



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Francuskie fascynacje T.S. Eliota, czyli gra słów, kolorów i dźwięków w "Portrecie damy"

Author: Agnieszka Adamowicz-Pośpiech

Citation style: Adamowicz-Pośpiech Agnieszka. (2009). Francuskie fascynacje T.S. Eliota, czyli gra słów, kolorów i dźwięków w "Portrecie damy". W: A. Łyda, K. Warchał (red.) "Granice rozmyte - terytoria niczyje : studia z zakresu języka i kultury" (S. 155-179). Katowice : Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Francuskie fascynacje T.S. Eliota, czyli gra słów, kolorów i dźwięków w „Portrecie damy”

Francuskie fascynacje Eliota najwyraźniej dostrzeżemy w jego wczesnej twórczości z lat 1910-1914 (Ackroyd, 1996: 34-38). Przykładem mogą być derywatywne wprawki-ćwiczenia z francuskich symbolistów, a w szczególności z Jules’a Laforgue („On a Portrait”, czy „Conversation Galante”)¹. Byłyby to juvenilia, gdzie uczeń, poznając dzieła mistrzów, naśladuje je w obrębie najoczywistszego, a zarazem najprostszego poziomu – poziomu treściowego (por. Eliot, 1998: 88)². Nie interesują nas tutaj peryfrazy, zapożyczenia czy nawet ewidentne kopiowanie fraz i wersetów z francuskich twórców. W przypadku Eliota możemy bowiem jeszcze mówić o innym, głębszym i rozleglejszym poziomie wpływu francuskich idei poetyckich, stylistyki i filozofii końca XIX wieku, co w moim przekonaniu, najpełniej odbiło się w tomie z 1917 zatytułowanym *Prufrock i inne obserwacje*. Ze względu na ograniczone ramy tego szkicu skupimy się na jednym utworze, który, jak się wydaje, w pełni ukazuje afiliacje autora *Ziemi jałowej* z kulturą francuską drugiej połowy XIX wieku. „Portret damy”, bo o nim tu mowa, mistrzowsko zaciera granice między słowem, dźwiękiem i obrazem.

Dla ukazania związków wspomnianego wiersza z poezją francuską istotne jest zarysowanie głównych cech dystynktywnych francuskiego symbolizmu³. Za deklarowane narodziny tej szkoły we Francji przyjmuje się datę 1886, kiedy

¹ W szkicu niniejszym posługuję się standardowym wyborem utworów Eliota, jaki ukazał się nakładem Biblioteki Narodowej. W tomie tym nie pomieszczono tłumaczeń wymienionych utworów.

² Paralele między utworami Eliota i Laforgue’a omawia Headings (1999).

³ Obszerne przedstawienie tej szkoły literackiej wykracza poza zakres niniejszego szkicu. Najrozleglejszym opracowaniem polskojęzycznym pozostaje ciągle studium Podrazy-Kwiatkowskiej (2001).

to Jean Moréas opublikował *Manifest Symbolizmu*⁴. Symbolizm był kierunkiem o ograniczonym zasięgu czytelniczym, bardzo elitarnym. Spowodowane było to między innymi antymieszczańskim i antyflisterskim charakterem poezji symbolistycznej. Konflikt z szeroką publicznością, niechęć do tłumu wywodziła się jeszcze od Charlesa Baudelaire'a, „prawdziwego prekursora nowego ruchu” (Hofstätter, 1980: 304). Elitaryzm tej poezji był powodowany także (a może przede wszystkim) jej hermetycznością. Uważano, że poezja winna wyrażać poczucie rzeczy tajemniczych i niewypowiedzianych. Moreas odrzucał zarzut niezrozumiałości wytaczany przeciw estetyce nowego kierunku tłumacząc:

istotna właściwość sztuki symbolistycznej polega na tym, że nigdy nie utrwała się pojęciowo, ani nie wyraża wprost. I dlatego obrazy natury, czy ludzi, wszystkie zjawiska konkretne nie mogą w tej sztuce ukazywać się same, lecz są przedstawiane symbolicznie przez sensytywnie wyczuwalne ślady, przez utajone powinowactwa z pierwotnymi ideami. (Hofstätter, 1980: 305)

Natomiast Stephane Mallarme, mistrz i mentor nowej szkoły, następująco ujmował odmienny typ ekspresji:

Wydaje mi się [...], że w gruncie rzeczy młodzi są bliżsi poetyckiego ideału niż parnasiści, którzy traktują jeszcze swoje treści na modłę starych filozofów i retorów, przedstawiając przedmiot bezpośrednio. Myślę, że – przeciwnie – powinna istnieć tylko aluzja [...] parnasiści ujmują rzecz w całości i pokazują ją: stąd brak u nich tajemnicy. Odbierają umysłem tę cudowną radość polegającą na wierze, że się coś stwarza. Nazwać przedmiot, to zniszczyć trzy czwarte rozkoszy poetyckiej, jaką daje powolne odgadywanie; sugerować – oto ideał. (Cyt. za Podraza-Kwiatkowska, 2001:18; podkreślenie AAP)

Słynna „ciemność liryki” Mallarmégo czy Verlaine'a (Friedrich, 1978: 136) zasadzała się na specyficznym rozumieniu symbolu. Symbol miał stanowić zmysłowy odpowiednik tego, na co w istniejącym systemie języka nie

⁴ „Figaro Littéraire” 18 IX 1886. Przekład polski w Hofstätter (1980: 303-306).

znajdowano ścisłego określenia⁵. Poezja miała grać aluzjami, ewokować, sugerować i nigdy nie dopowiadać. Poeci przekłęci wskazywali na wieloznaczność swoich liryków, przejawiając szczególny stosunek do słowa, które przestaje być znakiem odnoszącym się do rzeczy, „stając się nutą milczenia, zarysem myśli”(Jastrun, 1965: XII). Ostatni wielki symbolista francuski Paul Valéry sądził, iż „wiersze moje mają taki sens, jakiego im ktoś użyczy”(Jastrun, 1965: XI)⁶.

Kolejnym stałym elementem symbolizmu była synestezja (tzw. transpozycja wrażeń); jak wiadomo, polega ona na łączeniu wrażeń odbieranych przez jeden ze zmysłów z doznaniem związanym z innym zmysłem, np. przekształcanie wrażeń słuchowych we wzrokowe. Sztuka wykorzystywała synestezję w różnych okresach (Hofstätter, 1980: 155), ale dopiero Baudelaire w stopniu najsilniejszym przyczynił się do rozpowszechnienia zasady *correspondances* – przekonania o wzajemnej łączności poszczególnych elementów świata (Podraza-Kwiatkowska, 2001: 18). W znanym sonecie „Oddźwięki” podkreślał powinowactwo kolorów, dźwięków i woni: „Jak oddalone echa, wiążące się w chóry/ Tak sobie w tajemniczej, głębokiej jedności/ [...] Odpowiadają dźwięki, wonie i kolory”(Jastrun, 1965: 20). Doktryna powszechnych powinowactw miała swe źródło w jednym z ideałów symbolistów, mianowicie w ideale jedności, w ideale syntezy. Synteza sztuk wyrażała się przez niwelowanie granic między literaturą, muzyką i malarstwem.

