



# Miłosz

a malarstwo

Ewa  
Dryglas-  
Komorowska

Monografie  
Kolegium  
Jagiellońskiego

JAGIELLOŃSKIE  
WYDAWNICTWO NAUKOWE





# Miłosz a malarstwo

Ewa  
Dryglas-  
Komorowska

**Monografie**  
Kolegium  
Jagiellońskiego

JAGIELLOŃSKIE  
WYDAWNICTWO NAUKOWE



**Redakcja:**  
Ewa Dryglas-Komorowska

**Copyright by** © Ewa Dryglas-Komorowska

**MD-**  
machinadruku

ISBN 978-83-65824-24-0

**Korekta:**  
Bartłomiej Kuczkowski

**Opracowanie graficzne:**  
Beata Króliczak-Zajko

**Skład:**  
Karol Cyranowicz

**Druk:**  
Machina Druku  
[www.machinadruku.pl](http://www.machinadruku.pl)

**Wydawca:**  
Jagiellońskie Wydawnictwo Naukowe  
ul. Szosa Bydgoska 50  
87-100 Toruń  
tel. 56 651 97 81

**Toruń 2019**

# Spis treści

<b>Rozważania wstępne</b> .....	<b>6</b>
1. Dlaczego malarstwo?	7
2. Stan badań i inspiracje metodologiczne. Przegląd wybranej literatury przedmiotu	22
3. Wprowadzenie w problematykę książki	31
<b>Rozdział I</b>	
<b>MALARSTWO RZECZYWISTOŚCI</b> .....	<b>34</b>
1. „Realizmy” Miłosza	35
2. W stronę upadku sztuki figuratywnej	50
3. O sztuce czystej w dwóch odsłonach	67
4. Przeciwno abstrakcji. Dygresja o haiku	80
5. Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne	91
6. Portrecista rzeczywistości. Edward Hopper	114
<b>Rozdział II</b>	
<b>TEMATY MALARSKIE W UJĘCIU MIŁOSZA</b> .....	<b>127</b>
1. W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów	128
2. O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata	169
3. Kobiety z pastelii Degasa	197
4. Pokutująca Magdalena. Wokół <i>Czaszki</i>	217
5. Apokalipsa i Piekło. O malarstwie Signorellego i Boscha	236
6. O martwej naturze i tajemnicy „bycia” rzeczy	270
<b>Zakończenie</b> .....	<b>287</b>
<b>Bibliografia</b> .....	<b>290</b>
<b>Spis ilustracji</b> .....	<b>310</b>

Gdy jesteśmy oddarci od tych warstw wrażliwości, ku którym się całe życie przedzieramy (tracąc je, wiemy teoretycznie tylko, że istnieją, bo zaciera się czucie ich, pamięć samego doznania), zdaje się nam, że jesteśmy zamurowani i smak życia w nas ginie. Gdy w pracy, w przeżyciach coraz to trafiamy na już znane, na te same wątki, powtórki – ta powtarzalność staje się nie do zniesienia. I nagle olśnienie. Dotykamy w sobie światów wcale nie nowych, bo istniały w nas zawsze, jedynie my zatraciliśmy do nich drogę. Ten świat jest znowu przed nami otwarty: ani pracą, ani dobrą wolą czy wysiłkiem, choć są one konieczne, bo oczyszczające, do nich nie dotarliśmy, dał je nam szok z zewnątrz. Jeżeli chodzi o przeżycie literackie, czy istnieje inny powód czytania, który by tu był wart wzmianki?

Józef Czapski, *O Haupcie* (fragment)

Książkę dedykuję – z wdzięcznością – Paniom Profesor:  
Marii Kalinowskiej i Zofii Mocarskiej-Tyc

# **Rozważania wstępne**

# 1. Dlaczego malarstwo?

*W malarstwie utrwała się, gęstnieje, zastyga w formę ludzko-czas biegnących dziesięcioleci, poza tym nieuchwytny, nie do dotknięcia [...].*

Czesław Miłosz, *Rok myśliwego*

## A rzecz zobaczona trwa...

Jakie były początki Miłoszowego zainteresowania malarstwem? Sam poeta próbuje je zrekonstruować z rozmowie z Marią Rzepińską z 1946 roku, sięgając do lat wczesnej młodości:

*Już w szkole i później w latach uniwersyteckich interesowały mnie problemy ogólne i założenia sztuki współczesnej. Przemyślając te problemy, docierając do korzeni sztuki współczesnej, zainteresowałem się malarstwem współczesnym, później w ogóle malarstwem i tak doszedłem do pewnej znajomości historii sztuki.*

Poza tym sprzyjało moim zainteresowaniom plastycznym środowisko, w jakim się obracałem. Od wczesnej młodości przebywałem wiele w towarzystwie malarzy, miałem wśród nich przyjaciół, którym wiele zawdzięczałem, jeśli chodzi o moje „spojrzenie plastyczne”<sup>1</sup>.

Trzeba mieć jednak na uwadze, że wiele lat później, w *Abecadle*, poeta wspomina o swojej słabej znajomości malarstwa w okresie wileńskim, spowodowanej przede wszystkim ówczesnymi ograniczeniami w dostępie do reprodukcji dzieł sztuki. Miłosz zauważa jednocześnie, że jest to pewien rys charakterystyczny odróżniający pierwszą połowę dwudziestego wieku od drugiej, kiedy to „dzięki udoskonaleniu reprodukcji i kulturze

---

<sup>1</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 10.

obrazkowej najważniejsze dzieła światowego malarstwa stały się mniej więcej znane wszystkim<sup>2</sup>.

W tym kontekście nie ulega wątpliwości, że szczególną rolę we wczesnym malarskim wtajemniczeniu Miłosza odegrały jego przedwojenne podróże zagraniczne, podczas których poeta miał możliwość żywego, bezpośredniego kontaktu z najwybitniejszymi dziełami malarstwa europejskiego<sup>3</sup>. W czasie pobytu w Paryżu w roku akademickim 1934/1935 student uniwersytetu w Wilnie i zarazem stypendysta Funduszu Kultury Narodowej uczestniczył w słynnych „przechadzkach po Luwrze”, czyli wykładach Józefa Pankiewicza o sztuce (brał w nich również udział między innymi Józef Czapski, który w 1936 roku opublikuje zresztą monografię<sup>4</sup> twórczości patrona kapistów, opatrzoną zapisem jego opowieści o obrazach z Luwru)<sup>5</sup>. Na wagę paryskiego doświadczenia we własnej „inicjacji” plastycznej wskazywał również wielokrotnie sam Miłosz; warto w tym miejscu przywołać choćby jedną, niezwykle znamienne wypowiedź autora *Abecadła*, podsumowującą wędrowki po Luwrze z Pankiewiczem: „Czyli zyskałem wprowa-

<sup>2</sup> Tenże, *Abecadło*, Kraków 2002, s. 262. Do tego wątku powraca Miłosz również w rozmowie z Aleksandrem Fiutem: „Wie Pan, mnie się wydaje że nastąpiła wielka zmiana, od kiedy byłem bardzo młody do dzisiaj. To znaczy dzisiaj nowe pokolenia mają ciągły kontakt z malarstwem poprzez reprodukcje, poprzez telewizję. Wszystkie nazwiska i prądy, i kierunki w malarstwie bardzo wcześnie są asymilowane. Ale kiedy ja byłem chłopcem, nie było tak, prawda? Zajmowanie się malarstwem wymagało jakiegoś wtajemniczenia, pewnego aktywnego zainteresowania”. Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 26.

<sup>3</sup> Por. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 11: „Jako poeta zawdzięczam malarstwu tyleż co literaturze. Dzieła dawnych mistrzów, plastyka współczesna, miały dla mnie zawsze olbrzymie znaczenie. Uważam, że dla pisarza zainteresowanie sztuką jest niezbędne dla wzbogacenia wrażliwości. Pobyt w krajach, gdzie oglądałem wielkie malarstwo, był dla mnie niezwykle zapaładniający poetycko. Muzyka jest obecnie o wiele bardziej dostępna dzięki rozpowszechnianiu radia, czy płyt gramofonowych; natomiast z malarstwem tak nie jest. Odczuwam żywo brak dobrych obrazów i twierdzę, że żywy kontakt z malarstwem jest «conditio sine qua non» poezji – przynajmniej mojej”.

<sup>4</sup> Zob. J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992. Pierwodruk: 1936.

<sup>5</sup> „Stypendium Funduszu Kultury Narodowej pozwoliło mi spędzić rok akademicki 1934/1935 w Paryżu, gdzie regularnie chodziłem do Luwru, także z grupą oprowadzaną przez malarza Józefa Pankiewicza, który zatrzymywał się przed niektórymi obrazami i mówił o technice danego artysty. Do grupy należeli Józef Czapski (który *nota bene* napisał książkę o Pankiewiczu), Kazimierz i Fela Krancowie, niekiedy kompozytor Roman Maciejewski, bodaj skrzypek Niemczyk i chyba ktoś jeszcze”. Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 263. Zob. też: Cz. Miłosz, [List do J. Iwaszkiewicza z dn. 18 lutego 1935], [w:] Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, red. B. Toruńczyk, opr. R. Papiński, Warszawa 2011, s. 72: „Co niedziela chodzę na wykłady Pankiewicza w Louvrze. To bardzo mądry staruszek”.



dzenie w dziedzinę ważną, czułem to, dla poety”<sup>6</sup>. Także w *Rodzinnej Europie* poeta wskazuje na nieoczekiwane głęboki ślad, jaki pozostawiły w jego pamięci oglądane wówczas, w Paryżu, dzieła malarskie:

*Sztuka jako magazyn wrażeń nie interesowała mnie tak bardzo, jak starałem się snobistycznie innym okazać. Same ranki, dni, wieczory zbiorowiska ludzkiego nasycaly mnie dostatecznie. Chociaż niektóre obrazy Louvre’u miały istnieć we mnie silniej, niż wtedy mogłem przypuścić: oko napotyka kształt i kolor, umysł jest zajęty czym innym, ale jego perturbacje są zmienne, a rzecz zobaczona trwa i stanowi z nami jedność nierozłączną*<sup>7</sup>.

W 1937 roku poeta odbywa drugą ważną w interesującym nas kontekście podróż zagraniczną, tym razem do Włoch, którą młody turysta przeżywa „z przewodnikiem malarstwa w rękę”<sup>8</sup>. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem poeta wymienia nazwiska artystów, których twórczość mógł wówczas podziwiać (spośród nich bez wątpienia najważniejszy dla poety okazał się Signorelli i jego freski w Orvieto)<sup>9</sup>. I choć Miłosz podkreślać będzie we wspomnieniach snobistyczne motywy swojego ówczesnego zainteresowania sztuką<sup>10</sup>, to jednak mimo wszystko tak podsumuje „okres włoski” w *Autoportrecie przekornym*:

*Niektóre rzeczy oglądane pobieżnie, po to, żeby złożyć należny haracz upupiającej modzie, po latach wracają jako rzeczywiste, prawdziwe przeżycie jakiegoś szczegółu czy jakiejś postaci*<sup>11</sup>.

Kiedy więc poeta wyznaje w jednej z rozmów: „Mnie się wydaje, że malarstwo miało bardzo duży wpływ na mnie”<sup>12</sup>, ma na myśli przede wszyst-

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 263.

<sup>7</sup> Tenże, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 192.

<sup>8</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 26.

<sup>9</sup> Szerzej piszę na ten temat w podrozdziale *Apokalipsa i Piekło. O malarstwie Signorellego i Boscha*.

<sup>10</sup> Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 313: „Spotkanie ze sztuką włoską jest zawsze snobistyczne. Trudno snobizm oddzielić od tego, co nam się rzeczywiście podoba. Turystyka ze zwiedzaniem dzieł sztuki jest upupianiem, gromadnym upupianiem”.

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 27.

kim niezrozumiałą i tajemniczą pracą pamięci, która każe powrócić – w wierszu czy eseju – dawno oglądanym dziełom malarskim. A wówczas okazuje się, że „rzecz zobaczona trwa” – dzięki zapamiętanemu szczegółowi:

[...] w moich wierszach i prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. [...] Zapamiętany szczegół, na przykład słojów drzewnych w wytartej dotykem wielu rąk kłamce, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko bezinteresownie kontemplujące dany przedmiot oko<sup>13</sup>.

Podobnie trwać będą w wierszach i esejach Miłosza, dzięki zapamiętanym detalom, postaci i przedmioty z obrazów Corota i Degasa, Boscha i Cézanne’a, Lorraina i Hoppera – oraz wielu innych, cenionych przez autora *Hymnu o perle*, malarzy rzeczywistości. Postacie i przedmioty, które dzięki „kontemplującemu oku” poety (a wcześniej: dzięki obiektywnemu spojrzeniu malarza) zostają „wyrwane” z ich przemijalności, które zastygają w wiecznym „Teraz”.

## Sztuka wobec rzeczywistości, czyli *credo* artysty

*Przypis po latach* (z maja 2001 roku), który służy jako autorskie wprowadzenie do pięciotomowego wydania wierszy Miłosza, stanowi interesującą autocharakterystykę poezji, będącą jednocześnie swoistym artystycznym *credo*. Warto, jak sądzę, przytoczyć go w całości:

Widzę wewnętrzną logikę łączącą moje wiersze napisane w wieku lat dwudziestu z wierszami mego wieku dojrzałego i starości, aż po późny tom *To*, który ukazał się w roku 2000. Jest to jednak logika wymykająca się mędrkowaniom. Wierzę mocno w bierność poety, który wiersz otrzymuje w darze od sił jemu nieznanych i ma zawsze pamiętać, że dzieło, które stworzył, nie jest jego zasługą. Zarazem jednak jego umysł i wola muszą zachować czujną wrażliwość na to, co go otacza. Ponieważ byłem świadkiem scen horroru w moim stuleciu, nie mogłem uciec od nich w dziedzinę „poezji czystej”, jak to doradzali niektórzy spadkobiercy francuskiego

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Piasek w klepsydrze*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 29.

symbolizmu. Co prawda nasza gniewna reakcja na nieludzkość naszych czasów rzadko znajdowała wyraz w tekstach o trwałej wartości artystycznej, nawet jeżeli niektóre z moich wierszy pozostają jako świadectwo.

Moje wychowanie katolickie wpoilo mi szacunek dla wszelkich rzeczy widzialnych, które łączy godna ciągłego podziwu właściwość bycia, czyli esse. Myślę, że zdrowiem poezji jest jej dążność do uchwycenia tak wiele z rzeczywistości, jak to tylko możliwe. Mając do wyboru pomiędzy sztuką subiektywną i sztuką obiektywną, głosowałbym za tą drugą, chociaż co to jest, teoria nie powie, i trzeba szukać odpowiedzi samemu, we własnym warsztacie. Mam nadzieję, że moja praktyka potwierdza moje zasadnicze opcje.

Historia dwudziestego wieku zachęcała wielu poetów do szukania obrazów, które by przekazały ich moralny protest. A przecie bardzo trudno jest zachować wiedzę o ciężarze faktów i nie ulec pokusie przekształcenia się w reportera. Potrzebna jest pewna przebiegłość w dobieraniu środków i rodzaj destylacji materiału, aby uzyskać dystans pozwalający na kontemplację rzeczy tego świata bez złudzeń. Nie przesadzę, utrzymując, że taka kontemplacja zyskiwała dla mnie wymiar religijny. W ten sposób moja poezja uczestniczyła w sprawach ludzkich tego historycznego okresu, w którym wypadło żyć mnie i moim współczesnym<sup>14</sup>.

W *Przypisie po latach* Miłosz w lapidarny sposób ujął własne rozumienie powołania poety. A jednak wydaje się – i świadczy o tym kontekst całej Miłoszowej twórczości – że można również tę wypowiedź odnieść do powołania malarza, gdyż w refleksji autora *Nieobjętej ziemi* to właśnie ci dwaj artyści zostają niejako „uprzywilejowani”, usytuowani „obok siebie”<sup>15</sup>. Miłosz śledzić będzie paralelną historię poezji i malarstwa, aby zrozumieć drogę, jaką przemierzyła sztuka europejska, a która doprowadziła do fenomenu „sztuki czystej”, czyli negacji *mimesis* w wieku dwudziestym. Autor *Kontynentów* dostrzeże także wspólnotę dążeń tych poetów i malarzy, którzy nigdy nie przestali się trudzić, ścigając nieobjętą rzeczywistość<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Cz. Miłosz, *Przypis po latach*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 5–6.

<sup>16</sup> Zob. wybrane fragmenty twórczości Miłosza, w których zaakcentowana zostaje – w różnych kontekstach – „równoległość” dążeń poety i malarza bądź „równoległość” przemian poezji i malarstwa: „Obejmując spadek po poezji europejskiej ostatnich lat, poeta, podobnie

Zasadniczym zadaniem każdego artysty jest bowiem, zdaniem Miłosza, „dążność do uchwycenia tak wiele z rzeczywistości, jak to tylko możliwe”<sup>17</sup>. A jednocześnie – pomimo otaczającej poetę czy malarza „straszności świata” i horroru ludzkiego cierpienia – nie może on ulec „pokusie przekształcenia się w reportera”<sup>18</sup> (to znaczy: nie może kopiować rzeczywistości), gdyż jego dzieło będzie miało wówczas wyłącznie charakter dokumentu, świadectwa.

Z drugiej strony Miłosz wyraża także swój sprzeciw wobec dziedziny „sztuki czystej” – takiej, która odwraca się od świata<sup>19</sup>, opowiadając się tym samym po stronie „sztuki obiektywnej” (wbrew różnym „niedowiarcom” i „nihilistom”). Podkreślmy to raz jeszcze: według Miłosza artysta powinien za pomocą swojego dzieła afirmować realnie istniejący świat, to znaczy: wyrażać „szacunek dla wszelkich rzeczy widzialnych, które łączy godna ciągłego podziwu właściwość bycia, czyli esse”<sup>20</sup>. A jednak sztuka nie jest w stanie unieść pełni rzeczywistości, potrzebna jest „pewna prze-

---

jak dzisiejszy malarz, został zobowiązany do lakoniczności, skrótów i troski o nowe wynalazki w przedstawieniu proporcji obserwowanego materiału” (Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 78); „Pozostaje to w jaskrawym kontraście do awangardowych poszukiwań poezji i malarstwa” (tenże, *Faulkner*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 216); „Równoległość tych przemian w poezji i malarstwie jest oczywista: dążąc do coraz większej czystości i esencjonalności, malarstwo zmierza od subiektywnie ujętej plamy barwnej impresjonistów ku abstrakcji i jest to linia doskonale ciągła” (tenże, *Przygody poezji nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 29); „Jest jeden tylko wielki temat. A jest nim koniec ery trwającej dwa tysiąclecia bez mała, kiedy religia zajmowała miejsce nadrzędne wobec filozofii, nauki i sztuki, co znaczy zapewne po prostu, że wierzono w Niebo i Piekło. Te znikły z wyobraźni i żaden poeta ani malarz nie umie na nowo Nieba i Piekła zaludnić [...]” (tenże, *Jest jeden tylko wielki temat...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 77); „Istnieje coś takiego jak duch krajobrazu i odnajdujemy go u malarzy różnych stuleci, którzy ten krajobraz malowali, czy też u poetów chłonących jego niepowtarzalne cechy” (tenże, *W Wielkim Księstwie Sycylii*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 79); „Obecnie czytelnik uważa wiersz za rzecz równie pozbawioną zewnętrznych rygorów (tj. dokładności opisu) jak obraz niefiguratywnego malarza, czyli za notatkę pewnego uczuciowego stanu, może potrzebną dla jej autora, ale najwyższej dowodząca, że stany uczuciowe nie są komunikowalne” (tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 6).

<sup>17</sup> Tenże, *Przypis po latach*, s. 5.

<sup>18</sup> Tamże, s. 6.

<sup>19</sup> Miłosz, który obserwował, jak sztuka czysta, a więc sztuka „uciekająca” od rzeczywistości, opanowuje wiek dwudziesty, pisał w *Prywatnych obowiązkach* (1972): „Mój stosunek do większości «prądów» w zachodniej literaturze i sztuce naszego stulecia jest, jak widać z tej książki, niechętny”. Zob. Cz. Miłosz, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 9. Szerzej piszę na ten temat w podrozdziałach: *W stronę upadku sztuki figuratywnej; O sztuce czystej w dwóch odstępach*.

<sup>20</sup> Tenże, *Przypis po latach*, s. 5.

biegłość w dobieraniu środków i rodzaj destylacji materiału<sup>21</sup> – a więc dystans, który dla Miłosza (podobnie jak dla Simone Weil czy Arthura Schopenhauera) stanowi istotę piękna<sup>22</sup>. W *Przypisie po latach* zostaje więc wyraźnie zarysowana Miłoszowa formuła *mimesis*: aby móc „kontemplanować rzeczy tego świata bez złudzeń”, sztuka musi pozostać wierna rzeczywistości, lecz zarazem – osiągnąć pewną granicę oczyszczenia (by nie być wyłącznie „doskonałą fotograficzną imitacją” świata)<sup>23</sup>.

Co dla nas istotne, poeta zaznacza również w *Przypisie po latach*, że omówione tu pokrótce jego artystyczne *credo*, w zwięzły sposób określające Miłoszową koncepcję „sztuki obiektywnej” (zgodną z Mickiewiczowską formułą „widzę i opisuję”<sup>24</sup>) stanowi rodzaj „wewnętrznej logiki” spajającej całą jego twórczość poetycką – począwszy od najwcześniejszych wierszy młodzieńczych, poprzez wiersze okresu dojrzałego, aż po utwory poetyckie napisane w późnej starości<sup>25</sup>. Nie ulega wątpliwości, że podobną „wewnętrzną logikę” można odnaleźć także w Miłoszowej eseistyce pochodzącej z różnych okresów życia pisarza, a w której nieustannie przewijać się będzie wątek „ścigania” rzeczywistości i obrony *mimesis* w sztuce<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> Tamże, s. 6.

<sup>22</sup> Szerzej piszę na ten temat między innymi w podrozdziale *O martwej naturze i tajemnicy „bycia” rzeczy*.

<sup>23</sup> Por. Cz. Miłosz, *O poezji Saint John Perse’a*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 239. Szerzej piszę na ten temat w podrozdziale „Realizmy” Miłosza.

<sup>24</sup> Por. Cz. Miłosz, [Przemówienie w Królewskiej Akademii Szwedzkiej, Sztokholm, grudzień 1980], [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 375, 382: „Widzieć» znaczy nie tylko mieć przed oczami, także przechować w pamięci, «widzieć i opisywać» znaczy odtworzyć w wyobraźni. Dystans, jaki stwarza tajemnica czasu, nie musi zmieniać wydarzeń, krajobrazów, twarzy ludzkich w gmatwaninę coraz blednących cieni. Przeciwnie, może je ukazywać w pełnym świetle, tak, że każdy fakt, każda data nabiera wyrazu i trwa na wieczne przypomnienie ludzkiego nieprawienia, ale i ludzkiej wielkości. [...] Tak ziemia widziana z wysoka, w wiecznym teraz, i ziemia trwająca w odzyskanym czasie stają się na równo materiałem poezji”. Por. też: A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 11–23.

<sup>25</sup> Znawcy twórczości Miłosza także wskazują na ową „wewnętrzną logikę” spajającą przedwojenną i powojenną twórczość Miłosza. Zob. np. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 286–287: „[Miłosz – E.D.-K.] Od debiutu jest poetą oka. Pragnął zawsze zobaczyć jak najwięcej, widzieć jak najdokładniej, oglądać rozmaicie, z bliska, z daleka, z wysoka. Fascynuje go wielorakość, mnogość i bogactwo form widowiska, jakim staje się świat w jego spojrzeniu”; A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 8: „U Miłosza [...] od początku wyrażane jest pragnienie bezpośredniego kontaktu ze światem widzialnym. Zobaczonym i zapamiętanym – nie zaś zinterpretowanym, wyobrażonym i wymyślonym”.

<sup>26</sup> I tak na przykład w przedmowie do esejów okupacyjnych z 1944 roku (opublikowanej po raz pierwszy w 1996 roku), Miłosz stwierdza, że wyraźna jest w jego książce „idea realizmu w sztuce” (zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Legendsy nowoczesności. Eseje okupacyjne*).

Upodobanie Miłosza do malarstwa realistycznego, ale też – realistycznej poezji<sup>27</sup>, ściśle związane jest więc z jego postawą afirmacji rzeczywistości. Stając się, chcąc nie chcąc, uczestnikiem filozoficznego sporu o istnienie świata, „wałkowanego na katedrach”, jak powie Miłosz, poeta opowiada się po stronie rzeczywistości, poznawanej za pośrednictwem zmysłów („Oczy zdają się być tutaj organem uprzywilejowanym, choć może to nastąpić dzięki słuchowi, dotykowi czy smakowi”<sup>28</sup>) i „chwytanej” przez artystów za pomocą słowa, linii i barwy. Aleksander Fiut słusznie uważa, że ta niezłomna wiara Miłosza jest fundamentem jego poezji<sup>29</sup>; można dodać, że jest ona również fundamentem Miłoszowych fascynacji malarskich.

---

*Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996, s. 4). Zob. też m.in.: tenże, *Kilka problemów osobistych*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 350: „«Cate życie badał, podpatrywał sekrety wielkich mistrzów malarstwa, po to tylko, żeby namalować strumień koto swojej rodzinnej wioski i dwie gęsi na brzegu». Gdyby tak powiedziano o mnie, byłbym zadowolony, bo znaczyłoby to, że czegoś się nauczyłem. I byłoby mi trochę smutno, bo ten powrót do strumienia i gęsi dowodziłyby, że nie zyskuje się niczego przez techniczną umiejętność, poza szacunkiem dla prawideł gry. A ja, wyruszając w moją podróż, miałem nadzieję odkryć ukrytą formułę, pozwalającą przeniknąć w sam ogród rzeczywistości, tam gdzie prawidła gry są już niepotrzebne”; tenże, *Lekcja biologii*, [w:] tegoż, *Świadek poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 58–59: „Po pierwsze, poezja w moim poprzednim wykładzie została określona jako «namiętna pogoń za Rzeczywistością» i niewątpliwie jest tym, a żadna nauka i żadna filozofia nie potrafią zmienić faktu, że poeta stoi wobec rzeczywistości, która jest co dzień nowa, złożona, nie do wyczerpania, i próbuje jak najwięcej z niej zamknąć w słowach. Ten fakt elementarny, sprawdzalny za pomocą pięciu zmysłów, jest ważniejszy niż jakiegokolwiek konstrukcje myślowe. W nigdy niespełnionym pragnieniu *mimesis*, czyli wierności szczegółowi, jest zdrowie poezji i szansa, że przetrwa ona okresy dla niej niepomysłne”; tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 7: „Pisałem sporo o pozbawieniu jako jednym ze skutków nauki i techniki, która nie tylko zanieczyszcza środowisko naturalne, ale również ludzką wyobraźnię. Świat pozbawiony wyraźnych konturów, góry i dołu, dobra i zła, ulega szczególnej nihilizacji, to znaczy staje się bezbarwny, szarość okrywa rzeczy tej ziemi i całą przestrzeń [...] Natomiast poezja z samej swojej natury powiada: to wszystko nieprawda. Ponieważ zajmuje się tym, co szczególne, nie tym, co ogólne, nie może – jeżeli jest dobrą poezją – nie uważać rzeczy tej ziemi za barwne, różnorodne i ciekawe, ani sprowadzać życia, z całym jego bólem, grozą, cierpieniem i ekstazą, do jednolitej tonacji nudy albo skargi. Z konieczności jest więc po stronie istnienia i przeciw niemości”.

<sup>27</sup> Por. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 6: „Moja propozycja na tym polega, że pokazuję wiersze bardzo, z niewieloma wyjątkami, krótkie, jasne i czytelne, oraz – że użyję niestusznie skompromitowanej nazwy – realistyczne, to znaczy lojalne wobec rzeczywistości i starające się ją opisać jak najzwięźlej”. Szerzej na temat Miłoszowego pojmowania realizmu piszę w podrozdziale „Realizmy” Miłosza.

<sup>28</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 20.

<sup>29</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 7.

## Poeta przed obrazem

Rozważając relację pomiędzy twórczością Miłosza a malarstwem, należy zwrócić uwagę na powracający nieustannie – i w różnych odstonach – wątek niewystarczalności języka w konfrontacji z „nadmiarem” rzeczywistości, a zwłaszcza z wymykającą się słowu „gęstością” ludzkich obyczajów<sup>30</sup>. Adam Dziadek słusznie zauważa, że „niewyraźalność i niewyraźalne” to „jeden z największych dramatów rozgrywających się na scenie dzieła Miłosza”<sup>31</sup>. Poeta trzyma się, „szukając tego, co jest Rzeczywiste”<sup>32</sup>, ale jego pogoń nigdy się nie kończy – język nie jest bowiem w stanie uchwycić całego „splendoru” rzeczywistości, poznawanej za pomocą zmysłów i odślanającej się w momentach epifanii (to właśnie te „momenty olśnienia”, jak pisał Jan Błoński, każą poecie „przez dziesiątki lat «szukać słów», to one stanowią „bodziec i cel twórczości”)<sup>33</sup>. W nieco inny sposób formułuje podobne rozpoznanie dotyczące twórczości Miłosza Ryszard Nycz, który, mówiąc o problemie „ścigania Rzeczywistości” w dziele autora *Ogrodu nauk*, posługuje się kategoriami „nieobjętości” i „nieosiągalności”:

*Rzeczywistość jest przede wszystkim „nieobjęta”. Oznacza to, po pierwsze, że nie daje się uchwycić zmysłami [...]. Po drugie, nie daje się pojąć umysłem [...]. Po trzecie, nie daje się zawładnąć, wziąć w posiadanie, a zatem przedstawić (jak w kartezjańskim modelu reprezentacji, w którym podmiot stojący na-*

---

<sup>30</sup> O zmaganiach poety z rzeczywistością trafnie pisał w jednym ze swoich szkiców Wojciech Karpiński: „Cóż uczynić z rzeczywistością, która ledwie zamknięta w słowach zaraz znika? Cóż uczynić ze słowami, które są tylko cieniem cienia, a gdy je wziąć w gorącą dłoń, rzucić na nie promień światła, rozpyłują się w nicłość? Także z tym problemem Miłosz zmagał się od dawna i stosował taktykę podobną do tej, jakiej się chwycił wobec spraw dla niego najważniejszych: posunąć się w wątpliwościach aż do granic wytrzymałości, wziąć na siebie najbardziej dotkliwe ciosy, uznać je za swoje, nie porzucać wymagań najwyższych, i wówczas dopiero zobaczyć, co da się ocalić z «opornej materii»”. W. Karpiński, *Mapy Czesława Miłosza*, [w:] tegoż, *Książki zbójcekie*, Warszawa 2009, s. 194.

<sup>31</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 156.

<sup>32</sup> Zob. Cz. Miłosz, *(Naprawdę, co chciałem im powiedzieć?..)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 19.

<sup>33</sup> J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, [w:] *Poznawanie Miłosza: studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków–Wrocław 1985, s. 207.

przeciw świata podporządkowuje go sobie i uprzedmiotawia w obrazie) [...].  
I dopiero w konsekwencji rzeczywistość jawi się jako „nieosiągalna”<sup>34</sup>.

Ta właśnie myśl – o niewystarczalności języka w konfrontacji z „nie-wyraźalną”, „nieobjętą” rzeczywistością – ujawnia się między innymi w wierszu *Nie więcej*<sup>35</sup> z tomu *Król Popiel i inne wiersze*, w którym poeta odwołuje się do obrazu Vittore Carpaccia<sup>36</sup> *Dwie weneckie damy*<sup>37</sup>, będącego przykładem „malarstwa obyczajów” końca quattrocenta:

Powiniennem powiedzieć kiedyś jak zmienilem  
Opinię o poezji i jak to się stało,  
Że uważam się dzisiaj za jednego z wielu  
Kupców i rzemieślników Cesarstwa Japonii

<sup>34</sup> R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 161.

<sup>35</sup> Cz. Miłosz, *Nie więcej*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 15. Wśród badaczy, którzy podjęli próbę interpretacji wiersza, znaleźli się m.in.: Adam Dziadek (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 150–156); Aleksander Fiut (zob. A. Fiut, *Poezja w kręgu hermeneutyki*, [w:] *Poznanwanie Miłosza...*, s. 244–247); Renata Gorczyńska (zob. R. Gorczyńska, „Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie, [w:] tejże, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 363–364).

