

**ECHA LEKTURY POEZJI JOHNA KEATSA W TWÓRCZOŚCI
WYBRANYCH PRERAFELITÓW**

Agata Anna Piotrowska
MISH UW, ul. Prosta 69, 00-838 Warszawa
e-mail: aa.piotrowska6@student.uw.edu.pl



ABSTRAKT

Cel badań. Celem przeprowadzonej analizy było dostrzeżenie i zdefiniowanie różnicowanego charakteru relacji pomiędzy poezją Johna Keatsa i malarstwem dwóch przedstawicieli Bractwa Prerafaelitów: Sir Johna Everetta Millais'a i Williama Holmana Hunta.

Metoda. Jako przedmiot badań obrane zostały dwa poematy Keatsa (*Isabella or the pot of basil*, nietłumaczony na język polski, oraz *The Eve of St. Agnes*, przetłumaczony przez Zofię Kierszys) oraz cztery obrazy odnoszące się do ich treści (Sir J. E. Millais'a *Isabella* i *The Eve of Saint Agnes* oraz W. H. Hunta, *Isabella and the pot of basil* i *The Eve of St. Agnes*). Przeanalizowana została warstwa ikonograficzna oraz symboliczna obrazów, a one same zostały podzielone ze względu na relację z literackim pierwowzorem na portrety, mające na celu oddanie emocji jednostki oraz złożone sceny zbiorowe, próbujące opowiedzieć całą historię od strony narracyjnej.

Wyniki. Przeprowadzona analiza pozwoliła zauważyć, że zarówno jeden, jak i drugi ze wspomnianych prerafaelitów próbował podejść do interpretacji poematów Keatsa z dwóch odmiennych stron: obydwaj stworzyli zarówno sceny mające na celu przedstawienie opisywanej historii w sposób syntetyczny, jak i portrety skupiające się na emocjach jednostki i/lub niedopowiedzianej warstwie poematu.

Wnioski. Z analizy wynikało, że podejście prerafaelitów do poezji Keatsa bywało różne (dominowały dwa typy przedstawień), aczkolwiek we wszystkich przypadkach można im jednakowo zarzucić modyfikowanie twórczości literackiej na własne potrzeby. Malarze inspirowali się twórczością poety, chcąc stworzyć innymi środkami dzieła dorównujące jego utworom, widzieli w nim jednak głównie estetykę, tak więc, umyślnie bądź nie, spłycali niekiedy jego dzieła.

Słowa kluczowe: prerafaelici, Keats, poezja romantyczna, Millais, Hunt, malarstwo angielskie

Echoes of John Keats' poetry in preraphaelite painting

ABSTRACT

Aim of research and method. I have chosen to analyse two poems by John Keats, *Isabella, or the pot of basil* and *The Eve of St. Agnes*, as well as four paintings trying to tell

the same story in a pictorial way (these are *Isabella and the pot of basil* and *The Eve of St. Agnes* by J. E. Millais and two others by W. H. Hunt: *Isabella and the pot of basil* and *The Eve of St. Agnes*). The paper then gives an analysis of the iconography and the symbolism of the above-mentioned paintings. The diversity of their relations with the literary prototype by Keats resulted in the division of preraphaelites' works into portraits trying to highlight the feelings of an individual and into narrative scenes attempting to tell the whole story in one single picture.

Results. An analysis carried out in the paper has shown that both Millais and Hunt tried different approaches to Keats' poetry. They both created very synthetic illustrations to the poems, as well as portrayals of the individuals.

Conclusions. The main conclusion is the observation that very different approaches to Keats' poetry in the preraphaelites' paintings existed, all of which constituted quite volitional modifications of the poet's message. Painters were inspired by the above-mentioned poems and many others, willing to create artworks equal to them, but in many cases they were seeing Keats only as an aesthete, and thus they were just trivializing his poetry.

