

Galeria Vermeera. „Czytająca list i inne wiersze” Jolanty Mąkosy

Vermeer Gallery. “The One Reading a Letter and Other Poems” by Jolanta Mąkosa

Alina Biała

UNIwersytet JANA KOCHANOWSKIEGO W KIELCACH

Słowa kluczowe

ekfrazja, Filostrat Starszy, Jolanta Mąkosa, Jan Vermeer

Keywords

ekphrasis, Philostratus the Elder, Jolanta Mąkosa, Jan Vermeer

Abstrakt

Artykuł stanowi interpretację książki Jolanty Mąkosy pt. *Czytająca list i inne wiersze*, nawiązującej do malarstwa Jana Vermeera. Na tomik składają się trzydzieści cztery rysunki i tyleż samo wierszy, a każdy z tekstów kultury stanowi artystyczny przekład jednego z trzydziestu czterech zachowanych do dziś obrazów holenderskiego artysty. W interpretacji zbioru odwołam się zarówno do wcześniejszego utworu poetki (*Ogrody wieczorem*), jak i do *Obrazów* Filostrata Starszego, uznawanych za tekst „założycielski” gatunku ekfrazy. Analiza porównawcza *Obrazów* i *Czytającej list...* pozwoliła mi ustalić odstępstwa współczesnej poetki od starożytnego prawzoru, jak i wskazać, na czym polega nowatorskość jej tomu.

Abstract

The article provides an interpretation of Jolanta Mąkosa's book, *The One Reading a Letter and Other Poems*, which references Jan Vermeer's paintings. This small volume comprises thirty-four drawings and the same number of poems, and every cultural text is an artistic rendition of one of the thirty-four extant pictures of that Dutch artist. In my interpretation of that collection, I employed

an earlier work of that poetess (*Gardens in the Evening*), but also touch on *The Pictures* by Philostratus the Elder, whose volume is considered “the founding” of the ekphrasis genre. The comparative analysis of *The Pictures* and *The One Reading a Letter...* enabled me to trace those aspects in which the present-day poetess does not follow the ancient paradigm and point to the innovativeness of her volume.

*Tęskie spojrzenie nigdy nie poprzestaje na tym, co widzi*¹.
Maria Poprzęcka

Książka (graniczna) – galeria

Czytająca list i inne wiersze Jolanty Mąkosy² to przedmiot kolekcjonerski, a zarazem sytuujący się na pograniczu różnych dziedzin sztuki. Pozycja została opublikowana w 2021 roku przez Fundację Terytoria Książki gdańskiego wydawnictwa słowo/obraz terytoria w nakładzie dwustu ręcznie numerowanych egzemplarzy.

Tomik został ujęty w okładkę z białego tłoczonego papieru, na której bezbarwną czcionką wyciśnięto imię i nazwisko autorki oraz tytuł dzieła. Achromatyczny relief nadaje drukowanym słowom formę trójwymiarową, „rzeźbiarską”, dyskretnie wyłaniającą się z chropowatości papieru. Kształtom elementów językowych towarzyszy centralnie ułożona grafika Jana Rośka, przedstawiająca dwa fioletowo-czarne kwadraty, z których jeden jest wpisany w drugi. Każdą bryłę z obydwu stron oddziela pasmo bieli. Kontrastujące z tłem figury ściągają i zatrzymują spojrzenie spektatora. Podczas aktu patrzenia barwne linie zaczynają „drgać”, budząc sugestię, że przedmiotem postrzegania jest obiekt trójwymiarowy. Jednak gdy oko podejmie trud złożenia kolorowych linii w figuratywne przedstawienie, okaże się, że wizualny przekaz łamie zasady geometrii i jest złudzeniem optycznym. Wizualna nieoczywistość okładki czyni ją wielosemantycznym obiektem, wciągającym odbiorcę w grę ze słowem „przesuwającym się” ku tworzywu innej sztuki oraz z obrazem wymykającym się jednoznacznej interpretacji.

To, co czytelnik odnajdzie pomiędzy okładkami *Czytającej...*, także stanowi odstępstwo od schematu książki. Autorka pomieściła tu swoistą kolekcję dzieł inspirowanych obrazami Jana Vermeera van Delft. Dzieła siedemnastowiecznego holenderskiego malarza są tu reprezentowane autorskimi czarno-białymi rysunkami oraz poetyckimi opisami.

¹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 151.

² J. Mąkosa, *Czytająca list i inne wiersze*, ilustracje J. Mąkosa, Gdańsk 2021. Cytowane w dalszej części pracy wiersze z tego tomu opatruję skrótem Cz.

O ile utwory zawierające transkrypcje malowideł nie są czymś niezwykłym na rynku wydawniczym, to ich tematyczne połączenie z pracami plastycznymi tego samego autora należy uznać za osobliwość. *Czytająca list...* jest tomikiem-kolekcją dzieł malarskich przekodowanych ze znaków plastycznych (malarstwo) na plastyczne (rysunek) i językowe (poezja). Książka jako tradycyjny nośnik słowa staje się tu formą galerii malarskiej: zamiast ścian – płaszczyzny stron, zamiast obrazów tablicowych – ich narysowane i opisane odpowiedniki.