⁵ Wyczerpujące rozważania dotyczące definicji symbolu przedstawia Podraza-Kwiatkowska (2001: 15-45). Ostateczna definicja, którą podaje to: „Symbol jest to indywidualny, niekonwencjonalny, pozbawiony funkcji pedagogicznej, a także funkcji ornamentacyjnej, wieloznaczny i nie precyzyjny, na sugerowaniu określonych wzruszeń oparty odpowiednik takich jakości, które nie będąc jakościami jasno skryształizowanymi, nie posiadają adekwatnych określeń w systemie językowym. Symbol taki, poszerzony na szereg obrazów i analogii, niekiedy na cały utwór, na skutek kompletnego zlania się warstwy znaku i znaczenia może stać się bytem autonomicznym nie podlegającym tłumaczeniu na język dyskursywny” (Podraza-Kwiatkowska, 2001: 43).

⁶ Podobną opinię wyraża Eliot: „poetę zajmuje to pogranicze świadomości, po przekroczeniu którego zawodzą nas słowa [...]. Wiersz może objawić się różnym czytelnikom w różnych znaczeniach, i wszystkie one mogą się różnić od tego, które autor chciał mu nadać” (Eliot, 1998: 40).

Szczególną wagę przykładano do związków muzyki z poezją. Dla Verlaine'a muzyka miała wzmacniać wizję ewokowanych zdarzeń, rzeczy i ludzi. W *Sztuce poetyckiej* żądał: „Nade wszystko muzyki”. Teoretycznie cechy nowej poetyki ujmował René Ghil w „Teorii słowa” (*Traité du Verbe*, Paris 1886), poprzedzonej wstępem Mallarmégo. Próbował on rozwinąć *Samogłoski* Rimbauda w ogólną teorię „instrumentacji słownej”. Dla określenia nowej jakości wiersza, wprowadził termin *audition colorée*, tzw. „barwnego słyszenia”, oznaczało to świadome kombinowanie spółgłosek i samogłosek dla wywołania pożądanego efektu (Tomicka, 1987: 60). Poezja instrumentalna proponowała syntezę doznań zmysłowych, poprzez kojarzenie samogłosek z barwami i dalej z brzmieniem różnych instrumentów⁷. Odwołanie się poetów do muzyki miało być sposobem na sugerowanie, na tworzenie aluzji dla wyrażenia treści, wymykających się logicznemu porządkowi dyskursywnemu. Mallarmé zauważył, że spośród wszystkich sztuk muzyka zbliża się najbardziej do ideału wypowiedzania absolutu (Wojtynek, 1990: 20). On też chyba najradykałniej wprowadzał postulat absolutnego umuzycznienia słowa i tworzył poematy, które miały osiągnąć ostatnią granicę poezji (Bowra, 1962: 9-10; Jastrun, 1965: 71). Nie rozwijał tematu według dotychczasowej zasady logicznej: „Cząstki tematu, rozbitego na kawałki samodzielne, wracały w pewnych odstępach, niby echo” tak jak na przykład w sonecie „Dziewicze, żywe, piękne dziś...” W ten sposób poezja adaptowała techniki muzyczne do swoich potrzeb (Jastrun, 1965: 63). Mallarmé usuwał znaki interpunkcyjne, stosował rozmaite kroje i wielości czcionki, *espaces blancs*⁸, wspomina nawet o jakiejś książce bez słów, której czyste karty byłyby zasiane ortograficznymi znakami, rozłożonymi we właściwych odstępach, jak nuty (Tomicka, 1987: 63).

⁷ Asocjacje dźwięków, barw, zapachów mogą, ale nie muszą sobie odpowiadać w sposób stały, oznacza to, iż nie sposób ich ująć w jednorodny system. Wskazywał na to Jan Szarota we *Współczesnej poezji francuskiej* w 1917: „Grupa instrumentystów oparła swoją technikę na sonecie o samogłoskach Rimbauda. R. Ghil doprowadził teorię instrumentacji werbalnej do absurdu.” Cyt. za Tomicka (1987: 63).

⁸ Najdalej idącym w tym kierunku przykładem może być niedokończony poemat „Rzut kości nigdy nie zniweczy przypadku”. Przekład polski M. Żurowski w tenże (1988: 92-111).

Aspekt muzyczny wpłynął na zmiany wersyfikacyjne i prozodyczne wiersza, w którym wyznacznikami harmonii przestawały być stała średniówka i rym, a stawały się nimi asonanse, eufonie, aliteracje i refreny. Rytm wiersza został oparty na akcentacji muzycznej. Odkryto ponownie wiersz wolny (J. Laforgue i G. Kahn). Nowa jakość słów, ale i milczenia wraz z muzyką wiersza tworzyły nastrój – nie nazywając go – sugerowały to, co nie dawało się zwerbalizować, poprzez odwoływanie się do wyobraźni i marzenia odbiorcy. Poprzednicy symbolistów przejawiali zaufanie do słowa, do tej kategorii, przy pomocy której wszystko można powiedzieć. Baudelaire zakwestionował przekonanie Teofila Gautier, iż „niewyraźalne nie istnieje”(cyt. za Podraza-Kwiatkowska, 2001: 50). Wręcz przeciwnie, symboliści zwątpili w wartość słowa, negowali język, który stał się konwencją. Aby przywrócić znaczenie *logosu*, poszukiwali znaczenia nie w słowie jako znaku, ale w jego dźwięku, zmieniali znaczenie wyrazów, kojarzyli je w ten sposób, by traciły dawny sens, stając się zatarte i tajemnicze („słowa pisane w głąb”), używali słów starych, tworzyli neologizmy (Podraza-Kwiatkowska, 2001:53). Techniki tworzenia nowego języka poetyckiego związły ujmował teoretyk symbolizmu Charles Morice:

[Pisarz] wie, że niezależnie od znaczenia słów asonans i aliteracja tworzą pewne frazy muzyczne cudownie nowe, działające poprzez sugestię, której nic nie ogranicza. Jest to sposób, którego sztuka polega na czym innym niż zasada dokładnego, niezmiennego, zgodnego z gramatyką zestawienia znaczących dźwięków: przedziwny sposób, który samej formie artystycznej pozwala być symbolem symbolu, gdzie w pięknie spełnia się fakt metafizyczny. Pisarz wie także, że w samym wnętrzu słów, w ich znaczeniu, wytwarza się pewien rodzaj wewnętrznego neologizmu, poprzez związki słów, poprzez przejścia od nazwy podstawowej do nazwy przenośnej, poprzez powrót do początków [...]. Jeśli chodzi o mnie, lubię słowa bardzo stare, takie, które są niczym medale bez reliefu, niewyraźne i zatarte (Morice. La Littérature de tout à l'heure. Cyt. za Podraza-Kwiatkowska, 2001: 54).