Key words: preraphaelites, Keats, romantic poetry, British painting, Millais, Hunt

WPROWADZENIE

Poezja Keatsa, w szczególności niektóre spośród jego poematów, wywarły głęboki wpływ na twórczość wielu artystów różnych dziedzin, współczesnych poecie oraz późniejszych. Szczególne oddziaływanie tej poezji zaznaczyło się w malarstwie kręgu prerafaelitów. Można by zadać sobie pytanie, jaki charakter miało to oddziaływanie: czy było to, jak chcieli sami prerafaelici, oddziaływanie na zasadzie horacjańskiego *ut pictura poesis*, sugerującego równowartość i paralelizm malarstwa i poezji, mających wzajemnie się dopełniać, czy raczej zwyczajna inspiracja tematyką poematów, czy może w końcu przeinaczenie ich poprzez nienaturalne wyodrębnienie jedynie wybranych wątków i w konsekwencji spłylenie utworów?

IDEA POWROTU DO TRADYCJI OCZAMI PRERAFaelITÓW

W rozważaniach nad tym problemem punkt wyjścia powinna stanowić geneza Bractwa Prerafaelitów i źródło zasad, jakie wyznawali. Bractwo powstało w roku 1849 jako koło artystów i teoretyków sztuki odmiennej od powszechnie podziwianej i akceptowanej przez ówczesne społeczeństwo, ale jednocześnie jako koło przyjaciół, których połączył bunt przeciwko manierze malarskiej promowanej, czy wręcz narzuconej, przez Akademię Królewską. Twórców było siedmiu i to oni należeli do właściwego Bractwa. Byli to: Dante Gabriel Rossetti i jego brat, William Michael Rossetti, W. H. Hunt, J.E. Millais, John Collinson, Thomas Woolner i Frederick George Stephens (Zasempa, 2010). Następnie do bractwa dołączyło tzw. Koło Prerafaelickie, do którego należeli inni artyści oraz krytycy sztuki, jak np. John Ruskin. Czas, w którym Bractwo składało się jedynie z właściwych członków, nazywamy „pierwszym pokoleniem”, natomiast po dołączeniu do niego kolejnych członków nastąpiła tzw. „druga faza” (Zasempa, 2010).

Pojawiające się w nazwie Bractwa Prerafaelitów imię Rafaela, w kontekście przedrostka *pre-*, miało sugerować naśladownictwo malarstwa tzw. prymitywów włoskich. W nadaniu Bractwu tej właśnie nazwy nie bez znaczenia była również twórczość Keatsa, którego Rossetti wybrał na „duchowego przewodnika” (Bottai, 2016). nowego kręgu artystycznego. Do swojego brata w roku 1848 Rossetti pisał: „Nie miałem jeszcze czasu, by skończyć pierwszy tom Keatsa, który jest nad wyraz zajmujący. (...) w jednym miejscu stwierdza, ku mojemu wielkiemu zadowoleniu (...), że wcześnie malarze włoscy przewyższali samego nawet Rafaela” (Bottai, 2016). Prawdopodobne jest, że to ten właśnie cytat, który Rossetti odnalazł w dziełach Keatsa, stał się dla prerafaelitów inspiracją do ochrzczenia się tą właśnie nazwą. Tak więc to romantyczny poeta być może uwarunkował orientację Bractwa w kierunku tzw. prymitywów.

Artyści co prawda deklarowali poszukiwanie prostoty form i potrzebę odkrycia na nowo klarowności przedstawień sprzed wieków. W rzeczywistości jednak wszystko to było nie tylko wyrazem buntu przeciwko twórczości Rafaela i jemu współczesnych, ale i przeciwko manierze malarskiej współczesnych prerafaelitom naśladowców włoskiego mistrza. Prerafaelityzm wypłynął więc niejako z reakcji przeciwko dziewiętnastowiecznemu Akademizmowi. Artyści z Bractwa odrzucali też wszystkie formalne zasady, jakim hołdował Sir Joshua Reynolds, założyciel i pierwszy dyrektor Akademii Królewskiej, jak np. hierarchiczne i uporządkowane usytuowanie postaci, które prerafaelici zastąpili rozmieszczeniem nieharmonijnym i chaotycznym. Również nierównomierne i względnie intensywne światło w obrazach oraz bogactwo i wyrazistość barw były zaprzeczeniem konwencji akademickich. Prerafaelici porzucili też poprawną perspektywę, czyniąc swoje obrazy niemal jednowymiarowymi. Atakowali oni zarówno Sztukę Akademików, jak i ich poglądy i dążenia: Reynolds pragnął z artysty uczynić członka arystokracji, prerafaelici chcieli, aby stał się członkiem klasy średniej (Zasempa, 2010).