O powstawaniu innej galerii

Mąkosa rozpoczyna *Czytająca...* krótkim wstępem *Od Autorki* na temat fascynacji malarstwem Vermeera. Wyznaje, że spośród wszystkich dzieł artysty najbardziej ceni *Ważącą perłę*, i że właśnie ten obraz „stał się inspiracją do całego cyklu wierszy” [Cz., s. 7]. Jego plastycznym i literackim przekładem otwiera tomik.

Fascynację autorki dorobkiem Vermeera potwierdza też fotografia Mirosława Borka³ zamieszczona na stronie reklamującej jej książkę w wydawnictwie słowo/obraz terytoria. Pisarka zaprezentowała się na niej w pozie bohaterki malarza (*Dziewczyna czytająca list* [ok. 1659, Galeria Drezdeńska], *Czytająca list* [ok. 1662–1665, Rijksmuseum]) i we wnętrzu stylizowanym na komnaty z jego dzieł (np.: *Ważąca perłę* [1662–1665]).

Zainteresowanie sztuką potwierdza zarówno zdobyte przez Mąkosę wykształcenie, jak i wykonywana przez nią na co dzień praca. Artystka jest absolwentką grafiki w gdańskiej ASP. Maluje, rysuje, fotografuje, tworzy scenariusze i scenografie programów telewizyjnych, pisze.

Pisze niespiesznie. Na jej dorobek składają się dwa tomiki: *Ogrody wieczorem*⁴ (2012), obejmujące wiersze z lat 1999–2011, oraz *Czytająca list i inne wiersze* (2021), gromadząca dorobek z lat 2011–2017. Pierwsza książka jest owocem zainteresowań przestrzeniami natury pielęgnowanymi przez człowieka. Poetka uprawia własny ogród i ma sporą wiedzę z zakresu ogrodów w kulturze. W tomiku zaprezentowała je w wielu literackich odsłonach, jako szczególne miejsce natury (np. *Ogrody wieczorem*), przestrzeń egzystencji (np. *Archibiusz w ogrodach Kleopatry; Mnich Tybald przynosi Heloizie wieść o śmierci Abelarda 21 kwietnia 1142 roku*), przedmiot kontemplacji (np. *Michał Lermontow w noc przed pojedynkiem z majorem Martynowem*). Tytułowy motyw *Ogrodów...* Mąkosa przedstawiła też w powiązaniu ze sztuką, z literaturą (np. *Wspomnienie wiernej służki Boccaccia; Doktor Faust*

³ <https://www.terytoria.com.pl/10751-makosa-f-jolanta> (dostęp 10 IX 2025).

⁴ J. Mąkosa, *Ogrody wieczorem*, Warszawa 2012.

przechadza się po ogrodzie pastora Sesenheim; Jedyne ogród Artura Rimbauda), muzyką (np.: Karol Szymanowski tamtego lata w Tymoszwówe; Hildgarda śpiewa w ogrodzie; Ostatnia noc Edwarda Griega w Trolldhaugen; Yehudi Menuhin gra cedrom libańskim; Słuchając Bacha w Trondheim) oraz z bliskim jej sercu malarstwem (np. Helena Fourment w ogrodzie zamku Steen; Jeanne Hebuterne przy łóżku Modiglianiego; Melancholia czyli o tęsknocie Albrechta Dürera; Aubrey Beardsley na werandzie w Mentonie). W Ogrodach... malowidła nie są jeszcze przedmiotem bezpośredniego opisu autorki, pojawiają się w przestrzeniach wierszy wywołane poetycką frazą, jak na przykład ta z monologu bohaterki liryku Helena Fourment w ogrodzie zamku Steen: „na tej ławie [w ogrodzie – A.B.], otulona futrem / długie godziny musiałam pozować”, która nasuwa wyobraźni odbiorcy Portret Heleny Fourment w futrze pędzla Petera Paula Rubensa. W kolejnej książce – Czytającej list... – poetka przyjmuje wobec malarstwa zgoła inną strategię. Obrazy stają się tu głównym tematem, a do ich przywołania nie wystarcza już autorce napomknięcie czy sugestia. Posługuje się ekfrazą, która na gruncie literatury jest najważniejszym narzędziem uobecnienia malowideł w słowach.

Na początku była galeria Filostrata Starszego

Początki książki jako literackiej galerii sięgają starożytności. Pierwszym zachowanym zbiorem opisów dzieł malarskich są *Obrazy* Filostrata Starszego [ok. 170 – ok. 248]. Autor pochodził z wyspy Lemnos położonej u brzegów Morza Egejskiego i należał do kręgów zamożnej greckiej arystokracji. Otrzymał staranne wykształcenie retoryczne. W Atenach uczył się wymowy u Proklesa z Naukratis i Hippodromosa z Larissy oraz zgłębiał teorię malarstwa u Aristodemosa. To wyniosło go na intelektualne wyżyny. Stał się współtwórcą i głównym przedstawicielem drugiej sofistyki, czyli intelektualnego i literackiego nurtu kultury greckiej, zorientowanego na człowieka, historię oraz literaturę i sztukę. Jako jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli z artyzmem władał słowem w mowie i piśmie, zajmował się działalnością dydaktyczną i obywatelską. Był oratorem – praktykiem, teoretykiem i nauczycielem. Wyrazem aktywności w tym zakresie są *Obrazy*, rodzaj podręcznika do kształcenia adeptów wymowy i sofistyki, który zawiera zbiór wzorcowych ekfraz.

