

„[...] mając zawsze na celu naukę obok rozrywki”. Ekfrazy
malarstwa Klementyny z Tańskich Hoffmanowej na usługach
edukacji estetycznej kobiet w pierwszej połowie wieku XIX*

“[...] always aiming to educate alongside entertainment.” Ekphrasis
of Paintings by Klementyna Hoffmanowa *née* Tańska in the Process of
Women’s Aesthetic Education in the First Half of the 19th Century

MAGDALENA ZAREMBA

Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1592-8453>

e-mail: magdalena.zaremba7@gmail.com

Abstract. The article focusses on *ekphrasis* in fragments of *Memories from a trip to foreign countries. In letters to Helenka T. [Wspomnienia z podróży w obce kraje. W listach do Helenki T.]* of Klementyna Hoffmanowa *née* Tańska. Using the method of inter-artistic analysis of a literary text and an artwork, the author of the article shows the role of paintings in Hoffmanowa’s educational guide for girls at the beginning of the 19th century – not only artistic, but above all an ethical *exemplum*. In order to disseminate the highest moral values, Tańska-Hoffmanowa added excerpts from the Bible to her synthetic descriptions of the works of Giorgione, Titian and. *Ekphrasis* composed in this way seems to be a continuation of the tradition of literary journey, periegesis, and apodemics. They remain a special testimony to the aesthetic formation of women in the Romantic period, rhetorical traditions in illustrating descriptions or various influences between the arts.

Keywords: ekphrasis, Romanticism, artworks descriptions, literature of the 19th century, Klementyna z Tańskich Hoffmanowa

* Publikację tomu sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teleadresowe autora: e-mail: magdalena.zaremba7@gmail.com.

Abstrakt. Artykuł podejmuje zagadnienie ekfrazy we fragmentach *Wspomnień z podróży w obce kraje. W listach do Helenki T. Klementyny z Tańskich Hoffmanowej*. Wykorzystując metodę analizy interartystycznej tekstu literackiego oraz dzieła sztuki malarskiej, ukazano rolę opisów obrazów, które Tańska-Hoffmanowa wykorzystała, by stworzyć dydaktyczny przewodnik dla dziewcząt z początków wieku XIX. Deskrypcje dzieł Giorgione, Tycjana czy Veronese Hoffmanowa uzupełniała wyimkami z Biblii, upowszechniając najwyższe w jej rozumieniu wartości moralne. Tak skomponowane ekfrazy jawią się swoistą kontynuacją tradycji podróży literackiej, periegezy, apodemików, świadectwem formacji estetycznej kobiet, a dla piśmiennictwa epoki podejmującego zagadnienie sztuk pięknych, tradycji retorycznych w opisach unaoczniających bądź wzajemnych wpływów pomiędzy sztukami w epoce romantyzmu – mają walor nie do przecenienia.

Słowa kluczowe: ekfaza, romantyzm, deskrypcja dzieł sztuki, literatura XIX wieku, Klementyna Tańska-Hoffmanowa

Jednym z ciekawszych, a niebadanych dotąd przykładów wykorzystania ekfrazy jako retorycznej figury unaoczniania dzieła sztuki (Ślodeczyk, 2020)¹ pozostają fragmenty *Wspomnień z podróży w obce kraje* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. Jakkolwiek autorka posłużyła się podczas redakcji konwencją narracyjną listu, to wyraźnie czerpała z tradycji opisu artefaktów znanych z preromantycznej periegezy, itinerariów, diariuszy, dzienników, apodemików. Wyimki *Wspomnień...* można by traktować jako wyraz artystycznej erudycji ich autorki, zręczności w kompilacji estetycznych czy teoretycznych źródeł, ale przede wszystkim – swoistą instrukcję wychowawczą. Interesującą, bo dotyczącą edukacji estetycznej dziewcząt w początkach wieku XIX.

Przedstawione w artykule analizy, zawężone wyłącznie do omówień dzieł sztuki malarskiej, odsłonią być może mechanizmy rządzące doбором przedmiotu opisu w retrospektywach z podróży, tworzonych przez Hoffmanową rozmyślnie i przy uwzględnieniu modelowego odbiorcy – a właściwie odbiorczyń tekstu. Istotną rolę będą tu także pełniły praktyki kształtujące dziewiętnastowieczną ekfrazę w tzw. podróży literackiej (Burkot, 1988), jak również w piśmiennictwie popularyzatorskim.

Wspomnienia z podróży w obce kraje ujęła Klementyna z Tańskich w *listy do Helenki T.* Teksty adresowane do siostrzenicy ukazały się najpierw na łamach pierwszego tomu „Rozrywek dla Dzieci”. Kontynuacja słynnego czasopisma (Libera, 1982), mimo że nie zapewniła autorce *Powieści moralnych dla dzieci*

¹ Za Rozalią Ślodeczyk przyjęłam definicję *ékphrasis* jako praktyki retorycznej sięgającej I wieku n.e., traktowanej pierwotnie jako dygresyjny opis włączony w dyskurs, „mowę, która bezpośrednio i silnie oddziałuje na odbiorcę, apeluje do jego pamięci, uczuć i imaginacji za pomocą sugestywnego opisu i retorycznej perswazji i stawia mu «przed oczyma» konkretne wizualizacje” (Ślodeczyk, 2020, s. 17).

spodziewanego rozgłosu, otwierała dwutomowe wydanie paryskie z lat 1832–1834 (Tańska-Hoffmanowa, 1834)².