To właśnie te dwa, rewolucyjne jak na ówczesne czasy, elementy – zainteresowanie malarstwem wczesnorenansowym oraz anty-akademizm – uczyniły z prerafaelitów swego rodzaju awangardę artystyczną XIX wieku. Ich ideą było stworzenie prawdziwej sztuki na miarę nowej epoki i mimo że im się to nie udało, co stwierdzić możemy z perspektywy czasu, a być może nawet nie posiadali ku temu artystycznych predyspozycji, sam ten pomysł zasługuje na uwagę. Osiągnąć to zamierzali poprzez poszukiwanie nowych tematów malarskich, m.in. w poezji oraz poprzez wprowadzenie nowej manieri.

NIESPRAWIEDLIWOŚĆ KOMERCJALIZMU A ROZPACZ PO STRACIE KOCHANKA: CO PRERAFaelICI DOSTRZEGLI W POEMACIE O IZABELI

Jednym z poematów Keatsa szczególnie chętnie przedstawianym w malarstwie prerafaelitów, był poemat *Isabella or the pot of basil*. Został on napisany przez Keatsa na podstawie piątej noweli dnia czwartego *Dekameronu* Boccaccia. Trzech braci odkrywa, że ich siostra, mająca korzystnie wyjść za mąż, zakochana jest z wzajemnością w jednym ze sług o imieniu Lorenzo. Bracia, domyślając się tego, postanawiają potajemnie zamordować młodzieńca. Wkrótce potem Izabeli we śnie ukazuje się ukochany, opowiada jej całą historię i wskazuje miejsce, gdzie zostały ukryte jego zwłoki.

Dziewczyna zaraz po przebudzeniu odnajduje to miejsce, odcina kochankowi głowę i ukrywa ją w donicy bazylii, którą następnie zabiera ze sobą do domu i podlewa własnymi łzami, aby przypominała jej o ukochanym. Finałem opowieści jest odkrycie przez braci zawartości donicy, odebranie jej siostrze i ucieczka w obawie przed potencjalnymi konsekwencjami. Izabela natomiast, zrozpaczona, umiera z żalu.

Poemat Keatsa w pewnym sensie nieco odbiega od oryginalnej fabuły opowieści lub przynajmniej różni się od niej w zakresie rozłożenia poszczególnych akcentów. Poeta bowiem dużą uwagę zwrócił na status ekonomiczny i społeczny Lorenza, który sprawia, że zostaje on wykluczony ze społeczeństwa, w ramach którego funkcjonuje, a nawet zabity. Keats podkreślił to, stosując często i w znaczący sposób słowa takie jak „sługa”, sugerujące stosunek podwładności, co u Boccaccia nie było aż tak eksponowane. Zaznaczył też nie bez pewnej ironii, mówiąc o planach braci względem Izabeli, że pragnęli oni nakłonić siostrę do poślubienia jakiegoś utytułowanego szlachcica wraz z jego drzewami oliwnymi. Keats posłużył się zatem przykładem z dzieła Boccaccia, aby skrytykować społeczne konwenanse, te dawne i te jemu współczesne, u których podstaw najczęściej leżały jedynie pieniądze (Zasempa, 2010). Potraktował parę kochanków nieco odmiennie od Boccaccia, ponieważ niemalże jako parę buntowników występujących przeciwko niesprawiedliwości społecznej, odzwierciedlającej się w powszechnie wyznawanych ówczesnie wartościach. Boccaccio natomiast do zachowania braci miał stosunek raczej neutralny, a nawet przyznawał im w pewnym sensie rację, o tyle, że ich zachowanie potraktował jako zgodne ze zdrowym rozsądkiem. Opowiadanie miało być, w jego oryginalnym brzmieniu, historią o nieszczęśliwej miłości, nie zaś krytyką społeczną.