<sup>36</sup> „Vittore Carpaccio, ur. ok. 1455, umiera w roku 1526, a więc twórczość jego przypada na petnię cinquecenta – ale przynależy on do poprzedniego okresu stylistycznego przez swój ostry klarowny rysunek, przez gromadzenie mnóstwa ozdobnych detali, a także przez sposób komponowania, który niewiele odszedł od manieri Gentile Belliniego. Ale jego poczucie koloru jest zachwycające i oryginalne. [...] Carpaccio ma pewne upodobanie do gotyckiego wertykalizmu w postaciach i ich grupach (podobnie jak Gentile Bellini), nie ma natomiast w jego obrazach tej esowatej manierycznej linii, tak charakterystycznej dla malarstwa florenckiego schyłku wieku (np. Filippino Lippi). Jego mężczyźni i kobiety, w barwnych współczesnych strojach, z pewną nutą orientalną (co nie było fantazją malarza, lecz wynikiem mody), zachowują się i poruszają w sposób bardzo naturalny, bez afektacji florenckiej”. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991, s. 59. Zob. też: Z. Wazbiński, *Malarstwo quattrocenta*, Warszawa 1989, s. 198: „Carpaccio celuje w szybkim i zręcznym notowaniu sylwetek ludzkich, chwytą doskonale bogatą fakturę ich strojów, bryły pałaców wykładanych wielobarwnymi marmurami oraz srebrne refleksy kanałów weneckich”.

<sup>37</sup> V. Carpaccio, *Dwie weneckie damy*, 1475 lub 1495, Museo Correr, Wenecja. Zob. też: Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 74. Wiersz *Nie więcej* powstał w 1957 roku. Poeta nie mógł jeszcze wówczas znać rzeczywistego tytułu obrazu Carpaccia i przydawał mu tytuł „narzucony” w XIX wieku przez Johna Ruskina (*Kurtyzany*) – stąd pojawiające się w wierszu „weneckie kurtyzany”. Mało tego, jak podaje Adam Dziadek, zgodnie z najnowszymi ustaleniami „obraz, do którego odwołuje się Miłosz, jest, jak się okazuje, obrazem niepełnym, fragmentem większej całości. [...] Brakująca część obrazu, podzielonego przed XIX wiekiem, znajduje się w John Paul Getty Museum w Los Angeles i nosi tytuł *Hunting on the Lagoon (Połów na lagunie)*”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 150–152. Zob. też: R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 364.



Układających wiersze o kwitnieniu wiśni,  
O chryzantemach i pełni księżyca.

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany  
Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia  
I z tkaniny jedwabnej, z perłowej przepaski  
Wyłuskać ociążałe piersi, czerwonawą  
Pręgę na brzuchu od zapięcia sukni,  
Tak przynajmniej jak widział szyper galeonów  
Przybytych tego ranka z ładunkami złota;  
I gdybym równocześnie mógł ich biedne kości  
Na cmentarzu, gdzie bramę liże tłuste morze,  
Zamknąć w słowie mocniejszym niż ostatni grzebień  
Który w próchni pod płytą, sam, czeka na światło

To bym nie zwątpił. Z opornej materii  
Co da się zebrać? Nic, najwyżej piękno.  
A wtedy nam wystarczyć muszą kwiaty wiśni  
I chryzantemy i pełnia księżyca<sup>38</sup>.

Dotychczasowi interpretatorzy wiersza zwrócili już uwagę na jego me-  
tapoetyckość – to właśnie kwestia ograniczonych możliwości poetyckiej  
reprezentacji jest jedną z zasadniczych kwestii poruszonych w utworze<sup>39</sup>.  
Również sam Miłosz, w autokomentarzu do *Nie więcej*, zaakcentuje prob-  
lem niewystarczalności języka, ewokowany przez swoistą klamrę, w której  
zamknięty został opis kurtyzan: „Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany /  
Opisać” i „To bym nie zwątpił”:

*Ponieważ jednak cały ten obraz jest podany w trybie warunkowym, i ma  
służyć za dowód niewystarczalności słów, nie jest to opis, jaki by zadowolił  
poetę, najwyżej zarys, projekt. Poza użytymi słowami odczuwa się obec-  
ność, w skrócie, całych ludzkich żywotów: te kurtyzany w chwili, kiedy  
przyjmują szypra galeonów, ich losy, wyobrażalne, ale nie opowiedziane,  
ich śmierć, ostatni grzebień, jakim się czesały. Po prostu, co rzeczywiste, jest*

<sup>38</sup> Cz. Miłosz, *Nie więcej*, s. 15.

<sup>39</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 152.

za obfite, wzywa nazwania, ale każde nazwanie pozostaje na zewnątrz, stanowi nie więcej niż katalog danych, którym wymyka się ostateczny sens<sup>40</sup>.

Poeta wyznaje w utworze, że chciałby opisać „weneckie kurtyzany” – to znaczy uchwycić, za pomocą słowa, „obecność, w skrócie, całych ludzkich żywotów”. Obraz Carpaccia, ukazujący scenę obyczajową z udziałem dwóch mieszkanek piętnastowiecznej Wenecji, staje się więc dla Miłosza punktem wyjścia do jego własnej opowieści o kobietach, w której pojawiają się również motywy nieobecne na obrazie<sup>41</sup>. Najważniejszym „narzędziem” poety w jego poszukiwaniu rzeczywistości staje się szczegół, będący świadectwem zmysłowej, ale i niezwykle kruchej cielesności kobiet (ociężałe pierś, czerwonawa pręga na brzuchu, biedne kości) oraz świadectwem „obyczajów”, a więc epoki, w której żyły (tkanina jedwabna, perłowa przepaska, zapięcie sukni, grzebień). To właśnie realistyczny szczegół w Miłoszowym opisie zostaje przeciwstawiony „gotowym liczmanom” (kwiatom wiśni, chryzantemom, pełni księżyca), z których „ciągle na nowo układała piękną formę kupiec czy rzemieślnik Cesarstwa Japonii”<sup>42</sup>. Stwierdzenie, że poecie musi wystarczyć „piękno formy w wierszu czy obrazie” – kosztem pełnej *mimesis* – „zyskuje odcień autoironii i w istocie jest deklaracją wymierzoną przeciw klasycyzmowi”<sup>43</sup> – pisze Miłosz w *Świadectwie poezji*, dokonując interpretacji swojego wiersza. W tym kontekście utwór *Nie więcej* jawi się jako jedna z licznych wypowiedzi Miłosza na temat nieustającej tęsknoty poety do doskonałej *mimesis* (pomimo że pozostaje ona nieosiągalna) i jednocześnie – jako wyraz sprzeciwu wobec tendencji „nie-realistycznych” w sztuce, wobec pokusy konwencji (równoznacznej dla poety z „klasycyzmem”), która oddala od rzeczywistości:

<sup>40</sup> Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, s. 73.

<sup>41</sup> Adam Dziadek słusznie zauważa, że w wierszu *Nie więcej* „Przedmiot referencji przestaje być istotny, więzy łączące go z tekstem ulegają rozluźnieniu, nie obowiązuje tu żadna zasada wierności wobec przedmiotu referencji, o czym dodatkowo może przekonywać fakt, że w zawartym wierszu w opisie samego obrazu pojawia się pewna nieścisłość, nieadekwatność czy – powiedzmy to – nawet błąd. Z przejrzanym przeze mnie tekstów krytycznych wynika, że nikt nie zwrócił dotychczas na ten fakt uwagi [na fakt ten zwróciła uwagę, wcześniej niż Adam Dziadek, Renata Gorczyńska, zob. R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 364 – E.D.-K.]. Fragment opisu zawiera słowa «witką drażnią pawia», podczas gdy na obrazie widać, że jedna z dam nie drażni pawia, a po prostu bawi się z psem”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 153.

<sup>42</sup> Cz. Miłosz, *Spór z klasycyzmem*, s. 75.

<sup>43</sup> Tamże.

[...] istnieje spór, który w przybliżeniu można określić jako spór między klasycyzmem a realizmem. Jest to zderzenie dwóch tendencji, niezależnie od literackiej mody danego okresu i od zmieniających się znaczeń słowa klasycyzm i słowa realizm. Te sprzeczne tendencje przebywają również w jednym człowieku. Trzeba powiedzieć, że konflikt ten nigdy się nie zakończy i że pierwsza tendencja zawsze, w takich czy innych odmianach, góruje, podczas kiedy druga jest głosem sprzeciwu. Rozmyślając nad wszystkim, co jest piękne w literaturze i malarstwie przeszłości, co podziwiamy i co napełnia nas radością przez to po prostu, że jest, nie możemy zdumiewać się potęgą nie-realizmu. Wygląda to, jakby ludzkość śniła fantastyczny sen o sobie, nadając coraz to inne, ale zawsze dziwaczne kształty najzwyczajniejszym stosunkom pomiędzy ludźmi i między ludźmi a naturą. Dzieje się tak za sprawą formy, która ma własne wymagania, chyba tylko częściowo zależne od ludzkich zamiarów. Ona to sprzyja wszelkim skłonnościom hieratyzującym i klasycyzującym, natomiast opiera się próbom wprowadzenia realistycznego szczegółu, czy to, jak w malarstwie, czarnego cylindra i tużurka, które oburzały krytyków Courbeta, czy, jak w poezji, słów takich jak pociąg i telefon. Są to długie dzieje starć, z przekłamywaniem zastanej formy i natychmiastowym jej zastyganiem w formę równie „sztuczną” jak poprzednia<sup>44</sup>.

Jednak w cytowanym eseju Miłosz podkreśla także, że fakt jego odwołania się w wierszu do obrazu Carpaccia sprawia, iż rzeczywistość zostaje jak gdyby podwójnie mediatyzowana: najpierw przez dzieło malarskie, a następnie przez słowo poetyckie. Tym samym okazuje się, że nie można dotknąć rzeczywistości inaczej niż przez rozmaitych „pośredników”, rozmaite „formy”: literaturę czy malarstwo; nie można stanąć „oko w oko ze światem, jak w pierwszym dniu stworzenia”<sup>45</sup>.

Warto zadać sobie w tym miejscu pytanie, czy dla poety dzieło malarskie jest próbą *mimesis* równie niewystarczającą jak dzieło poetyckie? Czy jest ono równie niedoskonałą próbą uchwycenia wciąż wymykającej się rzeczywistości? Z pewnością obraz, podobnie jak wiersz, jawi się autorowi *Nie więcej* jako „piękna forma”, czy też – odwołując się do słów innego

<sup>44</sup> Tamże, s. 68–69.

<sup>45</sup> Zob. tamże, s. 74–75.

poety – jako kształt rzeczywistości<sup>46</sup>. A jednak warto przywołać w tym miejscu Miłoszową wypowiedź z *Kontynentów*, wskazującą na wyjątkowość środków artystycznych, jakimi dysponuje malarstwo:

*Nienasycona ciekawość, pęd do wyrażania tego, co się widzi – wynikiem w sztuce musi być takie naładowanie barwą i kształtem, że stajemy na granicy możliwości języka. Świat ludzkiej cywilizacji jest najbogatszy w kombinacje, dlatego najwyższe chyba wyładowanie można osiągnąć w „malarstwie obyczajów”<sup>47</sup>.*

I trzeba zgodzić się w tym kontekście z opinią Krisa van Heuckeloma, który stwierdził, że jednym z aspektów fascynacji Miłosza malarstwem jest „wizualna ekspresywność obrazów” (ich „naładowanie barwą i kształtem”), która jest przez poetę konfrontowana z ograniczeniami języka poetyckiego<sup>48</sup>. O tej niezwykłej ekspresywności wizualnego dzieła sztuki Jan Białostocki, za Jacobem Burckhardtem, pisał następująco: „W obrazie wizualnym tkwią szczególne wartości ekspresyjne. Jest on taki, że «gdyby mógł być opowiedziany słowami, nie trzeba by go było malować ni rzeźbić»<sup>49</sup>. Nie bez przyczyny też powie Miłosz w *Roku myśliwego*: „W malarstwie utrwala się, gęstnieje, zastyga w formę ludzko-czas biegnących dziesięcioleci, poza tym nieuchwytny, nie do dotknięcia [...]”<sup>50</sup>. Innymi słowy:

<sup>46</sup> Adam Zagajewski w pięknym eseju *Flamenco* tak pisał o niemożności uchwycenia „pełni” rzeczywistości: „Nie da się żyć w otwartych drzwiach percepcji, zbyt bogaty i jaskrawy jest świat, nie do zniesienia; nie można przecież być niemy, trzeba mówić, żyć, a do tego trzeba zapomnieć o tej pełni, która rośnie jak ciasto. Trzeba przyjąć hierarchię, i nie jest obojętne jaką; jedne, fatszywe, kaleczą bardziej rzeczywistość, inne są wierniejsze wobec niej, są prawdziwe. A jednocześnie trzeba czasem powrócić do pełni rozsadzającej kategorii. Nie można spać spokojnie, gdy tuż obok nas, i w nas samych, kryje się niezbadane królestwo rzeczywistości. Dlatego wciąż potrzebny jest kształt i wciąż staje się niewystarczający”. Zob. A. Zagajewski, *Flamenco*, [w:] tegoż, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002, s. 138.

<sup>47</sup> Cz. Miłosz, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 39.

<sup>48</sup> Zob. K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 27. Por. też: K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 178: „Obraz przez swoją narzucającą się naocznosc wydaje się bliższy rzeczy niż słowo poetyckie. Stąd Miłosz używa tematów z ptóciem w charakterze ontycznego wsparcia dla poetyckich przedstawień”.

<sup>49</sup> J. Białostocki, *Symbole i obrazy*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 13.

<sup>50</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 17.

obraz oddaje „to, co jest nie do wystowienia”, jak zauważa w jednym ze swych szkiców Tadeusz Żuchowski, odwołując się przy tym do myśli Goethego<sup>51</sup>.

A jednak Miłosz nie poprzestaje na tym stwierdzeniu, to znaczy stojąc przez obrazem, nie próbuje zamilknąć. Można powiedzieć, że to właśnie wizualna ekspresywność i „gęstość” malarstwa staje się dla poety bodźcem twórczym – wywołuje w nim pragnienie osiągnięcia rzeczywistości (a więc tego, co nieobjęte, niewyraźne, nieosiągalne) za pomocą słowa. Pragnienie wystowienia.

---

<sup>51</sup> Zob. T. Żuchowski, *O antycznym toposie i stendhalowskich rozterkach*, [w:] *Brak słów: topos „niewystowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2006*, pod red. M. Poprzeckiej, Warszawa 2007, s. 147. Tadeusz Żuchowski polemizuje w swoim artykule z dwudziestowieczną myślą hermeneutyczną dotyczącą problematyki „wystowienia” obrazu: „Goethe w *Maksymach o sztuce* pisał: «Sztuka jest pośredniczką tego, co niewystowione; dlatego wydaje się głupotą, ażeby usiłować ją opowiedzieć słowami. A przecież, próbując tego, okazuje się, że jest to dla naszego umysłu wielka wygrana, która wychodzi na dobre aktywnej możliwości». Stąd właściwie krok do popularnego w hermeneutyce schematu koncepcyjnego, zasadzającego się na nieprzekładalności na tekst plastycznego doświadczenia. Obraz, choć często odnosi się do tekstu i jest przez niego prowokowany – jak zakładała koncepcja Imdahla – przez wizualną kondensację znaczeń, jest nieprzekładalny na tekst. Wizualność dzieła pozostaje nieosiągalna dla języka «w takim samym stopniu, w jakim staje się oczywista dla oglądu i tylko dla niego». A jednak, zgodnie z maksymą Goethowską, staramy się «opowiedzieć słowami», mając świadomość porażki całego przedsięwzięcia. [...] Ciągłe ćwiczenie, wrywanie tajemnicy i nazywanie, idąc za postulatami Goethego, jest konieczne i zbliża nas do nazywania tego, co wydawałoby się nienazwane. Wbrew hermeneutycznym sceptykom ustawianie, praktykowane z większym lub mniejszym skutkiem, nie jest dowodem na nieprzekładalność obrazu na słowo. Jest dochodzeniem do istoty dzieła [...]» (tamże, s. 147, 148). Na temat koncepcji Maxa Imdahla (a także Gotfrieda Boehma, Michaela Brötje i innych dwudziestowiecznych twórców hermeneutycznej nauki o sztuce) zob. M. Bryl, *Płaszczyna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, [w:] *Przemysław historii sztuki. Materiały XIII Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 15–17 października 1992*, pod red. M. Poprzeckiej, Warszawa 1994, s. 9–21.

## 2. Stan badań i inspiracje metodologiczne. Przegląd wybranej literatury przedmiotu<sup>52</sup>

Chociaż w ostatnim piętnastoleciu temat związków twórczości Czesława Miłosza z malarstwem podnoszony był przez badaczy kilkakrotnie, to jednak wciąż aktualna wydaje się opinia Krzysztofa Zajasa wyrażona w roku 2004: „W poezji Miłosza [dodajmy, że również w jego tekstach prozatorskich – E.D.-K.] tak wiele jest odwołań do motywów malarskich, że aż dziwna może się wydawać znikomość literatury przedmiotu o tym traktującej”<sup>53</sup>. Jak dotąd badacze poświęcili problemowi „Miłosz a malarstwo” zaledwie kilka krótkich szkiców (m.in. Krzysztof Zajas, Renata Gorczyńska) oraz kilka tekstów będących rozdziałami (Adam Dziadek, Anna Pilch) lub fragmentami rozdziałów (m.in. Aneta Grodecka, Kris van Heuckelom) książek poświęconych najczęściej pokrewnym, lecz bardziej ogólnym zagadnieniom (np. dzieje polskiej ekfrazy, korespondencje sztuk w polskiej poezji współczesnej).

Warto zaznaczyć, że już w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku podjęła interesującą nas problematykę Renata Gorczyńska w swoim szkicu „*Obrysować słowem świat*”, czyli o poezji i malarstwie, który włączony został do tomu rozmów z Miłoszem *Podróżny świata*<sup>54</sup>. W pracy tej znaleźć można kilka cennych spostrzeżeń. Przede wszystkim badaczka zwraca uwagę na kwestię „malarskości” poetyckich opisów Miłosza; podkreśla, że zasadniczym celem poety było „stworzenie plastycznego obrazu rzeczywistości zawartego w formie rytmicznej”<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Niniejsza książka powstała na kanwie rozprawy doktorskiej pod tym samym tytułem, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Marii Kalinowskiej, która została obroniona w 2014 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ukazuje ona zatem ówczesny stan badań nad problematyką związków twórczości Miłosza z malarstwem.

<sup>53</sup> Zob. K. Zajas, dz. cyt., s. 177.

<sup>54</sup> Zob. R. Gorczyńska, „*Obrysować słowem świat*”, czyli o poezji i malarstwie, [w:] tejsze, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992 (pierwotny wydruk: 1983).

<sup>55</sup> Tamże, s. 356.

Gorczyńska sygnalizuje także inne ważne tematy twórczości Miłosza, powiązane z problematyką „malarzką”, takie jak niewystarczalność języka sztuki w konfrontacji ze złożonością świata, a także uprzywilejowanie zmysłu wzroku w poetyckim percypowaniu rzeczywistości („widzę i opisuję”) – „patrzenie jako główna metoda poznania, przeniknięcia tajemnicy rzeczywistości, bytu”<sup>56</sup> (ten obszerny wątek podejmie następnie w swojej pracy Kris van Heuckelom<sup>57</sup>). Autorka zadaje też pytanie o genezę Miłoszowego zainteresowania malarstwem, odsyłając do dzieciństwa poety i oglądanych wówczas przez niego ilustracji książkowych.

Swoją refleksję Gorczyńska opatruje cytatami z wierszy Miłosza (z tomów: *Trzy zimy*, 1936; *Ocalenie*, 1945; *Król Popiel i inne wiersze*, 1961; *Gucio zaczarowany*, 1965), w których – jej zdaniem – odnaleźć można (na ogół „dość głęboko ukryte”) aluzje do malarstwa. Trzeba jednak zauważyć, że obrazy, będące przedmiotami poetyckiej referencji badaczka określa w sposób dość arbitralny, kierując się luźnymi skojarzeniami<sup>58</sup> (czasem – wypowiedziami samego poety).

W latach osiemdziesiątych ukazało się również pierwsze wydanie<sup>59</sup> książki Aleksandra Fiuta *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*<sup>60</sup>, w której – wśród wielu cennych rozpoznań dotyczących twórczości autora *Pieska przydrożnego* – odnaleźć można również kilka refleksji na temat związków teź twórczości z malarstwem. Badacz zwraca uwagę między innymi na zainteresowanie Miłosza dziełami malarskimi jako „przekazami minionego życia” – a nie „abstrakcyjnymi kompozycjami, stanowiącymi obiekt estetycznych uniesień”<sup>61</sup>. Przede wszystkim jednak autor prezentu-

<sup>56</sup> Tamże, s. 357.

<sup>57</sup> Zob. K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

<sup>58</sup> Renata Gorczyńska wskazuje między innymi, iż w Miłoszowym wierszu *Jadalnia* z cyklu *Świat. Poema naiwne* odnaleźć można aluzję do obrazów Pietera Breughla (zob. R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 358–359). Tymczasem Adam Dziadek słusznie zauważył, że opis w utworze jest na tyle schematyczny, że stworzony przez poetę obraz „można powiązać z całą grupą płócien mieszczących się w klasie „pejzaż zimowy” (np. z dziełami Hendricka Avercampa czy Esaiasa van de Velde). Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 81–82.

<sup>59</sup> Trzecie wydanie książki – z roku 1998 – zostało poszerzone o omówienia dzieł Miłosza wydanych w latach dziewięćdziesiątych.

<sup>60</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998 (pierwotny wydanie 1987).

<sup>61</sup> Tamże, s. 24.

je znakomitą interpretację trzeciej części Miłoszowego *Ogrodu Ziemskich Rozkoszy*, inspirowanego malarstwem Boscha<sup>62</sup>.

Niezwykle interesującą propozycję odczytania twórczości Miłosza przynosi wspomniana już książka Krisa van Heuckeloma *„Patrzenie w prośmię od ziemi odbity”*. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004), poświęcona refleksji nad motywami światła i percepcji wizualnej świata w twórczości poetyckiej autora *Ocalenia*. Van Heuckelom wpisuje przy tym swoje rozważania w szerszy kontekst badań nad tzw. kulturą wizualną, badań wyływających z przekonania o prymacie percepcji wzrokowej świata nad jego percepcją za pomocą innych zmysłów.

Autor wskazuje na fundamentalne znaczenie doświadczenia wizualnego i motywu światła w „wyrażaniu przez Miłosza jego koncepcji poezji. «Patrzenie» na świat i jego opis w «świetle» są według niego [Miłosza – przyp. E.D.-K.] głównymi obowiązkami poety<sup>63</sup>. Przy tym światło w refleksji badacza pojmowane jest dualistycznie: jako *lux*, czyli światło fizyczne, związane ze zmysłowym doświadczeniem świata – obserwacją, a także *lumen* – światło duchowe, złączone ściśle z „patrzeniem” duchowym, czyli „wizualnym pozazmysłowym doświadczeniem wewnętrznym” (Van Heuckelom ma tu na myśli spekulacje intelektualne i doznania mistyczne). Oba rodzaje „patrzenia” autor odnajduje w „okulocentrycznej” poezji Miłosza.

Wydaje się, że przedstawiona tu pokrótce koncepcja belgijskiego badacza stanowi doskonały punkt wyjścia dla wszelkich rozważań dotyczących związku pomiędzy twórczością Miłosza a sztukami wizualnymi, a zwłaszcza malarstwem; zresztą odwoływać się będę do niej w niniejszej książce wielokrotnie<sup>64</sup>. Sam Heuckelom również sygnalizuje, że „Relację między doświadczeniem wizualnym a reprezentacją świata w poezji Miłosza należy także rozpatrywać poza literaturą, mianowicie w kontekście malarstwa<sup>65</sup>; wątki malarskie w poezji autora *Na brzegu rzeki* są jednak przez van He-

<sup>62</sup> Zob. tamże, s. 195–203. Prócz tego warto również zwrócić uwagę na omówienie Miłoszowego cyklu *W Yale* (zob. tamże, s. 314–317).

<sup>63</sup> K. van Heuckelom, dz. cyt., s. 13.

<sup>64</sup> Zob. m.in. podrozdziały: *W stronę upadku sztuki figuratywnej* (koncepcja van Heuckeloma jako punkt wyjścia dla Miłoszowej refleksji o kolorze); *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne* (znaczenie motywu „czystego patrzenia” w Miłoszowej refleksji o twórczości Cézanne’a); *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów* (znaczenie motywu światła w Miłoszowych wierszach o malarstwie).

<sup>65</sup> K. van Heuckelom, dz. cyt., s. 27.



uckeloma interpretowane, co zrozumiałe, wyłącznie w odniesieniu do interesującej go problematyki „patrzenia”.

Krzysztof Zajas w swoim artykule *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza* (opublikowanym w tomie zbiorowym z 2004 roku) zwraca również uwagę (podobnie jak van Heuckelom) na dominację percepcji wizualnej świata w poezji Miłosza<sup>66</sup>, a także (podobnie jak Adam Dziadek) na swoistą rolę, jaką odgrywa dzieło malarskie w tejże poezji: „Dzieło sztuki pełni więc rolę nie tyle (czy nie tylko) przedmiotu estetycznego, co raczej katalizatora egzystencjalnej refleksji. Estetyka generuje metafizykę”<sup>67</sup>.

Badacz, analizując funkcję dzieł sztuki w poezji Miłosza, słusznie odwołuje się zatem do sensów metafizycznych: „rzeczywistość dzieła sztuki jest jedną z form istnienia rzeczy unicestwionych w porządku czasu”<sup>68</sup>; w tym kontekście opisać postacie i przedmioty, ukazane w dziele malarskim, oznacza: „dotknąć tego, co utraciło swoją substancjalność, to odwrócić czas, odczarować zagładę, przywoływać do istnienia umarłych”<sup>69</sup>.

Na marginesie warto wspomnieć, że Zajas wskazuje również w swoim szkicu na pewien „chwyt kompozycyjny” obecny w poezji Miłosza: otóż na obraz rzeczywisty nałożone zostają przez poetę „elementy zapisanych w pamięci dzieł”<sup>70</sup>. Tak dzieje się, zdaniem badacza, chociażby w Miłoszowym wierszu *Szczęście*, w którym „podmiot wchłania rozległy nadmorski widok – ale zaraz uzupełniają go przywoływane z pamięci dzieła sztuki”<sup>71</sup>. Autor nie konfrontuje jednak w istocie Miłoszowego wiersza z malarstwem, nie poszukuje owych dzieł sztuki utrwalonych w wierszu, przedstawiając na skąpej informacji (zaczepniętej ze szkicu Górczyńskiej), że poeta odwołuje się do motywów pochodzących z twórczości Claude’a Lorraina<sup>72</sup>.

<sup>66</sup> K. Zajas, dz. cyt., s. 178.

<sup>67</sup> Tamże. Por. też: A. Dziadek, dz. cyt., s. 177: „Sam opis [obrazów – E.D.-K.] ma w wierszach najmniejsze znaczenie. Każdy z obrazów dzieła inspirująco, nasuwa poecie owo, powtórzmy raz jeszcze, «wizualne zaszczepienie», od którego zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki”.

<sup>68</sup> K. Zajas, dz. cyt., s. 184.

<sup>69</sup> Tamże, s. 183.

<sup>70</sup> Tamże, s. 179.

<sup>71</sup> Tamże.

<sup>72</sup> Zob. tamże: „Realizm obrazowania w wierszu nosi wyraźne cechy pejzażu malarskiego, co potwierdzają informacje podane przez Renatę Górczyńską [...] w *Podróżnym świecie*, iż do sporządzenia powyższego opisu Miłosz wykorzystał – jak sam przyznał – motywy z obrazów Claude’a Lorraina [...]”. Zajas zauważa także – równie arbitralnie – że podobna strategia poety-

Według Krisa van Heuckeloma „w poezji Miłosza malarstwo stanowi bardzo ważny punkt odniesienia, nie w zakresie tematyki, ale metody artystycznej. W wielu wierszach, szczególnie tych z późniejszych tomików, Miłosz wykazuje fascynację malarstwem, głównie figuratywno-realistycznym”<sup>73</sup>; podobne rozpoznanie sformułował również Krzysztof Zajas w przywoływanym już artykule<sup>74</sup>. I choć nie ulega wątpliwości, że fascynacja „malarstwem rzeczywistości” (czy też: „malarstwem realistycznym”) jest w twórczości autora *Ogrodu nauk* niezwykle wyraźna (próba zbadania tego zjawiska została podjęta w niniejszej książce), to jednak należy także zwrócić uwagę na wyraźne uprzywilejowanie w poezji i eseistyce Miłosza określonych tematów malarskich, takich jak chociażby temat ro-

---

cka, polegająca na „nakładaniu” na obraz rzeczywisty elementów pochodzących z różnych dzieł malarskich, zastosowana została przez Miłosza w wierszach *Czaszka* oraz *Maria Magdalena i ja*, w których opisane zostały nieistniejące dzieła sztuki (zob. tamże). Szerzej pisze na ten temat (również polemicznie) w podrozdziale *Pokutująca Magdalena. Wokół „Czaszki”*. Własną interpretację utworu *Szczerście* proponuję natomiast w podrozdziale *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.

Wspomnieć należy także o fakcie, iż Krzysztof Zajas błędnie interpretuje wiersz Miłosza *Warsztat Grafiki Ludowej* (z 1948 roku), podając – zupełnie arbitralnie – iż w utworze tym poeta odwołuje się do „obrazków z życia brazylijskich Indian malowanych w XVII wieku przez Fransa Posta” (zob. K. Zajas, dz. cyt., s. 182). Tymczasem, jak zauważył Aleksander Fiut, „zgodnie z informacją Cz. Miłosza wiersz jest swego rodzaju komentarzem do albumu grafiki grupy lewicujących artystów meksykańskich, występujących pod nazwą El Taller de Gráfica Popular”. Album ten składa się z dziesięciu linorytów, wykonanych dla uczczenia 10. rocznicy założenia Konfederacji Robotników Ameryki Łacińskiej. *Warsztat (Pracownia) Grafiki Ludowej* powstał w 1937 roku. W swoich pracach meksykańscy artyści dążyli do „zespolecia tradycji sztuki plemion indiańskich z treściami rewolucyjnymi”. Zob. A. Fiut, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 356–366.

<sup>73</sup> K. van Heuckelom, dz. cyt., s. 27.

<sup>74</sup> Zob. K. Zajas, dz. cyt., s. 180: „Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że zainteresowanie Miłosza ogranicza się w tych przypadkach niemal wyłącznie do malarstwa realistycznego (nie licząc sporadycznych fascynacji biografiami impresjonistów: Cézanne’a i Degasa), tak jakby ono właśnie zdolne było do najsilniejszego wsparcia poetyckich poszukiwań”. Nie do końca jest jednak jasne, jakiego typu dzieła malarskie kryją się, zdaniem autora, pod pojęciem „malarstwa realistycznego”, skoro twórczość Cézanne’a i Degasa określa on mianem impresjonistycznej (choć Degas był, zdaniem wielu badaczy, o tyle impresjonistą, co realista, Cézanne zaś – raczej postimpresjonistą, szybko bowiem wykroczył on poza ramy kierunku impresjonistycznego); obu zresztą artystów można by włączyć, jak sądzę, do grona „malarzy rzeczywistości” w rozumieniu Miłosza. Por. też np. L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczyk, T. Przystęski, wstęp: M. Poprzęcka, Warszawa 1974; A. Pierikos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. *Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu*, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001; W. Juszczyk, *Rekonstrukcja świata – Paul Cézanne*, [w:] tegoż, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985. Zob. też następujące podrozdziały niniejszej książki: *W stronę upadku sztuki figuratywnej; Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne; Akt kobiecy. Wokół „Pasteli Degasa”*.

dzajowy, pojmowany przez autora *Kontynentów* w duchu Baudelaire'owskiego „malarstwa obyczajów”.

Na istotne znaczenie tematu „malarstwa obyczajów” w twórczości Miłosza słusznie wskazał już Adam Dziadek w książce *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej* (2004), w której jeden rozdział (*Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami*) poświęcony został poezji autora *Hymnu o perle*<sup>75</sup>. Badacz przedstawił w tejże rozprawie kilka interesujących interpretacji wybranych Miłoszowych wierszy odwołujących się do malarstwa (*Nie więcej*; wiersze z cyklu *W Yale*, wiersze o obrazach z tomu *To*). W swojej próbie „deszyfracji” twórczości Miłosza Dziadek posłużył się m.in. komentarzami historyków sztuki (na temat artystów oraz konkretnych dzieł malarskich), które płynnie włączył do swego dyskursu<sup>76</sup> – i wydaje się, że ten zaproponowany przez autora model lektury kontekstowej stanowi niezwykle przydatną metodę odczytywania sensu Miłoszowych wypowiedzi nawiązujących do malarstwa. A jednak kryje się w niej pewne niebezpieczeństwo, na które zwróciła już uwagę m.in. Aneta Grodecka: „[...] postugiwanie się cudzym komentarzem sprawia, że nie zestawiamy ekfrazy z malarskim pierwowzorem, a z opisem tego dzieła dokonany przez innego badacza”<sup>77</sup>. Dlatego też badacz ekfraz, jak zauważa Grodecka, powinien odznaczać się umiejętnością analizy dzieła malarskiego<sup>78</sup>, aby móc prawdziwie konfrontować tekst literacki z opisywanym przez poetę obrazem<sup>79</sup>.