Utworky zamieszczone w „Nowych Rozrywkach...” kilkakrotnie przedrukowano. Wydano je też jako przewodnik pod tytułem: *Drezno i jego okolice* (Tańska-Hoffmanowa, 1858, 1862). Ostatecznie publikacja weszła w skład zebranych pod redakcją Narcyzy Żmichowskiej *Dzieł Klementyny z Tańskich Hofmanowej* (Tańska-Hoffmanowa, 1876)³. Każda z edycji objęła m.in. dziewięć listów kierowanych do Heleny, a lejtmotywem tychże jest szczegółowy opis stolicy Saksonii, która nieraz stawała się przeciw przedmiotem zachwytu romantyków. Co ważne, fragmenty *Wspomnień...* powstały jako retrospektywa także na podstawie notatek (WzP IX, 514) tuż po przeprowadzce Hoffmanów do stolicy Francji – kolejnego etapu emigracyjnej tułaczki małżeństwa.

List w publikacji Klementyny z Tańskich nie jest jednak wyłącznym wskaźnikiem gatunkowym. Oto jak autorka przewodnika motywowała we wstępie wybór zarówno formy, jak i adresatki tej „korespondencji”:

Chcąc zebrać w jedną całość wspomnienia z podróży w obce kraje już przeze mnie odbytych i dalszym jakie jeszcze nadarzyć się mogą, wcześniej, przyzwoite ramy upatrzeć; nie zaspokojeona wcale sposobem, w który dawniej układać je zaczęłam, męczyłam się jaki kształt im nadać? Kiedy nagle stanęłaś mi w pamięci. Pisałam dla niéj, pomyślałam sobie, [...] kiedy ona już w wiek młodociany wstępuje, kiedy mnie od niéj blisko dwieście mil dzieli, czemużbym nie mogła pisać dla niéj i do niéj! *Wiązanie* jéj imieniem oznaczone, tak mile od dzieci i matek przyjęte było (Tańska-Hoffmanowa, 1823), może i listy podobny los spotka? (WzP I, 356)

Reminiscencje łączą się w dziele w taki sposób, iż jawią się odbiorcy uniwersalnym, świadomie konstruowanym wademekum. Wrażeniu temu sprzyja uporządkowany wewnętrznie układ mniejszych jednostek opisu, wyróżniony

² Hoffmanowa umieściła w piśmie wyimki rozpraw pedagogów francuskich, a także prezentowała własne poglądy dotyczące m.in. kwestii edukacji najuboższych. Pierwszy tom „Rozrywek...” tworzony na emigracji ukazał się w Poznaniu w 1832 roku. Wobec zakazu wydawania na ziemiach polskich pism emigrantów Klementyna z Tańskich kontynuowała swój projekt wydawniczy dopiero we Francji. W przedmowach do paryskiej i berlińskiej edycji „Nowych Rozrywek dla Dzieci” wspominała: „Od chwili opuszczenia kraiu zaięta prawie ciągle myślą być wam ieszcze użyteczną, Matkom waszym pomocną, teraz dopiéro znajduię sposobność przesłania wam dowodu tych zachodów moich. Dawniejsze okazały się niepomyślne; bo chociaż w końcu 1832 roku wyszedł w Poznaniu Tomik Rozrywek, nie był dokładny, nie miał dalszego ciągu, i wam zapewne mało iest znany” (Tańska-Hoffmannowa, 1834).

³ Wyimki ze *Wspomnień z podróży w obce kraje* Klementyny z Tańskich Hoffmanowej będą przytaczane w artykule na podstawie edycji Żmichowskiej z 1876 roku. W cytatach zastosowano skrót: WzP, po czym umieszczono numer listu wyrażony cyfrą rzymską oraz numer strony, na której przywoływany fragment się znajduje.

w podtytułach kolejnych listów. Korespondencyjny charakter pozostaje zatem wyłącznie zewnętrzną „powłoką” gatunkową.

Pożądaną zasięg publikacji Hoffmanowa potwierdziła w dalszej części wywodu, twierdząc: „**ani ciebie, ani drugich nie zdziwi**, iż może dzisiejsze opisy, lubo nierównie bogatsze, mniej ożywione od dawnych będą” (WzP I, 356; podkreśl. M.Z.). Nie zdziwi również fakt wykorzystania popularnej naonczas epistolograficznej formuły oraz dokładnego zdefiniowania odbiorcy. Po pierwsze publicystka wprost liczyła na powtórzenie sukcesu czytelniczego. Po drugie fraza: „kiedy ona już w młodociany wiek wstępuje” (WzP I, 356), zawężająca krąg czytelników według kryterium wieku i płci, implikując nie tylko perswazyjny, ale także edukacyjny charakter zbioru.

Dydaktyczne przeznaczenie tegoż poświadczają pierwsze zdania. Po sformułowaniu tematu przewodniego, a więc opisu Galerii Drezdeńskiej, autorka wskazała pożądanego adresata:

mając zawsze na celu naukę obok rozrywki, chciałabym zebrać dla ciebie, Helenko, w tym liście, i dla równiecznie twoich, co go czytać będą, lekki zapas wiadomości o **malarstwie** i **malarzach** [podkreśl. K.T.-H.], koniecznie potrzebnych do obejrzenia jakiegobądź galerii z przyjemnością i pożytkiem (WzP IV, 404–40).

