

Anna Stanisiz-Lubowiecka

GRANICE *MIMESIS*

Portret owalny Edgara Allana Poeego*

Gdyby określić prozę Edgara Allana Poeego jednym słowem, z pewnością mogłaby to być „niesamowitość” (niem. *das Unheimliche*, ang. *the uncanny*). Światy przedstawione w utworach tego amerykańskiego pisarza i poety zawsze cechują się niepokojącą niezwykłością i dziwnością. Poe osiąga efekt niesamowitości na różne sposoby: niesamowite bywają jego pełne grozy fabuły lub sytuacje liryczne, niespotykane motywy, wywołujące dreszcz kreacje postaci oraz wytwarzająca tajemniczy nastrój poetyka. Niejednokrotnie Poe łączy w swojej twórczości wszystkie te elementy naraz¹.

W opowiadaniu *The Oval Portrait* (*Portret owalny*) niesamowitość wypływa z szeregu rozwiązań kompozycyjnych, które wspólnie można określić jako „zabieg transgresyjności”². Świat przedstawiony oscyluje między przeszłością a teraźniejszością, prawdą a fikcją, snem a jawą, życiem a śmiercią oraz sztuką a rzeczywistością³.

* Szkic powstał na podstawie referatu wygłoszonego na ogólnopolskiej konferencji naukowej pt. *Poeland: miejsce duchowej obecności Edgara Allana Poeego*, w dniu 13.11.2015 r. na Uniwersytecie Rzeszowskim.

¹ Por. opowiadania: *The Fall of the House of Usher* (*Zagłada domu Usherów*), *The Black Cat* (*Czarny kot*) czy *The Facts in the Case of Mr. Valdemar* (*Prawdziwy opis wypadku z panem Waldemarem*) oraz poematy: *Annabel Lee* (*Annabel Lee*) oraz *The Raven* (*Kruk*).

² Niniejszy artykuł wpisuje się w nurt badań nad twórczością epicką Poeego, według których „znaczenie całości leży bardziej w relacji pomiędzy różnymi historiami implikowanymi a ich ramami niż w otwartym znaczeniu nadanemu historii znajdującej się na powierzchni i opowiedzianej przez zaangażowanego w sposób dramatyczny narratora” (G.R. Thompson, *Poe's Fiction: Romantic Irony in the Gothic Tales*, Madison 1973, s. 14; „the meaning of the whole lies in the relationship of the various implied stories and their frames rather than in the explicit meaning given to the surface story by the dramatically involved narrator”). Posługując się używanym m.in. przez Friedricha Schlegla symbolem arabski, Thompson przekonuje, że kompozycja szkatułkowa w twórczości Poeego jest wyznacznikiem jednego z podstawowych dla niego zabiegów, jakim była ironia romantyczna (Thompson, dz. cyt., s. 105–109). Z kolei William J. Scheick zwraca uwagę na rolę złożonej „geometrycznej struktury” opowiadania Poeego, zorganizowanego według opozycji centrum-peryferia. Autor omawia m.in. kilka motywów o tytułowym kształcie owalnym: wieżę, portret, oczy namalowanej kobiety, których powiązanie odzwierciedla relację pomiędzy ramami narracyjnymi w opowiadaniu: ramą opowieści narratora i ramą tajemniczniej historii przeczytanej przez niego w książce, która z kolei odnosi się do ramy obrazu (W.J. Scheick, *The Geometric Structure of Poe's 'The Oval Portrait'*, „Poe Studies” 1978, t. XI, nr 1, s. 6–8).

³ W anglojęzycznej krytyce literackiej odpowiednikiem zarówno terminu „opowiadanie”, jak i „nowela”, jest termin *short story*, który Chris Baldick w *Oxford Dictionary of Literary Terms* definiuje następująco: „A fictional prose tale of no specified length, but too short to be published

W niniejszym artykule wykazę, na jakich płaszczyznach struktury utworu przejawia się dominujący zabieg mieszania się różnych rzeczywistości i jaki może to mieć skutek dla rozumienia utworu.