Adam Dziadek zauważa również istotną zależność pomiędzy Miłoszową poezją i eseistyką (oraz innymi wypowiedziami prozatorskimi autora *Roku myśliwego*): „utwory poetyckie i fragmenty rozproszonych wypo-

<sup>75</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 150. Badacz nie wspomina natomiast o innych tematach malarskich, które stały się przedmiotem refleksji poety, a które omówione zostaną w niniejszej książce (np. o Pokutującej Magdalenie czy martwej naturze).

<sup>76</sup> Zob. tamże, s. 170.

<sup>77</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 20.

<sup>78</sup> Tamże. Badaczka dodaje, że oprócz umiejętności analizy dzieła malarskiego „ważna jest wiedza na temat recepcji malarstwa (od kiedy dzieło było reprodukowane, w jaki sposób było eksponowane, powielane), a także dobra znajomość biografii poety, która pozwala odtworzyć sposób kontaktu z obrazem i ocenić wpływ lektur na sposób odbioru”.

<sup>79</sup> Wydaje się więc, że optymalne rozwiązanie to rozważne wykorzystywanie w dyskursie naukowym obu wspomnianych „narzędzi” (tzn. zarówno samodzielne analizowanie i interpretowanie dzieł malarskich, jak i kontekstowe odwoływanie się do – często niezwykle cennych – spostrzeżeń wybitnych znawców sztuki), co też starałam się czynić w niniejszej książce.

wiedzi prozą uzupełniają się i nawiązują do siebie<sup>80</sup>; w tym kontekście staje się oczywiste, dlaczego badacz sięga po cytaty z różnych utworów Miłosza (poetyckich i prozatorskich) odwołujących się do malarstwa, które, jak się okazuje, wzajemnie się dopełniają i reinterpretują<sup>81</sup>.

Dziadek, interpretując wybrane Miłoszowe „wiersze z obrazami”, dociera w swoim studium do kilku ważnych miejsc twórczości autora *Gucia zaczarowanego*: zwraca uwagę nie tylko na wspomniany już temat „malarstwa obyczajów”, ale również na wagę „myślenia obrazowego”, problematyki *mimesis*<sup>82</sup> (i realizmu) czy zagadnienia niewyraźności<sup>83</sup>. Zwątpienie w możliwości mimetyczne sztuki, które Dziadek odnajduje w dziele Miłosza (i rozpatruje w kontekście myśli poststrukturalistycznej), prowadzi go do wniosku, iż „tekstualizując jakiś obraz, zawsze wykracza się poza jego kadr”<sup>84</sup>. Toteż niemożliwy okazuje się „opis obrazu”, a więc ekfrazą „w klasycznym sensie tego terminu”<sup>85</sup>, a Miłoszowa poezja jawi się

<sup>80</sup> Tamże. Por. też: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 302: „Twórczość Miłosza – gdy ją oglądać z oddalenia – przedstawia się jako jeden wielki poemat lub szereg redakcji tego samego wiersza. Rządzi nią powtórzenie i wariacja, bo «namiętna pogoń za Rzeczywistością», nie tracąc nigdy z oczu swego celu, ustać nie może ani na chwilę, a żadne jej stadium nie jest ostateczne”.

<sup>81</sup> Podobna strategia interpretacyjna (oparta na przekonaniu o swoistej komplementarności tekstów poetyckich i prozatorskich Miłosza) została również wykorzystana w niniejszej książce.

<sup>82</sup> Warto podkreślić, że na wagę kategorii *mimesis* w twórczości Miłosza (także w kontekście malarstwa) zwróciła również uwagę Natalia Mikołajczyk w swoim artykule *Być wiernym światu – sztuka mimesis na przykładzie ekfrazy poetyckiej jednego wiersza Czesława Miłosza*. Badaczka wspomina wprawdzie o rozmaitych zainteresowaniach malarskich autora *Nieobjętej ziemi*, a jednak szczegółowo analizuje jeden tylko wiersz Miłosza: *Salvator Rosa (1615-1673), „Pejzaż z postaciami”, Yale University Gallery*. Autorka zauważa przy tym, opierając się na ustaleniach Adama Dziadka, że omawiany przez nią utwór Miłosza jest „ekfrazą pozorną”, to znaczy – interpretacją sztuki, „odsytającą niejako poza dzieło plastyczne”. Badaczka, słusznie wskazując przy tym na wpisana w wiersz ideę apokatastazy, konkluduje: „Takie rozumienie jednakże odsyła daleko od wszelkiej nawet szeroko pojętej ekfrastyczności w stronę sztuki *mimesis* pozaziemskiego świata”. Zob. N. Mikołajczyk, *Być wiernym światu – sztuka mimesis na przykładzie ekfrazy poetyckiej jednego wiersza Czesława Miłosza*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazą. Studia i szkice*, pod red. D. Heck, przedmową opatrzyła A. Grodecka, Wrocław 2008. Szerzej na temat interpretowanego przez Natalię Mikołajczyk wiersza Miłosza piszę w podrozdziale *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.

<sup>83</sup> Zob. A. Dziadek, s. 145, 159.

<sup>84</sup> Tamże, s. 179.

<sup>85</sup> W jednym z rozdziałów swojej rozprawy Adam Dziadek szczegółowo omawia i definiuje zjawisko ekfrazy oraz hypotypozy (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 51–60, 76–83). W niniejszej książce wielokrotnie odwoływać się będę do tychże ustaleń w celu scharakteryzowania różnych typów opisu w twórczości Miłosza (tzn. w celu odróżnienia hypotypozy od ekfrazy).

raczej jako interpretacja sztuki. Tendencja ta okazuje się, zdaniem Dziadka, znamieną dla całej poezji współczesnej:

*Gdyby odpowiedzieć na pytanie o sytuację ekfrazy w literaturze współczesnej, może się okazać, że jest ona bardzo szczególna, z trudem bowiem da się znaleźć w obrębie zbioru współczesnych tekstów takie, które stanowią przykład współczesnej ekfrazy [...]. Z punktu widzenia współczesności trzeba by raczej mówić o szerokim zjawisku ekfrastyczności, a jedynie w pojedynczych, wybranych tekstach wskazywać cechy właściwe ekfrazie<sup>86</sup>.*

Problematyka związków twórczości Miłosza z malarstwem obecna jest również w refleksji Anety Grodeckiej – w jej interesującej rozprawie *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy* (2009), będącej zarazem antologią polskich wierszy o malarstwie. Na uwagę zasługują zwłaszcza dwa podjęte przez autorkę wątki dotyczące poezji Miłosza. Po pierwsze, rozpatruje ona wpływ kultury Dalekiego Wschodu na wykształcenie się nowej, dwudziestowiecznej formy ekfrazy; w tym kontekście odczytuje Miłoszowe wiersze o obrazach z tomu *To*, akcentując ich pokrewieństwo z haiku<sup>87</sup>. Po drugie zaś, badaczka proponuje interpretację wiersza *Pastele Degasa*, wpisując jednocześnie utwór Miłosza w szerszy kontekst polskiej poezji inspirowanej twórczością francuskiego malarza<sup>88</sup>.

---

Zgadzam się przy tym z tezą Dziadka (i daję temu wyraz w różnych miejscach książki), iż w przypadku poszczególnych wierszy Miłosza o obrazach nie możemy mówić o ekfrazach *sensu stricto*, gdyż najważniejszy w nich okazuje się nie opis obrazu (ten zostaje często sprawdzony do zaledwie kilku „śladów”), lecz – gest interpretacyjny samego poety (tzn. obraz staje się dla poety punktem wyjścia dla refleksji niepowiązanej bezpośrednio z danym dziełem malarskim). Podczas kategoryzowania niektórych wypowiedzi Miłosza o malarstwie i malarzach pomocna okazuje się również kategoria „pisanego wizerunku” w ujęciu Anety Grodeckiej (zob. A. Grodecka, dz. cyt., s. 21–22; 30). Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>86</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 56.

<sup>87</sup> A. Grodecka, dz. cyt., s. 225–225. Na podobieństwo tychże wierszy do haiku zwrócił również uwagę Adam Dziadek (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 166–169). Z kolei Aleksander Fiut zauważył fakt nieustającego dialogu Miłosza z poezją Dalekiego Wschodu, jaki toczy się na kartach jego twórczości (zob. A. Fiut, dz. cyt., s. 321). Także Elżbieta Kiślak podejmuje wątek fascynacji Miłosza poezją Dalekiego Wschodu; wskazuje przy tym m.in. na pokrewieństwo Miłoszowych *Zdań* z haiku (zob. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czestaw Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 346–347). Wszystkie przywołane tu spostrzeżenia badaczy stały się dla mnie inspiracją do prześledzenia refleksji autora *Wypisów ksiąg użytecznych* o haiku – formie literackiej ściśle powiązanej ze sztukami plastycznymi.

<sup>88</sup> Zob. A. Grodecka, dz. cyt., s. 195–205.

Dwoje badaczy zwróciło już także uwagę na istotę relacji pomiędzy dziełem Miłosza a twórczością innego francuskiego artysty – Paula Cézanne’a. Anna Pilch poświęciła jeden rozdział swojej książki *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów* (2010)<sup>89</sup> na omówienie problematyki „świadomego dialogu” poety i malarza (punktem wyjścia jej refleksji stał się *Osobny zeszyt: Przez galerię luster. Strona 15* Miłosza, zaś najważniejszym kontekstem interpretacyjnym – pisma Maurice’a Merleau-Ponty’ego)<sup>90</sup>. Z kolei Kris van Heuckelom, w przywołanej już rozprawie poświęconej tematyce wizualności w poezji Miłosza, rozpatruje relację Miłosz – Cézanne w kontekście kategorii „obiektywnego spojrzenia”<sup>91</sup>.

Na zakończenie tego krótkiego przeglądu literatury przedmiotu warto podkreślić, że wiele inspirujących spostrzeżeń dotyczących związków twórczości autora *Ziemi Ulro* z malarstwem (np. na temat podobieństwa Miłoszowego i Hopperowskiego spojrzenia na amerykańską rzeczywistość)<sup>92</sup> można również odnaleźć w monumentalnej pracy Andrzeja Franaszka *Miłosz. Biografia* (2011)<sup>93</sup>. Z pewnością niezwykle cenne z perspektywy niniejszych badań okazały się też określone fakty biograficzne przywołane przez Franaszka, których znajomość umożliwia zrozumienie niektórych Miłoszowych fascynacji malarskich (np. liczne informacje o oglądanych przez poetę wystawach malarstwa czy o jego spotkaniach z artystami).

---

<sup>89</sup> Zob. A. Pilch, *O świadomym dialogu Miłosza i Cézanne’a na temat przedstawiania „ja” i „metafory świata” w obrazach poetyckich i malarskich*, [w:] tejże, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.

<sup>90</sup> Szerzej na temat tekstu Anny Pilch piszę w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>91</sup> Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>92</sup> Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale *Portrecista rzeczywistości. Edward Hopper*.

<sup>93</sup> A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

### 3. Wprowadzenie w problematykę książki

W niniejszej książce omówione zostaną wybrane zagadnienia dotyczące rozmaitych związków pomiędzy twórczością Czesława Miłosza a malarstwem. Przedmiotem rozważań będą liczne wypowiedzi Miłosza – zarówno poetyckie, jak i prozatorskie (fragmenty esejów, dziennika, recenzji, korespondencji, rozmów) – w których pojawiają się odwołania do konkretnych dzieł malarskich (np. do wskazanych przez poetę obrazów Turnera, Constable’a, Corota w wierszach z cyklu *W Yale*); tematów (lub cech formalnych) charakterystycznych dla malarstwa określonych artystów (np. kobiet z pasteli Edgara Degasa, „barwnych dywanów” Bonnarda i Vuillarda); tematów malarskich (np. martwej natury, Pokutującej Magdaleny); kierunków i szkół artystycznych (np. impresjonizmu, szkoły weneckiej); postaci malarzy (np. biografii Paula Cézanne’a i Leonor Fini); okresów w historii sztuki (np. malarstwa nowoczesnego) – i wiele innych.

Książka składa się z dwóch zasadniczych części. W rozdziale pierwszym (*Malarstwo rzeczywistości*) poddana refleksji zostaje Miłoszowa fascynacja „malarstwem realistycznym”, a więc konkretną artystyczną metodą przedstawiania rzeczywistości; w rozdziale drugim przedmiotem badawczego namysłu staje się upodobanie poety do określonych tematów malarskich. Jednocześnie trzeba wyraźnie podkreślić, że w twórczości autora *Nieobjętej ziemi* oba wskazane nurty fascynacji sztuką wzajemnie się przenikają i splatają; ich – nieco sztuczne – „rozdzielenie” w niniejszej książce powodowane było wyłącznie chęcią uporządkowania niezwykle złożonej i bogatej problematyki, kryjącej się pod lapidarną tytułową formułą „Miłosz a malarstwo”.

Punktem wyjścia w rozdziale pierwszym staje się namysł nad poetycką wiarą w obiektywne istnienie świata, poznawalnego za pomocą ludzkich zmysłów (realizm ontologiczny i epistemologiczny), a także nad Miłoszową koncepcją sztuki jako „namiętnej pogoni za Rzeczywistością” i preferowaną przez poetę formułą *mimesis* (zob. „*Realizmy*” Miłosza).

Następnie omówiona zostaje refleksja autora *Ogrodu nauk* na temat upadku sztuk odtwarzających (którego zapowiedzią jest, w oczach poety, malarstwo impresjonistyczne), a także Miłoszowa refleksja o kolorze (ambiwalentny stosunek do procesu „wyzwolenia” koloru w sztuce; malarstwo Bonnard’a i Vuillard’a), będącego świadectwem „splendoru” rzeczywistości (malarstwo Boscha). Zasygnalizowany zostaje również wątek złożonego stosunku Miłosza do sztuki nowoczesnej, m.in. w kontekście jego niechęci do malarstwa abstrakcyjnego i upodobania do „wojennej” twórczości Picassa (zob. *W stronę upadku sztuki figuratywnej*).

Podrozdział *O sztuce czystej w dwóch odstępach* przynosi próbę odczytania Miłoszowej refleksji o Czystej Formie Witkacego (esej *Granice sztuki*), a także próbę rekonstrukcji polemiki Miłosza z autorem *Studium przedmiotu*; wciąż pozostajemy więc tu w kręgu problematyki upadku sztuk „odtworczających” w wieku dwudziestym, który budził wewnętrzny sprzeciw poety. Miłoszowa fascynacja haiku wydaje się w tym kontekście nieprzypadkowa – w oczach autora *Wypisów z ksiąg użytecznych* jest to bowiem poezja niezwykle sensualna, z założenia przeciwna abstrakcji, a przy tym niezwykle „malarzka” (zob. *Przeciwko abstrakcji. Dygresja o haiku*).

W dwóch ostatnich podrozdziałach przedmiotem interpretacji stają się te wypowiedzi autora *Hymnu o perle*, w których odwołuje się on do twórczości (i postaci) „malarzy rzeczywistości”: Paula Cézanne’a, czyli artysty realizującego w oczach Miłosza ideał „obiektywnego spojrzenia” (zob. *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*), a także Edwarda Hoppera – portrecisty dwudziestowiecznej Ameryki (zob. *Portrecista rzeczywistości. Edward Hopper*).

Przegląd tematów malarskich, które stały się przedmiotem refleksji Miłosza, rozpoczyna tekst poświęcony malarstwu pejzażowemu, które w twórczości autora *Kontynentów* ujmowane jest w niezwykle oryginalny sposób. Poety nie będzie interesować bowiem ukazane przez malarzy (Breughla, Watteau, Lorraina, Turnera, Constable’a, Corota, Rosy, Posta...) piękno natury; poszukiwać będzie raczej przedstawionych na obrazach „drobnych postaci” (a więc sztafażu, który w oczach Miłosza nabiera jednak nowego znaczenia), a także – rozmaitych śladów ludzkiej obecności (zob. *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*).

Fascynacja Miłosza sztuką ukazującą ludzką rzeczywistość znajduje także swój wyraz w jego upodobaniu do Baudelaire’owskiego „malarstwa obyczajów” (a więc specyficznie pojmowanego malarstwa rodzajowego). Oka-



zuje się bowiem, że lektura *Malarza życia nowoczesnego* (i innych szkiców o sztuce francuskiego poety) pozostawiła głęboki ślad w dziele Miłosza; tu właśnie szukać należy genezy fascynacji autora *Kronik „malarstwem ludzkich namiętności”* (kontekst twórczości Feliksa Topolskiego), realistycznym szczegółem w malarstwie, cywilizacją jako sztucznością, a także kobietą jako umalowaną i wtajemniczoną kaptanką erotyki (zob. *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*).

Bogactwo tematyki obyczajowej (ale także ironię i litość) dostrzegał poeta w twórczości Edgara Degasa, która stała się tematem jego rozmaitych wypowiedzi. Poetę zafascynowały zwłaszcza kobiety z późnych obrazów francuskiego artysty, którym poświęcił jeden ze swoich wierszy z tomu *To*. Degasowskie kobiety jawią się w refleksji Miłosza jako przedstawicielki Natury i kaptanki Erosa, ale także – kruche istoty, których poecie nie udaje się ostatecznie wyrwać z ich przemijalności, z „otchłani” (zob. *Kobiety z pasteli Degasa*).

W kolejnym podrozdziale przedmiotem interpretacji staje się przede wszystkim Miłoszowy wiersz *Czaszka*, który odczytywany jest między innymi w kontekście ikonografii Pokutującej Magdaleny, wiersza *Maria Magdalena i ja* oraz pytania o ewentualną inspirację poety malarstwem Georges de La Toura (zob. *Pokutująca Magdalena. Wokół „Czaszki”*).

Następnie omówione zostają liczne wypowiedzi Miłosza na temat malarzkich przedstawień Apokalipsy i Pieła autorstwa Signorellego i Boscha. W przywoływanej refleksji autora *Trzech zim* na plan pierwszy wysuwają się wątki związane z „piekielnym” obliczem wieku dwudziestego (zob. *Apokalipsa i Pieło. O malarstwie Signorellego i Boscha*).

Rozdział drugi zamykają rozważania na temat obecności martwej natury w twórczości autora *Dalszych okolic*, będącej zarówno przedmiotem jego refleksji eseistycznej (zwykle w kontekście myśli Schopenhauera i Simone Weil), jak i tematem Miłoszowej wyobraźni poetyckiej (nakryty stół jako domena bytu). Zwraca również uwagę zainteresowanie poety określonym malarstwem o tej tematyce: Chardina, Cézanne’a i Holendrów siedemnastego wieku (zob. *O martwej naturze i tajemnicy „bycia” przedmiotów*).

**Rozdział I.**  
**Malarstwo**  
**rzeczywistości**

# 1. „Realizmy” Miłosza<sup>94</sup>

*Nadzieja bywa, jeżeli ktoś wierzy,  
Że ziemia nie jest snem, lecz żywym ciałem,  
I że wzrok, dotyk ani słuch nie kłamie.*

*Czesław Miłosz, Nadzieja (fragment)*

## Spór o istnienie świata

„Obiektywne istnienie świata jako ulga” – stwierdza Miłosz w *Roku myślowego* (1990), a właściwie wplata swoją myśl w ciąg refleksji na temat krajobrazu „na północ od San Francisco”<sup>95</sup>. Jaki jest sens tego zdania, wypowiedzianego przez poetę, zdawałoby się, mimochodem? Mówiąc najkrócej: to głos Miłosza w sporze o istnienie świata, w który to spór autor *Ziemi Ulro* wikać się będzie w swojej twórczości wielokrotnie – pomimo że w rozmowie z Aleksandrem Fiutem podkreśli, że wolałby odciąć się od tej „wielkiej filozoficznej dyskusji”, od tej „góry mądrości”<sup>96</sup>.

Notabene, w tej samej rozmowie poeta przyznaje, że problem istnienia świata niezwykle zaprzętał Witolda Gombrowicza – i dlatego często powracał podczas rozmów Miłosza z autorem *Kosmosu*. W innym miejscu Miłosz z właściwym sobie zmysłem humoru pokazuje, jak naprzeciw siebie stoją oni, dwaj dyskutanci: „grzeczny chłopczyk, wierzący w bożię, starający się unikać grzechu” i dziki łobuz, Gombrowicz, który „pokazuje język i gra na nosie autorytetom dwóch tysiącleci”<sup>97</sup>. Poeta zauważa – z nieskrywaną nutą ironii – że jest świadomy własnego odwoływania się do

<sup>94</sup> Niniejszy podrozdział – w zmienionej i skróconej wersji – opublikowany został w czasopiśmie „Topos”; zob. E. Dryglas-Komorowska, „Realizmy” Miłosza, „Topos” 2010, nr 2–3, s. 49–59.

<sup>95</sup> Cz. Miłosz, *Rok myślowego*, Kraków 1991, s. 49.

<sup>96</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 91.

<sup>97</sup> Cz. Miłosz, *Rok myślowego*, s. 245.

„magazynu dawno wypracowanych pojęć”<sup>98</sup>, podczas gdy Gombrowicz pozostaje w jego oczach „pisarzem nowoczesnym”. Ale przyznaje jednocześnie, że tkwi w nim „potrzeba doskonałej obiektywności”<sup>99</sup>, to znaczy świata istniejącego realnie, niezależnie od ludzkiego umysłu. Nawet jeśli miałyby to oznaczać bycie pisarzem staroświeckim, albo inaczej – „opóźnionym”<sup>100</sup>.

Pomimo przekornych Miłoszowych zapewnień: „nie jestem filozofem”, „nie powinniśmy tutaj toczyć wielkiej filozoficznej dyskusji”<sup>101</sup> – rozmowa na temat istnienia świata (z różnymi nazwanymi i bezimiennymi „niedowiarkami”) toczy się nieprzerwanie w jego pisarstwie, jest w nim stale obecna, w różnych odstonach. Bowiem – jak słusznie zauważa Aleksander Fiut – „fundamentem poezji Miłosza jest niezłomna wiara, że świat istnieje niezależnie od najbardziej nawet subtelných i wyrafinowanych spekulacji intelektu czy igraszek wyobraźni. O tym, że istnieje – świadczy bezpośrednio pięć zmysłów”<sup>102</sup>. Także Kris Van Heuckelom, interpretując znamieny dla omawianego tu problemu wiersz *Nadzieja*<sup>103</sup> z cyklu *Świat* (poema naiwne), przypomina, że dla Miłosza „świat nie jest produktem ludzkiej wyobraźni, lecz istnieje niezależnie od nas oraz iż zmysły są wiarygodnym instrumentem poznania rzeczywistości ziemskiej”<sup>104</sup>.

<sup>98</sup> Tamże.

<sup>99</sup> Tamże.

<sup>100</sup> Por. tamże, s. 132: „[...] my, kilku z nas, odróżniamy się wigorem, bo jesteśmy opóźnieni, to znaczy nasze filozoficzne rozmyślanie nadal zachowuje resztki odniesienia do prawdy obiektywnej, czyli Boga”. Aleksander Fiut wskazuje na zasadniczą różnicę pomiędzy Miłoszem, dla którego istnienie Boga stanowi pewnik, przywracający bytowi „sens i porządek”, a autorem *Pornografii*, który traktował pojęcie Boga jako „pomost” do drugiego człowieka (Bóg Gombrowicza jest, jak zauważa badacz, „międzyludzki», karykaturalny i kaleki”). Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 146–147. Na temat wieloaspektowych relacji pomiędzy twórczością Gombrowicza a Miłosza zob. też m.in.: J. Błoński, *Jeszcze o poezji i świętości*, [w:] *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza: 1980–1998*, pod red. A. Fiuta, Kraków 2000, s. 40–49; A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 543–547; J. Jarzębski, *Być wieszczem*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 133–169. Zob. też: B. Riss, [przypis 9], [w:] J. Andrzejewski, *Cz. Miłosz, Listy 1944–1981*, opr. B. Riss, Warszawa 2011, s. 90.

<sup>101</sup> Por.: *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 91.

<sup>102</sup> A. Fiut, dz. cyt., s. 7.

<sup>103</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Nadzieja*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 202.

<sup>104</sup> K. Van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 21. Jan Błoński tak wyjaśniał filozoficzny wymiar poematu *Świat* (poema naiwne): „Świat nosi podtytuł *poema naiwne*. Poema, jak mówiono przed wiekiem! Zaś naiwność jest świadomie wybrana przez poetę, ponieważ istnieją prawdy, które wypowiedzieć może tylko dziecko lub prostaczek. Czy na pewno? Znowu – pułapka: jak mówi Miłosz, *Świat powstał po lekturze Tomasza z Akwinu*. A więc wypowiedź prostaczka jest naprawdę

W kręgu jakiej filozoficznej tradycji ontologicznej i epistemologicznej można by usytuować Miłosza? Sam poeta, w rozmowie z Fiutem, odpowiada na to pytanie następująco: „Ja zawsze, nie wiem dlaczego, tak odruchowo brałem stronę skrajnego realizmu. Nawet aż do realizmu Tomasza z Akwinu”<sup>105</sup>. Warto pójść tropem Miłoszowego autokomentarza i przyrzeć się nieco bliżej owemu „skrajnemu realizmowi”, po którego stronie opowiada się poeta. Na początek wypada zauważyć – za Władysławem Tatarkiewiczem – że termin „realizm” ma w filozofii dwa różne znaczenia:

*W jednym oznacza twierdzenie, że przedmioty fizyczne są realne, że nie są li tylko naszymi wyobrażeniami. W tym rozumieniu „realizm” przeciwstawia się idealizmowi, subiektywizmowi, i najwięcej jest używany w filozofii nowszej. Natomiast w drugim znaczeniu „realizm” oznacza twierdzenie, że poza przedmiotami fizycznymi, przedmiotami jednostkowymi, realne są także gatunki, przedmioty ogólne. Jest to realizm „pojęciowy”, swoiście średniowieczny. Jego przeciwieństwem jest nominalizm. Od tamtego realizmu różni się zasadniczo: tamten o realności gatunków albo nic nie twierdzi, albo jej wręcz zaprzecza*<sup>106</sup>.

Miłosz najczęściej mówi o sobie jako o zwolenniku „realizmu” w znaczeniu pierwszym (tzn. stojąc w opozycji do filozoficznego subiektywizmu)<sup>107</sup>. Ale w cytowanej już rozmowie z Aleksandrem Fiutem poeta przyjmuje także stanowisko realistyczne w sporze o uniwersalia (choć jednocześnie przestrzega przed poważnym traktowaniem jego głosu w tejże dyskusji)<sup>108</sup>. Autor *Ziemi Ulro* stwierdza bowiem, że „woli być” przeciwko nominalistom,

---

wypowiedzią mędrca, któremu filozoficzna medytacja kazała powrócić do naiwności... Jak się zdaje, Świat – właśnie „świat” cały – zobrazować ma właściwą hierarchię bytów, od najskromniejszych, przyrodniczych, po najwyższe, duchowe, skoro ośrodkiem cyklu są poetyckie definicje trzech cnót teologicznych, wiary, nadziei, miłości. I ta hierarchia – widoczna w opisie dnia jednej rodziny – winna objawić się we wzajemnej zależności, podporządkowaniu i współdziałaniu, słowem, we właściwym porządku, którego okupacyjna rzeczywistość była jakby szatańskim odwróceniem”. Zob. J. Błoński, *Patos, romantyzm, prorocтво*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 24.

<sup>105</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 91.

<sup>106</sup> Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, Warszawa 2007, s. 263–264.

<sup>107</sup> Także w niniejszej książce termin „realizm” (w kontekście filozoficznym) używany będzie w pierwszym ze wskazanych znaczeń.

<sup>108</sup> Por. Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 91.

a więc tym, dla których istnieją jedynie terminy ogólne, nie istnieją zaś ani pojęcia, ani jakaś natura ogólna; w tym ujęciu z powszechników pozostaje więc jedynie sam dźwięk (*flatus vocis*), któremu w rzeczywistości nic nie odpowiada. Zdaniem realistów natomiast istnieją zarówno terminy, jak i pojęcia ogólne. Pojęciom ogólnym, które są bytami myślonymi, odpowiadają realne treści istniejące jednostkowo<sup>109</sup>. To właśnie do tego ostatniego stanowiska poeta nawiąże, gdy powie: „Wolę wierzyć, że jest koniowatość, której realizacją jest koń”<sup>110</sup>.

Wróćmy jednak do „realizmu” w pierwszym znaczeniu, to znaczy pojmowanego jako przekonanie o realnym istnieniu świata, którego przedstawicielem był m.in. wspomniany przez Miłosza św. Tomasz<sup>111</sup>. Według Akwinaty „byt [rzeczywistość] jest tym, co najpierw uderza w nasze intelektualne poznanie, gdyż byt [rzeczywistość] stanowi właściwy przedmiot intelektualnego poznania”<sup>112</sup>. Realści stać więc będą na stanowisku, że przedmiotem naszego ludzkiego poznania jest rzeczywistość, czyli realnie istniejący świat. W jaki sposób człowiek, w swoim codziennym życiu, poznaje rzeczywistość? Odbyna się to w spontanicznych aktach afirmacji istnienia rzeczy, które są jak gdyby wstępny, i zarazem – zasadniczym momentem naszego poznania. Akty te połączone są zwykle z „refleksją towarzyszącą”, która daje możliwość późniejszego poznania refleksyjnego, kiedy to przedmiotem poznania staje się nasze poznanie rzeczywistości. Ale, jak wskazują filozofowie realści, poznanie naszego poznania jest w istocie metapoznaniem, zasadniczym problemem poznawczym jest

<sup>109</sup> Por. M. A. Krąpiec, *Elementy filozofii poznania*, [w:] tegoż [et al.], *Wprowadzenie do filozofii*, Lublin 1992, s. 387–389. Na temat średniowiecznego sporu o uniwersalia zob. też: W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 262–269.

<sup>110</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 91.

<sup>111</sup> Warto na marginesie wspomnieć, że Tomasz z Akwinu był, co oczywiste, filozofem realistą (w znaczeniu pierwszym terminu „realizm” wskazanym przez Tatarkiewicza), natomiast nie zajął on skrajnie realistycznego stanowiska (wbrew temu, co zdaje się sugerować Miłosz) w sporze o uniwersalia: „Rzeczy jednostkowe, i tylko one, są substancjami, czyli samoistnymi bytami; było to zasadnicze stanowisko Tomasza, wspólne mu z Arystotelesem. Z niego wynikał pogląd na sprawę uniwersaliów. Był to pogląd umiarkowanie realistyczny, w duchu Arystotelesa. Powszechniki istnieją, ale tylko w łączności z jednostkowymi rzeczami; istnieją w substancjach, stąd mogą być wyabstrahowane przez umysł, ale same substancjami nie są”. Zob. W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 311.

<sup>112</sup> Cyt. za: M. A. Krąpiec, dz. cyt., s. 341. Zob. też: W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 311: „Według św. Tomasza nie jest bezpośrednio znany umysłowi ludzkiemu ani Bóg, ani dusza, ani istota rzeczy materialnych, ani żadne prawdy ogólne; dane są mu tylko rzeczy jednostkowe. One więc muszą służyć za punkt wyjścia dla wszelkiego poznania”.

bowiem poznanie świata-bytu, którego istnienie stwierdzamy w spontanicznych aktach afirmacji<sup>113</sup>.

Zapytajmy więc, jak w powyższym kontekście scharakteryzować można postawę Gombrowicza względem rzeczywistości? Zwięzłą formułę na jej określenie proponuje sam Miłosz: „świat istnieje tu, w głowie. Nie możemy nic sądzić o istnieniu bądź nieistnieniu świata”<sup>114</sup>. Poeta podkreśla, że jest to właściwie stanowisko „bardzo sceptyczne”, a więc wyroste na gruncie zwątpienia w możliwość poznania rzeczywistości-bytu. Owocem tego zwątpienia jest wstrzymanie się od wydawania sądów o rzeczach, z uwagi na niemożność poznania rzeczy materialnych i ich własności<sup>115</sup>. W innym jednak miejscu Miłosz określi postawę filozoficzną Gombrowicza bardziej radykalnie: jako uparte negowanie twierdzeń o istnieniu czegokolwiek poza naszymi percepcjami<sup>116</sup>. Akcent położony byłby tu na subiektywistyczną wizję świata autora Ślubu, tkwiącą swymi korzeniami w filozofii Kartezjusza i Kanta, który na nowo podjął myśl Descartesa<sup>117</sup>. Tym samym to właśnie Gombrowicz staje się w oczach Miłosza jednym z mieszkańców ziemi Ulro,

<sup>113</sup> Por. M. A. Krąpiec, dz. cyt., s. 350–357.