Synteza sztuk była głównym wyznacznikiem poetyki symbolizmu i wiązała się nie tylko ze ścisłym związkiem poezji z muzyką, ale także z malarstwem. W

wielkim skrócie tylko wspomnijmy kluczowe przykłady zespolenia literatury z malarstwem. Baudelaire pisał w relacji z Salonu 1846: „Skoro piękny obraz jest przyrodą przemyślaną przez artystę, dobrą krytyką będzie ów obraz przemyślany przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak więc sonet czy elegia może być najlepszą recenzją obrazu” (Baudelaire, 1961:6). Tak właśnie postąpił w znanym wierszu *Sygnaty*, w którym wybrał najbardziej typowe płótna swoich mistrzów i starał się oddać ich esencję w lakonicznych, lecz zapadających w pamięć opisach: Rubens to „ogród lenistwa”, rzeka niepamięci, Watteau „karnawał świata”, a Delacroix „jezioro krwi” (Jastrun, 1965: 13-18)⁹. Autor *Kwiatów zła* jako jeden z niewielu rozpoznał talent Edwarda Maneta, nawet zasugerował kilka tematów dla jego pierwszych obrazów¹⁰. Innym reprezentatywnym przykładem koincydencji sztuki słowa i koloru jest współpraca Mallarmé z Manetem, który to zilustrował poemat *Popołudnie fauna*¹¹ oraz wykonał szkice do tomiku przetłumaczonych przez Mallarmé wierszy E.A. Poe (Ryc. 2). Analogiczne przenikanie się różnych form wyrazu artystycznego miało miejsce także i w malarstwie, gdzie James McNeill Whistler komponował tzw. „muzyczne płótna”, przykładowo *Symfonia w bieli* (Ryc. 3) czy *Nokturn w błękicie i złocie*. Muzyczne terminy doskonale symbolizowały malarskie intencje artysty, gdyż według niego harmonia kolorów powinna działać na odbiorcę jak utwór muzyczny (Król, 1998, nr 12: 13). Swoją koncepcję sztuki wyjaśniał w słynnej prelekcji w 1885, nazwanej później „Ten O’Clock” (Schaffer, 2007: 13-18), którą niezwłocznie

⁹ Podobnie czynił wielbiony przez Baudelaire’a Delacroix, a mianowicie wykładając swoją koncepcję malarstwa, łączył je z muzyką: „Harmonia w muzyce nie tkwi jedynie w budowaniu akordów, ale także w ich wzajemnym odniesieniu, w logicznym następstwie, łączeniu [...]. A z malarstwem jest podobnie! Podaj mi proszę niebieską poduszkę i czerwony dywan. Połóżmy je obok siebie. Popatrz tu gdzie stykają się kolory, jeden zabiera coś drugiemu. Czerwony zabarwia się niebieskim, niebieski jest skąpany w czerwieni, a pośrodku pojawia się fiolet” (Król, 1998, nr 17: 31). Por. też Gage (2008: 186-187).

¹⁰ Przykładowo płótno pt. *Pijący absynt* (Ryc. 1) lub *Stary muzykant*. Por. Starzyński (1961: XLV-XLVII); Wojciechowski (1973: 8-9).

¹¹ *L’Après-midi d’un Faune* (1876). Mallarmé poprosił Maneta, by wykonał do jego utworu drzeworyty w dwóch kolorach: różowym i czarnym, na wzór wschodnich rycin (Bartolena, 2006: 105).

przetłumaczył i opublikował we Francji Mallarmé. Co więcej, Whistler, esteta i dandys, interesował się koncepcją „wzajemnych wpływów” wysuniętą przez Baudelaire’a i próbował odkryć zależności istniejące między muzyką i innymi dziedzinami sztuki (Król, 1998: 30).

Eliot zetknął się z estetyką symbolizmu po raz pierwszy poprzez tłumaczenia i eseje Arthura Symonsa w 1908 r. O znaczeniu tej lektury pisał po latach: „Gdybym nie przeczytał tej książki nie dowiedziałbym się o Laforgue’u czy Rimbaudzie, nie zacząłbym czytać Verlaine’a [...]. Tak więc książka Symonsa należy do tych, które zmieniły bieg mojego życia” (cyt. za Headings, 1999). Dwa lata później przybył do Paryża, aby pogłębić znajomość kultury *fin de siècle’u* i symbolizmu. Charakter wpływu francuskich symbolistów wyjaśniał następująco:

Laforgue jako pierwszy nauczył mnie mówić, pokazał mi poetyckie możliwości mojego własnego sposobu mówienia. [...] [O]d Baudelaire’a dowiedziałem się najpierw [...] o plugawych stronach współczesnych metropolii, o możliwości połączenia tego, co plugawie realistyczne z tym, co fantasmagoryczne, oraz o możliwości przeciwstawiania dosłowności fantazji. Od Baudelaire’a nauczyłem się też i tego, co powiedział mi Laforgue: materiał jakim dysponuję – doświadczenia młodzieńca z przemysłowego miasta w Ameryce – może być materiałem dla poezji, a źródeł nowej poezji można szukać w tym, co dotychczas uznawane było za niemożliwe, bezpłodne, beznadziejnie niepoetyckie. (Eliot, 1998: 88-89)¹²

Jednym z wczesnych wierszy, w którym szczególnie wyraźnie widać echa poezji i teorii poetyckiej Laforgue’a, jest „Portret damy”. Forma tego poematu to monolog dramatyczny, którego mistrzem był wiktoriański poeta Robert Browning. Od niego też francuscy symboliści zapożyczyli ów gatunek i rozwinęli na własną modłę. Monolog dramatyczny przedstawia wypowiedź określonej *dramatis personae* i adresowany jest do nieznanego słuchacza/odbiorcy, który pozostaje w cieniu. Punkt widzenia postaci rozumiemy pośrednio, widząc to, co ona sama widzi. Wynik tego jest taki, że rozumiemy, jeśli nie więcej niż postać, to coś innego (Langbaum, 1963: 146,

¹² Por. także Eliot (1975: 231-236).

cyt. za Kopcewicz, 1969: 24). Forma monologu dramatycznego, jak się wydaje, była szczególnie odpowiednia dla Eliota, ponieważ:

wskazuje na relatywność postaw i sądów. Mówi się, że stosunek prawdy do faktu lub wydarzenia jest sprawą perspektywy. Każdy z nas widzi krajobraz inaczej, gdyż wszystko zależy od naszego punktu obserwacyjnego. Wartości nie wynikają z faktu lub wydarzenia, lecz zależą od naszego osobistego doświadczenia w chwili spostrzegania. (Jones, 1976: 318, cyt. za Kopcewicz, 1969: 26)

W „Portrecie damy” punkt widzenia został nieco bardziej skomplikowany – mamy tu bowiem nie tylko wypowiedzi osoby (damy), ale i narratora (jakby przenikające się, Moody, 2006: 112), który początkowo pewien jest swojej wyższości nad bohaterką poematu, lecz wkrótce okazuje się, że sam również podlega identycznym jak ona ograniczeniom społeczno-towarzyskim (Raine, 2006: 65).