Na granicy teraźniejszości i przeszłości

Opowiadanie *Portret owalny* przedstawia historię pewnego zamożnego człowieka, który, odniósłszy rany, znajduje wraz ze swoim służącym schronienie w niedawno opuszczonym zamku w Apeninach. Bohater, który jest zarazem narratorem, opisuje zamek jako budynek rodem z powieści Anny Radcliffe: jest on „ogromem i melancholią obciążony” („commingled gloom and grandeur”), zaś jego architekturę określa jako „dziwaczną” („bizarre”)⁴. Mężczyźni rozlokowują się w jednej z „najszcuplejszych i z najmniejszym przepychem umeblowanych komnat” („one of the smallest and least sumptuously furnished apartments”) na wieżycze. Na ścianach pomieszczenia z „bogatymi, lecz zgrzybiałymi i zniszczonymi” („rich, yet tattered and antique”) zdobami znajdują się liczne godła i obrazy, na poduszce zaś narrator spostrzega mały tom, w którym znajdują się ich opisy. Bohater czyta go namiętnie przez wiele godzin. Gdy zmienia pozycję świecznika, światło pada na pozostającą dotąd w cieniu część pokoju. Wówczas mężczyzna dostrzeżę w niej portret młodej kobiety, który z powodu niezwyklej realności robi na nim wielkie wrażenie. Zaintrygowany sięga do znalezionej książki. Okazuje się, że portret przedstawia żonę pełnego pasji malarza, który zaangażował się w dzieło tak bardzo, że o niej zapomniał. Gdy portret został z sukcesem ukończony i artysta z zachwytem wykrzyknął: „Zaiste! *To życie samo!*” („This is indeed *Life itself!*”), dostrzeżę, że pozującą mu z oddaniem żona nie żyje.

as a volume on its own [...]. A short story will normally concentrate on a single event with only one or two characters, more economically than a novel's sustained exploration of social background. [...] the short story as we know it flourished in the magazines of the 19th and early 20th centuries, especially in the USA, which has a particularly strong tradition”. [„Fikcyjna opowieść prozatorska o różnej długości, za krótka jednak, aby ją opublikować jako osobny tom [...]. *Short story* zwykle koncentruje się na pojedynczym wydarzeniu z jednym lub dwoma bohaterami i w mniejszym stopniu niż zwykle czyni to powieść skupia się na tle społecznym. [...] *short story* w formie, w jakiej ją znamy, rozkwitła w prasie XIX i wczesnego XX wieku, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych, w których tradycja *short story* jest szczególnie silna”; tłum. moje – A.S.-L.]. W anglojęzycznych wydaniach twórczości Poeo używany jest zarówno termin *short story* (por. np. wyd. zredagowane przez Mike'a Roystona lub komentarz do twórczości Poeo J. R. Hammonda), jak i bardziej ogólny termin *tales*, czyli „opowieści”, jak w wydaniu, które tu cytuję: E.A. Poe, *The fall of the House of Usher and other writings: poems, tales, essays, and reviews*, red., wstęp i komentarze D.D. Galloway, Londyn 2003. W polskich tłumaczeniach, choć termin „opowieść” pojawia się w edycji, z której cytuję polskie tłumaczenie: E.A. Poe, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian i S. Wyrzykowski, Warszawa 1974, w kolejnych wydaniach pojawia się termin „opowiadanie” (por. np. dwutomowe wydanie z przedmową Władysława Kopalińskiego z 1956 r.). W szkicu określam *Portret owalny* terminem „opowiadanie”, ponieważ określenie „opowieść” wydaje mi się zbyt ogólne, a „nowela” zbyt szczegółowe.

⁴ Wszystkie tłumaczenia filologiczne moje – A.S.-L.

Bodaj najwyraźniej rzucającym się w oczy elementem konstrukcji *Portretu owalnego* jest częsty w literaturze zabieg kompozycji szkatułkowej, a co za tym idzie – dwudzielna kompozycja utworu. Narrator-bohater opowiadania nakreśla sytuację, opisując, w jaki sposób trafił do zamku, jak wyglądała wieżyczka, jak spędził noc na lekturze i w jaki sposób dostrzegł obraz. Po zauważeniu obrazu oddaje jednak głos znalezionej książce, o czym świadczy zastosowanie cudzysłowu oraz zmiana typu narracji na trzecioosobową i jej stylu na bardziej podniosły. W ten sposób opowiadanie Poe'go realizuje się w dwóch lub nawet trzech wymiarach czasowych: w czasie opowiadania (który może być różny od czasu akcji, ponieważ narrator używa czasu przeszłego, a także do swoich wypowiedzi dołącza refleksje wskazujące na analizę wydarzeń po upływie pewnego czasu), w czasie akcji właściwej, tj. w czasie doświadczeń narratora, oraz w retrospekcji, czyli czasie przytaczanych dziejów powstawania portretu. W jednej historii przeplata się zatem przeszłość z terażniejszością. Niezależnie od tego, czy jako terażniejszość zinterpretujemy czas akcji właściwej (wówczas przeszłość obejmowałaby historię powstania portretu), czy też czas narracji (a przeszłością byłyby czas akcji właściwej, czas retrospekcji zaś „zaprzeczoności”), czy nawet czas czytania utworu przez czytelnika (przeszłość miałaby tutaj aż trzy poziomy), przeszłość staje się częścią terażniejszości, bo w terażniejszości bohater (i czytelnik) się z nią styka. Tym samym opowiadanie Poe'go ukazuje niezwykle rozmycie granic pomiędzy tym, co minione, a tym, co obecne.

