowi powód do tego, aby zasiąść nad kartką papieru, natomiast płótno powstające w pracowni Dantego Rossettiego ma być świadectwem cierpienia, jakie trawi go po przedwczesnej śmierci ukochanej (choć oczywiście pełni także funkcje kompensacyjne czy terapeutyczne), jak również materialnym śladem ponadczasowej siły łączącego ich uczucia.

Czy jednak *Beata Beatrix* jest wiarygodnym zwierciadłem Miss Siddal? Obraz relacji Elizabeth i Gabriela (jak też charakterystyka małżonki malarza), konstruowany po śmierci artysty w 1882 roku – między innymi przez jego brata, Williama Michaela Rossettiego²⁵ – wyjątkowo dobrze współgrał z dominującym w epoce wiktoriańskiej modelem kobiecości. W parze tej mamy więc, z jednej strony, genialną, obdarzoną niebywałą charyzmą, osobowość twórcy, z drugiej zaś ogrzewającą się w jego blasku partnerkę. W publikowanych u schyłku XIX wieku wspomnieniach Rossettiego Elizabeth pozostaje z reguły w cieniu, nie przywołuje się jej zbyt

²⁴ Fakty biograficzne dotyczące życia Siddal podaje za: L. Bradley, *Elizabeth Siddal. Drawn into the Pre-Raphaelite Circle*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1992 (Vol. 18), nr 2.

²⁵ Zob. G. Pollock, *Women as Sign in Pre-Raphaelite Literature. The Representation of Elisabeth Siddal*, [w:] *taż, Vision and Difference. Feminism, Femininity and the Histories of Art*, London and New York 2008, s. 140–152.

często, chyba że jest to niezbędne dla pełniejszego ukazania życiorysu malarza – można więc powiedzieć, że zostaje ona pozbawiona indywidualnej biografii, funkcjonując jako tło dla działań wybitnego męża. Aktywnemu, kreatywnemu męskiemu podmiotowi akompaniuje więc w głębokim tle ulotne, pasywne piękno figury kobiecej, jednocześnie bezbronnej, kruchej i delikatnej (pierwsi biografowie Rossettiego podkreślali nader mocno chorobowość Siddal, która miała tłumaczyć jej śmierć w bardzo młodym wieku – nie było, rzecz jasna, w tych przekazach miejsca na tak problematyczne dla dyskursu wiktoriańskiego kwestie, jak uzależnienie od narkotyków czy samobójstwo). W kontekście dzieła *Beata Beatrix* modelka funkcjonuje nie jako konkretna, obdarzona jednostkową biografią osobowość, ile raczej jako obiekt obrazujący utratę – „jej śmierć, jak przekonuje Jan Marsh, jest bardziej znacząca, niż jej życie”²⁶.

Rossetti konsekwentnie wznosi mit wielkiego artysty, skutecznie czyszcząc życiorys swego brata z wszelkich faktów – takich jak liczne skandale obyczajowe, choroba psychiczna czy nieudana próba samobójcza – szkodliwych dla jego pośmiertnej sławy, a przy okazji przekazując daleką od rzeczywistości charakterystykę Elizabeth. Jednak *fin de siècle*, wraz z jego kultem śmierci, przynosi także drugą falę zainteresowania enigmatyczną postacią modelki prerafaelitów – tym razem zainteresowanie to jest motywowane tajemniczymi epizodami z jej życia, które rozpały wyobraźnię dekadentów. Przed pogrzebem żony zdruzgotany Rossetti, próbując niejako nadać swej rozpacz symboliczny wymiar, tuż przed ostatecznym zamknięciem wieka trumny wrzuca do jej wnętrza rękopisy swoich wierszy. Kilka lat później, pod wpływem namów wydawców, malarz zgadza się na ekshumację, aby odzyskać manuskrypty, które zostają ostatecznie opublikowane w 1870 roku. Wokół tego, makabrycznego skądinąd, wydarzenia narasta w kolejnych latach zbiór nieprawdopodobnych „apokryfów”, mówiących na przykład o tym, że w siedem lat po pochówku ciało Elizabeth było nadal w nienaruszonym stanie, a jej bujne rude włosy, rosnąc w trumnie nieprzerwanie, wypełniły niemal całą dostępną przestrzeń. Po raz kolejny zatem tajemnicza śmierć Siddal okazuje się bardziej znacząca niż jej życie.