<sup>114</sup> Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 91.

<sup>115</sup> „Sceptycyzm zrodził się [...] na gruncie idealizmu platońskiego, a przybrał wymyślną postać powszechnego, metodycznego wątplenia na gruncie myśli Descartesa. Sceptycyzm najogólniej uważa, że nie jest możliwe rozstrzygnięcie sporu w sprawie poznawalności przedmiotów i w konsekwencji poznawalności samej prawdy”. Zob. M. A. Krąpiec, dz. cyt., s. 347.

<sup>116</sup> Por. Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 245.

<sup>117</sup> Por.: Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 91; Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 245. Zob. też: M. A. Krąpiec, dz. cyt., s. 339: „W dziejach filozofii i europejskiej kultury kartezjanizm okazał się stanowiskiem przełomowym, skierowującym analizy filozoficzne na tory subiektywizmu. To podmiot, jakim jest człowiek, ma się stać ostatecznie kluczem do rozumienia zagadnień filozofii i kultury. [...] *Cogito* – jako istota ducha (w tym wypadku człowieka, który jest *res cogitans*) – ma się stać Archimedesowym punktem oparcia całej filozofii. Duch bowiem jest w sobie obecny i wyraża się w myśleniu (*cogito*) o samym sobie jako najbardziej oczywistej i jasnej idei. Poznanie idei jest podstawą poznania świata. Została więc jakby odwrócona droga poznawcza dostrzegana przez wszystkich ludzi, ta mianowicie, że poznając świat realnie istniejący, tworzymy sobie idee o świecie. Tu odwrotnie, najpierw poznajemy nasze idee, zawarte w naszym duchu a przez to samo jakoś (?) poznajemy świat realny, który odpowiada naszym ideom”. Kant, podejmując refleksję Kartezjusza, uznał, że „nie myśl kształtuje się zależnie od przedmiotów, lecz, odwrotnie, przedmioty są zależne od myśli. Konsekwencją było upewnienie wiedzy, ale zarazem ograniczenie jej do samego tylko doświadczenia. Kant zbudował dzięki temu pomysłowi nową teorię poznania [...]”. Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2007, s. 182.

a jego dzieło, „konsekwentnie ateistyczne”<sup>118</sup>, oceni Miłosz jako „wybitne, ale tylko jak na krainę Ulro, w której powstało”<sup>119</sup>.

## „Namiętna pogoń za Rzeczywistością”

Z perspektywy poety realisty, wierzącego w obiektywne istnienie świata, do zadań artysty należeć będzie przede wszystkim uchwycenie rzeczywistości-bytu, a więc – „namiętna pogoń za Rzeczywistością”<sup>120</sup>. Innymi słowy, artyści dzielą się na takich, którzy zwróceni są ku swojemu wnętrzu (jakże by inaczej, skoro świat według nich – nie istnieje?), i tych, którzy są myśliwymi, pragnącymi upolować „dzikiego łabędzia” rzeczywistości, jak poeta z wiersza Robinsona Jeffersa<sup>121</sup>, utworu niezwykle ważnego dla Miłosza<sup>122</sup>. Na tyle ważnego, że mógłby stać się mottem całej jego twórczości:

Wstręt mam do swoich wierszy, do każdego słowa.  
 Och blade, kruche kredki, zawsze nadaremnie  
 Falistą linię trawy chciały narysować  
 I ptaka, jak się stroszy w pierwszym białym świetle.  
 Och popękane moje zakopcone lustra.  
 Niechby nie splendor rzeczy, odbłysek jeden chwycił.  
 Niezdarny ja myśliwy, z wosku moja kula.  
 Gdzież piękność lwa, lot łabędzia, huragan skrzydeł?  
 – Ten dziki łabędź świata nie cel myśliwemu.  
 Lepsze kule niż twoje w białą pierś godziły.  
 Lepsze lustra niż twoje pękały w płomieniu.  
 Wstręt... do siebie, czy ważne? Umysł, który słyszy,

<sup>118</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Przypis po latach*, [w:] tegoż, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 10.

<sup>119</sup> Tenże, *Ziemia Ulro*, s. 48.

<sup>120</sup> Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 25.

<sup>121</sup> W twórczości Miłosza odnaleźć można wiele świadectw lektury twórczości Jeffersa. Część z nich wymienia Barbara Riss (zob. B. Riss, [przypis 42], [w:] J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944–1981*, s. 154–155); do tej listy należałoby dodać jeszcze m.in. hasło *Carmel* z Miłoszowego *Abecadła* (zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 93–94). Badaczka słusznie zauważa również we wskazanym przypisie, że „wewnętrzny «spór» toczonej z Jefferssem i jego poezją pomógł Miłoszowi określić, czym dla niego jest poezja [...]”.

<sup>122</sup> Por.: Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 6, 302–303.



Grzmot i muzykę skrzydeł, oko, co pamięta,  
To kochać masz. Kochaj dzikiego łabędzia<sup>123</sup>.

„Dziki łabędź” nie daje się upolować, wymyka się słowu, linii i barwie. Ściganie rzeczywistości-bytu nigdy więc się nie kończy, nie ustaje. Twórczość Miłosza ukazuje się w tym kontekście jako „[...] jeden wielki poemat lub szereg redakcji tego samego wiersza. Rządzi nią powtórzenie i wariacja, bo «namiętna pogoń za Rzeczywistością», nie tracąc nigdy z oczu swego celu, ustać nie może ani na chwilę, a żadne jej stadium nie jest ostateczne”<sup>124</sup>.

Wspomniany podział artystów na tych, którzy są zwrócenii ku sobie, i tych, którzy próbują upolować „dzikiego łabędzia”, wiąże się w twórczości Miłosza z refleksją na temat upadku sztuk odtwarzających i stopniowego ostatebiania „woli realizmu”<sup>125</sup>. Natomiast problematyka realizmu w sztuce, któ-

<sup>123</sup> R. Jeffers, *Kochaj dzikiego łabędzia*, cyt. za: Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 6. Pierwodruk Miłoszowego przekładu cytowanego wiersza Jeffersa zamieszczony został w tomie *Gucio zaczarowany* (Paryż 1965).

<sup>124</sup> A. Fiut, dz. cyt., s. 249–250. Warto w tym miejscu odwołać się do słów Lindy Nochlin, która w swojej – klasycznej już – pracy *Realizm* wskazuje na bezradność sztuki w obliczu „odwiecznego marzenia” artystów o „pojmaniu rzeczywistości, i to pochwyceciu jej całej – marzenia stanowiącego jedną z aspiracji sztuki co najmniej od czasów Pliniusza”. Zob. L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczyk i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 16.

<sup>125</sup> Maria Poprzęcka, we wstępie do polskiego tłumaczenia *Realizmu* Lindy Nochlin, zwraca uwagę na wieloznaczność tytułowego terminu: „Realizm, jak żaden z innych terminów używanych w historii sztuki, obciążony jest – i to wielorakim – znaczeniem filozoficznym. W bezpośrednim odniesieniu do samych sztuk plastycznych jego znaczenie może być co najmniej dwojakie: określające stosunek artysty do rzeczywistości oraz służące za nazwę historycznego kierunku artystycznego”. Zob. M. Poprzęcka, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] L. Nochlin, dz. cyt., s. 8. Warto dodać, że według Lindy Nochlin realizm (jako kierunek artystyczny) „nie był nigdy zwykłym zwierciadłem rzeczywistości bardziej niż jakkolwiek inny styl, a jego odniesienia – jako stylu – do danych zjawiskowych są równie złożone i trudne do rozwikłania, jak analogiczne odniesienia romantyzmu, manieryzmu czy baroku. W wypadku realizmu jednakże problem gmatwa się bardziej dlatego, że zarówno zwolennicy jak oponenti kierunku utrzymywali, iż nie czynił on nic poza odzwierciedlaniem rzeczywistości potocznej. Źródłem takich przekonań była wiara w możliwość percepcji „czystej», nieuwarunkowanej miejscem ani czasem. Lecz czy owa czysta percepcja, dokonująca się jak gdyby w próżni, jest w ogóle możliwa?” (zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 15). Na temat wieloznaczności terminu „realizm” zob. też: K. Stremmel, *Realizm*, red. U. Grosenick, przeł. J. Halbersztat, E. Tomczyk, [Warszawa] 2006, s. 6–8. Do znaczeń interesującego nas terminu wskazanych przez Marię Poprzęcką i Lindę Nochlin autorka dodaje jeszcze te związane z dwudziestowiecznymi kierunkami artystycznymi (np. *Nouveau Réalisme* i jego amerykański odpowiednik *New Realism*, „tradycyjnie stosowane do opisywania stylu wywodzącego się z koncepcji ready mades”).

W swojej refleksji historyczno-artystycznej Miłosz skupia uwagę przede wszystkim na „realizmie” pojmowanym jako swoista (bo nie polegająca na „kopiowaniu”) wierność wobec rzeczywistości (w tym kontekście termin „realizm” bywa przez poetę stosowany wymiennie

ra zajmuje niezwykle ważne miejsce w dziele Miłosza, bardzo ściśle złączona jest z refleksją ontologiczną – ci artyści, w których żywa jest wola realizmu, to jednocześnie ci, którzy wierzą (bądź: chcą wierzyć) w obiektywne istnienie świata, czy też inaczej – w substancjalność świata i człowieka (bo nie ma bytu samoistnego poza realnymi rzeczami)<sup>126</sup>:

*Zwierzyną, którą ścigali zawsze powiernicy Muz, była, żeby posłużyć się dość dowolnie wybraną nazwą, substancja człowieka, czy, jeżeli ktoś woli, jego substancjalność, to znaczy chodziło o utwierdzenie się w pewnej wierze, niezbyt świadome, skoro czym jest ta wiara można się przekonać dopiero kiedy jej zabraknie. Niejakie o niej pojęcie daje tocząca się w ludziach walka pomiędzy formą i chaosem, ładem i bezładem, tym co określone i tym co nieokreślone, ostatecznie nic innego niż walka przeciwko naciskowi nicości, który podrywa zaufanie do miejsca człowieka na ziemi i we wszechświecie*<sup>127</sup>.

Miłosz podkreśla, że stopniowy upadek sztuk odtwarzających był w dużej mierze efektem procesu erozji wyobraźni religijnej, procesu będącego zasadniczym wątkiem Miłoszowych rozważań w *Ziemi Ulro*. Zaowocował on ostatecznie europejskim nihilizmem, którego kwintesencją w oczach Miłosza staje się bohater *Ostatniej taśmy Krappa* Becketta<sup>128</sup>. To dzięki religii „świat prawdziwy, ugruntowany we wzroku Boga, przez wiele stuleci dostarczał wzorów artyście, który miał nadzieję przybliżyć się do nich drogą nie tyle naśladownictwa, ile analogii”<sup>129</sup>. Gdy zabrakło wiary (w Boga

---

z terminem „*mimesis*”). Toteż w ujęciu Miłosza „realizm” rozumiany jako kierunek w sztuce początków drugiej połowy XIX wieku staje się tylko jednym z przejawów owej wierności rzeczywistości (tzn. jednym z przejawów „woli realizmu”, która obecna była w sztuce europejskiej od jej narodzin aż do przetomu XIX i XX wieku i stopniowego upadku sztuk odtwarzających).

<sup>126</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*, s. 122–123: „Arystoteles żywił przekonanie, że bytem samoistnym, czyli – wedle ukutego później łacińskiego terminu – «substancją» [...] są jedynie konkretne rzeczy. Wprawdzie byt można rozważać w różny sposób: jako zespół rzeczy, ale także jako zespół jakości, kwantów lub stosunków różnego rodzaju. Jednak z tych «kategorii» [...] jedna tylko «rzecz» [...] jest substancją, natomiast jakości, kwanty i stosunki mogą istnieć tylko w związku z rzeczami jako ich «przypadłości» [...]. To przekonanie, nieuznające bytu samoistnego poza realnymi rzeczami i zrywające przez to z Platońskim idealizmem, było zasadniczym założeniem Arystotelesa”.

<sup>127</sup> Cz. Miłosz, *O twórcach*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 128–129.

<sup>128</sup> Zob. tenże, *Piasek w klepsydrze*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 27–32.

<sup>129</sup> Tamże, s. 31.

i w świat realnie istniejący) – zaczęła również zanikać wola realizmu (innymi słowy: wola *mimesis*) w sztuce. Miłosz zauważa te wahania artystów, przybierające różne odcienie: rozplywających się linii na obrazach malarzy, rozmywających się kształtów przedstawionych na obrazach postaci. To rzeczywistość, która „omdlewa” pod piórem pisarzy<sup>130</sup>, której brakuje mięsistości, wyraźnie obwiedzionego linią szczegółu. Aby odpowiedzieć na pytanie o przyczyny takiego stanu rzeczy, odwołać się trzeba do subiektywistycznej wizji świata, zgodnie z którą „te drzewa za oknem, które chyba są, / Udają tylko drzewiastość i zieleń”<sup>131</sup>. Innymi słowy: spotkany wiele lat temu lew to trochę lew, a trochę „nie-lew”, bo tak naprawdę mieszka tylko w zdradliwym ludzkim umyśle, jak ironicznie tłumaczy Miłosz<sup>132</sup>.

W jaki sposób poeta ujmuje sens wierności wobec rzeczywistości, sens *mimesis* w sztuce? W eseju *Niemoralność sztuki* z tomu *Ogród nauk* pisarz podejmuje refleksję nad tą kategorią estetyczną z zastrzeżeniem, że zawęża zakres pojęcia sztuki wyłącznie do sztuki poetyckiej<sup>133</sup>; dodaje też, że żadne seminarium filozoficzne nie jest w stanie wyczerpać wieloaspektowej problematyki *mimesis*<sup>134</sup>. Miłosz podkreśla, że aby dzieło literackie zyskało „moc trwałego oddziaływania”, bez względu na miejsce i czas odbioru, musi spełnić jeden ważny warunek, a mianowicie: musi zaistnieć „związek słów z rzeczywistością”. Oznacza to, że poeta w pewien sposób zobowiązany zostaje do tego, aby odnieść się do klasycznej „starej teorii o sztuce jako naśladownictwie, jako *mimesis*”<sup>135</sup>, wypracowanej w kręgu kultury greckiej.

Jakie było znaczenie kategorii *mimesis* w kulturze starożytnej Grecji? Piotr Jaroszyński zaznacza, że jej koncepcja „[...] początkowo związana była z tradycją kultową, a później przeszczepiona została do filozofii, gdzie z jednej strony okazała się pomocna w metafizycznych próbach wyjaśniania rzeczywistości, z drugiej zaś odnoszona była do sztuki”<sup>136</sup>. Badacz podkreśla również, że pierwotne znaczenie słowa *mimesis* jest bardzo płynne; może ono oznaczać m.in. naśladowanie, udawanie, symulowanie. Jednak

<sup>130</sup> Zob. tamże, s. 28.

<sup>131</sup> Tenże, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25.

<sup>132</sup> Zob. tenże, *Piasek w klepsydrze*, s. 28.

<sup>133</sup> Zob. tenże, *Niemoralność sztuki*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 189.

<sup>134</sup> Tamże, s. 196.

<sup>135</sup> Tamże, s. 190.

<sup>136</sup> P. Jaroszyński, *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996, s. 11.

jest coś, co łączy wszystkie te znaczenia, a mianowicie: relacja do przedmiotu naśladowania<sup>137</sup>.

Warto przyjrzeć się nieco bliżej koncepcji *mimesis* w ujęciu Arystotelesa, gdyż w przeciwieństwie do Platona, który deprecjonował sztukę z powodu jej oddalenia od idei<sup>138</sup>, to właśnie Stagiryta dostrzeże wartość sztuki, pozostającą, obok nauki i moralności, główną sferą ludzkiej działalności<sup>139</sup>. „Realizm filozofii Arystotelesa zaowocował w realistycznej teorii sztuki”<sup>140</sup>; sztuki, która jest z jednej strony uzupełnieniem braków natury, z drugiej zaś – jej naśladowaniem. Powstaje tu zasadnicze dla Arystotelesowskiej koncepcji *mimesis* pytanie – o cel sztuk naśladowczych. W *Poetyce* znajdziemy odpowiedź na to pytanie, ale, jak wiadomo, nie w odniesieniu do wszelkich sztuk naśladowczych, lecz wyłącznie do tragedii:

*Jeżeli celem tragedii jako sztuki naśladowczej jest oczyszczenie, to nie jest nim w sensie ścisłym prawda ani tzw. realizm. [...] Aby doprowadzić do oczyszczenia, tragedia musi być po prostu odpowiednio skonstruowana, a „odchylenia od rzeczywistości” stają się nie tylko dopuszczalne, ale wprost niezbędne. A mimo to zachowana jest mimeza*<sup>141</sup>.

Trzeba podkreślić, że Miłosz wskazuje na fakt rozmaitych możliwości realizacji koncepcji *mimesis* w sztuce, gdyż sam związek słów z rzeczywistością jest zmienny, zagadkowy, „poddany innym prawom w danej epoce”<sup>142</sup>. I tak chociażby w średniowieczu sztuka, naśladowująca córkę Pana Boga, Naturę, określana była zaszczytnym imieniem wnuczki samego

<sup>137</sup> Tamże, s. 14.

<sup>138</sup> W dialogu *Państwo* Platon, ustami Sokratesa, wyraża następującą opinię o sztuce naśladowczej: „malarstwo i w ogóle naśladownictwo, jak z jednej strony wykonywa swoją robotę stojąc z daleka od prawdy, tak z drugiej strony zwraca się i obcuje z tym naszym pierwiastkiem, który jest daleki od rozumu, spoufala się z nim i zaprzyjaźnia, a z tego nie wychodzi nic zdrowego i nic prawdziwego. [...] Więc naśladowcza sztuka – sama licha – z lichym pierwiastkiem obcuje i lichotę rodzi”. Zob. Platon, *Państwo*, przetł. W. Witwicki, [w:] *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 33. Na temat Platonskiej estetyki zob. też: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1988, s. 115–130.

<sup>139</sup> P. Jaroszyński, dz. cyt., s. 27.

<sup>140</sup> Tamże.

<sup>141</sup> Tamże, s. 41, 42.

<sup>142</sup> Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, s. 190.

Stwórcy<sup>143</sup>. Jaki zaś był dziewiętnastowieczny sens koncepcji *mimesis*? Miłosz określa go mianem „woli realizmu”, przejawiającej się przede wszystkim poprzez obrazy dziewiętnastowiecznego miasta, obecne w powieściach Balzaka, Dickensa, Dostojewskiego. Tego miasta, które wyłania się z poezji Baudelaire’a, obrazów Daumiera, które patrzy „twarzą prostytutki z *Olimpii Maneta*” – jako *cité infernale*<sup>144</sup>. Wola realizmu przejawia się, zdaniem Miłosza, jeszcze na początku wieku dwudziestego. Później następuje jej stopniowy odływ z literatury<sup>145</sup>.

Warto przyjrzeć się nieco bliżej refleksji Miłosza dotyczącej sztuki dwudziestego wieku, zwłaszcza w kontekście problematyki *mimesis*. Jest to o tyle ważny temat, że rozwija się on w twórczości autora *Ogródu nauk* wielowątkowo i wiąże się z kilkoma ważnymi rozstrzygnięciami, pozwalającymi zrozumieć swoiście Miłoszowe pojmowanie realizmu w sztuce.

Przed wszystkim, co warto raz jeszcze podkreślić, poeta zauważa charakterystyczną dla sztuki dwudziestowiecznej utratę jej związku z rzeczywistością. W przypadku sztuki poetyckiej oznacza to mniej więcej tyle, że literatura staje się „samowystarczalną czynnością języka”<sup>146</sup>. Nie my mówimy językiem, ale język nami mówi<sup>147</sup> – tę formułę, będącą aluzją do „zwrotu lingwistycznego” w dwudziestowiecznej filozofii i sztuce, Miłosz przytacza nie bez cienia ironii. Dodaje przy tym:

*Tak, nie da się zaprzeczyć, władza języka nad nami jest wielkim odkryciem naszych czasów. Podobno umiemy wyrazić tyle tylko, na ile język, zawsze historycznie uwarunkowany, pozwala. Wiedzą o tym nie tylko poeci, także wielkorządcy, którzy zmieniają dla swoich celów sens słów. Ale właś-*

<sup>143</sup> Por. tamże.

<sup>144</sup> Por. tenże, *Rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 38.

<sup>145</sup> Poeta przestrzega jednocześnie, by zbyt łatwo nie ulec złudzeniu negacji *mimesis* w konkretnym dziele sztuki. Bowiem związek słowa z rzeczywistością wyrażony zostać może na różne sposoby. I zdarza się czasem, że dzieło dwudziestowieczne, które, wydawałoby się, odchodzi od *mimesis*, „okazuje swoją trwałość jako *mimesis*, choćby nie od razu to było widoczne”. Tak dzieje się w przypadku twórczości Franza Kafki, w której „cechy Państwa-Lewiatana zostały [...] określone wcześniej, niż uzyskały kształt materialny”. Zob. Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, s. 194–195.

<sup>146</sup> Tamże, s. 190.

<sup>147</sup> Tamże, s. 195.

nie opór przeciwko temu w imię rzeczywistości przesądza o moim ataku na sztukę pisanego słowa<sup>148</sup>.

Okazuje się jednak, że aby precyzyjnie wypowiedzieć się na temat tracenia przez sztukę współczesną związku z rzeczywistością, należy raz jeszcze przyjrzeć się pojęciu samej rzeczywistości, które definiowane bywa przez artystów rozmaicie. Poeta stwierdza wręcz, że w poezji angielskiej, francuskiej, amerykańskiej drugiej połowy dwudziestego wieku rzadko znajduje to, co sam uznaje za rzeczywistość. Skąd bierze się ten rozdźwięk?

Postępując się przykładem poezji Robinsona Jeffersa, a więc dwudziestowiecznego poety „oranżowo-fioletowych zachodów słońca” i „brzegów Pacyfiku”<sup>149</sup>, Miłosz wyraża swoją opinię o twórczości, w której dochodzi do głosu jedynie natura, utożsamiona z rzeczywistością. I nie może pogodzić się z wizją sztuki ukazującej sztuczny świat, „zapożyczony” z podręczników biologii i pozbawiony świadectwa dwudziestowiecznej cywilizacji ludzkiej, złączonej wspólnym doświadczeniem historycznym, doświadczeniem szczególnym, obejmującym „bitwy, masakry, obozy koncentracyjne i komory gazowe”<sup>150</sup>.

Stanowisko Miłosza nie oznacza jednak wołania o wierne kopiowanie świata ludzkiej cywilizacji, które może przemienić się wyłącznie w „pasjonujący dokument”; sztuka nie jest przecież „rodzajem lepszej publicystyki”<sup>151</sup>. Parafrazując słowa poety, można by więc zadać zasadnicze pytanie: ile rzeczywistości zdolna jest unieść sztuka?<sup>152</sup> A – idąc dalej tym tropem – w jaki sposób scharakteryzować można Miłoszową formułę *mimesis*? Do odpowiedzi na te pytania bez wątpienia przybliżyła nas interesujący przegląd (pochodzący z eseju *O poezji Saint John Perse’a* powstałego na przełomie lat 40. i 50.) różnych „typów” sztuki, które poeta wydzielił w zależności od stopnia związku dzieła z „życiem”, które to słowo oznacza dla Mił-

<sup>148</sup> Tamże, s. 196. Stefan Szymutko tak diagnozuje problem dręczący dwudziestowieczną literaturę: „przekonanie o rozdziewie między językiem a rzeczywistością, [...] wyostrzona świadomość ontologicznej odrębności dyskursu i bytu”. Zob. S. Szymutko, *Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998, s. 9.

<sup>149</sup> Por. Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, s. 190.

<sup>150</sup> Tamże, s. 191.

<sup>151</sup> Por. tamże, s. 191, 192.

<sup>152</sup> Por. tamże, s. 191.

sza tyle, co rzeczywistość („co istnieje i co może być przyswojone naszymi zmysłami”)<sup>153</sup>.

Otóż u dołu zaproponowanej przez Miłosza „skali”<sup>154</sup> pojawia się pseudosztuka („nie-życie”), w której wszystko jest „doskonałą fotograficzną imitacją, ale jabłka są z papieru, a zamiast ludzi – lalki”<sup>155</sup>. Ze sztuką ukazującą „nie-życie” graniczy w tej Miłoszowej „systematyce” twórczość, w której „cień racjonalizacji zamaça wszystkie barwy i kształty”, która odwołuje się do jakiejś z góry założonej idei, a pozostaje przy tym na tyle wierna rzeczywistości, że stanowi zubożony, uschematyzowany obraz życia<sup>156</sup>.

Miłosz wyraża sprzeciw wobec takiej *mimesis*, która miałaby oznaczać „replikę rzeczywistości”, a w istocie – uproszczony, schematyczny obraz życia, czasem wręcz – graniczący z „nie-życiem”. I wydaje się, że to właśnie „życie uschematyzowane” w powieści amerykańskiej pierwszej po-

<sup>153</sup> Zob. tenże, *O poezji Saint John Perse’a*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 238.

<sup>154</sup> Warto omawianą tu Miłoszową „skalę” zestawzić z innymi wypowiedziami poety, w których próbuje on nazwać rozmaite „typy” sztuki w zależności od związku dzieła z rzeczywistością (a już we wczesnych, przedwojennych szkicach autora *Trzech zim*, można znaleźć podobne próby takiej „systematyki”). W eseju *O milczeniu* z 1938 roku Miłosz wskazuje na dwie skrajne postawy artystyczne: „maniackie poszukiwania absolutu barwy, linii, dźwięku” (to jak gdyby pułapka sztuki czystej) oraz uprawianie sztuki tendencyjnej (to jak gdyby pułapka sztuki ukazującej „życie uschematyzowane”). Pierwsza postawa związana jest z „grzechem anielskości” (niedocenianiem materii), druga – z „grzechem materializmu” (takim kopiowaniem rzeczywistości, które nie wydobywa jej „pierwiastków nadnaturalnych”). Obie postawy prowadzą, zdaniem poety, do artystycznej „zagłady”. Zob. Cz. Miłosz, *O milczeniu*, [w:] *Przygody młodego umysłu: publicystyka i proza 1931–1939*, opr. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 204–206. Por. też: tenże, *Obrona rzeczy nieuznanych*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 246–247.

<sup>155</sup> Tenże, *O poezji Saint John Perse’a*, s. 239.

<sup>156</sup> Por. tamże. Bez trudu można doszukać się tu Miłoszowej krytyki realizmu socjalistycznego, którego program formułowany był w Polsce w czasie, gdy powstawał szkic *O poezji Saint John Perse’a* (a więc na przelomie lat 40. i 50.). Po raz pierwszy esej opublikowany został, co znamienne, dopiero w 1958 roku (w tomie *Kontynenty*); okoliczności tej decyzji wyjaśnia sam Miłosz następująco: „Poniższy artykuł [tj. *O poezji Saint John Perse’a* – E.D.-K.] został napisany dla paryskiego miesięcznika «La Nef», który przygotowywał numer poświęcony twórczości tego poety. W ostatniej chwili artykuł jednak wycofałem, dostawszy dyskretnie ostrzeżenie: w Polsce wtedy (zima 1949/50) fabrykowano socrealizm i wypowiadać się na te tematy w obcych pismach nie było nam wolno” (zob. Cz. Miłosz, *O poezji Saint John Perse’a*, s. 237). Kilka lat wcześniej, w szkicu *List półprywatny o poezji* z 1947 roku, Miłosz krytykował komunistyczno-patriotyczną retorykę, uprawianą pod szyldem mgliście pojmanego realizmu: „Nie ludźmy się. Jest to czas pokus. Ukaże się dosyć płynnych, patriotycznych i ideologicznych wierszy, których słowa dźwięczą, szeleszczą i odurzają. Już są zapewne gotowi malarze, którzy powołując się na mgliste rozmowy o realizmie, będą upamiętniać, prezentować i uwieczniać. Zostawmy jednak ich własnemu losowi te pobielane groby. Prawdziwa rozprawa odbędzie się wśród ludzi, którzy rozumieją, że od romantyzmu dzieli nas nie tylko wzbogacenie poezji w asonanse i że nie maluje się tak, jakby nie istniał Cézanne” (zob. tenże, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 78).

wy dwudziestego wieku stanie się głównym przedmiotem krytyki Miłosza w eseju *Faulkner* z 1947 roku<sup>157</sup>:

*Wierny, chronologiczny i realistyczny opis jest w powieści amerykańskiej nadal obowiązujący, mimo że dają się słyszeć od czasu do czasu protesty krytyki. [...] Pozostaje to w jaskrawym kontraście do awangardowych poszukiwań poezji i malarstwa. Jednym z tłumaczeń byłby fakt, że powieść ma masowych odbiorców, a szeroka publiczność amerykańska jest umyślowo prymitywna i niewrażliwa na artystyczne skrót*<sup>158</sup>.

Owa amerykańska publiczność masowa karmi się także, zdaniem autora *Kontynentów*, filmem odznaczającym się „realizmem trzeciego rzędu, realizmem szczegółów higienicznej i gładko ulizanej powierzchni amerykańskiego życia”. Od tak pojmowanej sztuki „życia uschematyzowanego” (lub nawet „nie-życia”) odchodzą niektórzy tylko amerykańscy pisarze, wśród których Miłosz wymienia m.in. Hemingwaya, Steinbecka i Faulknera, wyprowadzający powieściowy realizm „na jakieś szersze wody”<sup>159</sup>.

Przywołana tu refleksja o „realizmie trzeciego rzędu” koresponduje ze spostrzeżeniami Miłosza ze wspomnianego już szkicu *O poezji Saint John Perse’a*, powstałego kilka lat po opublikowaniu *Faulknera*. Autor stwierdza w nim, że jeśli sztuka nie chce być wyłącznie obrazem „nie-życia” lub „życia uschematyzowanego”, musi w pewnym stopniu „oczyścić się” ze znamion rzeczywistości:

*„Życie skondensowane” określałoby sztukę, która osiąga pewną granicę oczyszczenia, nie pozbawiając się ziemskiego piętna, i która nie może dlatego być oskarżona o „niedomiary rzeczywistości”. Co zwolennikom niemożliwego do zdefiniowania realizmu wydaje się błędem sztuki nowoczesnej, jest często właśnie dążeniem do uchwycenia jak największej dozy rzeczywistości czy życia, z odrzuceniem środków powierzchniowych*<sup>160</sup>.

<sup>157</sup> Por. Cz. Miłosz, *Faulkner*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 199–217.

<sup>158</sup> Tamże, s. 216.

<sup>159</sup> Por. tamże, s. 216–217.

<sup>160</sup> Tamże, s. 238–239.



W tym miejscu warto zadać sobie pytanie, jaki jest sens użytej przez poetę formuły: „pewna granica oczyszczenia”. Stanie się ona bardziej zrozumiała, gdy sztukę „życia skondensowanego” skonfrontujemy ze sztuką „zupełnie czystą”, a więc taką, która „zamiera przez nadmiar czystości”, prezentując ostatecznie „minus-życie”, „niedomiary rzeczywistości”. O twórczości takiej powie Miłosz: „Sztuka zupełnie czysta jest, jak sądzę, terenem zabronionym i praktykowanie jej wymagałoby władz nadludzkich. Wysiłek jest godny szacunku, jak długo abstrakcja nie staje się jałowa”<sup>161</sup>. Wypowiedź ta może wydawać się dość enigmatyczna, dopóki nie wpisujemy jej w szeroki kontekst Miłoszowych rozważań o upadku sztuk odtwarzających i narodzinach sztuki cierpiącej na „niedomiary rzeczywistości”. O wieku, który wydał sztukę abstrakcyjną, bo przecież, jak powie poeta w wierszu *Realizm*, „żadnej innej nie jesteśmy godni”<sup>162</sup> – skoro dobrowolnie odwróciliśmy się od świata<sup>163</sup>.

---

<sup>161</sup> Tamże, s. 238.

<sup>162</sup> Tenże, *Realizm*, s. 25.