Pierwotnie ekfrazę uznawano za odmianę opisu dzieła sztuki, a wtórnie także za gatunek literacki. Jej wyróżnikami były: ‘sapheneia’ – ‘jasność, dokładność, wyrazistość’; ‘enargeia’ – ‘namacalność, realność, żywość

przedstawienia'; *'hypotyposis'* – 'obrazowość'⁵. W starożytności, oprócz postaci pisemnej, ekfraz posiadała także formę mówioną. W tej odmianie łączyła się z elementami gry aktorskiej, czyniącymi z niej swoiste wydarzenie epideiktyczne, popisowo-pokazowe. W trakcie publicznie wygłaszanego „monologu scenicznego”, w sposób zorganizowany i estetyczny prezentującego dzieło malarskie, mówca pobudzał zmysły słuchacza nie tylko słowem, ale także ruchem, gestem, mimiką. Pełny genologiczny i artystyczny urok starożytnych ekfraz realizował się więc nie w cichej, milczącej lekturze, ale w głośnym, teatralnym czytaniu.

Dzieło Filostrata Starszego zawiera deskrypcję 65. tablicowych malowideł, które retor obejrzał w trakcie pobytu w neapolitańskiej galerii po 200 roku⁶ bądź też, jak twierdzą niektórzy badacze, zmyślił⁷. Wśród zwerbalizowanych obiektów plastycznych są portrety, sceny pejzażowe, zbiorowe, marynistyczne, a także martwe natury. Wszystkie opisywane w *Obrazach* dzieła łączy nawiązanie do greckiej kultury – mitologii, literatury oraz historii. Te niedające się wyrazić znakiem plastycznym antyczne konteksty malowideł Filostrat wyjaśnia w toku wypowiedzi. Oto fragment *Obrazów* zatytułowany *Euadne*:

Ten płonący stos i zabite na nim ofiary, i złożony na stosie umarły – ogromniejszy, niż można by sądzić o człowieku – i ta kobieta nagłym skokiem rzucająca się w płomienie z takiego powodu są tu, chłopcze, namalowani: oto krewni uroczyście grzebią w Argos Kapaneusa, który zginął w Tebach (...). Euadne, jego małżonka, zdecydowała się umrzeć u jego boku. Ale nie dobywa miecza na własną szyję, nie wiesza się na pętli, w czym z rozpacz po utracie mężów lubowały się niektóre żony, lecz rzuca się wprost w ten ogień, przeświadczona, że mąż nie ma wszystkiego, jeśli nie będzie miał i jej. (...)

Erosy podpalają stos małymi pochodniami, i to uważając za swoje zadanie. Mówią, że ogień nie kala, ale że grzebiąc jego płomieniem tych, co tak pięknie kochali, pogrzebią ich czymś najmiłszym i najczystszy⁸.

Ustęp unaocznia obraz poświęcony pogrzebowi Kapaneusa poległego w bitwie z Tebami. W prezentacji zostaje określone „co” malowidło przedstawia (krewni grzebiący wodza wyprawy Siedmiu przeciw Tebom; wielka sylwetka zmarłego wraz z Euadne dobrowolnie idącą za małżonkiem na śmierć; Erosy podkładające ogień pod stos całopalny). Apostrofa „chłopcze”, odnosząca się do adresata, wprowadza do ekfrazy element spoza przestrzeni

⁵ R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, wstęp do: Filostrat Starszy, *Obrazy*, przekład, wstęp, komentarz, przypisy R. Popowski, Warszawa 2004, s. 35.

⁶ Ibidem, s.s. 19, 48.

⁷ Ibidem, s.s. 46, 31.

⁸ Filostrat Starszy, *Obrazy*, op. cit., s. 287-288.

malowidła. Podobną funkcję pełnią też odwołania do dziejów mitologicznego Kapaneusa oraz do tradycji literackiej („poetów”) przywołującej mit o Siedmiu przeciw Tebom i do greckich zwyczajów całopalnych. Tak więc starożytna ekfraz, oprócz treści *stricte* malarskich, zawierała także elementy pozamalarskie, wskazujące na adresata wypowiedzi i konteksty pierwowzoru.