Ten fragment dziełka Klementyny z Tańskich pozwala spojrzeć na *Wspomnienia...* w ramach gatunku plasującego się na granicy nowożytnych apodemików – a więc tekstów prezentujących idealną metodę podróży edukacyjnej – instrukcji wychowawczych i periegezy. Ta pierwsza stanowiła w pewnym okresie specyficzny rodzaj piśmiennictwa pedagogicznego, była wyrazem indywidualnych zapatrywań na wychowanie – indywidualnych, ale pozostających pod wpływem humanistycznej myśli pedagogicznej. Jako taka zbliżona być może do źródeł prywatnych, ukazujących poglądy konkretnych jednostek na wychowanie młodego pokolenia. Zważywszy zaś na fakt, iż najczęściej wskazówki wychowawcze pisali ojcowie, ewentualnie matki dla synów, rzadziej dla córek, są to źródła powstałe w kręgu rodziny. O ile apodemiki adresowane były do szerokiej grupy odbiorców, miały charakter ogólny i formę drukowaną, o tyle instrukcje dotyczyły konkretnej osoby i podróży (Żołądź-Strzelczyk, 2020, s. 60).

Tańska-Hoffmanowa dokonała więc we *Wspomnieniach z podróży w obce kraje* kompilacji gatunków piśmiennictwa prywatnego, dydaktycznego i podróżniczego.

W odniesieniu do czwartej części publikacji kryterium wewnątrznie ją organizującym jest historia malarstwa, ważniejsi przedstawiciele *beaux-arts*, a także, co dla nas szczególnie ważne, opisy artefaktów. Estetyczne peregrynacje Hoffmanowej są wszakże metodyczne i ukierunkowane. Poszczególne fragmenty powstały na

bazie doświadczeń autorki jako wzorcowy przykład przygotowania do podróży czy wizyt panien w muzeach (Żołądź-Strzelczyk, 2020). Kolejne dzieła sztuki zostały dobierane i prezentowane czytelniczkom tak, by pozostawały swoistym *exemplum*. Poza tym teksty Hoffmanowej składają się na zwierciadło epoki w odniesieniu do modeli kształcenia kobiet okresu postanisławowskiego i wczesnoromantycznego (Stankiewicz-Kopeć, 2016; Stoch, 2017)⁴. Dzięki autorce, „w pełni realizującej obywatelskie tradycje literatury dydaktyczno-utilitytarnej” (Klink, 2004, s. 221), objęły one również niektóre wątki z dziejów sztuk pięknych⁵.

Po zaprezentowaniu teorii malarstwa, syntetycznym zarysowaniu historii sztuki, najszerzej zaś włoskiej i flamandzkiej szkoły artystycznej, wyróżnienia ich przedstawicieli oraz nakreślenia biogramów twórców – pisarka wskazała obrazy, które szczególnie przykuły jej uwagę w zbiorach płócien tzw. starych mistrzów w Galerii Drezdeńskiej⁶.

Między temi [płótnami Giorgione i Tycjana – uzup. M.Z.] uważałam kilka zupełnie żywych portretów, w ich liczbie jeden śliczny, *Lawinii*⁷, córki malarza; z obrazów najgłośniejsze: *Wenus* i tak zwany *Cristo della moneta* (WzP IV, 444).

Ekfrazy dotyczą wyłącznie dwóch ostatnich dzieł, przy czym trzeba zaznaczyć, iż autorstwo *Wenus* – najpewniej zaś *Śpiącej Wenus*⁸ – przypisano tu Giorgio Barbarelli da Castelfranco. Badacze są zgodni co do tego, że po nagłej śmierci

⁴ Zob. sugestywne wskazówki Hoffmanowej w tekście, np. „kunszt [malarski – uzup. M.Z.] niezbędnym nie jest, potrzeb nieodzownych życia zaspokoić nie zdoła; ale ma przecież niezmiernie zalety: zmysły bawiąc przemawia do duszy, a gromadząc pod ręką człowieka cuda świata całego, pomniki zeszyłych wieków, rozszerza dzielnie zakres wyobrażeń, znajomości i uciech naszych” (WzP IV, 405).

⁵ Warto dodać, że – prócz powielania informacji o powszechnej historii sztuki czy prezentowania biogramów artystów – Hoffmanowa starała się zaznaczyć w dziejach *beaux-arts* miejsce twórczości kobiet. List czwarty zamknęła takimi oto konstatacjami: „**Co kobiet malarek** [podkreśl. K.T.-H.], to niewiele imion w galerii Drezdeńskiej; pięć ich tylko naliczyłam: Rosalba Carriera, Aniela Kaufmann, Teresa Mengs, Lavinia Fontana i Panna Verlest; malowały kwiaty, owoce, portrety, albo też obrazy z jednej lub z dwóch osób złożone, które Franzuzi *tableux de genre* zowią; dwie pierwsze do znacznej doszły sławy” (WzP IV, 450).

⁶ W analizach dotyczących *Wspomnień z podróży w obce kraje...* Tańskiej-Hoffmanowej ograniczę się wyłącznie do analizy trzech dzieł malarskich, którym autorka poświęciła swoje deskrypcje.

⁷ Mowa o następującym płótnie: Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli), *Dziewczyna z owocami na tacy*, 1555–1558, ol. na płótnie, 102 × 82 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno. Przez wiele lat dzieło było znane pod tytułem: *Lawinia*. Niekiedy przyjmuje się, że malarz wyobraził na nim własną córkę (Crowe i Cavalcaselle, 1881).

⁸ Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco), *Śpiąca Wenus*, in. *Wenus Drezdeńska*, ok. 1509–1510, ol. na płótnie, 108,5 × 175 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno.

Giorgione w roku 1510 dzieło miał ukończyć Tycjan (Pijoan, 1991, s. 108). Choć Grażyna Bastek podkreślała, że proveniencja obrazu jest dzisiaj podważana, to artefakt pozostaje „reliktem dziewiętnastowiecznego gustu w postrzeganiu dawnego malarstwa i świadectwem rozwiązań estetycznych XIX stulecia” (Bastek, 2010, s. 182, 184). Abstrahując od ustaleń na temat atrybucji płótna, przyznać musimy, że Hoffmanowa we wzmiance otwierającej opis dokonała niepełnego wskazania autorstwa obrazu.