<sup>163</sup> Zofia Mitosek rekonstruuje proces, który doprowadził do „końca realizmu” w wieku dwudziestym. Badaczka zauważa, że przewartościowanie realizmu najpierw dokonano się na obszarze sztuk plastycznych, a następnie – literatury: „Początek temu procesowi dały sztuki piękne, głównie sztuki dekoracyjne, impresjonizm, malarstwo abstrakcyjne. [...] Pojęcie realizmu rozumianego jako wierność wobec rzeczywistości czy – szerzej – wobec natury zostało zastąpione w programach *Art Nouveau* i *Art Décoratif* pojęciem wierności wobec materiału. Jest to realizm projektanta, który zdaje sobie sprawę z tworzywa, z jakim ma do czynienia, i unika iluzjonistycznych efektów, polegających na kreacji wrażenia obecności przedmiotu w materiale, w którym zaistnienie tego przedmiotu jest niemożliwe. [...] Takim doświadczeniem materiału była też poezja z początków XX wieku oparta na symbolizmie dźwiękowym i grze z językiem. Iluzyjnym zabiegom literatury, która wierzyła, że w języku – systemie konwencjonalnych znaków – można naśladować świat niejęzykowy, tak jak na dwuwymiarowej płaszczyźnie można odtworzyć krągłość i głąbię przedmiotu, przeciwstawiono oglądanie języka jako tworzywa dysponującego możliwościami semantycznymi niezależnymi od referencyjnej funkcji słów. Język okazał się – wbrew złudzeniu realistów – bytem nieprzezroczystym, a jego nietranzytywność podkreślali poeci począwszy od Paula-Marie Verlaine’a (*de la musique avant toute chose*), Stéphane Mallarmégo (*Crise de vers*), Guillaume Apollinaire’a (*Calligrammes*) [...]. Realizm jako wierność wobec tworzywa oznaczał w literaturze koniec realizmu, poezję arealistyczną. Jej istotną właściwością była autonomia kształtu artystycznego”. Zob. Z. Mitosek, *Realizm*, [w:] tejsze, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997, s. 65–66.

## 2. W stronę upadku sztuki figuratywnej<sup>164</sup>

### Omdlewający świat impresjonistów

Miłosz, poszukując własnego kształtu *mimesis* w sztuce, odżegnywać się będzie od realizmu trzeciego rzędu, od sztuki kopiującej i schematyzującej rzeczywistość. Uproszczonemu obrazowi życia ukazywanemu przez „pseudosztukę” przeciwstawia poeta w swoim szkicu z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych (ale i w późniejszych latach taka wizja twórczości będzie mu bliska, o czym będzie mowa w dalszej części książki) sztukę „życia skondensowanego” – niepozbawioną „ziemskiego piętna”, ale osiągnącą również „pewną granicę oczyszczenia”. To właśnie sztuka „życia skondensowanego”<sup>165</sup> byłaby więc, jak się wydaje, proponowaną przez Miłosza formułą *mimesis*, którą usytuować można by gdzieś pomiędzy imitacją rzeczywistości (realizmem trzeciego rzędu, sztuką tendencyjną) a sztuką czystą, zamierającą przez „niedomiar” świata<sup>166</sup>.

Autor *Ziemi Ulro* śledzić będzie w swojej twórczości drogę, jaką podążyli europejscy artyści mniej więcej od lat 60. i 70. dziewiętnastego wieku<sup>167</sup> – a była ona związana ze stopniowym upadkiem sztuk przedstawia-

---

<sup>164</sup> Fragment niniejszego podrozdziału – w zmienionej wersji – opublikowany został w czasopiśmie „Litteraria Copernicana”; zob. E. Dryglas-Komorowska, *Kolor w Miłosza refleksji o sztuce*, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 2 (10), s. 52–59.

<sup>165</sup> Rzeczywistość jawi się jako „skondensowana” i „oczyszczona” wówczas, gdy patrzy się na nią z dystansu, który według Miłosza (podążającego tropem myśli Simone Weil i Arthura Schopenhauera) jest istotą piękną. Szerzej piszę na ten temat w podrozdziale *O martwej naturze i tajemnicy „bycia” rzeczy*.

<sup>166</sup> Por. Cz. Miłosz, *O poezji Saint John Perse’a*, s. 238–239.

<sup>167</sup> Wskazana cezura czasowa związana jest z umownymi narodzinami europejskiej sztuki nowoczesnej, a ściślej – z początkiem jej pierwszej fazy, tj. sztuki protoawangardowej (por. M. Rychlewski, *Literatura i sztuka nowoczesna. Problemy – sylwetki – interpretacje*, Poznań 2011, s. 9). Maria Gołaszewska wskazuje na artystów, których nazwać można prekursorami dwudziestowiecznej awangardy; wśród nich na plan pierwszy wysuwają się impresjoniści: „Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych [dziewiętnastego wieku – E.D.-K.] powstał Salon Odrzuconych, w roku 1863 Manet namalował Śniadanie na trawie, a w roku 1972 Monet synną *Impresję, wschód słońca* [...]. Pojawiły się pierwsze «izmy» artystyczne: w 1870 roku

jących oraz pojawieniem się i rozwojem sztuki, która odwraca się od rzeczywistości<sup>168</sup>. Problematyka *mimesis* w sztuce będzie w twórczości Miłosza ściśle związana z refleksją ontologiczną – artyści dzielą się bowiem, zdaniem autora *Ogrodu nauk*, na tych, którzy wierzą w obiektywne istnienie świata i dlatego nie przestają ścigać „dzikiego łabędzia” rzeczywistości, oraz tych, którzy tę wiarę utracili, i dlatego „rzeczywistość coraz to «omdlewa» pod ich piórem i jeżeli kolor jako tako się zachowuje, linie rozptywiają się niby zarysy obłoku odbitego w falującej wodzie (nie darmo impresjonizm zapowiadał koniec malarstwa odtwarzającego)”<sup>169</sup>.

Szczególnie interesująca wydaje się w tym kontekście refleksja Miłosza – której ślad pojawia się już w przytoczonym wyżej cytacie z *Ogrodu nauk* – na temat znaczenia impresjonizmu w historii sztuki europejskiej. To w malarstwie impresjonistycznym poeta słusznie dostrzeże zapowiedź upadku sztuk przedstawiających:

*Rozprzęganie się realistycznej prozy jest zjawiskiem mniej więcej równoległym z rozpadem malarstwa figuratywnego, te same są też przyczyny. Albo rzecz obserwowana przez człowieka, mająca swój byt obiektywny, albo obserwator, ze swoją swobodną interpretacją; już malarze impresjoniści opowiedzieli się za tym drugim i odtąd poszło szybko*<sup>170</sup>.

---

powstała nazwa «impresjonizm». [...] Niewątpliwie impresjonizm był tym kierunkiem, który dokonał zasadniczego przelotu w stosunku do tradycji artystycznej, sięgającej korzeniami starożytności (zwłaszcza Grecji i Rzymu). M. Gotaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 46, 47. Trzeba jednak podkreślić – za Marią Rzepińską – że istnieje wiele różnych propozycji periodyzacji sztuki nowoczesnej. Często przyjmuje się, iż to narodziny kubizmu lub fowizmu (a nie impresjonizmu) wyznaczają początek nowoczesności – jako prądy typowe dla XX wieku. Rzepińska konkluduje: „Faktem jest, że niepodobna ściśle określić dolnej granicy malarstwa nowoczesnego. Ale jest też bezsporne, że korzenie sztuki naszego [tj. dwudziestego – E.D.-K.] wieku tkwią głęboko w wieku XIX [...]”. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Warszawa 1991, s. 422.

<sup>168</sup> Już we wczesnym szkicu *Prawie zmierzch bogów* (1938) Miłosz krytycznie odnosił się do rozmaitych programów artystycznych początków XX wieku, wskazując, że „najbardziej nawet ujęte w kanon okresy miały jednak poczucie użyteczności kanonu jako środka, podczas gdy my padamy przed nim na twarz, jak przed bożkiem, kanon zastępuje nam rzeczywistość [podkr. moje – E.D.-K.] [...]”. Zob. Cz. Miłosz, *Prawie zmierzch bogów*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 211.

<sup>169</sup> Cz. Miłosz, *Piasek w klepsydrze*, s. 28.

<sup>170</sup> Tenże, *Science fiction i przyszłość Antychrysta*, [w:] tegoż, *Metafizyczna pauza*, opr. J. Gromek, Kraków 1989, s. 98. Por. też fragment listu Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego z 1971 roku: „Jeździliśmy motorówką ze składanym dachem kanałami Amsterdamu, jak w kinie. Jak wszyscy turyści. I w tłumie gęstym zwiedzaliśmy Królewskie Muzeum, tj. Holendrów [z] XVII w., chyba najlepsze malarstwo (precz z impresjonistami, oni począł-

W szkicu *Przygody poezji nowoczesnej* z tomu *Prywatne obowiązki* Miłosz zapisze podobne spostrzeżenia na temat drogi, jaką przemierzyło malarstwo europejskie – drogi od impresjonizmu do abstrakcji, nie kryjąc przy tym ironii wymierzonej w sztukę (i artystów ją tworzących), która stopniowo przestaje być pieśnią o rzeczywistości – gdyż przeobraża się w pieśń o samej sobie:

*Równoległość [...] przemian w poezji i malarstwie jest oczywista: dążąc do coraz większej czystości i esencjonalności malarstwo zmierza od subiektywnie ujętej plamy barwnej impresjonistów ku abstrakcji i jest to linia doskonale ciągła. Końcowym punktem jest malarstwo jako pieśń o malarstwie. I tak samo poezja jako pieśń o poezji: góra (poeta) opowiada o tym, jak stęka rodząc mysz<sup>171</sup>.*

Trzeba jednak zaznaczyć, że stosunek Miłosza do impresjonizmu w sztuce jest dość ambiwalentny, oscylujący między nieskrywaną fascynacją twórczością niektórych jego przedstawicieli (zwłaszcza Edgara Degasa)<sup>172</sup> i przekonaniem o bogactwie tematyki obyczajowej podejmowanej przez impresjonistów<sup>173</sup> a dystansem (czy nawet niechęcią) wynikającym ze świadomości wpływu tego malarstwa „subiektywnie ujętej plamy barwnej” na dalsze losy sztuki europejskiej.

---

kiem zarazy”. Zob. tenże, [List do Jerzego Andrzejewskiego z dn. 2 sierpnia 1971], [w:] J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944–1981*, s. 250.

<sup>171</sup> Tenże, *Przygody poezji nowoczesnej*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 29. Por. też: tenże, *O historii polskiej literatury, wolnomyślicielach i masonach*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 102: „Odważmy się wreszcie, teraz, kiedy «nowoczesność» liczy lat bez mała sto, osądzać ją inaczej, niż to robili przeróżni Młodziakowie i Stomile olśnieni nowym. Ten niezwykły przewrót, w następstwie którego umarło figuratywne malarstwo, język zaczął mówić sam za siebie, forma za swój przedmiot obrała formę, nie budzi już może nieskażonego żadnym zwątpieniem entuzjazmu”.

<sup>172</sup> Trzeba jednak pamiętać, że Degas był nie tylko malarzem impresjonistą, ale również, w innym ujęciu, malarzem realistą. Do grona realistów włącza twórcę *Niebieskich tancerek* m.in. Linda Nochlin, dla której jest on przede wszystkim malarzem życia paryskiego, malarzem współczesnego miasta. Zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 195–196. O związkach twórczości Degasa z realizmem oraz o przydanej mu „etykietce impresjonizmu” zob. też: A. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 99–110.

<sup>173</sup> Zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11.

Niejednoznaczny stosunek Miłosza do sztuki impresjonistycznej wydaje się w pełni zrozumiały i uzasadniony, jeśli uświadomimy sobie, że w istocie – jak podkreślają historycy sztuki – jest to kierunek artystyczny pełen sprzeczności<sup>174</sup>. Z jednej strony twórczość tę cechuje głębokie osadzenie w tradycji – wszak odzwierciedla ona „rzeczywistość w sensie konkretnym, skoro z obrazów impresjonistycznych można się dowiedzieć co najmniej tyle o obyczajowości epoki, o typie fizycznym człowieka, stroju, modzie, stylu życia, ile z malarstwa epok poprzednich, tych oczywiście, które nie maskowały się starożytną Grecją czy Rzymem”<sup>175</sup>. Jednocześnie można jednak mówić o przelocie, który rozpoczyna się wraz z epoką impresjonizmu, a który „polega przede wszystkim na ustaleniu nowej hierarchii. Przedmiot, zajmujący dotychczas w sztuce miejsce podrzędne, zaczyna z wolna wysuwać się na plan pierwszy, a w każdym razie nabiera takiego samego znaczenia jak człowiek. Człowiek z kolei nie tyle liczy się jako szczególna i najważniejsza egzystencja, ile jako kształt, na który światło, powietrze, atmosfera oddziałują w takim samym stopniu jak na drzewo lub przedmiot martwy. Ten przedmiot, choć nadal konkretny i wzięty z przyrody, która nie przestaje być wzorem, dzięki odkryciu i zastosowaniu w malarstwie praw fizyki pozwalających rozbić go na elementy, nie tylko staje się czymś innym w swej wersji malarskiej, ale coraz bardziej zatracą się jego podobieństwo – w sensie tradycyjnym – do przedmiotu istniejącego w przyrodzie”<sup>176</sup>.

Wspomnianą ambiwalencję w postrzeganiu przez Miłosza impresjonizmu (ale i nowoczesnego malarstwa w ogóle) można również wyjaśnić, odwołując się do ważnej w interesującym nas kontekście wypowiedzi samego poety. W *Rodzinnej Europie*, opowiadając o swoim młodzieńczym sprzeciwie wobec malarstwa Van Gogha („To malował obłąkany, tak nie wolno malować nieba!”), skomentuje on swoje artystyczne upodobania w następujący sposób: „Łatwo uznać ten mój okrzyk za objaw drobno-

<sup>174</sup> Zob. J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1973, s. 9: „[Impresjonizm – E.D.-K.] Przeciwstawiając się przeszłości jako prąd nowatorski, osadzony jednak w pojęciach przeszłości, związany z nią [...] ideałem humanistycznym i racjonalnym, którego nie myśli podważać, a który zaczyna podważać niejako wbrew sobie, jest zjawiskiem pełnym sprzeczności. Te sprzeczności zawarte w samym impresjonizmie, pomnożone o konflikt impresjonizmu z zastaną sytuacją malarstwa oraz o konflikty pomiędzy poszczególnymi impresjonistami, sprawiają, że epoka impresjonistyczna staje się zrozumiała w swoich najistotniejszych znaczeniach tylko przez wydobycie i określenie charakteryzujących ją sprzeczności”.

<sup>175</sup> Tamże, s. 6.

<sup>176</sup> Tamże.

mieszkańskiego przesądu. Jednak, zważywszy, że z impresjonizmem i kubizmem byłem obznajomiony, że nawet rozporządzałem sporym zasobem wiedzy, jeżeli chodzi o teorię sztuki nowoczesnej, twierdziłbym, że kryło się w tym okrzyku coś więcej. Fanatyczny, wobec wszystkich dzieł mówiłem tak albo nie, z pasją. Nie przeciwstawiałem sobie szkół, kierunków, ale w obrębie tych samych szkół i kierunków jedni byli dla mnie zbawieni, inni potępieni. Zależało to od czegoś w nich, ładu czy bezładu, co czułem od wewnątrz [...]”<sup>177</sup>. Takim „zbawionym” impresjonistą był dla Miłosza bez wątpienia Edgar Degas<sup>178</sup>.

## Kolor i linia

Chociaż przedmioty na obrazach impresjonistów nadal są „odbiciem” natury, to jednak zatarte zostają ich kontury. Na tym etapie można jeszcze rozpoznać kształty „figur” przedstawionych na obrazie – bo przecież „zespół plam barwnych budujących przedmiot na płótnie charakteryzuje go, wydobywa go z otoczenia, nadaje mu odrębność, również przy braku konturu”<sup>179</sup>. Ale można też pójść krok dalej – jak Claude Monet w ostatnim okresie twórczości – i zwrócić się w stronę malarstwa, w którym nie uda się już wyodrębnić poszczególnych przedmiotów, w którym „woda jest już tylko aluzją do wody, drzewo aluzją do drzewa”, a „materia malarska nie ma bezpośrednich odniesień do rzeczywistości, będącej odległą inspiracją, punktem wyjścia dla transpozycji, z którą trudno skojarzyć jakiś konkretny i realnie istniejący model”<sup>180</sup>. Stoimy tu na progu abstrakcji.

<sup>177</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 193.

<sup>178</sup> Szerzej na temat Miłoszewej refleksji o Degasie pisać będę w podrozdziale *Kobiety z pasteli Degasa*.

<sup>179</sup> J. Guze, dz. cyt., s. 8.

<sup>180</sup> Tamże. Na temat ostatniego okresu twórczości Moneta zob. też np.: *Claude Monet*, red. K. Bieliniak, M. Dobosz, Warszawa 2004, s. 24: „Chociaż już wcześniej artyści tworzyli wariacje tego samego tematu, nikt nie myślał o malowaniu dużej liczby obrazów na identyczny temat, lecz wykonanych przy innym świetle i pogodzie. Monet tworzył teraz całe serie przedstawiające stogi siana, topole, katedrę w Rouen, widok Londynu z brzegów Tamizy i w końcu nenufary. [...] Londyńskie obrazy Moneta z lat 1899–1901, z rozproszonym światłem i kolorem, są spójnymi, pełnymi dramatyzmu dziełami sztuki i pokazują rozwój stylu niemal abstrakcyjnego. [...] Od około 1905 roku Monet skupił się wyłącznie na malowaniu nenufarów, kontynuował ten cykl do śmierci (stworzył 236 obrazów nenufarów). Obrazy te, w których płatki lilii pojawiają się na powierzchni wody pozbawionej horyzontu, są nieskończenie różnorodnymi studiami światła i koloru”. O późniejszej recepcji Monetowskich *Nenufarów* – w kontekście

Ten „niebezpieczny” kierunek, w jakim zmierzał impresjonizm, czyli stopniowe zamieranie woli przedstawiania świata, doskonale rozumiał Miłosz. I dlatego w swej twórczości wielokrotnie dystansował się od tego kierunku artystycznego, jednoznacznie określając przy tym własne preferencje jako miłośnika sztuki. W *Roku myśliwego*, opisując swoją wędrówkę po Musée d’Orsay, Miłosz podkreśla, że tym, co go rzeczywiście obchodzi we wspomnianym muzeum, jest „malarstwo realistyczne, raczej to sprzed impresjonizmu”<sup>181</sup>. Podobnie gdy poeta poszukuje reprodukcji na okładkę *Nieobjętej ziemi* w przekładzie angielskim, wybiera pejzaż *L’espace*<sup>182</sup> dziewiętnastowiecznego francuskiego malarza Antoine Chintreuil, przy czym zaznacza, że to „jeszczenicimpresjonistycznego”<sup>183</sup>. W jednym z esejów z tomu *Ogród nauk* Miłosz rekonstruuje Blake’a poglądy o sztuce, zbieżne z jego własnymi przekonaniem, i przypomina, że angielski mistyk za największego geniusza malarstwa uważał Michała Anioła:

[...] *Michał Anioł cały dramat kosmiczny przedstawiał jako akcję dobrze narysowanych (linia!) postaci. W Kaplicy Sykstyńskiej Stwórca jest człowiekiem – ani nie jest ikoną ani nie ukrywa się za chmurą, palcem dotyka palca Adama. To Bóg-Człowiek Swedenborga. Blake pieklił się na szkołę wenecką, bo wietrzył w niej niebezpieczeństwo, jakby kolorystyczna wrażliwość tej szkoły zapowiadała impresjonizm i zniknięcie malarstwa ludzkiej postaci mocno obwiedzionej linią*<sup>184</sup>.

---

malarstwa abstrakcyjnego – pisze Zdzisław Kępiński: „Cała rozległa i kapitalna seria *Nymphéas*, odczytywana w swojej epoce jako obraz stawu i ogrodu artysty ukazany przez pryzmat jego twórczego temperamentu została w latach pięćdziesiątych, w dobie abstrakcyjnego «taszyzmu», malarstwa materii i spontanicznego odruchu, zinterpretowana wedle jej czysto malarzkich elementów i uznana za rewelacyjny precedens – przecucie szans i możliwości w ramach czystej abstrakcji”. Zob. Z. Kępiński, *Impresjonizm*, Warszawa 1976, s. 301–302.

<sup>181</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 16.

<sup>182</sup> Zob. A. Chintreuil, *L’espace*, ok. 1869, Musée d’Orsay, Paryż. Zob. też informacje dotyczące obrazu: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&zsz=5&num=11](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zsz=5&num=11) [dostęp z dn. 13.07.2013].

<sup>183</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 16–17. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że ze względu na szczególne zainteresowanie Chintreuil efektami świetlnymi uznać go można – jak wskazują badacze – za prekursora impresjonistów. Zob. <http://www.nationalgallery.org.uk/artists/antoine-chintreuil> [dostęp z dn. 13.07.2013].

<sup>184</sup> Cz. Miłosz, *Co doradzał Mr. Blake*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 61.

W rekonstrukcję myśli Blake'a o malarstwie Wenecjan Miłosz wplata więc własną refleksję o niebezpieczeństwie impresjonizmu, który, po pierwsze, podważa ustaloną hierarchię tematów – z człowiekiem w centrum zainteresowania artysty – a po drugie – przestaje być wierny linii. A to właśnie kontur, którym obwiedziony jest przedmiot na obrazie, stanowi jedną z tych malarskich „spekulacji”, które go ratują, i zarazem jest, jak zauważa Joanna Guze, gwarantem określonego ładu, „punktem wyjścia dla porozumienia między ludźmi”<sup>185</sup>.

Jednocześnie Miłosz buduje swoisty pomost między impresjonistami a malarzami szkoły weneckiej<sup>186</sup> – i jednych, i drugich cechowała szczególna wrażliwość kolorystyczna. W ten sposób autor *Ogrodu nauk* zwraca uwagę na fakt, że to właśnie „bunt koloru” w malarstwie – kosztem linii, konturu – jest jedną z dróg prowadzących w stronę świata „omdlącego”, a ostatecznie – w stronę upadku sztuk przedstawiających. Obrazy stanowiące kontynuację impresjonistycznych studiów światła i koloru, dzieła fowistów<sup>187</sup> – zatrzymu-

<sup>185</sup> J. Guze, dz. cyt., s. 99.

<sup>186</sup> W drugiej połowie XV wieku, jak pisze Zygmunt Ważbiński w swojej monografii poświęconej malarstwu *quattrocenta*, inicjatywa artystyczna przeszła z Florencji do północnych Włoch, głównie do Wenecji: „W sztuce weneckiej nastąpiło odkrycie magicznej sily światła, które przekształciło ostatecznie kolorowe płaszczyzny w poetyckie wizje świata. Tutaj zamknął się więc ostatni i najpełniejszy rozdział malarstwa piętnastowiecznego, dokonała się ostatnia i najwyższa synteza malarska światła i koloru, która wchłonęła florencki rysunek”. Zob. Z. Ważbiński, *Malarstwo quattrocenta*, Warszawa 1989, s. 180, 199. Szkoła wenecka rozkwita w wieku szesnastym, a jej cechą charakterystyczną, jak zauważa Maria Rzepińska, staje się niezwykła „światłość chromatyczna”: „Technika wprowadzona przez mistrzów weneckich, jak Tycjan i Tintoretto, w późnym okresie ich twórczości była tak śmiała i nowa, że nie znajdowała uznania u współczesnych. [...] Rozluźnienie kształtu, malarskie budowanie formy zestawieniami walorów barwnych w obrazach Tycjana budziły zdziwienie u Vasariego, dla którego kontur ściśle zamykający kształt był synonimem «dobrego rysunku». [...] To właśnie weneccjanie otworzyli drogę wielkim mistrzom koloru malarstwa barokowego”. Zob. M. Rzepińska, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976, s. 66, 67. „Mistrzem w postępowaniu się kolorem był Tycjan. Zafascynowany możliwościami barw, malował spontanicznie i swobodnie, stosował również metodę impasto – malowania plamami kolorów, które zmuszały do oglądania obrazów z pewnej odległości”. Zob. M. Czapska-Michalik, *Kapiści*, Warszawa 2007, s. 12.

<sup>187</sup> „Kolor fowistyczny, sugestywny w swoim oddziaływaniu na widza, był zarazem w stosunku do koloru rzeczywistego oderwany, abstrakcyjny”. Zob. B. i S. Stopczyk, *O malarstwie abstrakcyjnym*, Warszawa 1972, s. 16. „Každy z malarzy tworzących w duchu fowizmu będzie mieć swój własny wpływ na późniejsze malarstwo – kubizm, surrealizm czy abstrakcję. Oddziaływanie fowizmu trwać będzie przez długie lata. Nawet po drugiej wojnie światowej nowojorscy ekspresjoniści abstrakcyjni odwołują się do założeń stylistycznych ich poprzedników”. Zob. A. Boudier, *Fowizm*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 95, s. 6.



ją się przecież, jak wskazują badacze, na granicy abstrakcji (w jej nurcie ekspresyjnym, lirycznym)<sup>188</sup>.

## Barwne dywany Bonnarda i Vuillarda

Miłosz przestrzega w jednym ze swoich esejów, że analogii pomiędzy malarstwem a literaturą nie można posuwać za daleko, gdyż różne są ich środki i cele<sup>189</sup>. Ale jednocześnie dostrzega wspólnotę powołania zarówno artysty malarza, jak i poety: obaj, świadomi swojej przemijalności, mogą wznieść się ponad nią – poprzez kolor i linię oraz rytm języka<sup>190</sup>. Dlatego poeta podkreślać będzie znaczenie dzieła Prousta – jego próbę ratowania minionej chwili za pomocą słowa, wbrew ówczesnemu „europejskiemu nihilizmowi” (któremu w refleksji autora *Ogródu nauk* patronują Nietzsche i Beckett); dzieła przypominającego Miłoszowi „cudownie barwne wschodnie dywany, jakimi jest malarstwo Bonnarda i Vuillarda, utkane z fragmentów «psychologicznego czasu»”<sup>191</sup>.

Nazwiska francuskich malarzy, których twórczość traktuje Miłosz w zacytowanym fragmencie eseju wyraźnie afirmatywnie, mogą zaskakiwać w kontekście tego, co zostało dotąd powiedziane na temat preferencji malarskich poety i jego dystansu względem sztuki impresjonistycznej i późniejszej – obaj artyści kontynuowali wszak, w pewnej mierze, odkrycia impresjonistów<sup>192</sup>. Pierre Bonnard i Edouard Vuillard należeli początkowo do grupy nabistów, funkcjonującej na przelomie XIX i XX wieku<sup>193</sup>.

<sup>188</sup> Zob. A. Ligocki, *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968, s. 153.

<sup>189</sup> Zob. Cz. Miłosz, *O piekle*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 109.

<sup>190</sup> Zob. tenże, *Piasek w klepsydrze*, s. 23.

<sup>191</sup> Tamże, s. 28.

<sup>192</sup> „Założenia twórcze Bonnarda, który uznawał, że światło jest Bogiem malarzy, a kolor ma siłę abstrakcji, stanowiły kontynuację odkryć impresjonistów”. Zob. A. Grodecka, *Niezwykłe kolory Bonnarda*, [w:] *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008, s. 174. „W połowie lat 90. XIX wieku Vuillard zmienił styl, nawiązując początkowo do założeń impresjonistów, nieco później, po dalszych zmianach techniki, malował wspaniałe portrety”. Zob. S. Bartolena, *Musée d'Orsay, Paryż*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2006, s. 112.

<sup>193</sup> Nabisci tworzyli na przelomie XIX i XX wieku „dzieła o uproszczonym rysunku, arabeskowej linii i płaskich plamach koloru, często obwiedzionych konturem, przywodzących na myśl witraże lub emalie komórkowe”. Zob. S. Bartolena, dz. cyt., s. 112. „Filiacja z japonizmem, element secesyjny z jej dekoratywizmem, wyrafinowaniem linii i delikatnym kolorytem, jest u nabistów niewątpliwy”. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, s. 418.

Ich wczesne obrazy, ze względu na rezygnację z efektu malarskiej „głębi”, a więc z „trzeciego wymiaru” (jak pisał nabista Maurice Denis, „obraz [...] jest przede wszystkim powierzchnią płaską, pokrytą kolorami ułożonymi w pewnym porządku”<sup>194</sup>), przypominają często „makaty wyszyte linią i kolorem”, barwne tkaniny<sup>195</sup>. Znamienne jednak, że Miłosz nie wspomina o francuskiej grupie „proroków”, a wymienia jedynie nazwiska dwóch malarzy, Bonnarda i Vuillarda, którzy, o czym trzeba pamiętać, około roku 1920 odłączają się od nabistów, by – jak zauważa Maria Rzepińska – „wyprowadzać dalsze konsekwencje z metody impresjonistów, zachowując jednak pewną dbałość o wartości dekoratywne”<sup>196</sup>:

*Vuillard maluje spokojne, przytulne wnętrza, kobiety przy czytaniu, hafcie i zajęciach domowych. Te najzwyczajniejsze motywy francuskiego życia mieszczańskiego są zresztą sprawą mało istotną w tego typu malarstwie. Atmosfera spokojnego szczęścia i pogody nie płynie z doboru desygnatów, lecz z kunsztownej tkanki barwnej. [...] Bonnard jest ostatnim wielkim przedstawicielem chromatycznego luminizmu. [...] Kolor w obrazach Bonnarda jest tym, co przede wszystkim przyciąga uwagę. Bonnard eliminuje czynnik „oświetlenia”, ale światło przesycza samą tkanekę barwną jego malarstwa. [...] Jego rysunek z punktu widzenia akademickiej poprawności bywa wręcz skandaliczny, a uproszczenia i deformacje dlatego nie rzucają się w oczy, że forma u Bonnarda ulega coraz większemu rozluźnieniu – podobnie jak w starości u Claude Moneta. Traktowanie powierzchni, rozdrobnienie koloru, czułość malarskiego dotknięcia wywodzi się z impresjonizmu, ale Bonnard unika efektów przestrzenno-atmosferycznych, starając się o równomierne napięcie kolorystyczne całej powierzchni obrazu*<sup>197</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że na plan pierwszy w malarstwie Vuillarda i Bonnarda – jako spadkobierców impresjonizmu – wysuwa się kolor<sup>198</sup>; także i Miłosz zwróci uwagę na „cudowną barwność” ich obrazów.

<sup>194</sup> Cyt. za: M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, s. 417–418.

<sup>195</sup> Zob. S. Bartolena, dz. cyt., s. 111.

<sup>196</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, s. 418.

<sup>197</sup> Tamże, s. 418, 419.

<sup>198</sup> „Kolor może wyrażać wszystko, bez trzeciego wymiaru i modelowania” – twierdził Pierre Bonnard. Cyt. za: M. Czapska-Michalik, dz. cyt., s. 16.

## Dygresja o kolorze

A prowadzi nas to do wniosku, że tak jak stosunek Miłosza do impresjonizmu bywa ambiwalentny, tak i refleksja poety o kolorze w sztuce jest niezwykle złożona i wielowątkowa; trzeba też wyraźnie podkreślić, że Miłosz nie traktuje podziatu malarstwa na przed impresjonizmem i po impresjonizmie w sposób dogmatyczny. Z jednej strony „wyzwolenie” koloru przybliży dzieło sztuki do abstrakcji – stąd dystans Miłosza względem malarstwa, w którym brak wyraźnie zaznaczonych konturów przedmiotów przedstawionych. Z drugiej jednak strony poeta wyraźnie fascynuje się kolorem w sztuce (który, co trzeba zaznaczyć, od czasów impresjonizmu zajmuje w sztuce europejskiej szczególne miejsce)<sup>199</sup>, a świadectwem tej fascynacji może być chociażby wspomniana już wzmianka o „cudownie barwnych” dywanach Bonnarda i Vuillarda.

Należy przy tym podkreślić, że w „okulocentrycznej”<sup>200</sup> poezji Miłosza, nie tylko tej odwołującej się do malarstwa, niezwykle wyraźny jest ów wątek „kolorystyczny”, który powiązany zostaje z wątkiem afirmacji bujności i „splendoru”<sup>201</sup> świata. Zadaniem artysty jest bowiem, zdaniem autora

<sup>199</sup> Warto zauważyć, że od połowy XIX wieku „kolor w malarstwie stał się jednym z podstawowych problemów twórczych. Do tego stopnia artyści pochłonięci zostali przez światło i barwę, że zaczęli malować obrazy tylko dla samego koloru”. W tym kontekście możemy mówić o koloryzmie w malarstwie – jako tendencji, która „wystąpiła po raz pierwszy w twórczości impresjonistów, a polegała na traktowaniu koloru jako najważniejszego tworzywa kompozycji, przy jednoczesnym osłabieniu znaczenia rysunku, formy i treści”. Zob. M. Czapska-Michalik, dz. cyt., s. 10, 16. Należy jednak przy tym pamiętać o dyskusji wokół znaczenia terminu „koloryzm”, jaka toczy się wśród historyków sztuki (zob. tamże, s. 16).

<sup>200</sup> Zob. K. van Heuckelom, „*Patrząc w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004. Koncepcja belgijskiego badacza stanowi doskonały punkt wyjścia dla niniejszych rozważań, bowiem pochylając się nad problematyką wizualności w poezji Czesława Miłosza, warto zapytać również o sens obecności kolorów w opisie świata, na który patrzy poeta, ale także o konteksty, w których pojawia się Miłoszowa refleksja o kolorze (np. kontekst malarstwa).