W swoim obrazie odnoszącym się do poematu, Millais uwypuklił tę właśnie, dostreżoną przez Keatsa, niesprawiedliwość komercjalizmu, która ma stanowić przeciwieństwo szczerego uczucia kochanków. Malarz przedstawił wszystkich bohaterów przy jednym stole, podczas spożywania posiłku, aby zilustrować zawile stosunki pomiędzy nimi – już poprzez sam taki układ stworzył podział kompozycyjny na dwie strefy: bohaterów pozytywnych i jednocześnie represjonowanych oraz ich oprawców. Pomimo zwrócenia przez poetę uwagi na ten ekonomiczno-społeczny aspekt całego konfliktu, obecny również w obrazie, samo umiejscowienie sceny przy stole było raczej inwencją własną malarza. Keats odniósł się do wspólnych posiłków jedynie w wersie „They could not sit at meals” („Nie mogli siadywać przy jednym stole”), który nie tylko nie uzasadnia takiego typu przedstawienia, ale wręcz je wyklucza – wszak na obrazie widzimy obydwójce bohaterów przy posiłku. Mimo tych rozbieżności nie może być wątpliwości co do faktu, że poemat i obraz pozostają we wzajemnej relacji, jako że przy pierwszym wystawieniu dzieła Millais dołączone były do niego dwie stanzas z utworu Keatsa (Zasempa, 2010).

Pomimo braku głębi tego przedstawienia widz odruchowo przypisuje kochanków do pierwszego planu, tak jak jest to przedstawione w samym poemacie. Widoczne są emocje bohaterów: delikatność i szacunek, z jaką Lorenzo podaje Izabeli talerz z pomarańczą, będącą symbolem miłości oraz pewne onieśmienie bohaterki. Takie zachowanie jest bardzo zrozumiałe, wzięwszy pod uwagę, że bohaterowie w ogóle przy jednym stole nie powinni się znajdować, co podkreśla Keats. Millais umiejscowił ich koło siebie, ale ubrał w emocje, które nieco to sąsiedztwo usprawiedliwiają: rezerwe,

nieśmiałość, delikatność. A może właśnie dlatego pozwala im przy wspólnym stole siedzieć, aby tym lepiej móc wizualnie zarejestrować wzajemny stosunek kochanków: ich trwałą i uczciwą miłość, ale i wymagany przez etykietę dystans i rezerwę. Ponad nimi kwitnie kwiat białej róży, podobnie jak owoc symbolizujący uczucie (Konopacki, 1989). Różnice społeczne pomiędzy przedstawionymi postaciami, tym razem ze względu na płeć, nie majątek, zostały również zaakcentowane poprzez odcienie ich strojów. Barwność męskich szat odbija się na tle jednobarwnej sukni Izabeli w przygaszonych kolorach oraz czarnych sukien służących. Innym jeszcze kontrastem jest rzucająca się w oczy sprzeczność pomiędzy delikatnością i wzajemnym szacunkiem otaczającym grupę Lorenza i Izabeli, a brutalnością i prostactwem braci, siedzących naprzeciwko. Jeden z nich usilnie próbuje kopnąć charta, trzymającego łeb na kolanach Izabeli i symbolizującego wierność. Ten brutalny odruch, wraz z równoczesną czynnością rozłupywania orzecha, odsłania gwałtowny charakter pierwszego brata, jest również wyrazem jego sprzeciwu wobec związku siostry z sługą. Drugi spośród braci patrzy na parę poprzez szkło kieliszka, napełnionego do połowy czerwonym winem, mającym przywołać na myśl krew i zbrodnię. Wszystkie te spojrzenia i gesty, jak również donica bazylii na oknie i przewrócone naczynie z solą symbolizującą życie mają pomóc widzom domyślić się dalszych losów kochanków i zasugerować widzowi tragiczny finał historii.