Przywołała za to istotniejsze wyobrażenie śpiącej Wenery w sztuce włoskiego *cinquecenta*, które inspirowało i Vecellia, i jego następców, w tym także Velázquez, Goyę lub Maneta. Jak przyznają historycy sztuki, wymienieni tu malarze nigdy nie osiągnęli „takiej poezji i czystości, jakich potrafił użyć bogini ten młody Wenecjanin” (Pijoan, 1991, s. 107). Dzieło uchodziło za tym ciekawsze, im trudniej było się doszukać zainteresowanym – tak w literaturze starożytnej, jak i w ikonografii – wizerunku śpiącej bogini. Przypomnijmy, że akty w kontekście bóstw mitologicznych (wyłączając z tej grupy siły natury personifikowane pod postaciami faunów, nimf, amorów, jak również hermafrodyty) stanowiły *novum* w ówczesnych sztukach przedstawieniowych. „Jeśli chodzi o leżącą (ale nie śpiącą) boginię, obraz drezdeński miał tylko jednego godnego uwagi renesansowego przeciwnika, [...] obraz Botticellego przedstawiający Venus ujarzmiającą Marsa”⁹ (Meiss, 1966, s. 348).

Arcydzieło, jeden z „najgłośniejszych” obrazów, który Hoffmanowa przypisała Tycjanowi, „mistrzowi prawdy” w malarstwie (WzP IV, 404), twórczyni omówiła syntetycznie w następujący sposób:

W pierwszym dosyć nieskromnym, można się przekonać o biegłości Tycjana w oddaniu prawdy ciała i kolorytu. Venus a raczej Wenecyanka jakaś bo niepodobna do bogini, leży na białym posłaniu bez żadnego odzienia; spojrzawszy na nią jest mimowolna ochota zakryć to ciało pełne życia, i przed oczyma patrzących, i przed zimnem jakie w tych nieogranych salach najczęściej panuje¹⁰ (WzP IV, 444–445).

⁹ Meiss dowodził, że na artystę miała wywrzeć niemały wpływ *Hypnerotomachia Poliphili* (łac. *Polifila walka o miłość we śnie*) Francesco Colonna. *Hypnerotomachię* wydrukowano w Wenecji w 1499 roku – na osiem czy dziewięć lat przed namalowaniem obrazu. Ilustrowano ją drzeworytami utrzymanymi w stylu nawiązującym do Giovanniego Belliniego i Lombardiego. W jednym z fragmentów książki, jak zaznacza Meiss, autor romansu opisuje cudowną fontannę, w której centrum spoczywa śpiąca nimfa (Meiss, 1966, s. 350).

¹⁰ Konstatacja Klementyny z Tańskich bynajmniej nie powinna czytelnika zdumiewać; wcześniej pisarka przyznawała, iż „Galerya Drezdeńska acz w gmachu dosyć okazałym na pozór, źle wewnątrz jest oświetlona i urządzona; sale różnego kształtu i wielkości; nieogrzewane [...]” (WzP IV, 437).

W cytacie, w którym trudno rozłączyć poziomy wartościowania, interpretacji i krytyki, pojawia się jednak zwięzła wskazówka odpowiadająca ikonograficznemu pierwowzorowi. Pominąwszy niepełność informacji atrybucyjnych, autorka „listów” wyraziła przypuszczenie co do tożsamości modelki, pozbawiając ją wszakże transcendentnego wymiaru. Zwróćmy uwagę, iż w opisie obecne są wzmianki o elementach ukazanych przez malarza w akcie, tj. o kobiecej sylwetce i białym posłaniu, na którym bohaterka spoczywa. Pojawiła się też refleksja nad warsztatem artysty („biegłość Tycjana w oddaniu prawdy ciała i kolorytu”). Zdawkowość przekazu oraz świadome zwrócenie uwagi widza na nagość Wenery wydają się w tym przypadku zabiegami celowymi. Uosobieniu nieskromności zostają w dalszych częściach tekstu przeciwstawione religijne dzieła mistrzów szkoły weneckiej o tematyce religijnej:

Drugi obraz nie potrzebuje zakrycia, tylko uwielbienia. Faryzeusz pokazuje Chrystusów grosz cesarski, pytając czy się godzi płacić dań cesarzowi? Niepodobna było oddać z większą prawdą chytryści obłudnika, i gromiącego spojrzenia Zbawiciela (WzP IV, 445).

Mowa o *Groszu czynszowym*¹¹, który Klementyna z Tańskich wyróżniła już w ramach drezdeńskich *oeuvres* Vecellia. Pisarka od początku kierunkowała odczytanie obydwu malowideł i naprowadzała odbiorcę na ich interpretację („nie potrzebuje zakrycia, tylko uwielbienia”). Ów sąd oparła na wyraźnej dychotomii *profanum* i *sacrum*.

W odniesieniu do *Cristo della moneta* ekfrazę przynosi zdanie drugie, przy czym deskrypcja obrazu została *ad hoc* skontaminowana z kontekstem biblijnym. Hoffmanowa aluzyjnie przywołała perykopy Ewangelii synoptycznych, na których Tycjan oparł scenę ukazaną na płótnie: oto uczeni w Piśmie wystawiają na próbę Jezusa, pytając o powinność zapłaty podatku cesarzowi (Mt 22, 15–21; Mk 12, 13–18; Łk 20, 19–26). Autorka *Wspomnień z podróży...* wyraziła to nawiązanie przy pomocy *interrogatio*. Wkładając zaś odpowiednią frazę w usta faryzeusza, znamienne ożywiła scenę. Formuły językowe – od zastosowania czasu teraźniejszego po formy deiktyczne, aluzje czy kryptocytaty – służyły „ustanawianiu złudzenia współobecności nadawcy i odbiorcy tekstu przed uobecnianym obrazem” (Sendyka, 2011, s. 48).