Na granicy faktu i fikcji

Drugim ciekawym elementem transgresyjnym zastosowanym przez Poe'go, a zarazem związanym z poprzednim, jest motyw znalezionej książki. Pojawia się on często w literaturze, zwłaszcza w drugiej połowie wieku osiemnastego i w wieku dziewiętnastym; wystarczy wspomnieć o takich dziełach, jak *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona, *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego, *Pamiętki JPana Seweryna Soplicy, cześnika parnawskiego* Henryka Rzewuskiego czy *Wichrowe Wzgórze* Emily Brontë. Ten zabieg literacki wprowadza nastrój niesamowitości, ponieważ pozwala na kontakt z czasami i wydarzeniami minionymi oraz stanowi odkrycie wcześniej nieznannej historii opowiedzianej przez jej świadka lub uczestnika. Motyw znalezionej książki ma na celu ukazanie dystansu autora w stosunku do opowiadanych zdarzeń, które stają się jedynie powtórzeniem czyichś słów, a nie relacją wszechwiedzącego narratora.

Dzięki takiemu rozwiązaniu formalnemu w jednym opowiadaniu pojawia się wielość perspektyw, co wpływa na jego wielowymiarowość. Z jednej strony relacjonowane wydarzenia można wówczas przyjmować jako bardziej autentyczne, ponieważ opowiada je naoczny świadek lub uczestnik. Z drugiej natomiast relację narratora pierwszoosobowego, w przeciwieństwie do trzecioosobowego, można pojmować jako bardziej subiektywną, a tym samym mniej wiarygodną. Choć historia portretu i związanego z nim małżeństwa została opowiedziana przez narratora od-

personalizowanego, nadal jest to historia spisana przez konkretnego autora. Ponadto przeczytaną historię narrator określa mianem „niejasnej i osobliwej opowieści” („the vague and quaint words”). Pozostaje więc wątpliwe, czy to prawdziwa historia, czy też może spisana legenda związana z portretem albo wymysł opowiadającego. Ale przecież obraz, którego historia dotyczy, istnieje w opowiadaniu naprawdę. Dzieje malarza i jego żony wydają się mieć charakter pośredni, „mediujący” pomiędzy sztuką a rzeczywistością. Tym samym zostaje podważona faktyczność wydarzeń. Zastosowanie zatem przez Poe'go motywu znalezionej tomu na pierwszy rzut oka uwiarygodnia relację. Jednak po głębszym zastanowieniu okazuje się, że może ją tej wiarygodności pozbawiać.

Na granicy snu i jawy

Też o niewiarygodności historii opowiedzianej przez narratora może potwierdzić jego „uniewiarygodniający” sposób relacjonowania. Podawane przez niego informacje są często niejasne i niepełne, jak wtedy, gdy opisuje swój stan w czasie akcji właściwej historii jako: „my desperately wounded condition” (dosłownie: „mój rozpaczliwie ranny stan”). To określenie nie tylko nie wyjaśnia, skąd wzięły się rany, skąd przychodzą dwa podróżnicy i kim są, ale także pozwala wysunąć wniosek, że bohater nie był w pełni świadomy; pozostawał na wpół żywy, na wpół umarły⁵.

Ten wniosek może także zostać potwierdzony przez pojawiający się w utworze motyw snu. Narrator twierdzi wprawdzie, że nie ma wątpliwości co do realno-