<sup>201</sup> Motyw „splendoru” rzeczywistości, którego znakiem są barwy, pojawia się między innymi w wierszu *Studium samotności* z tomu *Hymn o perle* („Widział o świcie sfatdowane góry / Barwy popiołu, nad nocą, która topnieje, / Nasycające się fioletem, / biorące płynny róż. / Aż stawały, ogromne, w pomarańczowym świetle. / Dzień po dniu. I ani spostrzegł, rok po roku. / Dla kogo, myślał, ten splendor? Dla mnie jednego? / A przecie dalej trwać będzie kiedy ja zginę”) czy w *Elegii dla Ygrek Zet z Nieobjętej ziemi* („A nasza dawna chwila: parzenie się ptaków, / Bez intencji, namysłu, prawie napowietrzne, / Nad splendorem jesiennych dereni i klonów, / Nawet w naszej pamięci niewyraźnie trwała”). Zob. Cz. Miłosz, *Studium samotności*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 17; tenże, *Elegia dla Ygrek Zet*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 96. Aneta Grodecka słusznie zauważyła (odwołując się do wiersza *Realizm*), że słowo „splendor” uznał Miłosz za „klucz do obrazów realistycznych”, wskazującą

*Ziemi Ulro*, pochwała świata prawdziwie istniejącego. Poeta przypomina więc Orfeusza, który nawet w Hadesie, w królestwie wszechobecnej śmierci, śpiewał wyłącznie o życiu – i „żadnym swoim rymem nie stawił nicości”<sup>202</sup>. Swoją pieśń „przeciw śmierci” tworzy Miłoszowy Orfeusz z pamięci zmysłów, pamięci o smakach, zapachach i kolorach:

Śpiewał o jasności poranków, o rzekach w zieleni.  
 O dymiącej wodzie różanego blasku.  
 O kolorach: cynobru, karminu,  
 sieny palonej, błękitu,  
 O rozkoszy pływania w morzu koło marmurowych skał<sup>203</sup>.

Jednocześnie poeta wyraża przekonanie, że rzeczywistość odstania się tylko w rzeczach poszczególnych, jednostkowych: w chlebie na stole, w chropowatym drzewie pnia. Miłość szczegółu splata się więc w poezji Miłosza wyraźnie z afirmacją bytu, z pragnieniem, „żeby przez krótką chwilę nie było śmierci”<sup>204</sup>. Zmysłowe poznanie szczegółu w poezji Miłosza jest, jak już zostało powiedziane, w dużej mierze okulocentryczne; w tym poetyckim „patrzeniu” ogromną rolę odgrywa uchwycenie przedmiotu w jego swoistej, jemu tylko przynależnej barwności: kory, „brązowej z białym nalotem”, koloru „najzupętniej leszczynowego”<sup>205</sup> i „ciemnego wina” nalewanego w „srebrny kubek”, który stoi na „białym obrusie”<sup>206</sup>. W poezji zostaje też ocalona „suknia, czerwona w białe groszki”<sup>207</sup> i „cienki złoty łańcuszek na białej szyi”<sup>208</sup> – czyli ślady poszczególnych ludzkich istnień, „na przekór ziemskiemu prawu nicestwienia pamięci”<sup>209</sup>.

Podobne przykłady odnaleźć można nie tylko w Miłoszowej poezji. W *Roku myśliwego* pisarz zanotuje, że krzaki oglądane jesienią w Berke-

---

na „błysk, rodzaj światła nadającego rzeczywistości znamiona okazałości i przepychu...”. Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 225.

<sup>202</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 44.

<sup>203</sup> Tamże.

<sup>204</sup> Zob. tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 12.

<sup>205</sup> Tenże, *Do leszczyny*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2004, s. 9.

<sup>206</sup> Tenże, *Filina*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 26.

<sup>207</sup> Zob. tenże, *Suknia w groszki*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 50–51.

<sup>208</sup> Tenże, *(Tafty szeleszczące...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 19.

<sup>209</sup> Tenże, *Capri*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 15.

ley, okryte dojrzałymi jagodami, jawią się mu jako plamy jaskrawej cynobrowej czerwieni<sup>210</sup>. Próbując opisać inny krajobraz jesienny, Miłosz stworzył mimochodem *Mały traktat o kolorach* (włączony do *Pieska przydrożnego*), w którym wyrazi swoją szczególną wrażliwość kolorystyczną:

*Skąd to niezwykle ubóstwo języka, skoro tylko przychodzi do barw? Co mamy do rozporządzenia, próbując nazwać splendor kolorów? Jedne liście są żółte, inne czerwone, i to już wszystko? Ale przecie są i żółtoczerwone, i płomiennoczerwone, i winnoczerwone (bordo – więc nie ma nic lepszego niż porównanie z winem bordeaux?) A brzozy? Ich liście są niby małe, bladeżółte monety, jeszcze gdzieśgdzie zawieszzone u gałązek, które są jakie? liliowe? fioletowe? (czyli od lilas, bzu, i fiołkowe od violette, fiołka, znów ta nieudolność porównań)<sup>211</sup>.*

Literackie „patrzenie” na barwy przedmiotów jest więc równoznaczne z „chwytniem” odśnaniającego się bytu, ze „ściganie” rzeczywistości – i w tym kontekście czytać należy również wrażliwość Miłosza na kolor w sztuce. Taką interpretację zasugeruje sam Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, gdzie – w komentarzu do wiersza Aleksandra Wata *Przed Bonnardem*<sup>212</sup> – podkreśli, że oglądanie dzieła malarskiego jest, jego zdaniem, „kontemplacją drugiego stopnia, wejściem we współdziałanie z malarzem, który oglądał i podziwiał barwy przedmiotu”<sup>213</sup>.

I tak w jednym ze swoich wierszy z tomu *To* Miłosz próbuje uchwycić, za pomocą poetyckiego słowa, kolory postaci z obrazów Degasa: rudą grzywę tancerki i jej koszulę z muślinu, przez którą „biel obfita okrągło

<sup>210</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 143.

<sup>211</sup> Tenże, *Mały traktat o kolorach*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 152. Aneta Grodecka przypomina, że również Herbert przeżywał podobne do Miłosza dylematy związane z nazywaniem kolorów: „[Herbert – E.D.-K.] Odtworzenie kompozycji obrazu uznawał za czynność niełatwą, ale wykonalną, widział, że największym wyzwaniem dla odbiorcy są napięcia na poziomie koloru, dlatego w sklepach dla artystów szukał odpowiednich nazw barwników, a zadanie trafnego opisu barwy nie dawało mu spokoju”. Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 115.

<sup>212</sup> O wierszu *Przed Bonnardem* Aleksandra Wata, a zwłaszcza o *Lustrze Bonnarda* Jarostawa Marka Rymkiewicza, interesująco pisała Aneta Grodecka (zob. A. Grodecka, *Poeci patrzą...*, s. 174–178).

<sup>213</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 95. Warto przywołać fragment wiersza Aleksandra Wata *Przed Bonnardem*, cytowanego przez Miłosza. Miłosz, sam poszukujący właściwych nazw na określenie różnorodności barw, o czym świadczyć może chociażby

prześwieca / I różowawe sutki”<sup>214</sup>. Z wystawy prac Józefa Czapskiego Miłosz zapamiętuje – i utrwała w *Roku myśliwego* – „jedną martwą naturę ze szmatą w kolorach szarości i bieli”<sup>215</sup>. W wierszu *Realizm* zapisze poeta pochwałę malarstwa holenderskiego (i jednocześnie – pochwałę świata realnie istniejącego): „ciemnych równin”, maleńkich postaci na „żółtawym lodzie” i „ryby skrwawionej na desce”<sup>216</sup>.

Przykłady można by mnożyć. Ważne jest uchwycenie sensu obecności barw w wypowiedziach Miłosza odwołujących się do malarstwa – otóż, podkreślmy to raz jeszcze, barwy są przede wszystkim świadectwem rzeczywistości, odstawiającej się w poszczególnych przedmiotach utwalonych na płótnie. Kontemplując kolory w dziełach malarskich, poeta łączy

---

*Mały traktat o kolorach*, zauważy (w komentarzu do wiersza Wata) urodę neologizmu „flami-  
sty” (od franc. *flamme* – płomień):

„Blond światło zdmuchnęło szarość, cienie i zwiewność  
z ciała, co z wanny wyszło a jeszcze nie chce do trumny.

Ciało jest płowe flamiste, wanna – różowo cielista.

A trumna? Jak to trumna: głucho fioletowa.

(Trumny zresztą nie widać, wystarczą jej kolory)”.

<sup>214</sup> Cz. Miłosz, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, s. 72. Szerzej na temat wiersza *Pastele Degasa* piszę w podrzdziale *Kobiety z pasteli Degasa*.

<sup>215</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 291. Przywołana notatka pochodzi z roku 1988; Miłosz pisał w niej o Józefie Czapskim: „Nie pojmuję, jak będąc prawie ślepy, tak przynajmniej twierdzi, można aż tyle i tak malować. Właśnie te obrazy, z ostatnich paru lat, to było to, co chciałem, żeby zobaczyć. Wśród nich parę szczytowych osiągnięć. Szczególnie jedna martwa natura ze szmatą w kolorach szarości i bieli”. Najprawdopodobniej chodzi tu o powstały w latach 80. obraz Czapskiego *Martwa natura z draperią* (własność prywatna). Por. J. Pollakówna, *Czapski*, Warszawa 1993 (nr 47 w katalogu prac). Na temat martwych natur Czapskiego zob. m.in. W. Zmorzyński, *Widzenie życia*, [w:] *Józef Czapski. Widzenie życia. Wystawa pod Honorowym Patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Andrzeja Zakrzewskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, marzec – czerwiec 2000* [katalog wystawy], Gdańsk 2000, s. 10: „Martwe natury Czapskiego, «te pitowane», jak sam mawiał, malowane mozolnie i wytrwale, były jak gdyby lekcją do odrobienia zadaną samemu sobie w czasie spacerów po muzeach. Malarz komponował je z prostych przedmiotów znajdujących się w pokoju pracowniczym: patery, karafki, czarek, draperii, owoców, stałe do nich powracając i dostrzegając w nich niezmiernie bogactwo form. Te prace przepojone są cichym życiem owego pokoju, gdzie na kilku metrach kwadratowych znajdował się cały dobytek malarza: tóżko, fotel, książki, sztaluga, pudła z farbami”. Na temat późnych prac Czapskiego tak pisał Tadeusz Nyczek (niecały rok przed śmiercią malarza): „I na koniec obrazy najbardziej niezwykłe. Malowane późno w latach czterdziestych. Czapski już prawie nie widział. Dają się też zauważyć wahania dziewięćdziesięcioletniej, było nie było, ręki. Ale jest w tych obrazach przejmująca i wzruszająca miłość do malarstwa, jawna jak może nigdy przedtem” (zob. T. Nyczek, *Józef Czapski – „Wielkie światło”*, [w:] *Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, opr. M. Kitowska-Łysiak, M. Ujma, Lublin 1996, s. 95).

<sup>216</sup> Cz. Miłosz, *Realizm*, s. 25.

się więc jak gdyby z twórcą obrazu we wspólnej afirmacji świata – tego świata, na który niegdyś patrzył malarz.

Podkreślanie przez poetę barwności świata przypomina również o tym, że życie jest w istocie wejściem do „zaczarowanego ogrodu, w którym wszystko jest widzeniem i dotykaniem”<sup>217</sup>. Dlatego w *Ogrodzie Ziemskich Rozkoszy*<sup>218</sup>, poetyckiej ekfrazie dzieła Hieronima Boscha<sup>219</sup>, ludzie, zanurzając się w czereśni i ociekając winnym sokiem, świętują „kolor karminu / Albo złotej czerwieni [...]”<sup>220</sup>. Jak gdyby to właśnie między innymi poprzez adorację kolorów afirmowali życie i zatrzymywali czas – rozwijający się jak „nitka z kłębka rzuconego w przepaść”<sup>221</sup>.

## „Wojenny” Picasso

Impresjonizm – ze swoją wrażliwością kolorystyczną i odejściem od linii, konturu – stanowi w refleksji Miłosza, jak już zostało wspomniane, pierwszą zapowiedź procesu odchodzenia przez artystów od *mimesis* i jednocześnie – zapowiedź fermentu w sztuce przelomu wieków. Ostatnia dekada dziewiętnastego wieku to czas, w którym, jak wskazuje Miłosz, sztuka czysta zaczyna zyskiwać grono wyznawców: „Miejscem, gdzie rodzi się ta nowa sztuka, są kulisy teatru, kawiarnia, kabaret (prawdziwy szłał kabaretów literackich w samym początku XX wieku, przeszczepionych

<sup>217</sup> Tenże, *(O życie, o wejście do zaczarowanego ogrodu...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 133.

<sup>218</sup> Zob. tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 9–13. Szerzej na temat refleksji Miłosza o malarstwie Hieronima Boscha piszę w dalszej części książki (szczególną uwagę poświęcając szóstej części Miłoszowego poematu *Ogród Ziemskich Rozkoszy*). Niezwykle interesująca – i przekonująca – interpretację trzeciej części wspomnianego poematu proponuje Aleksander Fiut, który odczytuje Miłoszowy *Raj* w kontekście idei boskiej androgyniczności jako „poetyckiej hipostazy pełni człowieczeństwa”. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 195–203.

<sup>219</sup> Zob. H. Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich* (tryptyk), ok. 1510, Museo del Prado, Madryt. Na temat tryptyku Boscha zob. m.in. W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1987, s. 9–136; D. Tarabra, *Prado, Madryt*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 36–37; W. Bosing, *Hieronim Bosch [ok. 1450 – 1516]. Między niebem i piekłem*, przeł. E. Wanat, Warszawa 2005, s. 51–60; F. Gambrelle, *Hieronim Bosch, „Wielcy Malarze” 2002*, nr 53, s. 16–19; *Hieronim Bosch*, opr. A. Boczkowska, Warszawa 1974, s. 36–41; A. Boczkowska, *Tryumf Luny i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980, s. 33–70; A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977, s. 103–140.

<sup>220</sup> Cz. Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, s. 11.

<sup>221</sup> Tamże, s. 12.

z Francji)<sup>222</sup>. Ferment w sztuce pierwszego dwudziestolecia dwudziestego wieku związany jest przede wszystkim, jak zauważa poeta w *Kontynentach*, z narodzinami ważnych kierunków nowoczesnego malarstwa – kubizmu, fowizmu i abstrakcji:

W 1907 Picasso maluje *Panny z Avignonu*<sup>223</sup>, otwierając okres kubizmu. W 1911 powstaje obraz *Czerwone studio*<sup>224</sup> Matisse'a, a w 1913 *Sędziowie*<sup>225</sup> Rouaulta. Pierwsze obrazy abstrakcyjne rodzą się w 1910 (*Rosjanin Kandinsky*) i 1913 (*Rosjanin Kazimierz Malewicz*)<sup>226</sup>.

Warto zatrzymać się dłużej zwłaszcza przy jednym z wymienionych przez Miłosza artystów – przy Picassie, bo i sam Miłosz poświęca mu w swojej twórczości nieco więcej uwagi niż pozostałym malarzom czasu fermentu<sup>227</sup>. Nie ulega wątpliwości, że z twórczością Picassa Miłosz zetknął się już w 1935 roku w Paryżu, gdzie przebywał jako stypendysta Funduszu Kultury Narodowej<sup>228</sup>. Jednak szczególne wrażenie wywrą na poecie obrazy francuskiego malarza, które zobaczy dziesięć lat później w Londynie<sup>229</sup>, czego świadectwo pozostawi w *Liście półprywatnym o poezji*:

<sup>222</sup> Tenże, *Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982, s. 153–154.

<sup>223</sup> Zob. P. Picasso, *Panny z Avignon*, 1907, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>224</sup> Zob. H. Matisse, *Czerwone studio*, 1911, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>225</sup> Zob. G. Rouault, *Trzej sędziowie*, 1913, Museum of Modern Art, Nowy Jork.

<sup>226</sup> Cz. Miłosz, *Poezja amerykańska*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 411.

<sup>227</sup> Warto wspomnieć, że w *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz zamieścił wiersz Franza Wrighta *Opis dziecięcości*, który powstał, jak podkreśla Wright, „według Picassa”. Można przypuszczać, że inspiracją dla amerykańskiego poety stała się jedna z rycin Picassa z cyklu *Minotauromachia* z roku 1935. Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 275.

<sup>228</sup> „Na początku 1935 roku Miłosz ogląda w Luwrze wystawę «*Les Peintres de la réalité*», ukazującą wpływ Caravaggia i Holendrów na artystów francuskich XVII wieku [...]. Z własnymi intuicjami Miłosza dobrze musiały korespondować sądy Józefa Pankiewicza, za którym w małej grupce słuchaczy wędrował niekończącymi się salami Luwru, oglądając Georges'a de la Tour, Corota, Lorraina, Ślepców Breughla, Boscha, van Eycka, holenderskie martwe natury i pejzaże, zorganizowaną w Petit Palais wielką wystawę sztuki włoskiej (Domenico Veneziano, Tintoretto, Tycjan, Rafael...) czy ekspozycję ze zbiorów muzeum w Grenoble, z płótnami Jacopa Bassana, El Greca, Canaletta, ale też Renoira, Bonnarda, Deraina, Matisse'a, Picassa...”. Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 208–209.

<sup>229</sup> Do Londynu Miłosz wybrał się wraz z żoną 4 grudnia 1945 roku. Pozostali tam pięć tygodni, w czasie których między innymi obejrzeni wystawę prac Matisse'a i Picassa. W pamięci Miłosza pozostaną jednak jedynie dzieła tego ostatniego malarza. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 396.



Tym wojennym Picassem, znów dalekim od klasycyzowania, znów operującym najjaskrawszą deformacją, można się zachwycać albo można go krytykować w imię wymogów socjalnego i estetycznego purytanizmu, który nie zezwala na umieszczanie na głowie kobiety talerza ze śledziem zamiast kapelusza. Trzeba jednak zdać sobie sprawę z ładunku namiętności, która przemawiała z tych płócien. Ironia, obrzydzenie, kpina, wściekłość są tutaj zbyt wyraźnie obecne, zbyt wyraźnie usiłują krzyknąć krzykiem protestu poprzez bryłę i kolor, aby można było je pominąć. Jest to próba zwiększenia możliwości malarskiego języka, próba wyśpiewania nowej tragedii Sofoklesa językiem Hotentotów<sup>230</sup>.

„Wojenny Picasso”, o którym wspomina Miłosz w swoim szkicu, to już w istocie Picasso ekspresjonistyczny<sup>231</sup>, „znów daleki od klasycyzowania” (klasycyzujący okres w twórczości artysty przypada na lata 1920–1924; Picasso realizuje wówczas takie tematy, jak m.in. portrety dzieci, macierzyństwo, arlekiny; także w innych okresach jego twórczości – choć rzadziej – pojawiają się tego typu dzieła)<sup>232</sup>. Okres twórczości Picassa, który szczególnie zafascynował autora *Kontynentów*, wyznaczają dwie wojny: wojna domowa w Hiszpanii i druga wojna światowa, które wywierają silny wpływ na artystę – jego malarstwo nabiera charakteru dramatycznego, wypełnia się niepokojem i grozą<sup>233</sup>. Ale oczywiście i na tych „wojennych” obrazach Picassa zaważyły doświadczenia kubizmu i związana z nim deformacja, ostre kąty, arbitralna konstrukcja ciał oraz nowa estetyka, odrzucająca „piękno humanistyczne i uległość wobec natury”<sup>234</sup>. W tym okresie – jak wskazują badacze – „wśród różnorodności form, tak charakterystycznych dla twórczości Picassa, przeważać będą monstrialne zniekształcenia, zaostrenie koloru, wykrzywienie linii i prawie całkowite zniszczenie twarzy – ukazujące całą głębię ukrytego niepokoju”<sup>235</sup>.

<sup>230</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 78.

<sup>231</sup> Trzeba jednak pamiętać, że dążności ekspresjonistyczne są jedną ze stałych cech twórczości tego artysty, obecną w dziełach różnych okresów (por. np. *Taniec* z 1925 roku). Zob. C. Rodriguez-Aguilera, *Picasso*, przeł. T. Utzig, Warszawa 1987, s. 101; A. Ligocki, dz. cyt., s. 147.

<sup>232</sup> C. Rodriguez-Aguilera, dz. cyt., s. 99.

<sup>233</sup> Tamże, s. 101.

<sup>234</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, s. 432.

<sup>235</sup> C. Rodriguez-Aguilera, dz. cyt., s. 101.

Twórca *Guerniki* w swoich obrazach „wojennych” operuje jaskrawą deformacją i, można by dodać, tym samym oddala się od *mimesis*; a jednak Miłosz dostrzega – i podziwia – szczególne wartości ekspresyjne tkwiące w Picassowskich dziełach, ich „ładunek namiętności”.

Autor *Zniewolonego umysłu*, mówiąc o pracach twórcy *Minotaurumachii* jako o nowej tragedii Sofoklesa wyśpiewanej językiem Hotentotów, czy też wspominając o „furiu upotworniania świata”<sup>236</sup> w malarstwie Picassa, wskazuje na to, że eksperymenty formalne w sztuce nie zawsze prowadzą do takiego momentu, w którym artysta odwraca się od człowieka i rzeczywistości – nie zawsze prowadzą w stronę sztuki „zupełnie czystej”. Takie cechy nowoczesnego malarstwa, jak deformacja przedmiotu i „bunt” koloru, ale także nowe inspiracje artystów („język Hotentotów” to aluzja do fascynacji Picassa sztuką afrykańską), „uprawomocnione” dzięki wyeliminowaniu z języka historii sztuki pojęcia „schyłku”<sup>237</sup>, mogą również służyć ukazywaniu ludzkich spraw i namiętności – bo przecież, jak powie Miłosz, „od obrazu można też żądać czegoś szerszego, ludzkiego, nie tylko ściśle zamkniętego w barwie i kształcie”<sup>238</sup>. Obrazy „wojenne” Picassa, zdaniem Miłosza, realizują ten postulat. I dlatego, jak powie poeta, „Artyści mają przed sobą nadzieję, której zdawało się już braknąć”<sup>239</sup>.

<sup>236</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 80.

<sup>237</sup> „Oszałamiające poszerzenie swego zakresu badań historia sztuki zawdzięczała w dużej mierze porzuceniu wyłącznych, jedynych norm wartościowania. [...] Właściwa ocena ekspresyjnego charakteru sztuki prymitywnej związana z dokonaniem przez Alojzego Riegla wyeliminowaniem pojęcia schyłku z języka historii sztuki, otworzyła wąskie dotychczas bramy tej nauki na wszystkie formy ekspresji artystycznej ludzkości i na wszystkie poziomy sprawności technicznej”. Zob. J. Białostocki, *Rozkwit i kryzys dyscypliny*, [w:] tegoż, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980, s. 22.

<sup>238</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11.

<sup>239</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 78.

### 3. O sztuce czystej w dwóch odstępach

#### Granice sztuki. Wokół Czystej Formy Witkacego

W Miłoszowej refleksji na temat upadku sztuki figuratywnej i narodzin sztuki cierpiącej na „niedomiar” rzeczywistości szczególne miejsce zajmuje okupacyjny esej *Granice sztuki* z 1943 roku, będący autorską prezentacją koncepcji Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza<sup>240</sup>, którą zresztą, co nie ulega wątpliwości, młody poeta zaczął interesować się dużo wcześniej, już w czasach studenckich<sup>241</sup>.

W pierwszej części szkicu Miłosz rekonstruuje poglądy estetyczne autora *Nienasyceńca*, przywołując najważniejsze Witkiewiczowskie pojęcia, a wśród nich pojęcie Tożsamości Faktycznej Poszczególnej, oznaczające poczucie tożsamości z sobą samym, jakie ma każde Istnienie Poszczególne – to właśnie z tego poczucia wyływa, zdaniem Witkacego, „niepokój metafizyczny” („metafizyczne poczucie dziwności istnienia”), który doprowadził do powstania religii, filozofii i sztuki. Z tych trzech ostatnich pozostaje jednak współczesnemu człowiekowi wyłącznie sztuka; religia i filozofia zamierają, ponieważ „starły się zintelektualizować niepokój

---

<sup>240</sup> Trzeba przy tym podkreślić, że *Granice sztuki* są tylko jednym ogniwiem bogatej refleksji Miłosza o Witkacym, którą odnaleźć można na kartach jego twórczości, zarówno eseistycznej (zwłaszcza w *Zniewolonym umyśle*), jak i poetyckiej (zob. *St. Ign. Witkiewicz z tomu Ocalenie; Traktat moralny*). Na temat Miłoszowej recepcji postaci i dzieła Witkacego zob. m.in. A. Fiut, „Jaka była w nim trucizna”, [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 129–146; M. Bernacki, „I jaka była w nim trucizna...” – *Miłosz o toksycznym Witkacym*, „Przegląd Powszechny” 2011, nr 2, s. 81–94.

<sup>241</sup> Na jednym z zebrań Sekcji Twórczości Oryginalnej Koła Polonistów w Wilnie młody Miłosz omawiał teorię Czystej Formy Witkacego. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 129. W rozmowie z Jackiem Kalabińskim, dziennikarzem Radia Wolna Europa (z 1985 roku), Miłosz opowiada między innymi o swojej młodzieńczej fascynacji Witkiewiczem; wspomina, iż przed wojną był „dość namiętnym” czytelnikiem jego powieści. W 1932 roku, w Warszawie, młody poeta uczestniczył też w odczycie autora *Pożegnania jesieni*, w którym mówił on o „potrzebie metafizyki”. Cała rozmowa jest interesującym świadectwem Miłoszowej recepcji myśli oraz twórczości Witkacego. Zob. <http://www.polskieradio.pl/39/248/Artykul/685658,Witkacy-samobojstwo-po-inwazji-Sowietow-> [materiał dźwiękowy; dostęp z dn. 22 lipca 2013].

metafizyczny. W przeciwieństwie do tego sztuka jest uzewnętrznieniem bezpośredniego przeżywania niepokoju<sup>242</sup>. Uczucie metafizyczne stanowi więc źródło twórczości, które „polaryzuje się w warstwie zwyczajnych uczuć życiowych i wyobrażeń, w warstwie intelektu i w warstwie Czystej Formy” i łączy te warstwy w nierozzerwalną całość<sup>243</sup>. Dzieło sztuki staje się w ten sposób „jednością w wielości” i ta jedność stanowi jego jedyny cel. Czym z tego punktu widzenia jest temat w sztuce? Elementem nieistotnym, bo „ważne są tylko napięcia kierunkowe (termin wprowadzony przez Witkiewicza), wywoływane przy pomocy pędzla, i nie ma znaczenia, czy do wytworzenia ich malarz użył ludzkich twarzy, drzew, kominów, czy też tylko linii i płaszczyzn, nie przedstawiających z życiowego punktu widzenia nic”<sup>244</sup>. Co więcej – chęć odtwarzania natury może wręcz oddalić sztukę od jej celu – jedności, bo „czysta forma w malarstwie nie ma nic wspólnego z notowaniem otaczającej nas rzeczywistości”<sup>245</sup>.

Skoro człowiek może już tylko poprzez sztukę realizować swoje dążności metafizyczne, nieustannie przeżywa swoiste „nienasycenie formą”: „Sztuce współczesnej już nie dosyć harmonii i symetrii – upaja się ona dysonansami, zgrzytami, niepokojem asymetrycznych i zwichrzonych płaszczyzn. Pojawia się perwersyjna prostota, a więc prostota na niby, kryjąca w sobie ładunki olbrzymiego skomplikowania i utajonej potworności.

<sup>242</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 59. Witkacy, porównując dzieło sztuki malarskiej i dzieło muzyczne, stwierdza, że „dla wyrażenia metafizycznych uczuć bardziej odpowiednim jest (teoretycznie) malarstwo. W pewnym znaczeniu możemy powiedzieć, że malarstwo jest sztuką czystsza od muzyki”. Zob. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. J. Degler i L. Sokół, Warszawa 2002, s. 33.

<sup>243</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 59–60.

<sup>244</sup> Tamże, s. 60.

<sup>245</sup> Tamże. Por. też: *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i opr. E. Grabska i H. Morawska, [Warszawa] 1963, s. 210: „Czysta Forma, czyli «jedność w wielości», to najistotniejsza cecha dzieła sztuki: to uzyskiwane przezeń i realizowane w nim poczucie jedności, pojednania i scalenia różnorodnych elementów zorganizowanych w nim na zasadzie harmonii lub kontrastu. Sferą przejawiania się Czystej Formy jest np. w malarstwie tylko warstwa czysto formalna obrazu, stosunki wzajemne form, barw i linii, które mogą, lecz nie muszą prowadzić do przedstawień przedmiotowych [...]. Mimo to jednak element przedmiotowy nie zostaje z takiej koncepcji obrazu wykluczony całkowicie – wyobrażenia artysty jest nim bowiem zbyt przeniknięta i ułatwia on poza tym odbiorcy orientowanie się w układzie form, w ich wzajemnych stosunkach, w ich wewnętrznej budowie, określa bardziej jednoznacznie «napięcia kierunkowe» tych form. Wykluczony jest natomiast wszelki iluzjonizm. Witkacy postuluje płaskość form przedstawionych w obrazie i – podobnie jak Denis w teorii neotradycjonizmu – powołuje się na tradycje sztuki dekoracyjnej, pojmowanej tu jako najpełniejsza realizacja wartości «metafizycznych»”.

Sztuka staje na pograniczu obłędu, bo ludzie, którzy dzisiaj ją tworzą, są zdegenerowanymi potomkami dawnych mistrzów, obcujących niegdyś dostojnie z Tajemnicą i kształtujących swoje dzieła w świecie ułożonym przez religię. A jednak wariackie dzieła jakiegoś Van Gogha czy Picassa są jedyną postacią piękną nam dostępną<sup>246</sup>.

Na marginesie własnej wykładni Witkiewiczowskich poglądów estetycznych Miłosz kreśli wizję rewolucji w sztuce – ale też w świadomości estetycznej jej odbiorców – która nastąpiła na początku dwudziestego wieku, a której towarzyszyło wspomniane już poszerzenie zakresu badań historii sztuki, związane z porzuceniem „wyłącznych, jedynych norm wartościowania”<sup>247</sup>. Mieszkaniec dziewiętnastego stulecia oburzyłby się jeszcze – mówi Miłosz – na „afrykańskie rzeźby z wywalonym ozorem i wystającym fallusem, w świątkach ludowych widziałby tylko niezdarność, a oglądając malarstwo włoskie wołałby Rafaela niż Cimabuego i Giotto. Nawet wczesni impresjoniści wzbudzali w nim niepokój nie tylko dlatego, że swobodnie poczynali sobie z rozkładaniem barwy przedmiotów, ale i ze względu na swobodę wyboru tematu. Śniadanie na trawie Maneta z gołą kobietą siedzącą wśród ubranych mężczyzn było pierwszorzędnym skandalem, którego nie umniejszało przypomnienie, że podobne grupy malował już Giorgione. Jeżeli więc obywatel pierwszej połowy XX wieku zupełnie inaczej oceniał dzieła malarstwa i rzeźby, widocznie miał po temu nie znane dawniej powody”<sup>248</sup>. Także świadomość estetyczna polskiego „obywatela pierwszej połowy XX wieku” zmieniła się pod wpływem nowinek z Zachodu, ale też w dużej mierze pod wpływem „rewolucjonisty” Witkacego –

<sup>246</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 61. Por. *Artyści o sztuce...*, s. 210: „[Zdaniem Witkacego – E.D.-K.] Sztuka przeżywa swe ostatnie stadium, znajduje się w obliczu zagłady, o której świadczy «nienasyconie formą», wyrażające się w dziełach artystów współczesnych: zniknie w nowym, szczęśliwym, bezkonfliktowym społeczeństwie jako rzecz niepotrzebna, zaniknie wraz z znikaniem «uczuć metafizycznych». Katastrofa ta jest dla Witkacego tym bardziej bolesna, że nieunikniona i że społeczeństwo przyszłości nie będzie świadome tego faktu”.

<sup>247</sup> J. Białostocki, dz. cyt., s. 22.

<sup>248</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 67. Zob. też: tamże, s. 66–67: „Koła mieszczańskie interesujące się sztuką nie posunęły się jeszcze w okolicach roku 1918 poza granice zakreślone przez Witkiewicza-ojca, to znaczy godziły się, że temat obrazu jest rzeczą obojętną, ale żądały od malarza trafnej obserwacji i wierności naturze. Nie przychodziło im na myśl stawiać za wzór rzeźbę murzyńską albo włoskie prymitywy, a pejzaż z krowami znajdował uznanie, jeżeli był «podobny», przy czym krowa mogła być nawet zielona, bo przecież takie oświetlenie może się zdarzyć. Oświetlenie, a więc element natury, ale stąd jeszcze daleko do programowej deformacji i do traktowania obrazu tylko jako zespołu barw i płaszczyzn”.

wszak jego *Nowe formy w malarstwie* wydane w 1919 roku<sup>249</sup> były w zasadzie, jak zauważy Miłosz w *Człowieku wśród skorpionów*, „manifestem sztuki niefiguratywnej”<sup>250</sup> (choć trzeba przy tym pamiętać, że element przedmiotowy nie został całkowicie wykluczony z Witkiewiczowskiej koncepcji dzieła malarskiego)<sup>251</sup>.