Tak więc Millais, pomimo że nie przedstawił żadnego konkretnego momentu z życia bohaterów, ani żadnego właściwie fragmentu poematu, dzięki symbolom i kompleksowemu charakterowi przedstawienia zilustrował niejako całą historię, wraz z jej społeczno-ekonomicznym tłem, i wszystkich jej bohaterów. Koncentracja malarza na jednym wydarzeniu okazuje się iluzoryczna. Malarz osiągnął również oryginalną kompilację dziedzictwa różnych epok, łącząc wczesnorennesansową manierę malarską i rozplanowanie przestrzeni, przedstawienie w typie XVIII-wiecznej konwersacji oraz średniowieczną prozę i, inspirowaną nią, poezję romantyczną (Codell, 1995).

W innym przedstawieniu malarskim tej samej sceny, pędzla Hunta, widzimy Izabelę czule obejmującą donicę bazylii, w której ukryta jest głowa ukochanego. I to również jest ilustracja przeznaczona pozornie do sportretowania dwóch konkretnych strof poematu, a mówiąca w rzeczywistości o wiele więcej. Izabela z obrazu Hunta nie rozpacza jednak, ani nie podlewa rośliny łzami, jak to opisał Keats. Być może malarz zasugerował się pojawiającym się jeden raz słowem „wicher” (wiednąć, marnieć), którego używa poeta i postanowił stworzyć portret melancholijny i spokojny.

Oryginalnym elementem przedstawienia, nie mającym konkretnego uzasadnienia w warstwie narracyjnej poematu, jest wschodni charakter wnętrza, w którym rozgrywa się scena. Widzimy to m.in. w detalu kłęcznika, na którym Izabela umieściła roślinę, nie znajdującą się ani w naczyniu ogrodowym Keatsa, ani w szerokiej donicy na rośliny Boccaccia, ale raczej w drogocennej i bogato zdobionej wazie wschodniej. Hunt przekłada bogaty, bardzo zmysłowy charakter języka poematu na odczucia wizualne, otaczając Izabelę wielką różnorodnością przedmiotów i barw (Codell, 1995).

Nie mamy tu żadnego odwołania do problematyki społecznej utworu, tak akcentowanej przez Millais i samego Keatsa, mamy natomiast całkowite skupienie się na emocjach bohaterki, jej melancholii i odrętwieniu oraz na bogactwie warstwy językowej poematu. Podczas gdy Millais starał się oddać całość historii i stworzyć jej kwintesencję,

Hunt postanowił przedstawić ją poprzez portret jednostki. Widzimy, że żadne z tych przedstawień, pomimo, że obydwie inspirowane są poematem, nie jest jego prostą ani wierną ilustracją, a raczej pewną wariacją na jego temat. Poprzez dużą dokładność malarskiego przedstawienia i symbolizm starają się zostać wizualnymi ekwiwalentami poematu, w którym każde słowo jest ważne i odpowiednio podkreślone.

SYMBOLIZM I NIEJEDNOZNACZNE ALUZJE: MALARSKIE PRZEDSTAWIENIA *WIGILII ŚW. AGNIESZKI*

Innym poematem, który wzbudził zainteresowanie zarówno Millais, jak i Hunta, jest *The Eve of St. Agnes* (*Wigilia Św. Agnieszki*, tłum. Zofii Kierszys), opowiadający historię miłosną, rozgrywającą się znów w średniowieczu: Młoda dziedziczka, Madeline, podczas gdy jej ojciec wyprawia w zamku pijacką ucztę, oczekuje północy, gdyż według podań w wigilię św. Agnieszki, o tej właśnie godzinie ma się jej przyśnić wybranek. Porphyro, młodzieniec dawno już zakochany w dziewczynie, dowiedziawszy się o tym, zakrada się do jej sypialni, kiedy ta snuje piękne marzenia senne, po czym tej samej jeszcze nocy uciekają razem, korzystając z zamieszania.

Hunt przedstawił niemal końcową scenę poematu, odwołującą się do strofy XLI, kiedy to Madeline i Porphyro uciekają omijając pijane straże. Malarz przedstawia opisaną w poemacie ostrożność kochanków i ich obawę, by nie obudzić strażników:

„Do ciężkich dźwierzy w sień płyną jak zjawy.
Odźwierny chrapie we śnie nieprzytomnym
Nad pustym dzbanem toczącym się z ławy.
Wilczur się wstrząsa, łypie okiem krwawym (...)” (Keats, 1962).