⁵ Choć niekompletność informacji dostarczanych przez narratora może wynikać z natury opowiadania jako krótkiej, często jednowątkowej formy epickiej, można ją też interpretować jako dowód na bajroniczne cechy bohatera. Nie tylko: jego pochodzenie jest tajemnicze; bohater sam się nie przedstawia, choć ujawnia imię swojego sługi Pedro (które, podobnie jak odwołanie do charakterystycznych dla twórczości Anny Radcliffe zamków w Apeninach, stanowi „śródziemnomorski” element utworu). Nie wiadomo także, jakie są dalsze losy bohatera. Jego dzieje mają formę otwartą, urywając się wraz z zakończeniem historii portretu. Tę tezę wzmacnia porównanie ostatecznej wersji opowiadania do pierwszej, z której Poe usunął większość informacji na temat bohatera: m.in. o źródłach jego ran, jakimi była bójka. Por. S. L. Gross, *Poe's Revision of 'The Oval Portrait'*, „Modern Language Notes”, t. 74, nr 1 (styczeń 1959), s. 16–17. Usunięcie z ostatecznej wersji opowiadania szczegółów dotyczących stanu umysłu narratora (w pierwszej wersji opowiadania narrator otwarcie mówił o jego uzależnieniu od narkotyków) Gross uzasadnia ich zbędnością dla fabuły, dla której najważniejsze są dzieje malarza i jego żony: „here [...] the narrator's mind is irrelevant, for once the story of the painter and his wife begins to emerge, the narrator is forgotten” (jw. s. 17). Według Grossa, “This lengthy disquisition was [...] merely a sensational irrelevancy which serves only to blur the thematic contours of the tale” („Ten rozwlekły wywód był [...] jedynie sensoryjną błahostką, która służyła jedynie rozmyciu tematycznych konturów opowieści”, jw., s. 17). Zgadza się tu z Garym Richardem Thompsonem oraz Williamem J. Scheickiem, którzy z kolei polemizują z Grossem. Thompson podkreśla, że historia narratora jest istotna przynajmniej ze względu na swoją objętość, zajmując ponad połowę opowieści (Thompson, dz. cyt., s. 133). Jego analiza ukazuje, że pierwsza i ostateczna wersja opowiadania nie różnią się znacząco pod względem intencji autora (Thompson, dz. cyt., s. 132–137). Również moja analiza prowadzi do wniosku, że choć dzieje malarza, jego żony i portretu można to postrzegać jako puentę utworu, co czyniłoby je kompozycyjnie istotniejszymi niż dzieje narratora, przyznanie jego losom równie istotnej roli może wiele dodać do interpretacji utworu. Trudno wtedy mówić o jednym głównym bohaterze tego opowiadania, gdyż obie historie są ze sobą powiązane.

ści tego, co zobaczył („That I now saw aright I could not and would not doubt”), ale jeszcze w tym samym akapicie osłabia siłę swojej relacji. Sen jest stanem tak tajemniczym, co wykazują rozmaite teorie psychologiczne, i często wydaje się tak prawdziwy, że niejednokrotnie zatracą się granicę między nim a jawą. A narrator właśnie w takim stanie półsnu, półjawy przebywa: „the first flashing of the candles upon that canvas had seemed to dissipate the dreamy stupor which was stealing over my senses, and to startle me at once into waking life” („Pierwszy pocisk światła na owo płótno rozwiął skostniałość majaczeń, która zawładnęła moimi zmysłami, i od razu mię wytrzeźwił”). Jednak słowo „wydawać się” („seem”) nie pozwala narratrowi bezwarunkowo uwierzyć.

Podobnych wyrażań osłabiających jego pewność co do opisywanej rzeczywistości narrator używa częściej. Mówi na przykład: „to all appearance” („według wszelkich pozorów”), „perhaps” („może”), „Why I did this was not at first apparent even to my own perception” („Czemu [zawarłem powieki – A.S.-L.]? Na razie sam nie rozumiałem, czemu?”), „to make sure that my vision had not deceived me” („dla upewnienia siebie samego, że oczy mnie nie mylą”), „to calm and subdue my fancy for a more sober and more certain gaze” („dla uciszenia i przysposobienia duszy do spokojniejszych i trafniejszych oglądań” [dosłownie: ‘bardziej trzeźwego i pewniejszego spojrzenia’]), „my fancy, shaken from its half slumber” („moja wyobraźnia, wymykając się swemu półsnowi”). Ponadto, jak sam tłumaczy, obrazy przykuły jego uwagę z powodu „nadchodzącego delirium” („incipient delirium”). Porównując ostateczną wersję opowiadania z pierwszą, Gross wnioskuje, że jest ono skutkiem przedawkowania narkotyków⁶, Leśmian zaś tłumaczy to wyrażenie: jako „nawiedzającej mię gorączki”. Niezależnie od przyczyny – czy była nim choroba, czy też jakiś rodzaj używki – delirium jest stanem zaburzonej świadomości. Również ten fakt implikuje, że narrator nie był w pełni świadom tego, co relacjonował⁷.