Jak wiele utworów Eliota także i „Portret damy” poprzedzony jest mottem, tym razem ze sztuki elżbietańskiego dramaturga, Christophera Marlowe’a zatytułowanej *Żyd maltański*. Epigraf często zawiera wskazówki, co do znaczenia wiersza (Williamson, 1976: 58), może również służyć jako kontrpunkt, rzucając szersze światło na treść wyrażoną *explicite* w utworze (Markiewicz, 2004: 42-43). Na motto składa się oskarżenie rzucone przez zakonnik wobec Barabasa: „Ty popełniłeś -” oraz dopowiedzenie Żyda „Cudzołóstwo; to jednak było w innym kraju, / Poza tym, dziewczka umarła” (Marlowe IV, i). W cytacie brak wyróżnienia osób wypowiadających poszczególne kwestie, a zatem bardzo istotny jest myślnik pomiędzy czasownikiem akcji „popełniać”, a rzeczownikiem nazywającym zbrodnię „cudzołóstwo”. Ten znak interpunkcyjny nabiera szczególnej wagi, rozdziela bowiem dokonanie czynu od jego nazwania (co równa się jego moralnemu napiętnowaniu). Tym samym wprowadza poznawczą i moralną niepewność co do popełnionego czynu (Williamson, 1976:70). Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w tej samej linii określa się zbrodnię i zaraz podaje się okoliczności

łagodzące: Jaki jest ukryty sens motta można będzie odkryć dopiero po zapoznaniu się z relacją damy.

Cały poemat wsparty jest na metaforze życia jako sceny i gry¹³. Już w inicjalnych wersach ukazane zostaje wstępowanie młodego człowieka na scenę albo rozpoczęcie grania pewnej sceny w sztuce: „Zaczyna się dla Ciebie scena – jak się zdaje- / Od ‘Zachowałam dla Ciebie tę porę’” (w. 2-3). Niejasnym jest, czy bohater ma dosłownie wejść na proscenium, czy chodzi tu o recytację słów z danej sceny, w odpowiednim akcie sztuki. Znaki interpunkcyjne – cudzysłów oraz duża litera w słowie „Ciebie” oznaczałyby tę drugą możliwość – fragment otwierający sztukę, incipit, który został przygotowany specjalnie dla nowego aktora. Jednak fraza „jak się zdaje” i to poddaje w wątpliwość. Kolejna niejasność to perspektywa oglądu całego zdarzenia. Kto wprowadza bohatera na scenę, kto wybrał daną kwestię w sztuce właśnie dla narratora poematu? Nierealność tego wprowadzenia zostaje zintensyfikowana przez ciemność zimowego wieczoru, mgłę i dym. Nastój snu, pół-śmierci będzie spowijał większość opisanych zdarzeń i tak jak u Mallarmégo, odbiorca nie zdoła dojrzeć konkretnie, jednoznacznie określić znaczenia zaistniałych spotkań i wypowiedzianych słów (Friedrich, 1978: 171). Również przyrównanie miejsca akcji do grobu Juli i zgromadzone rekwizyty (świece – gromnice?) rozbudowuje dalszy ciąg skojarzeń związanych z odchodzeniem, obumieraniem (dusza, zmartwychwstanie, kwiaty). W tym samym tonie konwersacja ustaje, równoległe do odległej (zamierającej, słabo słyszalnej) muzyki.

Wypowiedzi damy mają różnorodny ciężar gatunkowy. Niektóre tyczą najistotniejszych spraw, takich jak przyjaźń, miłość, wierność i lojalność wobec bliskich osób. Inne mieszczą się w ramach typowych konwersacji dla „dobrze wychowanych” pań - są to banalne zachwyty nad muzyką i poezją. Przedstawione ironicznie, intelektualne dyskusje o sztuce „przy herbacie” (w wierszu Eliota przy niemieckim piwie „bock”), należały do dobrego tonu w

¹³ Metaforyka teatru i marionetek została poruszona w ważnej dla Eliota książce Symonsa, przedstawiającej prąd literacki - symbolistów (Symons, 1908:154).

kręgach mieszczańskich¹⁴. Powtarzające się miałkie refreny: „Nie wiesz, jak wiele dla mnie znaczą przyjaciele” (w. 20) i jego wariant „Ach przyjacielu, ty nie wiesz, ty nie wiesz” (w. 45), czy „Ja będę tu przyjaciół przyjmować herbatą...” (w. 69 i 113) zdają się nawiązywać do pustych refrenów Laforgue’a np. z utworu „Lament pianin słyszanych w bogatych sąsiedztwach”: „Przychodźcie i opuszczacie / nas, opuszczacie nas i przychodźcie” (Houston, 1985). W wierszu tym Laforgue krytycznie przedstawia wychowanie młodych pań, przygotowywanych jedynie do tego, by dobrze wyjść za mąż, a potem zabawiać gości w salonie mechaniczną grą na pianinie lub trywialną rozmową. Analogicznie sytuacja rysuje się w poemacie Eliota, gdzie tytułowa dama wydaje kolacje dla szanowanych gości i umila im czas przeintelektualizowaną konwersacją. Ale czy jest tak na pewno? Czy to nie obraz który próbuje nam odmalować uczestnik owych towarzyskich spotkań?

Wysublimowane dywagacje pani domu harmonizują z wyrafinowaną muzyką Chopina w tle. Dysonans słowno-muzyczny wprowadzony zostaje przez młodego gościa – zderza on bowiem wyszukane preludia z prymitywnym biciem w bębny (tam-tamem, w. 33). Ucieka przed intymnymi wyznaniem kobiety, które wymagałyby zdecydowanej reakcji, opowiedzenia się, w konwencję, stereotypowe zachowania, nie pociągające za sobą żadnych konsekwencji:

- Zaczepnijmy powietrza z dymem papierosa,
Podziwiamy pomniki,
Dyskutujemy o ostatnich wydarzeniach,
Sprawdźmy zegarki przy miejskim zegarze
Potem na pół godziny usiądźmy przy bocku. (w. 37-41)

¹⁴ Podobnie postąpił Whistler, chcąc dopasować się do zwyczajów *bourgeois* - dyskusowania po posiłku, przy kawie o sztuce, wygłosił swoją prelekcję w Londynie o dziesiątej wieczorem. Aby zakpić z tego zwyczaju, później oddając tekst do druku nazwał prelekcję od tej właśnie godziny, choć tytuł ten nie miał nic wspólnego z przełomowymi opiniami, które malarz ogłosił w artykule (Schaffer, 2007: 13). Zwyczaj te opisuje z niechęcią także E. Delacroix w swoich *Dziennikach*.

Zderzenie powagi i kpiny, postawy zaangażowanej z drwiną, błazenadą, jukstapozycja jej wyznań na serio z jego komunałami wydaje się być reminiscencją dyskursu Laforgue'a w „Innym lamencie Lorda Pierrota”:

Powiem jej najpierw, w sposób jednak jak najmniej ostry:

„Suma kątów w trójkącie, najdroższa ma tą zaletę,
że równa się dwóm kątom prostym.” (...)