Lekko już uchylone drzwi sugerują widzowi zakończenie historii. Okna, przez które widać sąsiednie pomieszczenie wyraźnie pokazują kontrast pomiędzy szlachetnością kochanków, a pijaństwem i rozpasaniem pozostałych bohaterów. Bohaterowie uciekają od tego wystawnego życia, które było do tej pory rzeczywistością Madeline, a które ta odrzuca, gdyż związane było dla niej z niewolą, symbolizowaną przez obecność strażników i łańcuchy przy drzwiach.

Pomimo braku wydźwięku religijnego poematu, obraz Hunta ma charakter silnie moralizujący – widzimy to choćby przez nawiązanie do typu ikonograficznego Zeusa w sposobie przedstawienia postaci ojca dziewczyny, organizującego pijacką ucztę, z której bohaterowie uciekają. Malarz, aby pokazać występki postanowił więc przedstawić pogańską biesiadę. Niezwykle wymowne są również klucze leżące na ziemi, porzucone w kałuży wina. Klucze – symbol św. Piotra i wejścia do Królestwa Niebieskiego – odrzucone w ten sposób symbolizują również pogaństwo, odrzucenie chrześcijańskich wartości i potępienie uczujących (Bottai, 2016). Ten wydźwięk obcy jest zupełnie samemu poematowi i poecie, który unikał wszelkich nawiązań religijnych, a w jednym z listów do przyjaciela napisał, że nigdy nie rozumiał idei męczeństwa w imię religii, a jedyną „religią”, za którą mógłby umrzeć jest miłość. W innej wersji malarskiej *Wigilii Św. Agnieszki* Millais koncentruje się na scenie opisanej w strofie XXVI, rozgrywającej się wcześniej, bo jeszcze w komnacie Madeline, kiedy ta przygotowuje się do snu nieświadoma obecności Porphyra:

„Na szczęście ona już kończy godzinki,
Uwalnia włosy z opłotów perłowych,
Ściąga rozgrzane klejnoty i spinki,
Rozpina stanik. W oparach fiołkowych
Spada do kolan z chrzęstem strój balowy (...)” (Keats, 1962).

W przypadku tego poematu mamy do czynienia z sytuacją odwrotną niż w przypadku pierwszego poematu. Tutaj to Millais zobrazował bardzo precyzyjny moment akcji, oferując nam pojedynczy portret nacechowany emocjonalnie, podczas gdy Hunt stworzył swego rodzaju syntezę – co prawda i on wybrał konkretną chwilę, ale wzbogacił ją o wiele elementów mających dodatkowe znaczenie i poszerzających kontekst przedstawienia. Hunt w swoim obrazie zdaje się powtarzać za Keatsem pozytywny, optymistyczny wydźwięk zakończenia poematu: parze udaje się uciec, uciekają od pustego, występnego życia, ich miłość „zwycięża”. Millais natomiast poruszył kwestię, jak gdyby wcale nie dostrzeżoną lub celowo pominiętą przez Hunta, a przez Keatsa niedopowiedzianą i zawołowaną w słowach:

„W błogie sny Madeline wtapia się i wcala / Jak kwiat różany w pełną fiołków czasę” (Keats, 1962). – a mianowicie kwestię nieczystości intencji Porphyrya względem Madeline. Keats kwestię obecności bohatera w sypialni dziewczyny przed ich wspólną ucieczką splótł bowiem ze snem Madeline, tak, że granice pomiędzy tym snem a rzeczywistością stały się nieco zatarte. Millais postanowił te granice wyostrzyć. Pokazał, co do prerafaelitów niepodobne, domniemaną dwuznaczność historii o triumfie romantycznej miłości.

WIERNE ODDANIE DUCHA POEZJI CZY PROSTE WYKORZYSTANIE ESTETYKI KEATSA?