Lapidarną *ékphrasis* wieńczy ocena współgrająca z teologiczną wymową fragmentów Ewangelii, to pisarka zdecydowanie wyolbrzymiła emocje i charaktery postaci, a także wyraz mimiki Chrystusa i faryzeusza. Podkreślmy, iż Jezusowi

¹¹ Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli), *Grosz czynszowy*, ok. 1515–1516, ol. na płótnie, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno.

przypisała „gromiące spojrzenie”, a przedstawicielowi religijnego bractwa, nazanego tu jednoznacznie obłudnikiem, chytrą.

Jakkolwiek Tycjan wydobyl w malarskim przedstawieniu różnice między postaciami, trudno jednoznacznie przypisać im wymienione wyżej cechy. Być może dystans czasowy, dzielący ogląd płótna od momentu spisywania postrzeżeń zatarł w pamięci Klementyny z Tańskich detale ikonograficznego wzorca deskrypcji tudzież wzmógł jego emocjonalną interpretację. Wydaje się jednak, że przedkładana tu ekfraz jest równocześnie kompilacją ewangelicznych perykop¹². Takie zestawienie apelowało do morale panien, jak również współgrało z powinnościami, jakie Hoffmanowa stawiała przed czytelniczkami zwiedzającymi galerię: „Jeszcze dobrze to pamiętać musisz, jak prawie pierwszą sposobność do zastanowienia się, porównania i uwagi, podały ci obrazki [...]” (WZP IV, 405). Przywołane tu przykłady określić można mianem ekfraz użytkowych – syntetycznych opisów dla szerszego grona odbiorców, w których interpretacja zdecydowanie przeważa nad obiektywną, erudycyjną deskrypcją płótna.

Wskazówki moralne przeplatające wstawki ekfrastyczne jeszcze wyraźniej rysują się w przypadku próby werbalizacji dzieła Veronesa. Z czternastu prac

¹² Perykopa o tzw. groszu czynszowym pojawia się we wszystkich Ewangeliach synoptycznych. W odniesieniu do syntaks i leksyki, jakie wykorzystwała w opisie Hoffmanowa, wypada przytoczyć wszystkie wersje biblijnej historii w tłumaczeniu Jakuba Wujka:

„Tedy odszedzszy faryzeuszowie, radzili się, jakoby go podchwycili w mowie. I posłali mu uczniu swoje z Herodiany, mówiąc: Nauczycielu, [...] Powiedzże nam tedy, co się zda: **godzi-li się dać czynsz Cesarzowi czyli nie?** A Jezus, poznawszy złość ich, rzekł: **Czemu mię kusiecie, ob-ludnicy?** Pokażcie mi monetę czyńszową. A oni mu przynieśli grosz. I rzekł im Jezus: Czyj jest ten obraz i napis? Rzekli mu: Cesarski. Tedy rzekł im: Oddajcież tedy, co jest cesarskiego cesarzowi, a co jest Bożego Bogu. A usłyszawszy, dziwowali się i opuściwszy go, odeszli” (Mt XXII, 15–21; podkreśl. – M.Z.).

„I posłali do niego niektóre z faryzeuszów i Herodianów, aby go podchwycili w słowie. Którzy przyszedzszy, rzekli mu: Nauczycielu! [...] **Godziż się dać dań Cesarzowi czyli nie?** Który wiedząc chytrąci ich, rzekł im: Czemu mię kusiecie? przynieście mi grosz, abym oglądał. A oni mu przynieśli. I rzekł im: Czyj to jest obraz i napis? powiedzieli mu: Cesarski. I odpowiedziawszy Jezus, rzekł im: Oddajcież tedy, co jest cesarskiego, cesarzowi, a co jest Bożego, Bogu. I zadziwili się temu” (Mk XII, 13–18; podkreśl. – M.Z.).

„I starali się przedniejszy kapłani i doktorowie targnąć się nań ręką onej godziny, lecz się bali ludu. Albowiem poznali, iż przeciw nim wyrzekł to podobieństwo. A podstrzegając, posłali zdrajce, którzy by się zmyślali być sprawiedliwymi, aby go podchwycili w mowie, a podali go przełożeniu w władzy starościnej. I pytali go, mówiąc: Nauczycielu, [...] **godzi się nam dać dań Cesarzowi czyli nie?** Lecz obaczywszy zdradę ich, rzekł do nich: Co mię kusiecie? Ukażcie mi grosz. Czyj ma obraz i napis? Odpowiedziawszy, rzekli mu: Cesarski. I rzekł im: Oddajcież tedy, co jest cesarskiego, cesarzowi, a co jest Bożego, Bogu. I nie mogli naganić słowa jego przed ludem, a dziwując się odpowiedzi jego, umilkli” (Łk XX, 19–26; podkreśl. – M.Z.). Wszystkie cytaty z Pisma Świętego pochodzą z następującego wydania: Biblia w przekładzie Jakuba Wujka z 1599 r. Transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.

kolorysty zgromadzonych w salach drezdeńskich autorka *Wiązania Helenki...* wybrała „jedną ze sławnych uczt jego, *Wesele w Kanie*¹³” (WZP IV, 445) – obraz nawiązujący do pierwszego cudu Chrystusa (J 2, 1–12).