Remigiusz Popowski wymienia następujące cechy ekfraz Filostrata:

1. Obecność osoby drugiej – konkretnego słuchacza deskrypcji.
2. Drobiazgowo, uporządkowane i przejrzyste kompozycyjnie opisy znaków plastycznych.
3. Wykorzystanie póz i gestów bohaterów obrazów oraz związanego z nimi kontekstu przestrzennego do prezentowania postaci, określania ich charakteru, stanu myśli i uczuć.
4. Werbalizowanie namalowanych scen w czasie teraźniejszym, by odbiorca stawał się naocznym świadkiem zdarzeń i mógł odczuwać przeżycia opisywanych postaci.
5. Stosowanie zaimków wskazujących i przysłówków miejsca, sugerujących wykonywane przez oratora gesty rąk lub głowy, które miały koncentrować uwagę audytorium na omawianym detalu.
6. Osadzanie opisywanych scen w wiedzy historycznej, literackiej i mitologicznej, której celem było wyjaśnienie odbiorcom niewidocznych dla oka aspektów opisywanej sceny i uczynienie „ja” mówiącego postacią wszechwiedzącą.
7. Ukrycie w opisach własnej teorii malarstwa. Z rozporoszonych w *Obrazach* wypowiedzi na temat sztuki pędzla Popowski rekonstruuje poglądy Filostrata na temat tej dziedziny sztuki. Starożytny retor postrzegał malarstwo z dwu perspektyw: wizualnej i intelektualnej⁹. Pierwszą wiązał z wrażeniami wzrokowymi, umiejętnością imitowania rzeczywistości środkami malarskimi i prawdą przedstawienia. Wyznacznikiem drugiej perspektywy było dla niego odwołanie się do platonizmu. Cenił zakodowaną w znakach plastycznych prawdę spirytualistyczną odnoszącą się do świata idei – istoty ludzkich działań, celowości losu i sensu ukrytego w naturze.

Jeszcze w starożytności ekfraz zaczęła ulegać przekształceniom. Żyjący na przesłonie III i IV w. sofista Kallistratos tworzył opisy dzieł artystów (przeważnie rzeźbiarzy) zogniskowane na pochwalę kunsztu artysty, hymniczne. W okresie renesansu powstawały ekfrazy epigramatyczne, tworzone „do obrazu”, „na obraz” lub „pod obraz”¹⁰, a w czasach romantyzmu

⁹ R. Popowski, *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*, op. cit., s. 53.

¹⁰ A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 27.

tworzono wiersze pisane „przed obrazem”, „według obrazu”, „na motywach obrazu”, „w myśl obrazu”, „na widok obrazu”¹¹. Tego typu utwory świadczyły, że twórcy powoli zaczęli rezygnować z ambicji traktowania malowidła jako pretekstu oratorskiego popisu, widzieli w nim raczej przedmiot umożliwiający zaprezentowanie siebie – interpretatora i odbiorcy sztuki – oraz własnych doznań i uczuć.

W toku rozwoju z tradycyjnej ekfrazy wyłoniły się:

1. Ekfaza informacyjna – w formie opisu lub narracji o obrazie.
2. Ekfaza dyskursywna – w formie wypowiedzi osób z obrazu.
3. Ekfaza inwokacyjna – w formie zwrotu do postaci z obrazu.
4. Ekfaza syntetyczna – w formie sentencji, zwięzłego komentarza o obrazie.
5. Ekfaza ekstatyczna – w formie zapisu osobistych przeżyć związanych z recepcją obrazu¹².

Galeria Mąkosy

Na *Czytając list...* składają się trzydzieści cztery rysunki nawiązujące do obrazów Vermeera i tyle związanych z nimi wierszy. Liczba dzieł nie jest przypadkowa, odpowiada ilości zachowanych do dziś malowideł mistrza. Jedno o tematyce mitologicznej, trzy odnoszące się do Biblii, pozostałe – nawiązujące do czasów współczesnych: scenki rodzajowe, weduty, portrety. Dwadzieścia pięć z nich poetka widziała w oryginale, w muzeach w Hadze, w Amsterdamie, w Paryżu, w Wiedniu, w Berlinie, w Dreźnie i w Londynie. Wszystkie, wraz z pozostałymi jeszcze do obejrzenia, odwzorowała środkami malarskimi i każdemu poświęciła wiersz zatytułowany jedną z nazw, pod którymi płótno funkcjonuje w powszechnym obiegu. Na lewych stronach tomiku zamieściła prace plastyczne, na prawych – literackie. Każdy utwór ma zatem własny *pendante*, a zarazem jest nim wobec innego tekstu kultury.

Ilustracje są miniaturowe (formatu 6 cm × 5,6 cm), czarno-białe. Rzeczywistość płótna jest na nich odwzorowana w sposób ogólny, detale są nieostre. Autorka nie rości sobie pretensji do wiernego odzwierciedlenia pierwowzoru w plastycznym przekładzie. Ale po co prezentować zdawkowy rysunek oryginału zamiast jego barwnej reprodukcji? Kluczem do odpowiedzi na to pytanie mogą być słowa *Wstępu*: „Nagrodą za ponad godzinne stanie w kolejkach do wejścia [do muzeów – A.B.] była możliwość zachwycenia się zapierającym dech w piersiach sposobem, w jaki światło sączy się przez szparę w zasłonie, oświetla ścianę i kładzie się na perłach” [Cz, s. 7]. Rysunki Mąkosy są

¹¹ Ibidem, s. 28.

¹² Ibidem, s. 33.

schematyczne, ponieważ ich głównym tematem jest światło Vermeerowskich płócien, jego źródło i rola w procesie widzenia. Ukazane w świetle lub w jasnej kolorystyce płaszczyzny malowideł mistrza autorka oddaje białą plamą, a elementy spoza przestrzeni światła bądź koloru ciemnego – czarną. Jednocześnie odpowiednio zbliżając i zagęszczając przeciwstawne kolorystyczne linie pokazuje, jak świetlne smugi rozpraszają mrok i osiadają na znajdujących się w przestrzeni bytach, czyniąc je widzialnymi. Tropi prawdę i naturę światła, dzięki któremu Vermeer wydobywa wizualne piękno.