Narrator nie tylko więc opowiada historię, ale także dokonuje autoanalizy. Posługuje się rozbudowanymi zdaniami, nierzadko przeplatany wtrąceniami. Wskazuje to na opis zdarzeń „na gorąco”, a także na odzwierciedlenie „strumienia świadomości” w czasie dziania się opowiadanych zdarzeń. Z jednej strony wydaje się zupełnie „wewnątrz” akcji, gdyż jest w nią całkowicie zaangażowany, a z drugiej wypowiada się jak gdyby spoza niej, ze względu na przebijający dystans wobec

⁶ S. L. Gross, dz. cyt., s. 17.

⁷ Seymour L. Gross tylko w pierwszej wersji tego opowiadania dostrzega „neurotyczne nie zrównoważenie umysłu narratora” („the neurotic imbalance of the narrator’s mind”); dz. cyt., s. 17. Badacz twierdzi, że w wersji ostatecznej narrator jest już całkowicie „trzeźwy” i „pewien” tego, co mówi: „It is a ‘sober’ and ‘certain’ narrator” (tamże, s. 18). Thompson twierdzi jednak, że struktura opowieści wskazuje na „omyślność doświadczenia narratora” (Thompson, dz. cyt., s. 134; „deceptive quality of the narrator’s experience”), a w swojej gotyckiej twórczości Poe „rozkoszkuje się niejednoznacznością drwiną z możliwości pojmowania świata przez człowieka, w szczególności kpinią z potęgi racjonalizmu” („indulges in ambivalent mockery of man’s ability to perceive the world, mockery especially of the rational powers”; Thompson, dz. cyt., s. xi). Do podobnych wniosków prowadzi moja analiza.

opowiadania. I to wzbudza wątpliwości co do „prawdziwości” opowiadanej historii; jeśli jest opowiadana „na bieżąco”, mogą ją zniekształcić emocje, a jeśli z perspektywy czasu – pamięć.

Na granicy życia i śmierci

Kolejnym popularnym motywem literackim w opowiadaniu Poeego jest sam portret. Co najmniej na dwóch poziomach wiąże się z nim pewna tajemnica. Po pierwsze, zastanawia uderzające podobieństwo namalowanej postaci do żywej osoby („absolute *life-likeness*”). Jak narrator sam mówi, w pierwszej chwili odniósł wrażenie, że ujrzał nie portret, lecz żywą osobę. Dopiero dostrzeżenie takich elementów portretu, jak „osobliwości projektu” („the peculiarities of the design”), winieta oraz rama, uświadomiło mu, że musiało to być złudzenie. Niezwykłe podobieństwo obrazu do portretowanej kobiety było również powodem do dumy dla wykonawcy, który ukończywszy dzieło, wykrzyknął: „This is indeed *Life itself!*” („Zaiste! *To życie samo!*”).

Drugą zagadką związaną z portretem jest kwestia jego relacji z przedstawioną na nim kobietą. To znów popularny w literaturze motyw portretu jako „życia po śmierci” osoby portretowanej (por. np. powieść Oscara Wilde’a pt. *Portret Doriana Graya* lub poemat Roberta Browninga pt. *My Last Duchess – Moja ostatnia księżna*), który najprawdopodobniej stanowi echo antycznego jeszcze motywu dzieła sztuki jako życia po śmierci zarówno autora-artysty, jak i prezentowanych w nim ludzi, rzeczy, miejsc itd. (por. np. fragment 237 elegii Teognisa z Megary, a także słynne ody Horacego: oda I 1 pt. *Ad Mecenatem* oraz oda III 30 rozpoczynająca się od słów „Exegi monumentum aere perennius”). W opowiadaniu Poeego zastanawiające jest sprzężenie postaci portretowanej z osobą pozującą. Jest nią młoda, niezwykle urody kobieta, a właściwie dziewczyna wchodząca w kobiecość („just ripening into womanhood”) – kolejny motyw graniczny. Im pełniejszy stawał się obraz i im bliżej było do jego ukończenia, tym mniej życia zostawało w bohaterce, która – „pokorna i posłuszna” („humble and obedient”) – bez sprzeciwu pozowała mężowi. W ten sposób historia opowiadana przez Poeego oscyluje pomiędzy życiem a śmiercią, zarówno poprzez ukazanie niezwykle powiązania między portretowaną kobietą a jej bliźniaczą podobizną na obrazie i przez oddawanie życia tej drugiej przez pierwszą, jak i poprzez umieszczenie dwóch historii w jednym opowiadaniu: z jednej strony żywego bohatera-narratora, a z drugiej umarłej bohaterki uwiecznionej na obrazie.