Prócz umieszczenia w zdaniu rozpoczynającym wywód wskazówki metatekstowej pisarka zawarła w opisie uwagę o tematyce artefaktu. Zaznaczyła, iż nie jest to jedyne płótno Werończyka wyobrażające ucztę. Istotnie, włoski manierysta wykonał – zwłaszcza w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wieku XVI – kilka wielkoformatowych, religijnych kompozycji ukazujących wieczerze¹⁴. Uczty, na których niemal zawsze obecny jest Jezus, zdaniem znawców stawały się niekiedy dla malarza pretekstem do zaprezentowania ujęć quasi-teatralnych (Rosand, 1973) tudzież eksponowania szesnastowiecznej mody na tle włoskiej architektury. Bohaterowie dzieł jawią się pełnymi wyrafinowania i elegancji przedstawicielami elit społecznych. W kilku przypadkach sceny rodzajowe tego typu były przeznaczone do umieszczenia w klasztornych refektarzach. Tymczasem Hoffmanowa zawęziła ogląd obrazu wyłącznie do układu dwóch postaci:

Obraz jest ogromny; osób bez liku i weneckich strojów dosyć. Na pięknej twarzy Chrystusa widać święte roztargnienie i wyższość nad zabawy ludzkie; przez dobroć jest im obecny, ale myśl gdzieś wyżej; obok siedząca Matka więcej trudami życia zajęta, dopiero co wyrzekła te słowa do syna: „Wina nie mają” i czeka pełna ufności, rychło on temu niedostatkowi zaradzi (WzP IV, 445).

Wizerunkom prezentowanych osób autorka przypisała określone wartości. Domeną fizys Jezusa jest, podkreślane w tekście epitetami i metaforami, piękno i święte roztargnienie. Pisarka zdecydowanie oddzieliła aspekt ziemskiej zabawy od mesjańskiej roli Syna Bożego podczas wydarzenia („widać [...] wyższość nad zabawy ludzkie; przez dobroć jest im obecny, ale myśl gdzieś wyżej”), sugerując tym samym właściwe odczytanie płótna. Nie jest to jednak wymowa tożsama z egzegezą ewangelicznej perykopy. Teolodzy zwracają tu bowiem uwagę na nieprzypadkowość pierwszego cudu Chrystusa podczas uczyty. W „tradycji biblijnej

¹³ P. Veronese (właśc. Paolo Caliari), *Wesele w Kanie*, 1571–1572, ol. na płótnie, 207 × 457 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno.

¹⁴ Por. P. Veronese (właśc. Paolo Caliari), *Wieczerza w Emaus*, ok. 1560, ol. na płótnie, 242 × 416 cm, Luwr, Paryż; tenże: *Wesele w Kanie*, 1563, ol. na płótnie, 666 × 990 cm, Luwr, Paryż (obecnie przyjmuje się, że w tym obrazie Veronese umieścił własny wizerunek obok Tycjana, Jacopo Bassano oraz Tintoretto; Fehl, 1957, s. 302); P. Veronese, *Uczta w domu Szymona*, ok. 1560, ol. na płótnie, 315 × 451 cm, Galeria Sabauda, Turyn; tenże: *Uczta u domu Szymona*, 1567–1570, ol. na płótnie, 275 × 710 cm, Pinacoteca di Brera, Mediolan; tenże: *Uczta w domu Lewiego*, 1573, ol. na płótnie, 555 × 1280 cm, Galeria dell'Accademia, Wenecja; tenże: *Ostatnia wieczerza*, ok. 1585, ol. na płótnie, 220 × 523 cm, Pinacoteca di Brera, Mediolan.

radość czasów mesjańskich porównywalna jest do radości weselnej” (Borkowska, 2018, s. 19).

Tańska-Hoffmanowa odniosła się również do figury Maryi, która, zgodnie z plastycznym wzorcem opisu, towarzyszy Jezusowi. Tę statyczną postać, wpatrzoną wyłącznie w weselników (por. „Matka więcej trudami życia zajęta”), pisarka – wzorem poprzednich ekfraz – ożywiła, umieszczając w ustach Maryi frazę zaczerpniętą z Pisma¹⁵. Skupienie Matki Bożej stało się dla pisarki równoznaczne z momentem oczekiwania na znak, mimo iż w obrazie przemienienie właśnie staje się faktem.

Elementy treści dzieła, mimo że poddane wyraźnej selekcji i pozbawione objaśnienia kontekstowego, nie są wyłącznymi odniesieniami do płótna w ekfrazie. Poza wzmiankami o miejscu ulokowania artefaktu autorka *Wspomnień...* wskazała dokładniejsze jego cechy, w tym rozmiar i typ przedstawienia – a więc dynamiczną scenę rodzajową („Obraz jest ogromny; osób bez liku i weneckich strojów dosyć”). W dalszych fragmentach dokonała analizy porównawczej prac malarskich. A prowadziła ją Hoffmanowa tak, by zaakcentować obecność jednego tylko detalu z obrazów Tycjana i Veronesa:

W dziełach Pawła Veronese, równie jak w Tycjana, uważałam prawie zawsze te same twarze niewieście; mówią że to kochanki czy żony obraz, który tak powtarzać lubili. Niektórych ta jednostajność nudzi; mnie się wydaje bardzo szanowna. Cóż może być piękniejszego nad stałość? (WZP IV, 445; podkreśl. – M.Z.)