Charakterystyczne dla tego okresu (tj. pierwszej połowy dwudziestego stulecia) jest przesunięcie zainteresowania artystów – i jednocześnie odbiorców sztuki – z tematu dzieła na samo dzieło sztuki (niezależnie od jego wierności wobec natury). Jeszcze u impresjonistów zaobserwować można, pisze Miłosz, radość z obserwacji rzeczywistości, a zwłaszcza tematów dotąd przez malarzy nietkniętych, jeszcze u podstaw tej sztuki było „coś pozamalarskiego, co trudno sprowadzić do samej wrażliwości wzrokowej”<sup>252</sup>. Ich następcy jednak, zdaniem autora *Granice sztuki*, nie dbali już o łączność swej twórczości ze światem, ważne dla nich stało się samo kształtowanie formy, sama umiejętność, dla której przedstawiony przedmiot staje się najpierw tylko pretekstem („Portret kubistyczny nie czerpie uzasadnienia z portretowanej osoby, ale z walców i stożków [...]”<sup>253</sup>), a następnie – znika zupełnie.

Krążąc wokół Witkiewiczowskiej teorii sztuki, Miłosz nawiązuje również m.in. do „pochwały czystej poezji” Henri Brémonda – francuskiego teologa, autora *Literackiej historii uczuć religijnych we Francji* (to lektura Miłosza z 1930 roku) i znajduje miejsca wspólne obu koncepcji. *Ineffable* Brémonda to w poezji „coś, czego nie da się wypowiedzieć”<sup>254</sup>, to pierwiastek stanowiący „prawdziwe życie poezji” i uwalniający ją od nie-czystości (a więc elementów apelujących do rozumu, wyobraźni, uczuciowości). *Ineffable* będzie więc odpowiednikiem Witkiewiczowskiej Czystej Formy; Brémondowskie nie-czyste pierwiastki – to u Witkiewicza „uczucia ży-

<sup>249</sup> Miłosz wskazuje na 1918 rok jako datę „wystąpienia” Witkacego (zob. Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 66). Tekst *Nowych form w malarstwie* rzeczywiście był już w 1918 roku prawie gotowy, jednak drukiem ukazał się on w roku następnym. Zob. A. Żakiewicz, *Witkacy [1885–1939]*, Warszawa 2006, s. 43.

<sup>250</sup> Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 30. Jednocześnie trzeba jednak podkreślić, że Witkacy, „w przeciwieństwie [...] do bezkompromisowych niemal, prekursorskich sformułowań estetycznych, w malarstwie pozostawał dość konsekwentnym kontynuatorem ekspresyjno-symbolicznej sztuki końca XIX w. i tradycji młodopolskich”. Zob. *Artyści o sztuce...*, s. 209.

<sup>251</sup> Zob. *Artyści o sztuce...*, s. 210.

<sup>252</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 68.

<sup>253</sup> Tamże, s. 70.

<sup>254</sup> Tamże, s. 71.

ciowe» albo naśladowanie przyrody”.<sup>255</sup> Obie koncepcje głoszą, że doskonała sztuka dąży do kresu – u Brémonda będzie to milczenie, ku któremu zmierza poezja, u autora *Pożegnania jesieni* – „ostateczne nienasycenie formą”.

Podsumowując tę rekonstrukcję Miłoszowej refleksji o estetyce Witkiewiczowskiej, trzeba zapytać, jak postrzega sztukę czystą sam autor szkicu? Czy koncepcje takie jak Witkacego czy Brémonda przekonywały młodego poetę? Miłosz mówi o tym jednoznacznie: czysta sztuka jest „miejscem”, do którego artysta nie może zmierzać programowo, bo wtedy – ulega ono degeneracji:

*Jeżeli przeciwstawiam się temu pierwiastkowi, który Brémond nazwał ineffable, to tylko pozornie. W istocie krytykuję Czystą Formę przez miłość do niej, bo wolno, tęskniąc do raj, zabronić sobie powrotu, gdy ten powrót byłby tylko skażeniem. Niebezpieczeństwo tkwi w programowym uznaniu Czystej Formy za rdzeń sztuki. Dziwne, że Witkiewicz [...] nie zdobył się nigdy na stwierdzenie, że [...] Czysta Forma istniała zawsze, ale nie była programowa, i że kiedy zmierza się do niej programowo, zadaje się jej ranę nieuleczalną. W kulturze bywają mechanizmy tak delikatne, że kiedy wskaże się je palcem, zmieniają się natychmiast w coś innego przez samo zwrócenie w tę stronę nadmiernie wytężonej uwagi*<sup>256</sup>.

Autor *Trzech zim* podkreśla, że sztuce, która programowo dąży do czystości, w pewnym momencie zaczyna brakować powietrza i przestrzeni – dusi się z powodu braku rzeczywistości. Jej ostatnią racją bytu pozostają – jak u Witkiewicza – „uczucia metafizyczne”. Gdy i ich zabraknie, możemy już mówić tylko o „sztuce dla sztuki”, w której – jak powie Miłosz – jest „coś żenującego, niemal nieprzyzwoitego”, spreparowanego<sup>257</sup>. Warto na marginesie wspomnieć, że Artur Hutnikiewicz podzielał opinię Miłosza dotyczącą niebezpieczeństwa płynącego z programowości czystej sztuki. Przy okazji refleksji o Brémondowskiej koncepcji „poezji czystej”, odwołując się do *Granicy sztuki*, toruński literaturoznawca pisał:

---

<sup>255</sup> Zob. tamże, s. 72

<sup>256</sup> Tamże, s. 75.

<sup>257</sup> Zob. tamże, s. 74.

Koncepcja „poezji czystej” kryje też w sobie dość istotne niebezpieczeństwo, a mianowicie pokusę wytwarzania „metafizycznych głębin” na zimno. Poezja zawsze była czymś więcej niż sens składających się na utwór słów, ale ów podtekst, międzysłowie, strefa milczenia, w której dokonywały się najprzedziwniejsze oscylacje obrazów, skojarzeń, błyski objawień, niewyraźalnych w żadnym innym języku poza mową poezji, nie były nigdy przedmiotem świadomych, racjonalnych zabiegów. Z „poezją czystą” ma się sprawa podobnie, jak z nadrealizmem lub „Czystą Formą” Witkacego. Nadrealiści, pragnąc objawiać podświadome, zaczęli preparować irracjonalizm najzupełniej racjonalnie, z premedytacją. Znakomity poeta Czesław Miłosz ten właśnie zarzut programowości postawił Witkiewiczowskiej „Czystej Formie”<sup>258</sup>.

Szkic *Granice sztuki* ukazuje również sytuację artysty jako tego, który oscyluje między dwiema skrajnościami: między sztuką czystą (Czystą Formą, „sztuką dla sztuki”) a sztuką obarczoną „powinnościami”, sztuką społecznie zaangażowaną<sup>259</sup>. W *Człowieku wśród skorpionów* Miłosz podkreśli, że bodźcem dla narodzin „sztuki dla sztuki” na początku XX wieku, bodźcem dla wystąpienia Stanisława Przybyszewskiego, była właśnie chęć „ucieczki od Polski” i od „powinności” literatury, chęć wyrażenia sprzeciwu wobec „literatury służby” i jednocześnie – potrzeba znalezienia się w szerszej – niż partykularna, narodowa – wspólnotcie artystów<sup>260</sup>. W szkicu *Gombrowiczowi* z 1953 roku (będącym częścią drugiej publicznej dyskusji Miłosza z autorem *Trans-Atlantyku*) poeta, kontynuując tę refleksję, jasno określa swoje stanowisko: chce pozostać – jako twórca – pomiędzy absolutną „historycznością” i absolutną „czystością” sztuki: „Żeby być historycznym, trzeba być ponadhistorycznym. Ale to zdanie, odwrócone, też jest prawdziwe: nie zdobędzie perspektywy wieków, kto nie tkwi w swojej epoce”<sup>261</sup>; i dalej: „co czyste i wieczne realizuje się tylko poprzez doczesne i tymczasowe”<sup>262</sup>.

Tym samym Miłosz po raz kolejny odcina się od programowej „czystości” sztuki, podkreślając, że tylko ten może osiągnąć czystą sztukę, kto się

<sup>258</sup> A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974, s. 163.

<sup>259</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 80–81.

<sup>260</sup> Tenże, *Człowiek wśród skorpionów*, s. 155.

<sup>261</sup> Tenże, *Gombrowiczowi*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 274.

<sup>262</sup> Tamże, s. 275.



jej wyrzeka, a nie ten, kto czyni ją celem swoich artystycznych dążeń<sup>263</sup>. Odcina się jednak również od sztuki pozostającej „w służbie społecznych pomysłów”<sup>264</sup>, podporządkowanej jednej, z góry założonej idei<sup>265</sup>. Balansując między tymi dwiema skrajnościami, jak zdaje się mówić poeta, sztuka może – nie odwracając się od rzeczywistości, od doczesności – dotknąć tego, co „czyste i wieczne”.

## Wokół *Studium przedmiotu* Herberta

Inną odstoną Miłoszowej refleksji o sztuce czystej jest polemika ze Zbigniewem Herbertem, którą prześledzić można w korespondencji poetów z 1963 roku<sup>266</sup>, a która sprowokowana została „bluźnierczym” – zdaniem Miłosza – wierszem *Studium przedmiotu*<sup>267</sup>. Miłosz zasugeruje w jednym z listów, że Herbertowski utwór inspirowany był abstrakcyjnym obrazem Henryka Berlewiego<sup>268</sup> – jednego z czołowych przedstawicieli najbardziej radykalnego skrzydła polskiej awangardy artystycznej lat dwudziestych dwudziestego wieku: „A jeżeli pochwalasz Ber Lewiego [oryginalna pisownia Miłosza – E.D.-K.], to jego porąbałbym na stos (humanitarnie!)”<sup>269</sup>.

<sup>263</sup> Tamże, s. 274.

<sup>264</sup> Tenże, *Granice sztuki*, s. 81.

<sup>265</sup> Por. też: tenże, *O poezji Saint John Perse’a*, s. 239.

<sup>266</sup> Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznaną wypowiedź Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu Poetów*, Warszawa 2006, s. 23–29. Korespondencja Miłosza z Herbertem cytowana jest dalej według tego wydania.

<sup>267</sup> Z. Herbert, *Studium przedmiotu*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, opr. R. Krynicki, Kraków 2005, s. 130–133. Fragmenty utworu cytowane są dalej według tego wydania.

<sup>268</sup> Henryk Berlewi początkowo interesował się futuryzmem. W roku 1921 poznał w Warszawie El Lissitzky’ego, ówczesnego asystenta Kazimierza Malewicza; wówczas po raz pierwszy zetknął się z suprematyzmem i konstruktywizmem. Wkrótce wyjechał do Berlina, gdzie „wszedł w środowisko działającej tam międzynarodowej awangardy” i zaczął tworzyć własną teorię mechanofaktury. W 1928 roku Berlewi zamieszkał w Paryżu; tam zwrócił się w stronę malarstwa figuratywnego. Dopiero w latach 50. „powrócił do zagadnień mechanofaktury i rozwinął ożywioną działalność artystyczną”, uczestnicząc w licznych wystawach sztuki abstrakcyjnej. Zob. Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 74–75, 241. Zob. też: T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 296.

<sup>269</sup> Cz. Miłosz, [List z dn. 7 sierpnia 1963], s. 26. Zob. też: Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 139: „Herbert ma taki wiersz o malarstwie abstrakcyjnym, zdaje się o malarstwie

Autor *Traktatu poetyckiego* obruszał się na Herberta za to, jego wiersz, rozpoczynający się zdaniem „najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma”, stanowi zaprzeczenie „materii istniejącej”<sup>270</sup>; w związku z tym Miłosz zmuszony był stanąć na pozycji obrońcy *mimesis* i opowiedzieć się po stronie „drzew i wielorybów, które proszą o portret”<sup>271</sup>. Sprowokowany

Berlewiego: *Studium przedmiotu*, gdzie mówi: «Najpiękniejszy jest przedmiot / którego nie ma». Zob. też: A. Franaszek, dz. cyt., s. 560. Notabene, jeszcze w 1958 roku Herbert – w szkicu *Po wystawie nowoczesnych* – pisał, że nie zna prac Berlewiego (zob. Z. Herbert, *Po wystawie nowoczesnych*, [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 234). W recenzjach z lat kolejnych (do 1963 roku włącznie) Herbert także nie wspomina o jego twórczości. Warto również wziąć pod uwagę spostrzeżenia jednego z interpretatorów *Studium przedmiotu*, Jarosława Marka Rymkiewicza, który pisał: „Herbert [...] opowiada, co potąd zrobiono w sztuce naszego [tj. dwudziestego – E.D.-K.] wieku. Ale nie wymienia ani Malewicza, ani Mondriana, ani Braque’a, ani Berlewiego. A wspominając ich obrazy, czyni to w ten sposób, że wydaje się, jakby mówił nie o konkretnych płótnach, lecz tylko o czymś, czego płótna te dotyczyły i co zostało na nich zapisane. [...] Nie o płótna chodzi bowiem w tym tekście, lecz o coś znaczenie ważniejszego: o ów przedmiot, który jest, choć go nie ma. [...] Przedmiot wykreowany przez artystę wieku *ex nihil*, przedmiot zaledwie zaistniały a już tonący pod przyborem nicości, krzesło skonstruowane z naszych marzeń, «piękne i bezużyteczne», a jednak święte, tajemniczy fenomen naszej psychiki oznaczany znakiem i słowem jakimkolwiek, fenomen, który nie może być wystawiony, bo może być tylko wyśpiewany: to przecież Bóg naszej epoki, który jeszcze jest, choć już Go nie ma, który może już jest, choć jeszcze Go nie ma, ten Bóg naszych filozofów i mistyków, Stanisława Brzozowskiego i Teilharda de Chardin, Bóg nie będący i nie dany nam *a priori*, ten Bóg, którego *ex nihil* i ze swojej przestrzeni psychicznej człowiek – kreator jedyny – może dopiero powołać do istnienia” (zob. J. M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1971, s. 474). Wiersz Herberta wpisać też można w szeroki krąg polskich dwudziestowiecznych utworów poetyckich inspirowanych sztuką abstrakcyjną (zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 221–224). Aneta Grodecka stwierdza, że w *Studium przedmiotu* Herbert opisał strategię Malewicza (tamże, s. 222).

<sup>270</sup> Cz. Miłosz, [List z dn. 7 sierpnia 1963], s. 26.

<sup>271</sup> To aluzja do następującego fragmentu wiersza Herberta:

„słuchaj rad  
wewnętrzznego oka  
nie ulegaj  
szepotom pomrukowi mlaskaniu  
to niestworzony świat  
tłoczy się przed bramami obrazu  
aniotowie oferują  
różową watę obłoków  
drzewa wtykają wszędzie  
niechlujne zielone włosy  
królowie zachwalają purpurę  
i każą trębaczom  
wyłatać  
nawet wieloryb prosi o portret

w ten sposób Herbert odpowiedział listem (kapitałnym – jak słusznie uważa Andrzej Franaszek) „sługi” do „księcia”, w którym – z właściwym przyjętemu stylowi ironicznym uniżeniem – tłumaczy Miłoszowi, że ten nie zrozumiał *Studium przedmiotu*, będącego w istocie wierszem-maską:

*Poema opisuje przygodę umysłu szukającego czystości przez zaprzeczenie. Jest to wiersz-maską. W Waszej szkole Wasza Wysokość uczyłem się tej formy i jest mi nad wyraz przykro że Książę zechciał utożsamić bohatera lirycznego z osobą autora.*

*Za przykładem Waszej Wysokości ja również jestem po stronie drzew i wielorybów. Niezmiennie, acz nieudolnie, dawałem w swoich utworach wyraz wiary w konkret. Nie jako materialista, ale jako ten, który wie, że tylko pełna akceptacja zmysłowego świata może doprowadzić do poznania Istoty<sup>272</sup>.*

Wydaje się jednak, że wyjaśnienia Herberta nie do końca Miłosza przekonały. W kolejnym liście autor *Kontynentów* starał się wprawdzie załagodzić sytuację, pisząc: „Kochany Zbyszku, nie sierz się. *Studium przedmiotu* jest wierszem o operacji artystycznej, o niezbędnej puryfikacji przez negację, jasne. Nie utożsamiam podmiotu wiersza z tobą<sup>273</sup>, podkreślając, że linii sztuki czystej przeczy w oczywisty sposób Herbertowski Marsjasz. Ale jednocześnie w liście tym znaleźć można następującą uwagę, świadczącą o pewnym sceptycyzmie poety odnośnie do listownych wyjaśnień autora *Studium przedmiotu*: „Niemniej operacja jest «czystościowa», nic innego nie chciał Mallarmé, a jeżeli tworzył cienie na mokrych polach elizejskich, to nie dlatego, że je lubił, ale dlatego, że tylko one przechodziły próbę zwycięsko, tzn. tylko one miały dostateczny stopień czystości<sup>274</sup>.”

---

słuchaj rad wewnętrzznego oka  
nie wpuszczaj nikogo”.

<sup>272</sup> Z. Herbert, [List z dn. 14 sierpnia 1963], s. 27.

<sup>273</sup> Cz. Miłosz, [List bez daty], s. 28–29.

<sup>274</sup> Tenże, [List bez daty], s. 29. Warto skonfrontować przytoczony fragment listu Miłosza z jego szkicem zamieszczonym w *Prywatnych obowiązkach*, w którym znaleźć można krytykę sztuki czystej w kontekście twórczości Mallarmégo i Mondriana: „Zapatrzanie, wtedy, około 1900 roku, w symbolizm francuski... Nie było nigdy żadnego symbolizmu jako szkoły. Byli poeci, którzy wzorem ich mistrza Stefana Mallarmé powzięli decyzję całkowitego, wyniosłego odwrócenia się tyłem do publiczności, Mallarmé dążył w swojej poezji do tego mniej więcej, do czego nieco później dążył w swym malarstwie Mondrian. [...] Dzisiaj jednak jeden z zarzutów stawianych Mallarmému przez jego współczesnych wydaje się nie całkiem bezpod-

Świadectwem niezwykłego poruszenia, jakie w Miłoszu wywołał wiersz Herberta, jest piąta część *Gucia zaczarowanego* z 1963 roku, w której pojawia się aluzja do *Studium przedmiotu*:

Lubiłem go, bo nie szukał idealnego przedmiotu.  
Kiedy słyszał jak mówią: „Tylko przedmiot którego nie ma  
Jest doskonały i czysty”, rumienił się i odwracał głowę<sup>275</sup>.

Miłosz w piątej części swojego poematu opowiada się po stronie sztuki zapatrzonej w rzeczywistość. Kreśli w tym celu postać artysty, który – niczym Peter Breughel<sup>276</sup> – przez całe życie próbuje dosięgnąć drzewa – konkretnego, poszczególnego – w jego „byciu”, nie występując się metaforą i symbolem, to znaczy stroniąc od wszelkiej abstrakcji:

---

stawny: jałowość (zresztą absolutna czystość formy z założenia musi być jałowa)”. Zob. Cz. Miłosz, *O historii polskiej literatury, wolnomyslicielach i masonach*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 103.

Także w Świadectwie poezji znaleźć można bardzo wiele refleksji Miłosza na temat jego stosunku do „sztuki czystej” (w odniesieniu do poezji), które rzucają światło na przytoczony fragment listu do Herberta. Miłosz wyjaśnia, że na jego niechęć do poezji pozostającej w „zamkniętym kręgu subiektywizmu”, takiej, która odwraca się od świata istniejącego obiektywnie, silny wpływ wywarła lektura pism Oskara Miłosza (a także bezpośrednio z nim spotkania i rozmowy). Atak Oskara Miłosza skierowany był m.in. „przeciwko najświętszemu przekonaniu elity, która sobie przypisywała zdolność zrozumienia «sztuki czystej», podczas gdy dla filistrów zarezerwowana była dziedzina sztuki tematycznej, sentymentalnej, melodramatycznej. Mniej więcej w tym sensie Ortega y Gasset pisał o «dehumanizacji sztuki», a «poezja czysta» dostąpiła niejako kanonizacji, kiedy pod kopułą Akademii Francuskiej Henri Brémond wygłosił w 1925 roku swój odczyt na jej temat, w którym za jej znamię uznał sam dźwięk zestawów słownych, jak w inkantacjach magicznych, niezależnie od ich sensu [...]”. „Dziwne rzeczy odbywają się w poezji drugiej połowy XIX wieku: samotnicy zbuntowani przeciwko «dobrze myślącym» obywatelom zamiast podkreślać długowieczność sztuki – *ars longa*, stawiają ją tak wysoko, że odejmują jej wszelkie cele i zaczynają wystawiać ją samą w sobie, *l'art pour l'art*. Wśród powszechnego osłabienia wartości tracących swój metafizyczny fundament powstaje koncepcja poezji, której ten kryzys nie dotyczy, bo ma być ona znakomicie samowystarczalna, swoim tylko prawom poddana, stanowiąca właściwie swoisty antyświat”. Jednym z „promotorów” tak pojmnowanego estetyzmu był Stéphane Mallarmé. Zob. Cz. Miłosz, *Poeci i rodzina ludzka*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 26–31; tenże, *Lekcja biologii*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 47. Por. też: E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 13. Elżbieta Kiślak słusznie zauważa, iż poezja taka jak Mallarmégo nie mogła pociągać Miłosza, gdyż mógł on podejrzewać, że „kryje w sobie fundamentalną negację bytu”.

<sup>275</sup> Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja*, s. 192. Pierwodruk: „Kultura” 1963, nr 9 (191).

<sup>276</sup> Szerzej na temat refleksji Miłosza o Peterze Breughlu piszę w podrozdziale *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.

Jak zazdrościł tym co drzewo rysują jedną kreską!  
Ale przenośnia wydawała mu się czymś nieskromnym.

Symbol zostawiał dumnym, zajęтым własną sprawą.  
Z patrzenia chciał wyprowadzić nazwę samej rzeczy.

Kiedy był stary, targał brodę żółtą od tytoniu:  
„Wolę tak przegrać, niż wygrać jak oni”.

Jak Peter Breughel ojciec przewrócił się nagle  
Próbując spojrzeć w tył przez rozstawione nogi.

I wznosiło się dalej drzewo niedosiężne.  
O iste, o istliwe aż do rdzenia. Było<sup>277</sup>.

O tym, że piąta część *Gucia zaczarowanego* jest „polemiką ze Zbigniewem Herbertem” wspomina poeta w rozmowie z Renatą Gorczyńską, podkreślając, że jest to jednocześnie „polemika z teorią abstrakcyjną w sztuce”; malarstwu niefiguratywnemu przeciwstawiona zostaje w wierszu twórczość realistyczna – sztuka istniejących rzeczy<sup>278</sup>. Malarz z *Gucia zaczarowanego*, który „Rok za rokiem okrążał grube drzewo / Przykładając dłoń do oka i mrużąc w podziw”, przypomina innego artystę, którego portret zamieścił poeta dwadzieścia lat później w *Osobnym zeszycie* z tomu *Hymn o perle*:

Szukam gdzie ma swój dom chwila zobaczenia  
uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze,  
ta, którą ty ścigałeś dzień po dniu  
ze swoimi sztalugami okrążając drzewo<sup>279</sup>.

W *Osobnym zeszycie* malarzem dzień po dniu okrążającym ze sztalugami drzewo jest Paul Cézanne – ostatni wielki malarz pozostający

<sup>277</sup> Cz. Miłosz, *Gucio zaczarowany*, s. 192.

<sup>278</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 139.

<sup>279</sup> Tenże, *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 62.

w swoim dziele wierny naturze<sup>280</sup>. Postać artysty z *Gucia zaczarowanego* wyznacza więc drogę, którą podążać będzie Miłosz w swojej refleksji o sztuce, i jest wyraźną zapowiedzią jego późniejszych fascynacji malarzkich (nie będą one nawet w najmniejszym stopniu dotyczyły dzieł niefiguratywnych). Jak słusznie bowiem zauważa Andrzej Franaszek, zmagania poety z rzeczywistością i zapisane w poemacie z 1963 roku pragnienie, aby obraz nie był „ikoną drzewa, lecz drzewem samym” – nie ustana; latami poeta będzie się „zżymać” na zdanie Herberta, że „najpiękniejszy jest przedmiot, którego nie ma”<sup>281</sup>.

Świadectwem tego nieustannego „zżymania się” – nie tyle na Herberta, ile na sztukę nieprzedstawiającą – będą również bez wątplenia wydane w 1994 roku *Wypisy z ksiąg użytecznych*. W przedmowie do tego zbioru przekładów poezji „realistycznej”, to znaczy poezji lojalnej wobec rzeczywistości, powie Miłosz, że dokonując wyboru wierszy, postępował jak „kolekcjoner dzieł sztuki, który na przekór zwolennikom abstrakcji urządza wystawę malarstwa figuratywnego, gromadząc płótna z różnych epok i dowodząc, że skoro te dawne i te współczesne spotykają się ze sobą w nieoczekiwany sposób, da się wytyczyć pewne szlaki rozwoju, inne niż powszechnie przyjęte”<sup>282</sup>. Publikując dwa lata wcześniej zbiór poetyckich parafraz haiku, poeta również podkreślał we wstępie, że u podstaw jego fascynacji tą poezją leży fakt, iż jest ona z założenia przeciwna abstrakcji i „jeżeli filozofuje, to tylko patrząc, słuchając, dotykając”<sup>283</sup>.

I wydaje się, że właśnie w kontekście Miłoszowego sprzeciwu wobec „sztuki czystej” (i wobec idei „sztuki dla sztuki”) można czytać również fragment późnego utworu *Żywotnik*, zamieszczonego w zbiorze *Wierszy ostatnich*, w którym, jak się domyślamy, lapidarnie – i z wyraźną nutą autoironii – podsumowuje poeta sens własnych wyborów estetycznych (i własnego powołania):

Można rzec o nim, że podziwiał ludzi  
Albo ich kochał, co pewnie jest jedno.

<sup>280</sup> Szerzej na temat Miłoszowej fascynacji twórczością Cézanne’a piszę w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>281</sup> A. Franaszek, dz. cyt., s. 655.

<sup>282</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 6–7.

<sup>283</sup> Tenże, *Haiku*, Kraków 1992, s. 11. Szerzej na temat Miłoszowej fascynacji haiku piszę w podrozdziale *Przeciwko abstrakcji. Dygresja o haiku*.

Bo ostatecznie dla kogo się trudził  
Skoro odrzucał abstrakcyjne piękno?<sup>284</sup>

---

<sup>284</sup> Tenże, *Żywotnik*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, s. 22.

## 4. Przeciwno abstrakcji. Dygresja o haiku<sup>285</sup>

### „Chińczyk czyli Japończyk”

„Trudno pisząc o Japończykach nie zaczynać od Chin”<sup>286</sup> – mówi Czesław Miłosz we wstępie do swoich tłumaczeń, czy raczej – poetyckich parafraz haiku. I dodaje, że obecność chińskiego była tym dla kultury japońskiej, czym dla kultury krajów europejskich stale obecne tło łaciny<sup>287</sup>. W opowieści o fascynacji Miłosza haiku również nie może zabraknąć wątku zainteresowania autora *Doliny Issy* poezją chińską, czy też szerzej – twórczością i myślą filozoficzną Dalekiego Wschodu.

Toteż szukając źródeł interesującego nas tu Miłoszowego upodobania, cofnąć się trzeba do roku 1942, kiedy to młody poeta kupuje na straganie *Fletnię chińską* Leopolda Staffa, czyli zbiór przekładów z poezji starochińskiej wydany w 1922 roku<sup>288</sup>. W *Ogrodzie nauk* Miłosz wspomina, że uderzyła go w tym tomie „krystaliczna czystość, tj. wyraźne kontury każdego obrazu”<sup>289</sup>. Dodaje również, że najpiękniejsze wiersze Staffa powstały po roku 1945; wówczas to tworzy on utwory jak gdyby narysowane kilkoma kreskami tuszu<sup>290</sup>. Miłosz wskazuje tym samym na te cechy twórczości Staffa, które – jego zdaniem – świadczą o wartości poezji autora *Wikliny*: malarskość i zwięzłość.

---

<sup>285</sup> Niniejszy podrozdział – w nieco zmienionej wersji – opublikowany został w tomie pokonferencyjnym *Obrazy dookoła świata* (zob. E. Dryglas-Komorowska, *Haiku w refleksji Czesława Miłosza*, [w:] *Obrazy dookoła świata. Postrzeganie i prezentowanie kultur w dobie transkulturowości*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, S. Kołos, M. Matei, Toruń 2013, s. 291–300), a także – w zmienionej i skróconej wersji – w czasopiśmie „Polonistyka” (zob. E. Dryglas-Komorowska, *Kilka uwag o haiku na marginesie twórczości Czesława Miłosza*, „Polonistyka” 2012, nr 7, s. 18–21).

<sup>286</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 7.

<sup>287</sup> Tamże, s. 7–8.

<sup>288</sup> Zob. *Fletnia chińska*, przeł. L. Staff, Warszawa 1982.

<sup>289</sup> Cz. Miłosz, *Gorliwość tłumacza*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 203.

<sup>290</sup> Tamże.



W innym miejscu Miłosz zaznacza, że lektura *Fletni chińskiej* miała dla niego wówczas – to znaczy w latach wojny i okupacji – duże znaczenie. W tomie przekładów młody poeta odnalazł bowiem „jasne kolory” oraz wewnętrzne wyzwolenie od przymusu „kładzenia barw ziemistych, szaroczarnych, krwawych, mrocznych”<sup>291</sup>. W pewien sposób miało to wpływ na kształt poematu *Świat* z 1943 roku, który – zdaniem Miłosza – jest też „w jakimś sensie orientalny”<sup>292</sup>. W jednej z rozmów z Renatą Gorczyńską poeta dookreśla znaczenie owej „wschodniości” swego okupacyjnego cyklu<sup>293</sup>. Wspomina, że *Świat* powstawał jako wyraz zasadniczej wewnętrznej niezgody na twórczość praktykowaną przez poetów „Sztuki i Narodu”, ale też Baczyńskiego i Borowskiego. Wszyscy oni tworzyli w swoich wierszach zagęszczone obrazy wojennej, koszmarnej rzeczywistości. Młody Miłosz zaś szukał „jakiegoś czystego, kaligraficznego rysunku”<sup>294</sup>. I odnalazł go w czytanych wówczas „orientalnych” przekładach Staffa.

Aleksander Fiut wskazuje na fakt, że od czasu okupacyjnej lektury *Fletni chińskiej* trwa w twórczości Miłosza nieustający dialog z poezją Dalekiego Wschodu<sup>295</sup>, którego elementem jest chociażby wiersz *Nie więcej* (z tomu *Król Popiel*), *Czytając japońskiego poetę Issa* (z tomu *Hymn o perle*), refleksje rozsiane w *Świadectwie poezji*, *Roku myśliwego* i *Wypisach z książek użytecznych*, a także liczne przekłady poezji chińskiej (np. *Zen codzienny* z tomu *Dalsze okolice*) oraz poezji japońskiej (zbiór haiku). Badacze wskazują również na inne utwory Miłosza, w których zainteresowanie kulturą Dalekiego Wschodu nie zostało wyrażone *expressis verbis*, ale które są – w pewnym stopniu – owocem inspiracji poezją chińską czy też sztuką haiku. Do takich utworów należą chociażby *Zdania* z tomu *Hymn o perle* (o których będzie jeszcze mowa) czy też kilka wierszy o obrazach z tomu *To*, na których pokrewieństwo z haiku zwrócili już uwagę Aneta Grodecka<sup>296</sup> i Adam Dziadek<sup>297</sup>.

<sup>291</sup> Tenże, *Haiku*, s. 6.

<sup>292</sup> Tamże.

<sup>293</sup> Zob. tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 57–58.

<sup>294</sup> Tamże, s. 57.

<sup>295</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 321.

<sup>296</sup> Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 226.

<sup>297</sup> Zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 166–169.

Aneta Grodecka, pisząc o genezie ekfrazy ekstatycznej – nowej, dwudziestowiecznej formy ekfrazy – wskazuje na kulturę Dalekiego Wschodu jako inspirację i bodziec do wytworzenia się w Europie nowej wrażliwości percepcyjnej artystów (a wśród nich również Miłosza), związanej z zasadą ścisłej korespondencji słowa i obrazu<sup>298</sup>. Rzeczywiście, w przypadku autora *Zdań* jego spotkanie z poezją japońską i chińską mogło w znaczący sposób wpłynąć na upodobanie do poetyckiej kontemplacji przedmiotu (przejawiające się chociażby w fascynacji malarskim tematem martwej natury), upodobanie do rysowania rzeczy za pomocą kilku pociągnięć pióra.