Dopiero poświęcone Siddal biograficzne narracje powstające w latach 20. i 30. XX wieku²⁷ odkłamują do pewnego stopnia ten zafałszowany obraz, wysuwając na pierwszy plan kwestie małżeńskich konfliktów (wynikających w dużej mierze z niewierności Gabriela) i otwarcie mówiąc o najprawdopodobniejszej przyczynie przedwczesnej śmierci muzy prerafaeli-

²⁶ J. Marsh, *Imagining Elizabeth Siddal*, „History Workshop” 1988, nr 25, s. 66–67.

²⁷ Por. tamże, s. 72–74.

tów. Elizabeth pojawia się w tych świadectwach, autorstwa między innymi Evelyną Waugh, jako niestabilna emocjonalnie ofiara toksycznej miłości, histeryczna osobowość pogrążająca się w coraz większej depresji, popełniająca ostatecznie samobójstwo w akcie zemsty na partnerze i pozostawiająca mu pożegnalny liścik, w którym obarcza go winą za swój tragiczny los. Najprawdopodobniej właśnie taki – trudno powiedzieć czy bardziej neurotyczny, czy może raczej histeryczny – obraz muzy Bractwa Prerafaelitów przebił się do świadomości polskich modernistów – w tym być może także Wolskiej, piszącej swój wiersz właśnie pod koniec lat 20.

W świetle powyższych rozważań widzimy więc, że Siddal przysługuje ambiwalentna, niejednoznaczna egzystencja – choć była realną postacią obdarzoną jednostkową biografią, to jednak jej obraz – podobnie jak portret modelki na malarskim płótnie – tworzony był niejako z zewnątrz i od niej niezależnie. Ona sama zaś nie miała możliwości, aby wypowiedzieć się, aby aktywnie kreować swą postać. Może się więc wydawać, że w tym wypadku „monologowa” – wedle sformułowania Marii Podrazy-Kwiatkowskiej²⁸ – ekfrazą Wolskiej, będąca – jak się wydaje – bardziej opowieścią o Elizabeth niż o Beatrycze, pozwala wybrzmieć pełnym głosem represjonowanemu podmiotowi, który w innych warunkach nie miałby możliwości opowiedzenia swojej historii. Jednak ażeby lepiej zrozumieć prawa, na których ekfrazą może realizować zadanie przypisane jej przez Hagstruma czy Hollandera – a które tak dobrze widoczne jest w wierszu polskiej poetki – na powrót zwrócić musimy się ku teorii.

IV

Przestrzeń relacji między słowem i obrazem – a zatem obszar, w którym strategiczną pozycję okupuje ekfrazą – W.J.T. Mitchell postrzega jako przestrzeń agonu²⁹. Mamy zatem z jednej strony poetycki język, który podporządkować musi sobie przedstawienie wizualne, natomiast z drugiej strony przedstawienie wizualne, które próbuje umknąć autorytatywnej władzy słowa – niezależnie od tego, czy jest to literacka ekfrazą, czy dyskurs historii sztuki lub krytyki artystycznej. Ponadto, jak zauważa Mitchell, przedstawienie wizualne obsadzone zostaje przeważnie w klasycznej roli obcego,

²⁸ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Dante – Rossetti – Maryla Wolska. Opowieść o pewnej ekfrazie*, [w:] taż, *Labyrinty – Kładki – Drogowskazy Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*, Kraków 2011.

²⁹ Odwołuję się w kolejnych akapitach do swoich ustaleń, które obszerniej omawiam w artykule *Zniewalająca siła ekfrazy (rzecz o zmaganiach słowa i obrazu w poglądach W.J.T. Mitchella)*, „Przestrzenie Teorii” 16, Poznań 2011.