Być może powyższa refleksja dotyczyła wizerunku damy, która spogląda na widza *Wesela w Kanie* wprost z obrazu. Caliari umieścił ją tuż przy lewej krawędzi płótna. Trudno stwierdzić, na podstawie jakich źródeł Hoffmanowa snuła wnioski o powielaniu przez Weronczyka lub Vecellia portretów bliskich im kobiet. Istnieje przypuszczenie, że, wzorem innych romantyków posługujących się w podróży

¹⁵ Por. „A dnia trzeciego były gody małżeńskie w Kanie Galilejskiej, a była tam matka Jezusowa. Wezwany też był i Jezus i uczniowie jego na gody. **A gdy nie stawało wina, rzekła matka Jezusowa do niego: Wina nie mają.** I rzekł jej Jezus: Co mnie i tobie, niewiasto? Jeszcze nie przyszła godzina moja. Rzekła matka jego sługom: Cokolwiek wam rzecze, czyńcie. I było tam sześć stągiew kamiennych, według oczyszczenia Żydowskiego postanowionych, biorących w się każda dwie albo trzy wiadra. Rzekł im Jezus: Napełnijcie stągiew wodą. I napełnili je aż do wierzchu. I rzekł im Jezus: Czerpajcież teraz a donieście przelożonemu wesela. I donieśli. A gdy skosztował przelożony wesela wody, która się stała winem, a nie wiedział, skąd by było, lecz słudzy wiedzieli, którzy wodę czerpali, wezwał oblubięca przelożony wesela i rzekł mu: Wszelki człowiek pierwaj kładzie wino dobre, a gdy się napiją, tedy podlejsze. A tyś dobre wino zachował aż do tego czasu. Ten początek cudów uczynił Jezus w Kanie Galilejskiej i okazał chwałę swą, i uwierzyli weń uczniowie jego” (J II, 1–11; podkreśl. – M.Z.).

literackich ekfrazą dzieł sztuki, wykorzystywała w tym celu dostępne źródła historyczne, artystyczne bądź popularne bedekery. Tym niemniej – zamknęła swój wywód sugestywną puentą – retorycznym pytaniem, czyniącym z *ékphrasis* umoralniające, dydaktyczne *exemplum*.

Wobec wyboru elementów poddanych opisowi, pomijania wzmianek na temat kompozycji, środków wyrazu czy ekspresji płótna można wnioskować o syntetyczności, a jednocześnie niekompletności deskrypcji. Werbalizacja obrazu Veronesa jest bez wątpienia ekfrazą kombinacyjną: prócz warstwy opisowej, korespondującej z ikonograficznym wzorcem omówienia, narzucają się odbiorcy partie konotacyjne tudzież krytyczne¹⁶, interpretacje, w których odautorskie „ja” odsłania swoje indywidualne preferencje.

Kwestia konotacji czy też kontekstualizacji w ekfrazie wymaga tu zresztą teoretycznego podparcia. W przypadku ekfraz eseistycznych (dla których romantyczna periegetyka mogłaby stanowić swoiste preludium) Roma Sendyka podkreślała, że funkcja kontekstualizacyjna, obok faktograficznej oraz reprezentacyjnej, jest jedną z istotniejszych funkcji retorycznej figury unaoczniania, „orientującej czytającego w erudycyjnym polu tekstu” (Sendyka, 2011, s. 53). Poza tym

kontekstualizacja jest czynnością faktycznie podporządkowaną jeszcze innej, nadrzędnej motywacji: służy funkcji (możliwej wprawdzie do wskazania w każdej ekfrazie, lecz nie zawsze fundamentalnej dla konstrukcji tekstu) prezentacji podmiotu poprzez ujawnianie aktów jego kognicji. Ekfraz wykorzystywana jest do *autodefiniowania podmiotu i sytuowania go* w kreowanym przezeń eseistycznym świecie, ignorującym zasady historycznej odpowiedniości miejsc, wydarzeń i ich bohaterów. Efektem ubocznym jest narzucające się jako konieczność powiązanie eseistycznej ekfrazy z przedstawieniami figuratywnymi (co faktycznie ma miejsce) (Sendyka, 2011, s. 53).

Dominantą trzech zaprezentowanych tu deskrypcji Tańskiej-Hoffmanowej jest ich perswazyjna, pragmatyczna, ale przede wszystkim edukacyjna funkcja. Taka

¹⁶ Por. „Żałuję, że trzymając się raz wziętej kolei, muszę prawie na wstępie mówić o prawdziwym klejnocie zbioru Drezdeńskiego, o sławnej *Madonie Rafaela*; należałoby na koniec ją schować, ile że jest z liczby tych niepospolitych piękności, w które wpatrywać się trzeba, widywać często i napatrzeć się na innych, ażeby ocenić wszystkie jój wdzięki. Wyznam nawet, że od pierwszego spojrzenia nie odpowiedziała memu oczekiwaniu; ale nawykła od dzieciństwa słyszeć o Rafaelu, jako największym mistrzu, wstydziłam się wyjawić mego zdania i wymawiałam go sama sobie. Dopiero, za częstszemi odwiedzinami, zaczęłam podzielać uwielbienie powszechne, i przyszło do tego, iż przejęta cudownym prawdziwie *wyrazem* téj Świętej Dziewicy przywiązałam się do niéj. Jakby do żyjącego przedmiotu; kiedy nadeszła chwila wyjazdu z Drezna, poszłam do Niéj z pożegnaniem: trudno mi było wyjść z pokoju gdzie umieszczona; [...]” (WzP IV, 439). W sprawozdaniu tym mowa oczywiście o obrazie: R. Santi, *Madonna Sykstyńska*, ok. 1513–1514, ol. na płótnie, 265 × 196 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno.

forma wypowiedzi miała sprzyjać projektowaniu pożądanych postaw estetycznych odbiorców w określonym wieku, przede wszystkim zaś służyła kształtowaniu odpowiednich wzorców etycznych.