Widzimy więc, że podejście prerafaelitów do poezji Keatsa nie było łatwe do zdefiniowania. Przyjrzawszy się tym czterem dziełom, które wyszły spod pędzla dwóch malarzy, możemy wyszczególnić przede wszystkim typ melancholijnego portretu, mającego na celu oddanie emocji jednostki oraz złożone sceny zbiorowe, próbujące opowiedzieć całą historię od strony narracyjnej. We wszystkich tych dziełach brak jednak pewnego uchwycenia chwili. Obrazy te, obydwaj ich typy, zmuszają widza do refleksji nad wydarzeniami poprzedzającymi i następującymi po danym, zobrazowanym momencie (Zasempa, 2010). W pewnym stopniu prace Millais oraz Hunta mogą zostać zatem potraktowane jako autonomiczne narracje, inspirowane poematami Keatsa i opierające się na ich wątkach, nie zaś jako bezpośrednie ilustracje do utworów.

Czy jednak, traktując nawet te prace jako autonomiczne narracje, możemy mówić o ich równowartości z samą poezją, jak by tego pragnęli malarze, odwołujący się do teorii Horacego? Bo być może, przyjrzawszy się im bliżej, spostrzeżemy, że pomimo całej interesującej warstwy symbolicznej, bogactwa przedstawienia i zaawansowanej narracji, obrazy prerafaelitów poezję Keatsa spłycały (Motion, 1997), a sami członkowie Bractwa traktowali go w przeważającej liczbie przypadków za ledwie jako esteta, który tworzył „sztukę dla sztuki” (Brotemarkle, 1993), jako poetę, potrafiącego w żywych barwach i w oddziałujący na zmysły sposób opisać miniony świat. Prerafaelici odbierali Keatsa wyłącznie jako głosiciela bliskich im idei, sensualistę, który podobnie jak Rossetti wykreował własną romantyczną wizję Italii czasów Dantego. Ignorowali

w większości ważne kwestie egzystencjalne omawiane w wierszach, skupiając całą uwagę na, jak to sami określali, „fascynującej szczęśliwości” i „naturalnej magii”, jaką dostrzegali w utworach (Motion, 1997). Zachwycała ich obecność sił nadprzyrodzonych i gotyckość jednych wierszy, podczas gdy inne, jak np. *Oda do urny greckiej*, nie wzbudzały najłżejszych nawet emocji. Sam Rossetti zaś, podziwiając rzekomo poezję Keatsa, jego kunszt literacki, napisał do swojego przyjaciela, że „następnym Keatsem będzie już z pewnością malarz” (Ford, 1944). Słowa te mówią same za siebie.

BIBLIOGRAFIA

1. Bottai, S. (2016). *Four Keats Poems and the Pre-Raphaelite Vision of the Middle Ages*. Pobrane z: <http://www.victorianweb.org/authors/dgr/bottai1.html> [dostęp: listopad 2016].
2. Brotemarkle, D. (1993). *Imagination and myths in John Keats's Poetry*, San Francisco: Mellen Research University Press.
3. Codell, J. (1995). Painting Keats: Pre-Raphaelite Artists Between Social Transgressions and Painterly Conversions. *Victorian Poetry*, 33 (3-4), 150, 161.
4. Ford G. H. (1944). *Keats and the Victorians*. New Haven: Yale University Press.
5. Hunt, W. H. (1867). *Isabella and the pot of basil*, Tyne & Wear Archives and Museums, Newcastle upon Tyne.
6. Hunt, W. H. (1847-57). *The Eve of St. Agnes*, Walker Art Gallery, Liverpool.
7. Keats, J. (2001). *The complete poems of John Keats*. London: Penguin Classics.
8. Keats, J. (1962). *Poezje wybrane*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
9. Keats, J. (2012). Ody i Wiersze. *Literatura na Świecie*, 9-10, 71-87, 273-285.
10. Konopacki, A. (1989). *Prerafaelici*, Warszawa: Arkady.
11. Millais, J. E. (1848-1849). *Isabella*, Walker Art Gallery, Liverpool.
12. Millais, J. E. (1863). *The Eve of Saint Agnes*, Victoria & Albert Museum, London.
13. Motion, A. (1997). *Keats*, Chicago: University Of Chicago Press.
14. Zasempa, M. (2010). *The Pre-raphaelite Brotherhood: painting versus poetry*, Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Lingwistycznej.