„pasywnego, wystawionego na widok i (zazwyczaj) niemego obiektu”³⁰, podczas gdy tekst jest utożsamiany z emanacją „aktywnego, przemawiającego, oglądającego podmiotu” [PT 157]. Ekfrastyczna praktyka sprowadza się zatem *de facto* do tego, że obraz zostaje skolonizowany przez język, którego bezsporna dominacja sprawia, iż „reprezentacja wizualna nie może reprezentować sama siebie, musi być reprezentowana przez dyskurs” [PT 157].

Jednakże w wykładni Mitchella najbardziej interesujące wydaje się to, że wspomnianą przestrzeń agonu można z powodzeniem rozszerzyć poza podstawową dychotomię słowa i obrazu: nierówny podział sił organizujących pole relacji między obrazem a tekstem może być projektowany na różne konteksty angażujące antagonizm między reprezentacją werbalną i wizualną, na przykład na relacje społeczne, w których jedna strona dysponuje władzą obserwacji i przemawiania, druga natomiast zostaje uprzedmiotowiona, oddana nadzorowi spojrzenia i podporządkowana władaniu słowa. Relacja między społeczną rolą mężczyzny i kobiety, tak jak relacja między dziełem sztuki i widzem, to – zdaniem Mitchella – przykłady obszarów zdeterminowanych przez identyczny układ sił: „Jeśli kobieta jest «ładna jak obrazek» (czyli niema i wystawiona na spojrzenie), nie jest zaskoczeniem, że obrazy będą traktowane jako żeńskie objekty” [PT 163].

Wniosek autora *Picture Theory* możemy wzbogacić o interesujące ustalenia Ewy Kuryluk:

Pradawne utożsamienie obrazu z naturą, a słowa z kulturą – czytamy w pracy *Weronika i jej chusta* – ma swoje daleko idące konsekwencje. Ponieważ naturę wiązano z kobiecością, a kulturę z męskością, obraz i słowo nabrały cech wywodzących się z doświadczeń płciowych, z przesądów erotycznych i metafor seksualnych³¹.

Ilekoć przedkładano – powiada dalej Kuryluk – język nad obraz, strumień słów kojarzono z takimi ideałami męskości, jak energia, intelekt, ruch i postęp, a słowom przeciwstawiano stereotypy kobiecości: bezwład, bierność i podporządkowanie cyklicznym prawom przyrody³².

Z kobiecością miały się łączyć – jak przekonuje Kuryluk, podając wiele sugestywnych przykładów – takie właściwości przedstawienia wizualnego, jak przestrzenność i materialność. Szczególnie kobiecy charakter materii

³⁰ W.J.T. Mitchell, *Ekphrasis and the Other*, [w:] tenże, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London 1994, s. 157. Kolejne cytaty z tej pozycji bezpośrednio w tekście głównym opatrzone skrótem PT.

³¹ E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 26–27.

³² Tamże, s. 29.

– pojmowanej tak już od czasów Platona i Arystotelesa, ale również w wyobrażeniach o wiele bardziej archaicznych – pozwalał traktować ją jako plastyczną, w pełni uległą kształtującej władzy męskiej energii kulturowej³³. Obraz jawi się zatem jako niemy, kobiecy obiekt wizualnej rozkoszy, nad którym męski głos (język) pragnie przejąć kontrolę, a relacja między słowem i obrazem wpisuje się w szereg opozycji binarnych, takich jak kultura/natura, męskość/kobiecość, forma/materia, dusza/ciało, czas/przestrzeń, które – pozornie spełniając rolę kategorii porządkujących dyskurs – w rzeczywistości są ukrytymi znakami władzy i wartości.

Podsumujmy: Mitchell lokuje ekfrazę w sferze reprezentacji, w której ściera się reprezentacja werbalna z reprezentacją wizualną, słowo z obrazem. Próbuje następnie uporządkować ten obszar, rzutując nań stereotypową społeczną relację między płciami. Amerykański badacz dochodzi ostatecznie do wniosku, że pole reprezentacji zdominowane jest przez literaturę – tak jak przestrzeń społeczna opanowana jest przez mężczyzn (czy też męskie zachowania) – głównie ze względu na jej czysto językowy charakter, który pozwala jej korzystać z atrybutów tradycyjnie pojmowanej retoryki³⁴. Nie sposób jednocześnie nie dostrzec, iż próbuje Mitchell wcisnąć ekfrazę w dosyć ciasny (i jednocześnie mocno zideologizowany) gorset.