„Tyś mój jedyny temat, w mej muzyce serce szlocha.”

Ja: „Wszystko względne, proszę pamiętać”. (Laforgue, 1972: w. 2-4,7-8)

Narrator pragnie podkreślić dystans wobec trywialnych konwersacji i płytkich relacji towarzyskich poprzez użycie mowy niezależnej, w postaci cytowania słów damy, gdy równocześnie on sam pozostaje niezidentyfikowany. Mówi się o nim najczęściej w mowie zależnej, ale parokrotnie ujawnia się on w pierwszej osobie (w. 51, 70 i n.)¹⁵. Jednakże od początku poematu pojawia się jako „my”, obejmujące zarówno narratora jak i damę, na skutek czego „dialogowa w istocie struktura utworu pozostaje przesłonięta” (Rulewicz, 1990: XXXI). Wprowadza to dodatkową niejednoznaczność, kto przekazuje słowa damy. Ponadto tego rodzaju użycie liczby mnogiej sugeruje, wbrew temu co usiłuje przekazać mężczyzna, jego stałą obecność nie tylko jako obserwatora, ale również jako osoby biorącej udział w grze, choć jest to udział (jak chce on sam) z zachowaniem dystansu. Opis narratora usiłuje być relacją osoby starającej się wyjść poza daną sytuację, aby móc spojrzeć na nią z boku, niejako bez emocji (jak portrecista postrzegający modela).

W czasie monologów damy, dotyczących muzyki, wartości jej życia i przyjaciół, narrator przejawia brak zaangażowania, obojętność zobrazowaną popijaniem herbaty, czytaniem nieważnych informacji w gazecie. Również jukstapozycja ontologicznych zwierzeń bohaterki z towarzyskimi plotkami wywołuje efekt alienacji i niemożności porozumienia się. Te drwiąco-romansowe, mało znaczące rozmówki salonowe w istocie obnażają nudę, pustkę życia klasy średniej i nawiązują do Baudelaire'a (np. sonet „Do

¹⁵ Rulewicz pomija te wystąpienia narratora twierdząc, że „dopiero w ostatniej części poematu ujawnia się on w pierwszej osobie” (Rulewicz, 1990: XXXI).

czytelnika”; Jastrun, 1965: 6-8) i Laforgue’a („Inny lament Lorda Pierrota”, czy „Inny lament katarynki podwórkowej”; Laforgue, 1972: 54-55, 58-59)¹⁶. Udawane zainteresowanie zwierzeniami i opiniami damy rykoszetem odbija się od pozy narratora i zdziera jego maskę „przyjaciela pani domu”. Motyw przywdziewania masek na użytek społeczny, tak by dopasować do wymagań socjety, stanowi jeden z głównych motywów „Portretu damy”¹⁷. Metafora maski była *de facto* jednym z ulubionych, wielowarstwowych tropów symbolistów (por. Hofstätter, 1980: 235). Unaoczniała ona zatracenie indywidualności. Narrator uczestnicząc w popołudniowych spotkaniach i rozmowach w salonie damy przywdziewa kostium przyjaciela, wiernego powiernika. W dusznej (grobowej) atmosferze trywialnych towarzyskich plotek udaje zaangażowanie i troskę o problemy damy. Jednak wewnętrznie gardzi i odcina się od *milieu*, w którym zewnętrznie udaje, że dobrze się czuje.

Spotkania z damą trwają prawie cały rok. W części drugiej ponawiają się zwierzenia kobiety, lecz stają się one bardziej otwarte, intensywniejsze, pojawia się nadzieja na bliskość, duchowe porozumienie. Na przekór tytułowi, to dama odmalowuje wyidealizowany portret mężczyzny-rozmówcy jako półboga, herosa-zdobywcy:

*Ciebie nie można zranić, nie masz pięty Achillesa,
Pójdiesz, a kiedy pokonasz przeszkody,
Możesz powiedzieć: tutaj zabrakło z nas wielu. (w. 61-63)*

Ironia rodzi się na styku wyobrażenia damy o młodym człowieku, a jego prawdziwej, acz skrywanej reakcji na jej otwarcie emocjonalne, sygnalizowaną potrzebę bliskiego związku. Jak tchórz wycofuje się z zagrożonej pozycji: najpierw kończąc wizytę i proklamując swe miejsce bezpiecznego schronienia:

¹⁶ Największa krytyka blichtru, głupoty i pustki stylu życia *bourgeois* zawarta została w *Paryskim splinie* Baudelaire’a. Por. szczególnie fragmenty pt. „Pies i flakon”, „O pierwszej w nocy”, „Lustro” (Baudelaire, 1993: 25, 33-35, 165) oraz w *Moim obnażonym sercu* (Baudelaire, 1971: 288).

¹⁷ Figura maski przewija się w wielu utworach w tomie *Prufrock i inne obserwacje*.

Nieraz rano zobaczysz mnie w parku,
Jak przeglądam komiksy, kronikę sportową,
Jak czytam z wielkim zajęciem,
Że angielska hrabianka wstąpiła na scenę,
Zamordowali Greka na polskiej zabawie
Wykryto jeszcze jedną aferę bankową. (w. 73-78)

Ucieka w konwencjonalne zachowanie, znajduje bezpieczeństwo w trywialnych rozmowach, pozostając na powierzchni rzeczy i zjawisk (podobnie zareagował w poprzedniej części proponując przechadzkę i zapalenie papierosa). Po raz kolejny uwypuklona została nierzeczywistość wyobrażeń tworzonych o sobie nawzajem. Portret młodzieńca, jaki wykreowała dla siebie rozmówczyni, rażąco odbiega od jego prawdziwych przemyśleń i uczuć. Czy i portret damy, jaki próbuje odbiorcom naszkicować narrator, okaże się fałszywy?

Analogicznie do pierwszej części i tu pojawia się muzyka. Tym razem jednak, nie jest to ani muzyka koneserów, ani pierwotny rytm bębnów – ale mechaniczne odtwarzane melodyjki na ulicznej katarynce, powtarzana do znudzenia piosenka grajka¹⁸. Jednakże tak jak u Laforgue'a i w tym przypadku, ta nudna beznamiętna melodia wywołuje refleksje u bohatera, czy maska, którą przywdział – opanowania emocji, zadowolenia z siebie¹⁹, nie pozbawiła go istotnych doznań, ludzkich żądz i marzeń?

Choć psychicznie narrator dawno się wycofał z bliskiej relacji z damą, przypięcętowuje on swoje odejście przez decyzję wyjazdu za granicę. W trzecim fragmencie najjaskrawiej uwidacznia się sztuczność i uległość wobec społecznych konwenansów. Zaskakującym może być fakt, iż w zestawieniu z tytułową damą

¹⁸ Polski przekład jest mylący, gdyż oryginalne "street piano" przetłumaczono jako pianino. Zagubiona została w ten sposób cała sieć skojarzeń związanych z automatyzmem, mechaniczną repetycją prostych układów. Metafora katarynki rzuca szersze światło na społeczno-towarzyskie zachowania narratora, który podobnie do ulicznego grajka kopiuje ogólnie przyjęte trywialne zachowania społeczne.