Kończąc rozważania nad ekfrazą we *Wspomnieniach...* Klementyny z Tańskich, dodajmy za Leszkiem Libera, że nie tylko „Rozrywki dla Dzieci”, ale i ich kontynuacja okazały się „stosowną dla losu tułaczego cnotą katolickiego stoicyzmu z niemałą dozą dewocji” (Libera, 1982, s. 16). Nie dziwi zatem, że w porównaniu do pozostających w obiegu tekstów z omówieniami arcydzieł malarstwa „Nowe Rozrywki...” wydawały się samej autorce „jakieś blade, zimne, czcze” (Tańska-Hoffmanowa, 1849). Tak skreślone ekfrazy, wstawki krytyczne i historyczne pozostają jednakże cennym świadectwem formacji estetycznej oraz artystycznej kobiet, zaś dla piśmiennictwa epoki podejmującego zagadnienie sztuk pięknych, tradycji retorycznych w opisach unaoczniających lub wzajemnych wpływów pomiędzy sztukami mają walor nie do przecenienia.

IKONOGRAFIA

- Giorgione (właśc. Giorgio Barbarelli da Castelfranco), *Śpiąca Wenus*, in. *Wenus Drezdeńska*, ok. 1509–1510, ol. na płótnie, 108,5 × 175 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno (źródło: *Wikimedia commons*).
- Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli), *Grosz czynszowy*, ok. 1515–1516, ol. na płótnie, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno (źródło: *Wikimedia commons*).
- P. Veronese (właśc. Paolo Caliari), *Wesele w Kanie*, 1571–1572, ol. na płótnie, 207 × 457 cm, Galeria Obrazów Starych Mistrzów, Drezno (źródło: *Wikimedia commons*).

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Bastek, Grażyna. (2010). *Warsztaty weneckie w drugiej połowie XV i w XVI wieku: Bellini, Giorgione, Tycjan, Tintoretto*. Warszawa: Znak.
- Borkowska Teresa, OPs. (2018). Rola Maryi w J 2, 1–12. *Colloquia Theologica Ottoniana*, 1, s. 7–22.
- Crowe, Joseph Archer, Cavalcaselle, Giovanni Battista. (1881). *Portraits of Doge Donato, Giovanni de' Medici, and Lavinia*. W: *The Life and Times of Titian: With Some Account of His Family* (s. 127–161). Londyn: J. Murray.
- Fehl, Philipp. (1957). Questions of Identity in Veronese's Christ and the Centurion. *The Art Bulletin*, 39, 4, s. 301–302.
- Klink, Justyna. (2004). O prawdziwej i nieprawdziwej piękności według Klementyny z Tańskich Hoffmanowej. W: Anna Tomecka-Mirek (red.), *Piękno materialne. Piękno duchowe. Materiały z konferencji 19–21 maja 2003* (s. 37–45). Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie.
- Libera, Leszek. (1982). „Rozrywki dla Dzieci” jako czasopismo narodowe. *Kwartalnik Historii Prasy Polskiej*, 21/1, s. 5–16.

- Meiss, Millard. (1966). Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 110, s. 348–382.
- Pijon, Jose. (1991). *Malarstwo weneckie*. W: Przemysław Trzeciak (red.), *Sztuka świata. T. 6* (s. 103–131). Warszawa: Arkady.
- Rosand, David. (1973). Theater and Structure in the Art of Paolo Veronese. *The Art Bulletin*, 55, s. 217–239.
- Sendyka, Roma. (2011). Esej i ekfrazja (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk). *Przestrzenie Teorii*, 11, s. 41–61.
- Słodczyk, Rozalia. (2020). *Ekfrazja, hipotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Kraków: Universitas.
- Stankiewicz-Kopeć, Monika. (2016). Poglądy Klementyny z Tańskich Hoffmanowej 1798–1845 w refleksji uczennic. Zarys zagadnienia. *Studia Paedagogica Ignatiana*, 19(3), s. 99–121.
- Stoch, Elżbieta. (2017). Świat wartości w twórczości Klementyny z Tańskich Hoffmanowej adresowanej do dzieci i młodzieży (na wybranych przykładach). *Roczniki Pedagogiczne*, 9(45), s. 5–29.
- Tańska-Hoffmanowa, Klementyna. (1849). *Pamiętniki*. Berlin: B. Behr (E. Bock).
- Tańska-Hoffmanowa, Klementyna. (1858). *Drezno i jego okolice*. Warszawa: Samuel Henryk Merzbach.
- Tańska-Hoffmanowa, Klementyna. (1862). *Drezno i jego okolice*. Bruksela: Zygmunt Gerstmann.
- Tańska-Hoffmanowa, Klementyna. (1823). *Wiązanie Helenki. Książeczka dla małych dzieci uczących się czytać, przez Autorkę „Pamiętki po dobrej matce”*. Warszawa: Natan Glücksberg.
- Tańska-Hoffmanowa, Klementyna. (1876). *Wspomnienia z podróży w obce kraje. W listach do Helenki T. W: Narcyza Żmichowska (red.), Dzieła Klementyny z Tańskich Hofmanowój z dodaniem życiorysu i objaśnień. T. V* (s. 356–548). Warszawa: Spółka Wydawnicza Księgarzy,
- Żołądź-Strzelczyk, Dagmara. (2020). *O przedsięwzięciu peregrynacyjnej. Edukacyjne wojaże szlachty z Rzeczypospolitej w świetle instrukcji podróżnych*. Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

Data zgłoszenia artykułu: 15.02.2024

Data zakwalifikowania do druku: 17.06.2024