Tropem wskazanym w eseju *Ekphrasis and the Other* podąża m.in. James A.W. Heffernan, którego ustalenia wydają się szczególnie interesujące w odniesieniu do wiersza *Beata Beatrix*. W przekonaniu Heffernana relacja między aktywnym męskim podmiotem i wystawionym na widok obrazem (szczególnie obrazem pięknej kobiety), z niesłychaną łatwością przechodzi ze sfery estetyki w sferę erotyki, a kontemplacja piękna sztuki przeobraża się w pragnienie zdobycia piękna przedstawionego w sztuce, czyli w pożądanie kobiety³⁵. Jednak analizowane przez Heffernana teksty (m.in. *Metamorfozy* Owidiusza, *Hero i Leander* Marlowe’a, *Gwałt na Lukrecji* Szekspira) pozwalają mu, pozostając w ramach wyznaczonych przez refleksję Mitchella, spojrzeć na ekfrazę w nieco inny sposób. Przywoływane przez

³³ Por. tamże, s. 27–29.

³⁴ Nie znaczy to jednak, że niemożliwe są próby wprowadzenia obrazu jako pełnoprawnego uczestnika zmagani w tej retorycznej przestrzeni, czego świetny przykład dają prace Mieke Bal, ufundowane na przekonaniu, że „obrazy również są tekstami, ponieważ stanowią zbiór [network] praktyk dyskursywnych”. M. Bal, *Light in Painting. Disseminating Art History*, [w:] *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, ed. by P. Brunette, D. Wills, Cambridge 1994, s. 52. Autorka ta w praktyce wykorzystuje formułowane przez siebie przesłanki teoretyczne (określane przez nią mianem poetyki wizualnej) m.in. w interpretacjach malarstwa Rembrandta. Zob. M. Bal, *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*, Amsterdam 2006.

³⁵ Por. J.A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago and London 2004, s. 78. Kolejne cytaty z tej pozycji bezpośrednio w tekście głównym opatrzone skrótem MW.

niego przykłady ekfrastycznych opisów dzieł sztuki przedstawiających (czy też jedynie symbolizujących) gwałt, wypowiadają się, jak przekonuje Heffernan, w imieniu skrzywdzonej kobiety. Zatem w takich przypadkach ekfrazą przemawia głosem ofiary, pozwalając jej wypowiedzieć traumatyczne doświadczenie, które w innych okolicznościach pozostałoby niewypowiedziane: opisywane obrazy gwałtu „wynoszą na powierzchnię tekstu okrucieństwo przemocy seksualnej, tym samym podkopując retorykę uwodzenia” [MW 89]; „odmawiając współdziałania z retoryką uwodzenia, odmawiając zajęcia miejsca w narracji męskiego zaspokożenia, obraz piękna staje się obrazem piękna pogwałconego” [MW 90]. Podczas kiedy piękny obraz (czyli obraz piękna utożsamianego z kobietą) aktywuje retorykę pożądania, której monopolistą jest męski podmiot, obraz gwałtu otwiera drogę dla alternatywnego języka ekfrastycznego opisu, co Heffernan określa jako rewolucję obrazu przeciwko słowu:

W przeciwieństwie do zwerbalizowanego obrazu beczasowego piękna [...], zwerbalizowany obraz gwałtu jest narracyjny i historia, którą opowiada lub przepowiada [...], jest historią opowiadającą dokładnie o tym, jak piękno zostaje pogwałcone oraz boleśnie zmuszone do aktu seksualnego [MW 89–90].

Wydaje się, iż w podobny sposób interpretować możemy wiersz Wolskiej, który, dokonując werbalnej interwencji w przestrzeni obrazu, zbliża się do modelu opisanego przez Heffernana. Choć wiersz młodopolskiej poetki – podobnie jak wszystkie ekfrazy przywoływane w tym artykule – wpisuje się w schemat naszkicowany przez Mitchella – słowo przejmuje tutaj władzę nad obrazem, reprezentacja werbalna kolonizuje reprezentację wizualną, pozbawiając ją tym samym autonomii – to jednak jednocześnie oddaje on głos represjonowanemu podmiotowi.