Na granicy sztuki i rzeczywistości

Historia portretu i kobiety na nim przedstawionej traktuje także o granicy między sztuką a życiem. Bohater-artysta tego opowiadania „miał w swej sztuce oblubienicę” („having already a bride in his Art”). Nie potrafił więc oddzielić życia „tu i teraz” od sztuki i tworzenia i do tego stopnia zaangażował się w malowanie, że zapomniał o pozującej mu młodej małżonce.

Inną granicą pomiędzy sztuką a rzeczywistością są nawiązania intertekstualne świadczące o erudycji narratora oraz o jego grze z czytelnikiem. Narrator powołuje się mianowicie na nazwiska dwojga artystów: popularnej w Europie pod koniec wieku XVIII i w wieku XIX pisarki Ann Radcliffe oraz na amerykańskiego malarza, słynnego głównie ze swoich portretów – Thomasa Sully’ego. Co ciekawe, narrator przywołuje ich nazwiska, komentując świat przedstawiony; nazwisko Sully’ego pojawia się przy opisie owalnego portretu. Obyty w sztuce narrator wyjawia wówczas także swoją znajomość używanych przez tego portrecistę charakterystycznych *vignette*. O Ann Radcliffe zaś wspomina, opisując zamek: „The château [...] was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Appenines, not less in fact than in the fancy of Mrs Radcliffe” („Zamek [...] należał do rodzaju tych ogromem i melancholią obciążonych budynków, które zarówno w rzeczywistości, jak w wyobraźni mistress Radcliffe wznosiły swe zasępione czoła wśród Apeninów”). Ta metapoetycka aluzja narratora, w której można się dopatrzeć śladów ironii romantycznej, wskazuje na ciekawą grę autora z konwencją powieści gotyckiej. Jak wiadomo, elementy gotycyzmu często pojawiały się w twórczości Poe’go. I tutaj narrator wymienia pewne cechy tego stylu: lokalizację (zamek w Apeninach), nastroj (połączenie „ciemności i wzniosłości”), później powie jeszcze o „dziwnej architekturze zamku” („the bizarre architecture of the château”). Jednak komentarz „not less in fact than in the fancy of Mrs Radcliffe” wskazuje na dystans narrator wobec tej konwencji oraz na niepewną realność zamku i dziejącej się w nim historii.

Jeszcze innym pograniczem fikcji literackiej i rzeczywistości są wątki autobiograficzne zawarte w opowiadaniu. Niektórzy badacze, np. David M. Rein, dostrzegają zbieżność historii artysty i jego żony z opowiadania z historią małżeństwa Poe’go z Virginią Clemm. Prawdopodobnie rozrzutny i nieodpowiedzialny styl życia wpłynął na przedczesną śmierć młodziutkiej Virginii i w rezultacie ogromne poczucie winy pisarza⁸.

Portret owalny jako opowiadanie o opowiadaniu

Opowiadanie Edgara Allana Poe’go *Portret owalny* charakteryzuje się dwudzielną kompozycją: z jednej strony opowiada o rannym wędrowcu znajdującym schronienie w opuszczonym zamku, z drugiej o historii tajemniczego portretu. Pierwsza historia wydaje się mówić o naturze rzeczywistości i ludzkiego poznania, szuka się w niej odpowiedzi na pytania: Czym jest rzeczywistość? Czy rzeczywistość można poznać? Co to znaczy, że coś wydarzyło się „naprawdę”? Czy „prawdziwe” jest tylko to, co namacalne i możliwe do udowodnienia? Organizacja utworu, w którym zacierają się granice wydaje się mówić, że rzeczywistość jest trudna do zdefiniowania, a jej poznanie nigdy nie jest dokładne ani pełne.

⁸ D. M. Rein, *Poe’s Dreams*, „American Quarterly”, t. 10, nr 3 (jesień 1958), s. 368–369.

Druga historia przedstawiona w opowiadaniu dotyczy procesu twórczego. *Portret owalny* oscyluje wokół tradycyjnej dla teorii literatury „triady pojęciowej”: *poesis – poeta – poema*⁹, czy w szerszym rozumieniu: sztuka – artysta – dzieło. Artystą jest tu malarz, dziełem portret, a naturę sztuki symbolizowałyby historia powstawania portretu i dzieje pozującej do niego kobiety. Oprócz tych trzech relacji symbolicznych w opowiadaniu jest też miejsce na postać odbiorcy dzieła, którym wraz z rozwojem akcji opowiadania staje się bohater-narrator. W opowiadaniu pojawiają się w ten sposób dwa plany: akt twórczy (malarz tworzy, maluje) i akt odbioru (narrator ogląda, czyta). Ta część opowiadania skupia się na pytaniach: Czym jest twórczość? Czym jest dzieło? Czy sztuka naśladuje rzeczywistość? A jeśli tak, to w jaki sposób, skoro rzeczywistości nie da się zdefiniować ani pojąć? Odpowiedzi na te pytania proponuję szukać w koncepcjach Jacquesa Derridy.