¹⁹ W polskim przekładzie pominięto kluczową frazę "keep my countenance" (zachować ten sam wyraz twarzy, pozostać opanowanym mimo wzburzenia, rosnących emocji), doskonale obnażającą rzeczywisty model zachowania narratora. Choć próbuje on narzucić czytelnikowi swój krytyczny punkt widzenia na damę i jej krąg, to on sam dopasowuje się do niego idealnie, poprzez ukrywanie prawdziwych emocji.

(dama z portretu – a więc, jak możemy przypuszczać o wystudiowanej pozie, ułożonej szacie czy zastygłym wyrazie twarzy), to jej towarzysz wypada bardziej nienaturalnie i niekorzystnie. Tym razem ona jest otwarta, szczerza, a on chowa się w pancerzu konwencji, wkłada kostium kurtuazyjnych frazesów. Słowem kluczem dla tej części jest, jak mi się wydaje ‘self-possession’ (przetłumaczone jako równowaga), oznaczające również opanowanie, zimną krew, panowanie nad swoimi emocjami. Jednakże Eliot posługuje się tu nietypowym związkiem frazeologicznym „my self-possession *flares up*” (dosł. moje opanowanie wzmacnia się, zwiększa, zwykle używane dla opisu ognia czy płomienia). Podobny zabieg stosuje przy powtórnym użyciu tego słowa, w ramach tego samego pola asocjacyjnego, ale w innej kolokacji „my self-possession *gutters*” (dosł. moje opanowanie przygasa, zmniejsza się również zwrot typowy dla ognia, świecy, płomienia). Forma oksymoroniczna wiąże spokój i opanowanie ze spontanicznością i żywiołem ognia²⁰. Opanowanie zewnętrzne, jakie prezentuje mężczyzna, okazuje się więc być jak kostium lub maska; dalekie jest od prawdziwej równowagi ducha i spokoju wewnętrznego. To pozór, kolejna twarz przywdziana dla potrzeb towarzyskich, by ukryć wewnętrzne rozterki i niepewność co do podejmowanych decyzji. Ten kostium uwiera, pali, rani, jest jak ogień i jak ogień gaśnie trawiąc wszystko, pozostawiając za sobą pustkę, popioły i ciemność... Za potwierdzeniem takiego odczytania postawy narratora może służyć jego refleksja, gdy bohater, jak gdyby wychodzi poza siebie i obserwuje się z zewnątrz:

Czuję się jak ktoś, kto się uśmiecha,
Obróci się i zauważy
Nagle w szybie wyraz swojej twarzy.
Równowaga umyka; naprawdę jesteś w ciemności. (w. 104-105)²¹

²⁰ Por. wypowiedź Eliota wyrażającą jego potrzebę łamania klisz językowych: „Poeta musi obejmować coraz więcej, wypowiadać się w sposób bardziej aluzyjny, pośredni, aby nagiąć język – rozbijając go, jeżeli trzeba – do wyrażenia potrzebnych znaczeń” (Eliot, 1998: 138). Identyczna była postawa symbolistów, którzy dążyli do stworzenia nowego języka poezji (Wojtynek, 1990: 28-29).

²¹ Eliot przyznaje, że figurę *dédoublement* zapożyczył od Laforgue’a dla wyrażenia autoironii, walki podmiotu z własną osobowością (Rulewicz, 1990: XLVI).

Młodzieniec widzi siebie z przyklejonym uśmiechem – nic nie zostało z jego początkowego poczucia wyższości nad damą. Teraz on dostrzega swe odbicie (portret) w szkle (wazonie lub kieliszku na stole) i zamiera (w oryg. „my self-possession gutters”). Po tej epifanii pół-świadomie przyznaje się do przywdziania maski, stroju tak, by dopasować się do stylu *bourgeois*:

A ja muszę chwytać każdy zmienny kształt,
By znaleźć wyraz... tańczyć, tańczyć
Jak tańczący niedźwiedź,
Krzyczeć jak papuga, paplać, jak małpa. (w. 114-117)

Czy oznacza to wyzwolenie z konwencji (Rulewicz 1990: XXXII) ? Raczej wydaje mi się być rozpaczą, ukazaniem niemożności przebicia się przez społeczny zestaw norm, *politesse*. Potwierdza to rezygnacja z walki o wyrażenie „niewypowiedzialnego” i powrót na powierzchnię, co zasygnalizowaną jest powtórzeniem pierwszego wersu refrenu: „Zaczerpnijmy powietrza z dymem papierosa-”²². Repetycja ma, jak sądzę wielkie znaczenie dla struktury całego poematu. Oto na końcu monologu zatoczyliśmy koło, a więc *de facto* nie ma końca, pozostaje ciągle powtarzanie tych samych zachowań, konwencja, towarzyski *savoir vivre*, pusta etykieta i gra. A od tego przecież wszystko się zaczęło – od wstępowania na scenę, wypowiedzenia przygotowanej kwestii. Myślnik na końcu zdania sugeruje, iż katalog trywialnych czynności pozostaje niezmienny i odbiorca może sam sobie go dopowiedzieć (powracając do części pierwszej).

Utwór kończy się podobnym obrazowaniem i tonacją, jak jego otwarcie – wyobrażeniem śmierci. Wydaje się to sugerować nie koniec, ale powrót do początku, fragment pewnego cyklu. Pojawia się dym, szarość i niepewność. Ta sama popołudniowa pora i akcent muzyczny, jednak muzyka zamiera. Narrator

²² Niestety w polskim przekładzie ta identyczna repetycja została zagubiona, ponieważ tłumacz przekłada ten sam wers (występujący w cz. I i III) na dwa różne sposoby: w cz.I: „Zaczerpnijmy powietrza z dymem papierosa” (w. 37), a w cz.II: „Zaczerpnijmy powietrza w tytoniowym transie.” (w. 118). Polski czytelnik nie ma więc świadomości, iż zaczyna się ten sam refren: katalog nic nieznaczących czynności.

po doświadczeniu spotkań z damą zatracił swą młodzieńczą hardość, pewność siebie, wyższość moralną. Pozostaje w niepewności.

Powróćmy jeszcze raz do motto. Po wysłuchaniu dwugłosu damy i jej przyjaciela można lepiej dostrzec, jak współgra ono z całym poematem. Fragment z Marlowe'a stanowi jakby kwintesencję utworu – tylko zbrodnia cudzołóstwa w dwudziestowiecznej konwencji społecznej uległa wysublimowaniu i przybrała formę zdrady zaufania, obojętności, w końcu porzucenia. Rozziew między „popęłniłeś” a „cudzołóstwo” urasta do rangi wiodącego tematu wiersza – spisana relacja wyznań damy wyrosła z potrzeby analizy znaczenia owego związku z kobietą oraz niepewności co do wagi i konsekwencji jego przerwania. W ustępie z Marlowe'a, wspomniana jest również śmierć kobiety i pośrednio wyjazd kochanka do innego kraju. Tak więc wszystkie wiodące tematy zostają zasygnalizowane w mottcie, a następnie rozwinięte w tekście głównym.