Podobnie jak rysunki, wiersze poetki nie są wiernym przekładem oryginału. Sceny malowideł autorka transponuje na słowa w sposób wybiórczy i swobodny. W utworze zatytułowanym *Astronom* jest tak oszczędna, że jedynym śladem odniesienia do obrazu jest tytuł.

Liczysz gwiazdy na jesiennym niebie
A niebieskie ciała
Kobiet
Czekają na odkrycie
Astronom [Cz, s. 71]

W pozostałych tekstach Mąkosa buduje monolog osnuty wokół jakiegoś malarskiego detalu (np. okna [*Kobieta z dzbanem*]; oczu, ust [*Dziewczyna z perłą*]; posadzki, portretu Kupidyna [*Pani stojąca przy wirginalu*]). Gdyby *Astronoma* lub *Kobietę z dzbanem* zatytułować *incipitem* i wydrukować poza tomikiem oraz w oderwaniu od rysunków, malarskie inspiracje tekstów uległyby zatarciu. *Czytająca...* daleko wykracza więc poza hellenistyczny prawzór.

Najsilniejsze powiązanie wierszy z *Obrazami* Filostrata wyraża się w zogniskowaniu każdego utworu na malowidle i w powiązaniu poszczególnych tekstów w cykl kompozycyjny imitujący galerię. W przyjętej przez poetkę strategii opisu malowideł nie ma miejsca na wirtualnego przewodnika i słuchacza oprowadzanego przez cicerone, jak to ma miejsce u Filostrata. Mąkosa odstąpiła też od szczegółowych opisów przywoływanych obrazów. Mowę mentora i znawcy sztuki zastąpiła mowa postaci z obrazu (ekfrazą dyskursywną) bądź postaci mówiącej do bohatera obrazu (ekfrazą inwokacyjną). W deskrypcjach typu pierwszego liryczne wypowiedzi skierowała do konkretnego odbiorcy („wyjąłeś muszkę z mego oka / Mówiłeś, że ciało jest duszą kobiety” [*Czytająca list*, Cz., s. 15]; „Ach, Sanne, Sanne, nie wiesz nawet jaka tęsknota wzywa mnie na morze” [*Geograf*, Cz., s. 21]). Podczas lektury tych wierszy czytelnik ma wrażenie, że oto obrazy Vermeera zostały „poruszone”, a postaci tkwiące dotychczas w bezruchu „ożyły”. Działają, myślą, mówią, przeżywają, a on jest przypadkowym świadkiem zdarzenia z czyjegoś życia.

Zmieniając strategię mówienia „z zewnątrz obrazu” na mówienie „z wnętrza obrazu”, poetka przenosi odbiorcę w miejscu i czasie, prowadzi w głąb realiów czasów Vermeera – zacisznych, XVII-wiecznych holenderskich domów, do komnat, w których jakaś mieszcza zamyka okno, przelewa mleko z dzbanka do glinianej miski, czyta list, wyrabia koronki, zapina na szyi sznur pereł, muzykuje. Niespiesznie wykonywane zajęcia stwarzają sposobność, by przyrzeć się własnemu losowi.

Przesuwam perły jak różaniec za pomyślność dzieci
Maria
Elizabeth
Cornelia
Słodka Cornelia nie dożyła roku
Maria poślubi kupca bławatnego
Mały Johannes
Beatrix
Aleydis
(...)
Gertruyd
Franciscus
Wdzięczna Catharina
Nawet nie liczę tej czwórki drobiazgu
Cośmy go z wody nie zdążyli ochrzcić
Dziesiąte w drodze

Sznur pereł [Cz, s. 35]

Powinnam być szczęśliwa
Mam kamienicę przy Grote Markt
Marmurowe posadzki i portret Kupidyna
Jedwabne suknie i sznury zamorskich pereł
Atłasy i kurdybany
Życie wydaje się łatwe

Przywiózł z Antwerpii wirginał
Ale kiedy dotykam chłodnych klawiszy, trzaska drzwiami
Przy stole rozmawia tylko o cenach adamaszku

Pani stojąca przy wirginalu [Cz, s. 41]

Zasnąć
Śnić o tobie
A sen zapamiętać
Nie uronić ani jednego obrazu
Żeby po zakończeniu nocy
Słowa trzymane na uwięzi
Nie pokruszyły się w wąwozie niepamięci

Przeczuwam ciebie we śnie
Jak podczas kwitnienia jaśminów
Przeczuwa się światłość i ciemność
Życie i śmierć
Sens i nonsens
Dziewczyzna śniąca przy stole [Cz, s. 17]

Refleksje kobiet na ogół wiążą się z przestrzenią domu. Elementy miejskiej topografii (np. „pracownia malarza Fabriusa”, „prochownia”, „piwnice klasztoru przy Geerweg” [*Kobieta z dzbanem*]; „rzeka Shie” [*Lekcja muzyki*]; „port”, „okręty” [*Pani i służąca z listem*]) z rzadka się w nich pojawiają i nie są bezpośrednio związane z opowiadanymi zdarzeniami. Bohaterki obrazów rozmyślają o niedopełnionych obowiązkach domowych (*Kobieta dzbanem*), sercowych rozterkach (*Nalewająca mleko*), surowym wychowaniu tłumiącym wiarę w siebie (*Dziewczyzna w czerwonym kapeluszu*), źle ulokowanym uczuciu (*Czytająca list*), marzeniach rozmiągających się z rzeczywistością (*Koronzarka*), ucieczce w muzykę poskramiającą niespełnione pragnienia i namiętności (*Lekcja muzyki*), losie liczego potomstwa (*Sznur pereł*).