Portret owalny rozumiem jako opowiadanie o opowiadaniu, które podważa realność samego siebie – to historia zaprzeczająca samej sobie. Malarz, aby odtworzyć kobietę na płótnie, odizolował się od świata: na wiele tygodni zaszył się w „samotnej”, „ciemnej a górnej komnacie na wieży, kędy światło jeno od sklepień sączyło się na bledość płótna” („the dark high turret-chamber where the light dripped upon the pale canvas only from overhead”). Tak bardzo „oszałał w swych wysiłkach” („the painter had grown wild with the ardor of his work”), że „rzadko odrywał oczy od płótna, nawet w celu przyjrzenia się obliczu swej żony” („turned his eyes from the canvas rarely, even to regard the countenance of his wife”), która z kolei wiernie trwała w pozowaniu. Aby więc opisać rzeczywistość, trzeba ją „uwiecznić” i „odosobnić”; odizolować się od niej, pozostawić ją samej sobie, a potem nawet o niej zapomnieć – w komnacie jest przecież ciemno.

Podobnie narrator: żeby mógł coś zobaczyć, potrzeba mu sztucznego światła. Na początku opowiadania odizolowuje się od rzeczywistości, każąc słudze „zawrzeć ciężkie okiennice komnaty” („I bade Pedro to close the heavy shutters of the room”), zapalić „kilkuramienny świecznik” („to light the tongues of a tall candelabrum”) i „odsłonić całkowicie kotary z czarnego aksamitu” („to throw open far and wide the fringed curtains of black velvet”), tak, aby mógł czytać, zerkając na obrazy¹⁰. Narrator wchodzi więc w świat komnaty: świat obrazu i książki, sam sterując położeniem światła i zmieniając pole, na które patrzy. Zatem tak odbiór, jak i tworzenie, mają miejsce „przy zamkniętych oczach”, a oderwanie od rzeczywistości następuje w wyniku działania wyobraźni.

Można uznać, że opowiadanie Poege, który czerpał inspirację z wielu idei i tradycji europejskiego romantyzmu, ilustruje zapoczątkowany w romantyzmie

⁹ E. Sarnowska-Temierusz, *Poetyka* [w:] *Słownik literatury staropolskiej, Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, B. Otwinowska, E. Sarnowska-Temierusz, Wrocław 1990, s. 620–621.

¹⁰ Akt odsłonięcia kotar łóżka można też interpretować jako otwarcie na poznanie nowej rzeczywistości.

kryzys *mimesis*¹¹. Jak przekonuje Marek Stanisław, w obrębie klasycystycznego systemu estetycznoliterackiego w skład tej kategorii wchodziły trzy kwestie: „kategoria naśladowania natury, kategoria naśladowania wzorów literackich oraz system reguł zawartych w ówczesnych poetykach”¹². Odrzucenie kategorii *mimesis* w opowiadaniu Poeego dotyczyłoby pierwszego z nich, czyli relacji między literaturą a rzeczywistością. Ta polemika odbywa się nie tyle w imię pojmowania pisarstwa jako „twórczej ekspresji osobowości artysty, feerii wyobraźni twórczej, wyrażania tego, co niewyraźalne”¹³, na czym polegał przełom romantyczny np. w Polsce¹⁴, ale w imię stwierdzenia, że rzeczywistość, którą chcemy opisać, jest fundamentalnie niepoznawalna; jak mówi Guślarz w I części *Dziadów* Adama Mickiewicza, „Mrok tajemnic nas otacza”¹⁵. Sztuka nie może więc naśladować rzeczywistości, twórczość polega na jej „rekonstrukcji”, na tworzeniu świata analogicznego.