„Portret damy” możemy dodatkowo powiązać z płótnem Edwarda Maneta *Kobieta z papugą*. Dama z portretu Maneta jest jakby nieobecna, niepoznawalna dla obserwatora (Dickey, 2006). Współcześni Manetowi krytycy zarzucali portretowi brak psychologicznej treści. Natomiast obecnie podkreśla się niejednoznaczność płótna: czy dama jest do tego stopnia pogrążona w myślach, że wyklucza to obserwującego, czy myślenie jest jej obce? (Wollheim, 1987: 160). Krytycy skłaniają się ku przekonaniu, że to raczej wewnętrzne rozmyślenia modelki powodują, iż jest ona niedostępna dla portrecisty, a przez to i dla innych oglądających (Dickey, 2006; Wollheim, 1987: 161). Płótno Maneta dotykałoby więc zagadki niedostępności i niepoznawalności wnętrza drugiego człowieka, ale i niepewności, czy takowe w ogóle istnieje. Na tej podstawie zarysowuje się płaszczyzna wspólna dla wiersza Eliota – bohaterka wymyka się zdefiniowaniu, czytelnik nie wie, czy prawdziwy jest obraz, który odmalowuje mężczyzna, czy raczej zaufać wizji, jaka wyłania się z bezpośrednich wypowiedzi kobiety. Na to dodatkowo nakłada się towarzyska etykieta, przesłaniająca prawdziwy wizerunek modela. Sam tytuł sugeruje sztuczność, wystudiowanie pożywej dla potrzeb malującego / obserwującego. Podobnie do *Kobiety z papugą*, „Portret damy” udowadnia, że

zewnątrzną ekspresja (mimika twarzy, artykułowane zdania czy ich artystyczny przekaz: płótno bądź wiersz) mogą nic nie mówić o wnętrzu modela/bohatera. Do tego stopnia zapis może zostać zniekształcony, iż to, co widz/czytelnik odbiera początkowo za obraz wnętrza portretowanego, okazuje się być jedynie bezrefleksyjnym odbiciem/repetycją (jak przez papugę czy lustro) tego, co inni już powiedzieli lub zrobili. Choć zastosowanie formuły *ut pictura poesis* dla deskrypcji wiersza Eliota wydaje się zbyt daleko idącym wnioskiem, zestawienie go z obrazem Maneta ukazuje podobną do symbolistów próbę zatarcia granic między słowem, dźwiękiem i obrazem.

I w końcu aspekt językowy „Portretu damy” i jego afiliacje z lingwistycznymi eksperymentami francuskich twórców. Laforgue i Kahn wprowadzili do poezji francuskiej tzw. *vers libre*, podkreślając jego antyczne korzenie. Na Wyspach wiersz wolny był o wiele bardziej rozpowszechniony, już od czasów elżbietańskich. Eliot więc łatwo podjął dziedzictwo dawnych poetów, ale dodatkowo za Laforgue’em zastosował nowe układy rymów, takie jak asonanse, konsonanse i kontr asonanse; eksperymentował z rytmem wiersza poprzez łamanie metrum czy falowanie i zmienności rytmiczne (Williamson, 1976: 74-75). Wprowadził także liczne aliteracje i zestroje wyrazowe. Dla przykładu: aliteracje (czyli rozpoczynanie wyrazów od tej samej głoski) znajdziemy w zwrotach *find a friend* (znaleźć przyjaciela) czy *cracked cornets* (zwarowane trąbki), a eufonie (polegające na zestawianiu długich samogłosek lub spółgłosek płynnych, czego niepodobna oczywiście oddać w tłumaczeniu) *lilacs in bloom* (bzy rozkwitły), *bowl of lilacs* (bzy we flakonie). Tego rodzaju harmonie, w których słowo zatracza niemal swoją treść pojęciową i zaczyna rywalizować z muzyką, miały służyć wywołaniu nastroju, naśladowaniu dźwięków. Kolejną analogią w obrębie języka są zaskakujące kalambury wyszukanych metafor z prozaizmami. I tak mamy obok siebie kolokwialne *conversation slips* (opada rozmowa) i wyszukane *velleities* (zachcianki, błahostki) czy *simile falls heavily among the bric-à-brac* (mój uśmiech ciężko pada między bibeloty). Wypowiedzi młodzieńca charakteryzuje kpina z elegancji językowej i stylistycznej oraz liczne komunały, prozaizmy, które w zestawieniu z wysokim tonem mowy damy intensyfikują nieprzystawalność i

głęboki hiatus komunikacyjny między tymi dwoma pozornie bliskimi rozmówcami. Taka poezja dysonansów wywodziła się wprost od Baudelaire'a i Laforgue'a. Rezygnacja z ciągłości opisu, brak połączeń logicznych, na rzecz łańcuchów asocjacji ma wyrażać niejednorodność ludzkiego doświadczenia i unaocznia powinowactwo, jakie odczuwał do aluzyjnej poezji Mallarmégo²³. Rozbicie zdania na fragmenty, równoległość zamiast następstwa „oto stylistyczne oznaki nieciągłości wewnętrznej, mowy na granicy niewyraźnego” (Friedrich, 1978:166).

Poemat Eliota oddaje, poprzez zapis wizyt młodzieńca w salonie dystygnowanej damy oraz rejestrację potocznych wypowiedzi i wyszukanych konwersacji, rozziw między pozorem życia towarzyskiego i społecznego, a rzeczywistym strumieniem życia wewnętrznego jednostki. Rozpacz i frustracja rodzi się ze świadomości niemożności przedarcia kotary uśmiechów, ironicznych uwag i konwenansów (Raine, 2006: 51). Próby znalezienia słów, które nie imitują, ale oddają prawdziwy nurt życia, nie powiodły się. Przemilczane odczucia, niewyraźne refleksje zostały odmalowane z niemal Whistlerowskim wyrafinowaniem i „elegancją koloru” (Williamson, 1976: 75). Eliot zdaje się wierzyć, podobnie do symbolistów, że jeżeli słowa zawodzą, trzeba grać kolorem i dźwiękiem, nastrojem i sugestią, by choć zbliżyć się do niewyraźnego, tworząc ~~jeszcze~~ ciągle jednak pozostając w Mallarméańskiej sferze „wymownego milczenia”.

²³ Por. fragment eseju Eliota z 1921 na temat poezji współczesnej: „w naszej obecnej cywilizacji poeci muszą być trudni. Na tę cywilizację składają się zjawiska bardzo różnorodne i złożone – ich różnorodność i złożoność, oddziaływając na wrażliwość wysubtelnioną, odbić się musi w sposób różnorodny i złożony.”

Młoda generacja romantyków i symbolistów (Baudelaire, Manet, Mallarmé) przypisywała wyobraźni zasadniczą rolę w procesie powstawania dzieła sztuki. Z tego programu początkowo korzystał Manet malując m.in. *Pijącego absynt*, *Starego muzykanta* i *Koncert w Tuileries*.