Jednym z trzech mężczyzn dopuszczonych w tomiku do głosu, jest bohater obrazu *Geograf* z wiersza o tym samym tytule. Na płótnie malarza jest on uczonym/podróżnikiem, poetka prezentuje go jako osobę trzymającą się z dala od codziennej krzątaniny, w domu marzącą o zamorskiej podróży, w trakcie rejsu tęskniącą za cielesnymi doznaniem.

Gniewasz się, że znam nazwy wysp i oceanów
A nie pamiętam imion twoich przyjaciółek
Czynicie wokół siebie gwar i ruch
W którym przypomina się geografia piekła
(...)
Patrzę w okno dręczony wyrzutami sumienia, że próżnuję

A potem znowu
W morskiej samotności jestem jak więzień
Codziennie odrabiam pańszczyznę nostalgii
Wędruję po obrzeżach oblędu

Pamięć twojego ciała nie daje mi spokoju
I tęsknota za niedzielnym spacerem po Oude Delft
Za gorliwym mieszczańskim życiem u twego boku
Staje się nie do zniesienia

Geograf [Cz, s. 21]

Psychologiczny portret postaci *Geografa* jest zgodny z tym, który wyłania się wypowiedzi kobiet utyskujących na swych mężczyzn, np. w ekfrazach *Czytająca wiersz, Pani i służąca z listem*. Dopełniają go też opowieści bohaterek z utworów inspirowanych mitologicznymi i biblijnymi obrazami Vermeera.

W wierszu *Diana w otoczeniu nimf* poetka oddaje głos bogini łowów. Według mitologii zamieniła ona greckiego myśliwego – Akteona w jelenia za to, że podejrział ją, gdy kąpała się wraz z nimfami. Towarzysząca łowczemu sfora psów nie poznała własnego pana i rozszarpała jego ciało. W opisywanym obrazie Vermeera nie ma śladu tej opowieści. Widzimy na nim Dianę, której jedna z nimf obmywa stopy. Obraz znany jest pod tytułem *Toaleta Diany*. Wszystkie ukazane na nim postaci mają spuszczone głowy. Są pogrążone w smutku. Mąkosa „ożywiła” główną bohaterkę tej sceny. Bogini opowiada o okolicznościach śmierci Akteona i o własnej rozpacz z tego powodu, a w zakończeniu odwołuje się do realiów obrazu: „Kallisto obmywa mi stopy / Nie rozmawiamy o twojej śmierci / Jak o szpecącej ospie”, [Cz., s. 73]. Smutek przekładanego na słowa dzieła Vermeera Mąkosa interpretuje w kontekście mitologicznego przekazu opowiedzianego przez bohaterkę wiersza. Własną współodpowiedzialność za śmierć Akteona Diana tak wyjaśnia: „Nie chciałam żeby nadszedł / Czas miłości / Kłamliwych przysięg / Niedotrzymywania przemyśleń” [Cz, s. 73]. Psychologiczne motywy czynią boginię bliską bohaterkom innych wierszy Mąkosa, które boją się uczuciowego rozczarowania, np. *Czytająca wiersz, Pani w niebieskim czytająca list, Dama pisząca list, Pani stojąca przy wirginalu*.

Pośród literackich przekładów dzieł Vermeera znajdujemy teksty nie tylko zawierające treści pozamalarskie, ale też utwory zmieniające znaczenie pierwowzoru. Tak jest w przypadku wiersza *Chrystus w domu Marii i Marty* odnoszącego się do malowidła Vermeera o takim samym tytule. Jest ono inspirowane przypowieścią z Ewangelii wg św. Łukasza. Obraz przedstawia pobyt Chrystusa w domu sióstr Marii i Marty. Postaci zostały usytuowane przy stole. Maria uważnie wsłuchuje się w słowa Jezusa, Marta przygotowuje poczęstunek. Jej spojrzenie krzyżuje się ze spojrzeniem gościa. Figuralny układ odzwierciedla ten moment biblijnego zdarzenia, w którym Chrystus odpowiada na skargę, że siostra nie pomaga jej w krzątaniu. Bohaterka wiersza tak komentuje jego odpowiedź:

Mówię
Powiedz jej, żeby mi pomogła
A on mi na to

Marto, Marto, troszczysz się o wiele
A potrzeba tylko jednego

Im zawsze chodzi tylko o jedno

Chrystus w domu Marii i Marty [Cz, s. 75]

Pointa dialogu „przesuwa” scenę przypowieści ze sfery *sacrum* do *profanum*, a biblijną bohaterkę czyni bliską innym kobiecym postaciom *Czytającej list...* – nieznanym z rozumienia ze strony mężczyzny.