Choć dzięki sztuce rzeczywistość może wiecznie trwać, dzieło sztuki nie jest tożsame z rzeczywistością. Narrator od razu zauważa obecność ramy i mimo „żywności obrazu” („an absolute *life-likeness*”) nie ma wątpliwości, że to dzieło sztuki. W rezultacie obraz, choć ludzako podobny do kobiety, samą kobietą nie jest. Pozostaje z nią jedynie w relacji podobieństwa, analogii. Już w procesie tworzenia artysta odrywa się od samej pozującej, nie patrząc na nią. Jednocześnie jej zaistnienie na płótnie oznacza jej śmierć w rzeczywistości: „*barwy, które gromadził na płótnie, były odjęte* obliczu tej, co przed nim siedziała” („*the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him*”). Po ukończeniu obrazu nie ma już rzeczywistości, którą się na nim przedstawia. Można powiedzieć, że żywa bohaterka oddawała życie własnemu wizerunkowi, by umrzeć, kiedy ten będzie gotowy¹⁶.

Podobnie sztuka wysysa życie z rzeczywistości, a literatura siłą rzeczy wykracza poza siebie. „Gdyby była sobą, nie byłaby już sobą”, jak pisze Derrida¹⁷. Choć czerpie z rzeczywistości i stale „zbliża się” do niej, nigdy nie jest w stanie jej naśladować. Do rzeczywistości można zatem odnieść się nie wprost, ale tylko za pomocą doświadczenia interpretującego. Jednak interpretacja przestaje odnosić się do samej rzeczywistości; „ma charakter odniesienia do czegoś innego niż ona

¹¹ Por. M. Kuziak, *Romantyzm w lustrze... [w:] Romantyzm w lustrze postmodernizmu (i odwrotnie)*, red. W. Hamerski, M. Kuziak, S. Rzepczyński, Warszawa 2014, s. 12.

¹² M. Stanisław, *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998, s. 17.

¹³ Tamże, s. 7.

¹⁴ Tamże, s. 19.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dziady. Widowisko. Część I* [w:] tegoż, *Dzieła*, t. III: *Dramaty*, Warszawa 1995, s. 105.

¹⁶ Schieck uważa, że centralnym motywem w tym opowiadaniu są oczy przedstawionej na portrecie kobiety. W nich mianowicie pojawia się „światło”, czyli duch, który artyście udało się oddać i który sprawia, że portret wydaje się nie dziełem sztuki, ale prawdziwą osobą. Tym duchem może być jednak Nic (W.J. Scheick, dz. cyt., s. 7).

¹⁷ J. Derrida, *Przed Prawem*, przeł. J. Guttorow [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska i M. P. Markowski, Kraków 2006, s. 439.

sama, niż jej podmiot”¹⁸. Dzieło, choć pochodzi z rzeczywistości, nie należy do niej, a jedynie ją przekształca. Staje się zatem „symulakrum”: znakiem odnoszącym się do znaku¹⁹; w momencie ukończenia obrazu kobieta już przecież nie żyje.

Główną zasadą konstrukcji opowiadania Edgara Allana Poeo pt. *Portret owalny* wydaje mi się zatem wzajemne przenikanie się na pozór przeciwstawnych elementów świata przedstawionego. Choć opowiadanie ma wyraźnie dwudzielną kompozycję, obie zawarte w nim historie stale przeplatają się ze sobą, zespolone centralnym motywem portretu. To powiązanie dwóch historii na różnych płaszczyznach nie tylko tworzy nastrój niesamowitości, ale również pozwala na interpretację utworu jako opowieści o relacji między rzeczywistością a twórczością. Rzeczywistości nie da się tu poznać, a sztuka, mimo ludzającego do niej podobieństwa, nie może jej naśladować. Może ją tylko opisać za pomocą interpretacji, tworząc w ten sposób nowy, analogiczny świat. Paradoksalnie jednak rzeczywistość, którą ten sztuczny świat odtwarza, przestaje w tym procesie istnieć.

The Limits of Mimesis. Edgar Allan Poe's *Oval Portrait*

Summary

This article proposes a reading of Edgar Allan Poe's *Oval Portrait* according to the principle of “transgression”, which contributes to the *uncanny* effect of the story. The author argues that in *The Oval Portrait* opposite realities (the past and the present, facts and fiction, the real world and the world of dreams, life and death, art and reality) interrelate in a way that shows it is very difficult to draw a line between them. Using contemporary methodologies (Derrida, Baudrillard), the author interprets the tale as a ‘story about a story’, in which the reality is incomprehensible and thus impossible to be imitated by art. Instead, it can be described by means of interpretation. In order to do so, one needs to “imprison” and “isolate” it, but also “seclude” oneself from it, leave it to its own devices, and even forget about it. Art, therefore, “reconstructs” reality, creating an analogical world, but, paradoxically – the reality this world draws upon is no longer there.

¹⁸ A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 373–374.

¹⁹ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.