Pamiętając, że ekfrazą Wolskiej pozwala Beatrycze/Elizabeth przemówić tylko na prawach prozopopei (cały czas oczywiście jest dla nas, iż w rzeczywistości to poetyckie słowo przekracza granice obrazu, wkracza w przestrzeń przedstawioną na płótnie i podszywa się pod głos tragicznej bohaterki), zwróćmy jednak uwagę, że choć monolog Beatrix nie niesie jednoznacznej skargi, wyraźnego wołania o pomoc, gdyż na to – co oczywiście – jest już za późno („Nie ma mnie już na ziemi”), a przekazuje głównie wątplenie i rezygnację („Niczego nie chcę, nie chcę!”), to jednocześnie jednak kwestionuje, jak się możemy domyślać, ustaloną uprzednio sekwencję wydarzeń: „Nieprawda! Niczemu nie wierzcie! / Anim szczęśliwa, nie

„błogosławiona!”). W ten sposób tekst konstruuje alternatywną charakterystykę bohaterki historii, którą próbujemy tutaj prześledzić – daleką od uwznioślonego symbolu utraconej miłości czy neurotycznej postaci niešťczęśliwej kochanki ekscentrycznego malarza. Postać z wiersza autorki tomiku *Dzbanek malin* równie odległa jest od „błogosławionej” Beatrycze, która z zaświatów poświadczać ma ideał miłości silniejszej niż śmierć („Nie będę nigdy w niebie”), co od pogrążonej w depresji, nieobliczalnej samobójczyni przerzucającej na innych odpowiedzialność za swój desperacki czyn. Widzimy raczej podmiot świadomy własnego położenia, zdolny do autorefleksji („Jak ciemnej, ciężkiej muszli / Dziś słucham samej siebie”), a co najważniejsze – przemawiający, a więc z pewnością nie depresyjny, ale – w myśl rozróżnienia wprowadzonego przez Julię Kristewą – melancholiczny³⁶. Samobójczej śmierci – jeśli zgodzimy się, co to tego, że taki finał zapowiada ta spowiedź – nie sposób ujmować w tej sytuacji jako ostatecznej konsekwencji działania osoby pogrążonej w chorobie psychicznej. Charakteryzująca podmiot melancholiczny – w przeciwieństwie do podmiotu depresyjnego, czyli *de facto* chorego – zdolność do werbalizacji doświadczenia, jaką ujawnia monolog, świadczy z tym, że podmiot zdaje sobie sprawę z następstw swoich poczynań. Wolska zdejmuje z niego tym samym odium szaleństwa. Oczywiście poetka konstruuje tylko kolejną indywidualną perspektywę, w której poetycki głos przemawia w imieniu zapadającej w narкотyczny sen bohaterki obraz Rossettiego.

³⁶ Zob. J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, wstęp M.P. Markowski, Kraków 2007.

Bartosz Swoboda

**„Words flow from your mouth with whisper“.
Modernist ekphrasis and „voice of the artwork”**

Greek root of ekphrasis is *ekphrasein*, meaning to ‘speak out’, to ‘tell in full’. Jean Hagstrum, as well as other influential critics, defines this term as special quality of giving voice and language to the otherwise mute art objects. The aim of this article is discussion and interpretation of the theoretical views concerning ekphrasis formulated by Jean Hagstrum, John Hollander, James A.W. Heffernan and W.J.T. Mitchell, as well as attempt to a practical application of those theoretical postulates. To the reading in the spirit of those theoretical considerations are submitted poems which actualize ekphrastic principle that can be define as: to give a voice to the mute art objects.

Słowa klucze: ekfrazja, poezja modernistyczna, Maryla Wolska, Beata Beatrix, Elizabeth Siddal

Key words: ekphrasis, modernist poetry, Maryla Wolska, Beata Beatrix, Elizabeth Siddal