Zmiana kontekstu następuje też w wierszu *Święta Prakseida*. Poetka przenosi tu odbiorcę w czasy I lub II w. n.e. i sytuuje w roli świadków lamentu tytułowej bohaterki, który ma miejsce tuż po tym, jak Rzymianie ścięli głowę jej ukochanego. Ogromny ból przeradza się w kryzys wiary:

Śpiewają
Chwała męczennikom
Ich rany otwierają bramy niebios
(...)

Nie chcę już słuchać tych fałszywych pieśni
Chwałą nieszczęście jak wrony i puchacze
(...)

Modlitwa nie przynosi ulgi
Kusi mnie myśl
Że dobry Bóg nie istnieje

Święta Prakseida [Cz, s. 67]

Utwór nie tylko pokazuje to, czego nie ma w przekładanym obrazie Vermeera, ale też tworzy inną wobec skodyfikowanej przez ojców Kościoła wersję życiorysu Prakseidy. Kryzys metafizyczny przeżywa także tytułowa bohaterka *Alegorii wiary*:

Nie chcę klękać
Na spłowiałych aksamitach

Chcę zjeść jabłko do końca
Wyrwać z wnętrzości owocu
Istotę odwiecznej zagadki
I wypłuć ogryzek

Jaką odzyskać wiarę?

Wiarę w siebie

Alegoria wiary [Cz, s. 51]

Przeżycia bohaterek *Świętej Praksedy* i *Alegorii wiary* rozszerzają krąg przywoływanych w *Czytającej...* kobiecych doznań i poruszeń o kwestie światopoglądowe.

Dwie z zamieszczonych w tomiku ekfraz odnoszą się do wedut Vermeera. Jedna przedstawia panoramę Delft (*Widok Delft*) a druga miejską kamienicę (*Uliczka*). W obydwu lirykach miasto jest widziane oczyma osoby kontemplującej zatrzymany na płótnie fragment XVII-wiecznego miasteczka. Co z tych faktycznych wizerunków przeniknęło do lirycznego monologu? Z *Widoku Delft* kilka detali: brzeg rzeki Schie, niebo, mury obronne, z *Uliczki* – nic. Spojrzenie lirycznych spektatorów zdaje się ześlizgiwać z powierzchni płócien i przedostawać w głąb pamięci, do zdeponowanych tam obrazów osobistych: do miasta obróconego w ruinę (*Widok Delft*) i do domu porośniętego trawą i pokrzywą (*Uliczka*).

Widzę dom, którego nie ma
(...) moja babka
Jeszcze wyszywa na koszuli białe róże
(...)
Pod kuchennym oknem
Moja trzynastoletnia matka gra w kulki ze swoimi braćmi
Którzy już niedługo będą szukali złota nad Kołymą
A potem Iran – Irak – Palestyna – Monte Cassino – Londyn
I daremne walenie pięścią w żelazną kurtynę

Uliczka [Cz, s. 77]

W *Widoku Delft* i *Uliczce* poetka koncentruje się nie na opisie obrazów Vermeera, ale na oddaniu wrażeń i sytuacji wywołanych ich odbiorem. Czytając każdy z tych wierszy mamy w pamięci rzeczywiste obrazy mistrza, a przed oczyma osobiste obrazy „ja” lirycznego – prywatne miasto i dom zniszczone przez wydarzenia historyczne i upływ czasu.

Tak jak w *Obrazach* Filostrata ważnym elementem zbioru są refleksje retora na temat sztuki malarskiej, tak w *Czytającej...* Mąkosy istotne są refleksje autorki na temat sztuki Vermeera. Poetka podejmuje je, między innymi, w wierszu *Artysta w pracowni*, który nawiązuje do obrazu, funkcjonującego najczęściej pod tytułem *Alegoria malarstwa*. Dzieło jest uznawane za „malarzski manifest”. Przedstawia atelier, w którym siedzący tyłem do widza artysta, uznawany za porte parole Vermeera, tworzy portret stojącej obok niego kobiety uosabiającej muzę historii – Klio. Niewiasta trzyma w rękach książkę i trąbkę. Na stoliku obok leżą maska i rysunek architektoniczny. W poszczególnych znakach obrazu zostały przywołane różne dziedziny sztuk: literatura (księga), muzyka (trąbka), teatr, rzeźba (maska), architektura (rysunek architektoniczny). Centralne miejsce wśród nich zajmuje

malarstwo reprezentowane sceną tworzenia obrazu. O ile *Alegoria malarstwa* przedstawia tytułową sztukę jako szczególną pośród innych dziedzin twórczości, o tyle poświęcony jej wiersz kryje zgoła inny sens. Liryczny monolog jest zbudowany wokół jednego tylko znaku obrazu – postaci malarza. Artysta nie podlega tu jednak charakterystyce zewnętrznej. Czytelnik jest świadkiem wygłaszanego przez twórcę monologu, w którym w formie mowy zależnej przytacza pytania odbiorców o przyczynę podejmowanych w jego twórczości tematów.