Ryc. 1 E. Manet, *Pijący absynt*, 1858-59. (Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhaga)

Kontynuując niedokończone przedsięwzięcie Baudelaire'a, Mallarmé postanowił przetłumaczyć na język francuski dzieła Poe'go. Poprosił Maneta o wykonanie szkiców. Ostra kreska nie spodobała się odbiorcom i projekt zakończył się kompletnym fiaskiem (Bartolena, 2006: 105).



Ryc. 2 Szkice E. Maneta do poematu *Kruk (Le Corbeau)* E.A. Poe w tłumaczeniu Stéphane Mallarmé z 1875.

W swojej twórczości inspirował się różnymi dziedzinami sztuki, m.in. muzyką. Jego technika malarska mieści się w ramach poetyckiej wizji: „Muzyka jest poezją dźwięku, tak jak malarstwo jest poezją wzroku”. Prace Whistlera znalazły oddźwięk u wielu symbolistów (Verlaine’a i Mallarmé), jak również muzyków (Debussy i Ravela) (Król, 1998: 21, 31).



Ryc. 3 James McNeill Whistler, *Symfonia w bieli nr3*, 1867 (The Barber Institute of Fine Arts, Boston).

Kobieta na portrecie ubrana w strój domowy paryżanki. Jej poza mieści się w ramach konwencji. Jej spojrzenie jest enigmatyczne. Jak je interpretować – nad tym zastanawiał się Eliot dwukrotnie, komponując „On a Portrait” (Nad portretem) i „Portret damy” (Dickey, 2006)



Ryc. 4 E. Manet, *Kobieta z papugą* 1866 (Metropolitan Museum, Nowy Jork).

Literatura:

- Ackroyd, P. (1996) *T.S. Eliot*. Tłum. K. Mazurek. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Bartolena, S. (2006) *Manet*. Seria *Klasyki sztuki*, t. 17. Tłum. H. Cieśla. Warszawa: „Rzeczpospolita” i HPS.
- Baudelaire, Ch. (1961) *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wyb. i tłum. J. Guze. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Baudelaire, Ch. (1993) *Paryski splin*. Tłum. R. Engelking. Łódź: Klio.
- Baudelaire, Ch. (1971) *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*. Wstęp i tłum. A. Kijowski. Warszawa: Czytelnik.
- Bowra, C.M. (1962) *The Heritage of Symbolism*. London: Macmillan.
- Delacroix, E. (1968) *Dzienniki (1822-1853)*. Opr. A. Joubin. Tłum. J. Guze i J. Hartwig. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Dickey, F. (2006). Parrot's Eye: A Portrait by Manet and Two by T.S. Eliot. *Twentieth Century Literature*. [online].
www.highbeam.com/DocPrint.aspx?DocId=1G1:161065922
[dostęp 12 -04- 2008]
- Dudek, J. (2008) *Granice wyobraźni. Granice słowa*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Eliot, T.S. (1998) *Kto to jest klasyk i inne eseje*. Tłum. M. Heydel, M. Niemojowska, H. Pręczkowska, M. Żurowski. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Eliot, T.S. (1990) *Poezje*. Tłum. K. Boczkowski, J. Czechowicz, W. Duleba, A. Międzyrzecki, Cz. Miłosz, J.M. Rymkiewicz, M. Sprusiński, J. Zagórski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Eliot, T.S. (1975) *Selected Prose of T.S. Eliot*. Red. F. Kermode. London: Faber and Faber.
- Ford, B. (red.) (1983) *From James to Eliot. The New Pelican Guide to English Literature*, vol. VII. London: Penguin Books.
- Gage, J. (2008) *Kolor i kultura*. Tłum. J. Holzman. Kraków: Universitas.
- Frierich, H. (1978) *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX wieku do połowy XX*. Tłum. E. Feliksiak. Warszawa: PWN.

- Headings, P.R. (1999) T.S. Eliot. W: *Twayne's United States Authors Series Online*. Literature Recourse Centre [dostęp 02-05-2008].
- Houston, J.P. (1985) Jules Laforgue. W: *European Writers*, t. 7. London: Charles Scribner's Sons. [online] Literature Recourse Centre [dostęp 05-05-2008]. Tłum. AAP.
- Jastrun, M. (red.) (1965) *Symboliści francuscy*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jones, A.R. (1967) Robert Browning and the Dramatic Monologue. *Critical Quarterly* 9/4.
- Kopcewicz, A. (1969) *Funkcja obrazu w strukturze wiersza*. Poznań: Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza.
- Król, W. (red.) (1998) *Eugène Delacroix*. Kolekcja *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, nr 17. Warszawa: Eaglemoss Polska.
- Król, W. (red.) (1998) *James McNeill Whistler*. Kolekcja *Wielcy malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło*, nr 12. Warszawa: Eaglemoss Polska.
- Laforgue, J. (1972) *Poezje*. Oprac. B. Ostromęcki. Tłum. M. Bieszczadowski, B. Ostromęcki. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Langbaum, R. (1963) *The Poetry of Experience*. New York: W.W.Norton and Co.
- Markiewicz, H. (2004) Notatki do historii motta. W: *O cytatach i przypisach*. Kraków: Universitas.
- Marlowe, Ch. (1978) *The Jew of Malta*. W: Ch. Marlowe, *The Complete Plays*. London: Penguin Books.
- Moody, D. A. (2006) *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (2001) *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków: Universitas.
- Raine, C. (2006) *T.S. Eliot*. Oxford: Oxford University Press.
- Rulewicz, W. (1990) Wstęp. W: T.S. Eliot, *Poezje*. Tłum. K. Boczkowski, J. Czechowicz, W. Dulęba, A. Międzyrzecki, Cz. Miłosz, J.M. Rymkiewicz, M. Sprusiński, J. Zagórski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Sarzyński, J. (1961) Wstęp. W: Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*. Wyb. i tłum. J. Guze. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

- Schaffer, T. (2007) *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Pearson-Longman.
- Symons, A. (2007 [1893]) *The Decadent Movement in Literature*. W: T. Schaffer, *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Pearson-Longman.
- Symons, A. (1908) *The Symbolist Movement in Literature*. London: Constable.
- Tomicka, M. (1987) Symbolizm: znaczenie terminu. W: *Symbolizm francuski w Polsce krytyce literackiej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Whistler, J.M. (2007) Ten O'Clock. W: T. Schaffer, *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Pearson-Longman.
- Williamson, G. (1976) *A Reader's Guide to T.S. Eliot*. London: Thames & Hudson.
- Wojciechowski, A.. (1973) Wstęp. W: *Edward Manet*. Warszawa: Arkady.
- Wojtynek, K. (1990) *Słowa w drodze. Studium porównawcze poezji Ch. Baudelaire'a i S. Mallarmégo*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wollheim, R. (1987) *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Żurowski, M. (1988) *Symbolizm francuski*. Wyb. i tłum. M. Żurowski. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.