Pytają, czemu odrzucam intratne zamówienia dworu
Czemu nie maluję kobiet zmysłowych, dużych i tłustych
Czemu nie portretuję bogaczy w otoczeniu rodziny na tle otwartego okna
Przez które widać ich pałace i okręty
Czemu nie maluję polci mięsa, koszy warzyw, stert upolowanego ptactwa
Czemu wolę rozproszone światło pochmurnego poranka
Od nastroju grozy w gwałtownych scenach pełnych głębokich cieni i kałuż
jasności
Czemu wolę ciszę chłodnych jedwabi i powagę kobierców
Od rozdzierających krzyków obnażonych ciał
Lutnię od spienionego konia
Wirginał od rapiera
Wino od krwi

O, gdybym znał odpowiedź

Artysta w pracowni [Cz, s. 31]

Skatalogowane w wierszu tematy dzieł Vermeera oraz jego artystyczne wybory są *de facto* świadectwem talentu artysty. Twórcę nie interesują martwe natury ani sceny batalistyczne. Nie zabiega o uznanie dworu i bogatej arystokracji, nie maluje kobiet dla ich ciał, nie epatuje grozą. Fascynują go domowe zacisze i tworzący je ludzie.

W innym liryku, w *Dziewczynie w czerwonym kapeluszu*, pozująca do obrazu kobieta rozmyśla o własnej fizyczności. Nigdy nie zyskała aprobaty w oczach matki, a malarz odnalazł w niej tyle walorów, potraktował z czułością i zrozumieniem. Pochwała sztuki Vermeera płynie tu ze strony modelki jego obrazu:

To diabelska sztuczka skraść postać
Którą Stwórca sam sobie obmyślił
I zatopić ją w płótno jak muchę w bursztynie

Dziewczyna w czerwonym kapeluszu [Cz, s. 33]

Według Mąkosy czułość Vermeerowskiego świata sięga metafizycznej doskonałości. W otwierającym tom wierszu *Ważąca perły*, ustami bohaterki obrazu o tym samym tytule, zadaje pytanie o stwórcę tego świata, bo przecież Bóg świata rzeczywistego jest o wiele mniej przyjazny:

Gdzie jest Bóg, co ceni bardziej niefrasobliwą lekkość
Niż cierpienie krojące twarz i duszę w krojące brudzy
Co woli brzęk śmiechu, zalotność spojrzenia
Od jęku modlitw i ocierania łez
Harmonię malej tercji
Przedkłada nad bicie w wielki dzwon
Naszyjnik z pereł nad cierniową koronę

Ważąca perły [Cz, s. 9]

Odpowiedź jest oczywista. Jest nim Vermeer.

We wstępie do *Czytającej...* Mąkosa zachwycą się „zapierającym dech w piersiach” światłem obrazów Vermeera, w wierszach składa hołd malarzowi za głębię i wrażliwość w wyrażaniu ludzkich spraw i tęsknot kobiecej duszy. Stosowną formę dla tej pochwały autorka znalazła w ekfrazie. Podobnie jak Filostrat, „założyciel” gatunku, każdemu obrazowi poświęciła jeden utwór, a wszystkie teksty ułożyła w literacki cykl. Jednak w podejściu do jądra ekfrazy, czyli opisu dzieła malarskiego, poetka rozmija się z ze starożytnym poprzednikiem. W warstwie językowej zrezygnowała z oratorskiego popisu i dydaktyzmu. Jej język daleki jest od oficjalnego tonu, nacechowany intymnością i nostalgią. Największa różnica dotyczy wszakże treści i znaków obrazów. Żaden z jej wierszy nie daje nawet przybliżonego wyobrażenia o przywoływanym przedmiocie. Teksty buduje z monologu któregoś z bohaterów płótna. Przedstawia zatem coś, co *de facto* nie tylko nie ma odpowiednika w malowidle, ale też byłoby niemożliwe do przedstawienia środkami plastycznymi. Ślady myśli i uczuć postaci z obrazów znajdujemy wprawdzie w dziele Filostrata, ale sofista zawsze „wyprowadza” je z wnikliwej analizy gestów i pów bohaterów. Niczego „nie zmyśla” i „nie dopowiada” z wyobraźni. Poetka natomiast buduje swe liryki „na motywach obrazu”. Jej opisy przybierają formę ekfrazy dyskursywnej i ekfrazy inwokacyjnej, a więc nawiązują do późniejszych schematów gatunku. Czy zatem wiersze Mąkosy można nazwać ekfrazami? Tak, z zastrzeżeniem, że nie są to ekfrazy klasyczne, bowiem opis uległ w nich przesunięciu z artystycznego przedmiotu na fantazmaty wywołane jego odbiorem.

Bibliografia

- Filostat Starszy, *Obrazy*, przekład, wstęp, komentarz, przypisy Remigiusz Popowski, Warszawa 2004.
- Aneta Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.
- Jolanta Mąkosa, *Czytajca list i inne wiersze*, ilustracje Jolanta Mąkosa, Gdańsk 2021.
- Jolanta Mąkosa, *Ogrody wieczorem*, Warszawa 2012.
- Maria Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008.