Trzeba podkreślić, że Miłosza interesowała nie tylko poezja Dalekiego Wschodu, ale również – do czego przyznaje się wielokrotnie – wschodnia myśl filozoficzna i religijna. Bliskie były poecie zwłaszcza centralne wątki nauczania Buddy związane z „wszechobejmującym współczuciem” dla cierpiących istot żywych<sup>299</sup> i z obietnicą „wyjścia poza infernalne koło pożądań i lęków”, czyli obietnicą wyzwolenia<sup>300</sup>. W pismach Schopenhauera, a przede wszystkim w jego myśli estetycznej, która dla Miłosza okaże się szczególnie ważna, odnajdzie poeta znaki łączności z „ratowniczym postanowieniem” księcia Siddharthy<sup>301</sup>.

## „Kiedy wglądamy w życie rzeczy”

„Nie ukrywam, że szukam w wierszach objawienia się rzeczywistości, czyli tego, co w greckim języku nosiło nazwę *epiphaneia* [...]”<sup>302</sup> – powie Miłosz w *Wypisach z ksiąg użytecznych, wypełnionych* – co warto zaznaczyć – w znacznym stopniu tłumaczeniami poezji chińskiej. Dodaje przy tym, że słowo *epiphaneia* może oznaczać nie tylko obcowanie ludzi i bogów, ale również „otwartość zmysłów wobec rzeczywistości”<sup>303</sup>. To właśnie japońskie haiku będzie dla Miłosza przykładem poezji epifanicznej, skupionej na postrzeganym przedmiocie. Objawienie się rzeczywistości

<sup>298</sup> Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 92, s. 225–226.

<sup>299</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 84–85.

<sup>300</sup> Zob. tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12.

<sup>301</sup> Zob. tamże.

<sup>302</sup> Tamże, s. 17.

<sup>303</sup> Tamże.

następuje tu w jednym błysku – przedmiot zostaje zobaczony „nagle i przez bardzo krótki czas”<sup>304</sup>.

Poeci Dalekiego Wschodu potrafią bowiem patrzeć na przedmiot tak, aby uchwycić jego „takość”, to znaczy: uchwycić „wilczość”, „klonowość”, „goździkowość” rzeczy<sup>305</sup>. Potrafią więc dotrzeć do esencji rzeczy. Miłosz podkreśla, że umiejętność ta związana jest ze zdolnością identyfikacji: „ja” i to, na co patrzę, jest jednym<sup>306</sup>. Dlatego jedną z głównych cech haiku, świadcząca o wyjątkowości tej poezji, jest zdaniem autora *Nieobjętej ziemi*, świadomość piszącego, że jest on zanurzony w widzialnych i dotykalnych rzeczach, które są tuż obok, jemu tylko dane, w „krótkotrwałym olśnieniu”. Twórca haiku „wgląda w życie rzeczy”<sup>307</sup>.

Skąd bierze się w poetach japońskich owa umiejętność identyfikacji z oglądanym przedmiotem, owa rezygnacja artysty z manifestowania własnego „ja”? Miłosz wskazuje w odpowiedzi na silne związki haiku z buddyzmem Zen i z innymi nurtami myśli o człowieku i świecie Dalekiego Wschodu (taoizmem, konfucjanizmem). To Zen ukazuje poetom, że możliwy jest „inny stosunek podmiotu do przedmiotu niż tylko konfrontacja”<sup>308</sup>. Zdaniem autora *Roku myśliwego*, taoizm i buddyzm, z ich skłonnościami kontemplacyjnymi, przyczyniły się do tego, że „patrzeć znaczyło utożsamiać się niejako z rzeczą, na którą się patrzy, i wzmacniać w ten sposób jej bycie”<sup>309</sup>.

Tymczasem według poety „nasza”, to jest zachodnia literatura, silnie akcentuje przeciwstawienie: „ja” – świat. Autor *Hymnu o perle* podkreśla, że tylko „niektórzy malarze nam współcześni, wbrew ogólnej tendencji, uprawiają rodzaj ascezy w spotkaniu z przedmiotem, na nim skupiając całą uwagę. Podobnie postępują niektórzy poeci, wyrzekając się przywilejów swojego «ja», zbliżając się do przedmiotu ostrożnie, jakby domagał się realistycznej wierności w przedstawieniu”<sup>310</sup>. Według poety określenie „realistyczny” zostało niesłusznie skompromitowane<sup>311</sup>. Niesłusznie, bo w sposób najbardziej precyzyjny nazywa ono taką sztukę, która pozostaje lojalna

<sup>304</sup> Tamże, s. 20.

<sup>305</sup> Tamże, s. 53.

<sup>306</sup> Tenże, *Haiku*, s. 10.

<sup>307</sup> Zob. tamże.

<sup>308</sup> Tamże, s. 10.

<sup>309</sup> Tamże.

<sup>310</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 61.

<sup>311</sup> Zob. tamże, s. 6.

wobec rzeczywistości. Miłosz poszukiwał będzie w kulturze jemu współczesnej – i w wiekach dawnych – świadectw wierności wobec realnie istniejącego świata. Księgą, w której zbierze wiele takich świadectw, będą *Wypisy z ksiąg użytecznych*.

## Przeciwko abstrakcji

Bez wątpienia w twórczości autora *Ziemi Ulro* niezwykle ważne jest zasadnicze przeciwstawienie: człowiek – Natura, czyli opozycja świadomości i nieświadomości, podmiotu i przedmiotu. „W wielu moich wierszach występuje opozycja przeciwko Naturze” – podkreśla poeta w jednej ze swych rozmów z Renatą Gorczyńską<sup>312</sup>. Natura jawi się w tym kontekście jako bezrozumna siła, „gnilna i duszna, fermentująca”, której imię „agresja i pożeranie”<sup>313</sup>.

Ale istnieje również drugi biegun twórczości Miłosza, o którym sam poeta wspomina między innymi w *Roku myśliwego*. Związany jest on z umiejętnością odczuwania obecności „własnej, wsobnej, drzewa, zwierzęcia, kwiatu”<sup>314</sup>, z umiejętnością „wglądania” w życie rzeczy. Tym samym poeta wyznaje, że dostępny mu jest ten rodzaj kontemplacji przedmiotu, który wywieść można z poezji Dalekiego Wschodu, a który pomaga patrzeć na świat inaczej niż tylko w duchu sprzeciwu i konfrontacji. Notabene, w tym kontekście Miłosz zapytuje retorycznie: czy Gombrowicz umiałby napisać wiersz Zen? Czy tego typu kontemplacja była mu dostępna? W ten sposób Miłosz rysuje jak gdyby linię podziału między własną filozofią świata i człowieka oraz twórczością i myślą autora *Pornografii*, dla którego istniało wyłącznie jedno imię Natury: zagrożenie<sup>315</sup>.

W innym miejscu Miłosz podkreśla, że w poezji dwudziestego wieku niemało znaleźć można fascynacji przedmiotem i wysuwa hipotezę, że zaważył na tej tendencji wpływ poezji chińskiej i japońskiej, z jej upodobaniem do szczegółu, czy wręcz „delektacją każdym szczegółem rzeczy widzialnych”<sup>316</sup>. Dlatego również w poezji haiku będzie dla Miłosza naj-

<sup>312</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 175.

<sup>313</sup> Zob. tenże, *Wołacz*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 68.

<sup>314</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 246.

<sup>315</sup> Zob. tamże.

<sup>316</sup> Tenże, *Haiku*, s. 7.

ważniejsze, że jest to twórczość niezwykle sensualna, z założenia przeciwna abstrakcji „i jeżeli filozofuje, to tylko patrząc, słuchając, dotykając”<sup>317</sup>. Wśród wierszy autora *Kronik* znaleźć można wiele takich, które są wyrazem olśnień, epifanii, próbą „zanurzenia się” człowieka w widzialnej rzeczy. „Wgląd” w życie rzeczy dokonuje się zawsze w duchu poetyckiego wyznania: „Tak, być poetą pięciu zmysłów chciałbym”<sup>318</sup>.

Badacze wielokrotnie wskazywali już na fakt, że poezja Miłosza jest „poezją konkretną przeciwstawioną ideom i pojęciom abstrakcyjnym”<sup>319</sup>. Ścigana Rzeczywistość odślania się bowiem w rzeczach – namacalnych, poszczególnych, jednostkowych: w chlebie na stole, w chropowatym drzewie pnia. To właśnie olśnienia szczegółem, zapamiętanym szczegółem, towarzyszą poecie, co Miłosz lapidarnie wyrazi w jednym ze *Zdań* z tomu *Hymn o perle*:

### Co nam towarzyszy

Kładka z poręczą nad górskim potokiem  
pamiętana do najdrobniejszej wypukłości kory<sup>320</sup>.

Warto na marginesie zaznaczyć, że Ewa Tomaszewska w swojej *Antologii polskiego haiku* (2001) zamieszcza utwory Miłosza wybrane spośród *Zdań*, m.in. *Kusiciel w ogrodzie*, *Co nam towarzyszy*, *Strefa ciszy*<sup>321</sup>. Badaczka odnajduje w Miłoszowych *Zdaniach* (powstałych w 1978 roku) wyraźną inspirację poezją haiku, wskazując na ich zwięzłość i obrazowość<sup>322</sup>. Czy można się zgodzić na określenie *Zdań* mianem haiku? Warto wziąć pod uwagę fakt, że Miłoszowe tłumaczenia haiku, wydane w tomie z 1992 roku, nie naśladują sylabicznego wzoru wiersza japońskiego; poeta-tłumacz abstrahuje od rygoru siedemnastu sylab. Sam mówi na ten temat: „Postępuję więc tak, jak inni nowocześni tłumacze i naśladowcy haiku,

<sup>317</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>318</sup> Zob. tenże, *W Mediolanie*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 35.

<sup>319</sup> Zob. np. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 23.

<sup>320</sup> Cz. Miłosz, *Co nam towarzyszy*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 36.

<sup>321</sup> Zob. *Antologia polskiego haiku*, opr. E. Tomaszewska, Warszawa 2001, s. 47–48.

<sup>322</sup> Zob. E. Tomaszewska, *Inspiracje japońskie w kulturze i sztuce europejskiej – wprowadzenie do „Antologii polskiego haiku”*, [w:] *Antologia polskiego haiku*, s. 20. Por. też: E. Kiślak, dz. cyt., s. 346: „W niektórych [ze *Zdań* Miłosza – E.D.-K] dochodzi [...] do głosu egzotyczna tradycja haiku i wierszy zen, miniaturowych portretów dostrzeżonej chwili”.

i staram się jedynie narysować obraz kilkoma ruchami pędzla”<sup>323</sup>. W kontekście tej swoistej Miłoszowej „definicji” haiku włączenie wybranych utworów Miłosza do wspomnianej antologii nie wydaje się nadużyciem. Jednak o rozbieżności opinii na ten temat (czy raczej – o pewnej arbitralności tego typu klasyfikacji) może świadczyć wypowiedź innego badacza i poety, Leszka Engelkinga, który w artykule z 2000 roku stwierdził: „Czesław Miłosz sam haiku jak dotąd nie pisze (a przynajmniej nie publikuje)”<sup>324</sup>.

## Malarskość

We wstępie do tomu *Haiku* Miłosz opowiada o rodowodzie tytułowego gatunku, wskazując na związek poezji i malarstwa w kulturze chińskiej i japońskiej; wspomina m.in. o chińskiej praktyce łączenia dzieł poetyckich i malarskich na tych samych zwojach papieru czy też o japońskich szkicach tuszem (*haiga*) – czyli formie sztuki rysowniczej, która powstawała równoległe względem sztuki haiku<sup>325</sup>. Rysunki tuszem miały wyrażać za pomocą obrazu to samo, co twórca haiku wyrażał za pomocą słowa. W ten sposób powstała, jak mówi Miłosz, swoista forma współpracy, ale też – współzawodnictwa poety i rysownika<sup>326</sup>. Zaowocowały one konkretną cechą haiku, którą autor *Nieobjętej ziemi* nazywa „malarskością” (notabene, poeta, wyjaśniając fakt włączenia dużej liczby wierszy chińskich do swoich *Wypisów z ksiąg użytecznych*, także wskazywał na „malarskość” tej poezji, wyrażającą się współpracą „kaligrafa i rysownika”)<sup>327</sup>.

Twórca haiku nie mógł pozostać obojętny na zmiany zachodzące w naturze – szedł w ślad za rysownikiem, który zawsze oglądany wycinek rzeczywistości umieszczał w danej porze roku. Obserwacja zmieniającej się przyrody, zapisana w haiku, „zdaje się być samym sednem kontempla-

<sup>323</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 18.

<sup>324</sup> L. Engelking, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem. Kilka uwag o haiku w literaturze czeskiej, słowackiej i polskiej*, [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. D. Kalinowski, Słupsk 2000, s. 130.

<sup>325</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 14–15.

<sup>326</sup> Zob. tamże.

<sup>327</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 169.

cyjnego przenoszenia się w obserwowany przedmiot<sup>328</sup> i stanowi o malarstwie tej poezji.

Warto na marginesie zaznaczyć, że w jednym ze swoich utworów z tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* – o znamienym tytule *Pory roku* – Miłosz odwołuje się do formy kontemplacji „sezonów” przyrody charakterystycznej dla haiku (i z powodzeniem można byłoby go, moim zdaniem, dołączyć do przywoływanej już antologii Ewy Tomaszewskiej):

### Pory roku

Przezroczyste drzewo pełne ptaków przelotnych

O niebieskim poranku, chłodnym bo jeszcze śnieg w górach<sup>329</sup>.

## Tajemnica zwięzłości

Miłosz wskazuje na zwięzłość jako na istotną wartość haiku. Swój wiersz zatytułowany *Czytając japońskiego poetę Issa* rozpoczyna słowami: „Parę kresek tuszem i staje się”<sup>330</sup>. Twórca haiku posiada zdolność uchwycenia rzeczy za pomocą kilku słów, lekkich niczym szkic rysownika. O tej właściwości poezji haiku, ale też w ogóle poezji Dalekiego Wschodu, przypomina Miłosz w swojej twórczości wielokrotnie. I tak na przykład w *Wypisach z ksiąg użytecznych* znaleźć można następujące określenie twórczości jednego z chińskich poetów: „A teraz krótkie, oszczędne w słowa i poruszenia pędzla, wiersze mistrza Wang Wei”<sup>331</sup>. W innym miejscu autor *Nieobjętej ziemi* mówi: „Co mnie najbardziej pociąga u Chińczyków, to ich zdolność narysowania paroma kreskami pewnej sytuacji, na przykład nadrannej godziny po całonocnej uczcie przyjaciół”<sup>332</sup>. W tomie *Dalsze okolice* Miłosz zamieszcza *Zen codzienny*, czyli zbiór przekładów poezji chińskiej, opatrzony następującym komentarzem: „Piękna tajemnica zwięzłości. Marzeniem każdego poety jest powiedzieć jak najwięcej w jak najmniejszej ilości słów. Nie zawsze umie i nie zawsze jest to możli-

<sup>328</sup> Tenże, *Haiku*, s. 15.

<sup>329</sup> Tenże, *Pory roku*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, s. 88.

<sup>330</sup> Zob. tenże, *Czytając japońskiego poetę Issa*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 28–29.

<sup>331</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 171.

<sup>332</sup> Tamże, s. 183.

we. Japońscy poeci Zen umieli [...]”<sup>333</sup>. Tak więc mówiąc o tajemnicy zwięzłości poezji Dalekiego Wschodu, Miłosz powraca raz jeszcze – co warto podkreślić – do wątku związków tejże poezji z buddyzmem Zen, którego mistrzowie postęgowali się wypowiedzią skrótową i paradoksalną<sup>334</sup>.

Zdaniem Miłosza zwięzłość i krótkość haiku trafiły na podatny grunt wrażliwości estetycznej współczesnego człowieka Zachodu (a mam tu na myśli wypowiedź Miłosza z ostatniej dekady dwudziestego wieku), którą cechuje niechęć do dłuższych wierszy i „wielostowia”<sup>335</sup>. W liryce dwudziestego stulecia na Zachodzie krótka forma zyskała zresztą, co trzeba podkreślić, dominującą pozycję<sup>336</sup>. Wspierana była ona przez rozmaite ideologie artystyczne; najwcześniej zaś pojawiła się w programie Paula Valéry’ego, który stwierdził, że:

[...] *milczenie jest osobliwym źródłem poezji. [...] Z tęsknoty za potencjalnie bogatym milczeniem zrodziło się upodobanie do wierszy krótkich [...]. Mamy więc wiersze współczesne o długości dwóch, trzech wersów*<sup>337</sup>.

Poza programem Valéry’ego powstało w dwudziestym wieku wiele innych, które można byłoby objąć jedną nazwą „ideologii milczenia”, połączonych wspólną ideą zwięzłości<sup>338</sup>. Współczesną popularność haiku (jako formy zwięzłej, lapidarnej) można więc powiązać – za Miłoszem – z pewną estetyczną potrzebą zachodniego człowieka, którą należałoby zamknąć w Przybosiowej formule „najmniej słów”. W ten sposób – ale także poprzez obecność religii wschodnich w Europie i Ameryce – następuje, jak mówi Miłosz, „nieuniknione połączenie Wschodu i Zachodu”<sup>339</sup>.

<sup>333</sup> Tenże, *Zen codzienny*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 66.

<sup>334</sup> Zob. tamże.

<sup>335</sup> Zob. tenże, *Haiku*, s. 9.

<sup>336</sup> Zob. P. Michałowski, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999, s. 8.

<sup>337</sup> Tamże, s. 9.

<sup>338</sup> Tamże.

<sup>339</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 8–9.



## Przeciwko haiku

W refleksji Miłosza o haiku wiersz *Czytając japońskiego poetę Issa* zajmuje miejsce szczególne. Autor *Ziemi Ulro*, zainspirowany twórczością japońskiego poety z przetomu osiemnastego i dziewiętnastego wieku, z jednej strony przytacza własne przekłady kilku jego wierszy, z drugiej zaś – tworzy kilka nowych „rysunków tuszem”, które zapowiada formuła: „Parę kresek tuszem i staje się”. Jednak stworzone przez poetę obrazy nie są pełne, nie wyczerpują bogactwa opisywanych przedmiotów:

Bo nie wiadomo kim jest naprawdę ten kto mówi,  
jakie jego ścięgna i kości,  
porowatość skóry,  
jak siebie czuje od środka.  
I czy to jest wioska Szlembark  
nad którą w mokrych trawach znajdowaliśmy salamandry  
jaskrawe jak suknie Teresy Roszkowskiej,  
czy inny kontynent i inne imiona.  
Kotarbiński, Zawada, Erin, Melanie:  
nikogo z ludzi w tym wierszu. Jakby trwał  
samym zanikaniem ludzi i okolic<sup>340</sup>.

Jak słusznie zauważa jeden z badaczy, poeta spostrzega tu, że „charakterystyczne dla haiku roztopienie się obserwującego w tym, co obserwowane, a przy tym oczyszczone w akcie kontemplacji, sprawia, iż wyłaniający się obraz świata jest niekonkretny [...]”<sup>341</sup>. Przedstawieni w haiku ludzie pozbawieni zostają cech szczególnych, im tylko przynależnych. Pozbawieni zostają swoich imion. Jak gdyby stworzony obraz niebezpiecznie – i paradoksalnie – przechylał się w stronę abstrakcji.

Wiersz haiku trwa więc – według autora *Czytając japońskiego poetę Issa* – „zanikaniem ludzi i okolic”. Jaka jest wymowa tych słów? Być może poeta, pomimo próby przyjęcia postawy kontemplacyjnej i próby identyfikacji z oglądanym przedmiotem, nie potrafi uwolnić się od pamięci o przeciwieństwie „ja” – świat i nie zgadza się na wiersz, w którym „nikogo

<sup>340</sup> Tenże, *Czytając japońskiego poetę Issa*, s. 28.

<sup>341</sup> A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 321.

z ludzi". To dlatego przywołuje osoby po imieniu i sytuuje je w konkretnym miejscu – wiosce Szlembark. Daje im w ten sposób wyraźne kontury, będące znakiem realności i niepowtarzalności ich istnienia.

W omawianym wierszu słowa: „Bo nie wiadomo kim jest naprawdę ten kto mówi” wskazują na ważną cechę haiku – nieobecność w wierszu osoby mówiącej, czyli swoistą „bezosobowość” haiku, nazywaną przez znawców poezji japońskiej „bezosobową atmosferą Natury”, która stanowi zaślonę, skrywającą smutek poety<sup>342</sup>. Warto podkreślić, że w miarę jak rozwijało się zainteresowanie Miłosza tą formą twórczości, poeta zaczął wypowiadać się o „bezosobowości” wiersza japońskiego z fascynacją. Mówiąc w 1992 roku o haiku nowoczesnym, poeta stwierdził: „Z każdego haiku da się odgadnąć całą sytuację piszącego”. I dodał: „Nagle ukazuje się człowiek w danej chwili i miejscu, nie musi opowiadać o sobie, ale właśnie pewna bezosobowość, zaczerpnięta z japońskich wzorów, ukazuje go całego w jednym błysku, jak w świetle fleszu”<sup>343</sup>.

Za refleksją o naturze haiku i poezji Dalekiego Wschodu kryje się w wierszu *Czytając japońskiego poetę Issa* – jak sądzę – jeszcze jedno wyznanie: język poezji – nawet tak bliskiej rzeczywistości jak poezja haiku – nie jest w stanie opisać bogactwa rzeczy. „Tyle może poezja ale nie więcej”<sup>344</sup> – mówi poeta, świadomy tego, że rzeczywistość pozostaje niewyrażalna. Język niewiele potrafi uchwycić z rzeczy zobaczonych, gdyż w dużej mierze posługuje się pojęciami<sup>345</sup>. I bardzo poeta musi się natrudzić, żeby jak najpełniej opisać konkretny kwiat – jego „kolor indygo jak kiedyś suknia Eli” i „delikatny zapach, jak zapach jej skóry”<sup>346</sup>. Tę niemoc wyrażają słowa Miłoszowego wiersza z tomu *To*, wiersza inspirowanego poezją Dalekiego Wschodu: „O, jaki bełkot żeby opisać irys”<sup>347</sup>.

<sup>342</sup> Zob. A. Żuławska-Umeda, *Od tłumacza*, [w:] *Haiku*, Wrocław 1983, s. 6.

<sup>343</sup> Cz. Miłosz, *Haiku*, s. 17.

<sup>344</sup> Tenże, *Czytając japońskiego poetę Issa*, s. 28.

<sup>345</sup> Zob. tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 21.

<sup>346</sup> Zob. tenże, *O!*, [w:] tegoż, *To*, s. 28.

<sup>347</sup> Tamże.

## 5. Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne<sup>348</sup>

Miłosza fascynacja twórczością Paula Cézanne'a nie zaowocowała – co warto podkreślić już na początku – odwołaniami do konkretnych obrazów malarza z Aix. A jednak nie ulega wątpliwości, że twórczość, jak i refleksja o sztuce francuskiego malarza, pozostawiły głęboki ślad w dziele Miłosza.

Badaczem, który jako pierwszy zwrócił uwagę na znaczenie relacji istniejącej pomiędzy twórczością Miłosza i Cézanne'a, był Kris van Heuckelom. W jednym z rozdziałów swojej pracy *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (2004)<sup>349</sup> belgijski badacz analizuje ważny aspekt twórczości autora *Hymnu o perle* – strategię „czystego patrzenia”. Polega ona na zniwelowaniu „bariery między obserwatorem a obserwowanym przedmiotem”, na wyłączeniu w percepcji obiektu „subiektywnej perspektywy przez neutralizację własnego «ja» artysty”, by dotrzeć do istoty przedmiotu. Pozwala to poecie na obiektywne przedstawienie otaczającej go rzeczywistości<sup>350</sup>. Według van Heuckeloma malarstwo figuratywne, a zwłaszcza malarstwo Cézanne'a, staje się dla Miłosza niezwykle ważne właśnie w kontekście „ideału obiektywnego spojrzenia”. To malarz, który „w swoim dążeniu do mimesis skupia się całkowicie na obiekcie”, najpełniej realizuje wspomnianą strategię:

*Artysta powinien wnikać w istotę przedmiotu w każdej poszczególniej chwili jego trwania, wyłączając własne „ja” w procesie twórczym. Taką zasadę artystyczną, według poety, realizował w sposób doskonały Cézanne. Metoda Cézanne'a stała się dla Miłosza jedną z zasadniczych podstaw jego poetyki<sup>351</sup>.*

---

<sup>348</sup> Niniejszy podrozdział – w zmienionej wersji – opublikowany został w tomie *Miłosz i Miłosz* (zob. E. Dryglas-Komorowska, Ścigając „chwilę zobaczenia”. *Miłosza opowieść o Cézannie*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, pod red. A. Fiuta, Ł. Tischnera, A. Grabowskiego, Kraków 2013.

<sup>349</sup> Zob. K. Van Heuckelom, *„Patrzeć w promień od ziemi odbity”. Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

<sup>350</sup> Tamże, s. 136.

<sup>351</sup> Tamże, s. 145.

Badacz dociera więc do sedna Miłoszowej fascynacji Cézanne'em – obaj artyści pragnęli dzięki „obiektywnemu spojrzeniu” wniknąć w głębię „bycia” przedmiotów (wątek ten rozwinięty zostanie w dalszej części niniejszej książki). Co dla nas istotne, Van Heuckelom skupia się w swoich rozważaniach wyłącznie na wybranych (dwóch) wypowiedziach Miłosa, odnoszących się do malarstwa Cézanne'a, które pomagają autorowi w budowaniu refleksji na interesujący go temat ideału „czystego patrzenia” w poezji autora *Ocalenia*. Dlatego też zrozumiałe jest, że badacz nie dąży do szerszego ujęcia związków pomiędzy twórczością obu artystów.

W interesujący sposób o dialogu poety i malarza opowiada również Anna Pilch w książce *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów* (2010)<sup>352</sup>. Punktem wyjścia dla jej rozważań staje się *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15* z tomu *Hymn o perle* (trzeba przy tym podkreślić, że badaczka nie komentuje innych wypowiedzi Miłosa, w których pojawiają się odwołania do biografii lub twórczości Cézanne'a), zaś głównym kontekstem interpretacyjnym – refleksja o sztuce Maurice'a Merleau-Ponty'ego<sup>353</sup>. „Dialog we wspólnej przestrzeni werbalno-wizualnej prowadzi Czesław Miłosz z całym dziełem Cézanne'a, także z jego esencją malarską, jego zasadą, na której opiera sztukę; to dialog z jego malarską filozofią”<sup>354</sup> – zauważa Anna Pilch. Płaszczyzn owego dialogu jest, zdaniem badaczki, wiele, a wśród nich między innymi namysł nad kondycją człowieka w świecie, nad związkiem sztuki z rzeczywistością, nad właściwościami materii – bo przecież „poeci i malarze rozmyślają w swych dziełach o kwestiach ontologicznych, egzystencjalnych, transcendentnych, metafizycznych, aksjologicznych, etycznych, różnych”<sup>355</sup>.

Na koniec tego krótkiego przeglądu literatury przedmiotu należałoby również krytycznie odnieść się do drobnej wzmianki dotyczącej fascynacji Miłosa Cézanne'em, jaka pojawia się w artykule Krzysztofa Zajasa pt.

<sup>352</sup> A. Pilch, *O świadomym dialogu Miłosa i Cézanne'a na temat przedstawiania „ja” i „metafory świata” w obrazach poetyckich i malarskich*, [w:] tejsze, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.

<sup>353</sup> Zob. M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, opr. S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

<sup>354</sup> A. Pilch, dz. cyt., s. 56–57.

<sup>355</sup> Tamże, s. 64.

Malarstwo w poezji Czesława Miłosza<sup>356</sup>. Autor stwierdza w nim między innymi:

*Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że zainteresowanie Miłosza ogranicza się [...] niemal wyłącznie do malarstwa realistycznego (nie licząc sporadycznych fascynacji biografiami impresjonistów: Cézanne'a i Degasa)<sup>357</sup>.*

Po pierwsze, trzeba pamiętać o tym, że Cézanne nie poprzestał na metodzie impresjonistycznej i odnalazł własną artystyczną drogę. Joanna Guze podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, czy Cézanne był impresjonistą:

*I tak, i nie. Tak, ponieważ życie Cézanne'a było związane z impresjonistyczną epoką, jego dzieło, przynajmniej w pewnym stopniu przez nią uformowane, z impresjonistami zaś łączyły go osobiste związki i udział w ich bataliach; nie, ponieważ to dzieło w ostatecznym rachunku jest zaprzeczeniem impresjonizmu. [...] Co do Cézanne'a, to żadne tak nie zdoła go wtłoczyć w ramy impresjonizmu<sup>358</sup>.*

Po drugie zaś, należy być ostrożnym przy określaniu Cézanne'a mianem impresjonisty zwłaszcza wówczas, gdy mówimy o malarskich upodobaniach Miłosza – wszak według autora *Pieska przydrożnego* Cézanne

<sup>356</sup> Zob. K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

<sup>357</sup> Tamże, s. 180.

<sup>358</sup> J. Guze, dz. cyt., s. 187. Na temat różnic pomiędzy twórczością Cézanne'a a twórczością impresjonistyczną zob. też np. M. Merleau-Ponty, *Wątpienie Cézanne'a*, [w:] tegoż, *Oko i umysł...*, s. 74–75: „[Cézanne – przyp. E.D.-K.] szybko jednak rozstał się z impresjonizmem. Impresjoniści starali się oddać w malarstwie sposób, w jaki przedmioty przyciągają nasze spojrzenie i oddziałują na zmysły. Przedstawiali je tak, jak je bezpośrednio postrzegamy – pozbawione wyraźnych konturów, powiązane ze sobą światłem i powietrzem. Aby oddać tę świetlistą atmosferę, należało zrezygnować z brązów, ochry, czerni i używać jedynie siedmiu kolorów widma. [...] Paleta barw używanych przez Cézanne'a każe sądzić, że stawiał on sobie cel inny: nie ma tam siedmiu tylko kolorów widma, lecz osiemnaście – sześć czerwieni, pięć żółci, trzy błękity, trzy zielenie, czerni. Zastosowanie kolorów ciepłych i czerni wskazuje, że Cézanne chciał przede wszystkim przedstawić przedmiot, odnaleźć go poza atmosferą. [...] Zniesienie wyraźnych konturów, w niektórych wypadkach priorytet barwy nad rysunkiem, nie mają oczywiście u Cézanne'a tego samego znaczenia, co u impresjonistów. Przedmiot nie jest już pokryty refleksami, zagubiony w swych relacjach z powietrzem i innymi przedmiotami; jest jakby głucho oświetlony od wewnątrz, emanuje światłem, budzi wrażenie solidności i materialności”.

jest przede wszystkim malarzem realistą, realizującym, jak już zostało wspomniane, „ideał obiektywnego spojrzenia” (nie zaś subiektywnego spojrzenia impresjonistów) – nie bez przyczyny Miłosz, w przedmowie do pierwszego wydania *Wypisów z ksiąg użytecznych* (1994) przywołuje następującą wypowiedź malarza z Aix: „Moja metoda, mój kodeks – to realizm”<sup>359</sup>.

## „Pisany wizerunek”

Jak już zostało wspomniane, brak w tekstach Miłosza wyraźnych wskazówek (oznak metajęzykowych czy elementów opisowych), pozwalających odnieść jego poetycką refleksję o malarstwie do konkretnych dzieł Cézanne’a. W związku z tym nasuwa się ważne pytanie – jaki charakter mają liczne wypowiedzi Miłosza o malarzu i jego twórczości – skoro nie są ekfrazami?<sup>360</sup> Niektóre z nich to drobne wzmianki (lub obszerniejsze ustępy), wplecione w tok eseistycznych rozważań. Wydaje się jednak, iż niektóre samodzielne utwory – takie jak *Dzieło*<sup>361</sup> z *Pieska przydrożnego* czy *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15*<sup>362</sup> z *Hymnu o perle* – można byłoby określić terminem „pisany wizerunek”, oznaczającym – jak pisze Aneta Grodecka – szczególny typ tekstu literackiego, „utkanego” z elementów biografii danego artysty, motywów z jego obrazów, ukrytych cytatów z jego korespondencji (czy „poetyckich parafraz” wypowiedzi artysty)<sup>363</sup>. Jak wskazuje badaczka, genezy „pisanych wizerunków” upatry-

<sup>359</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 10. Dalej Miłosz dodaje: „A przeciwko rozpryskiwaniu się przedmiotu na cząstki wskutek odkryć nauki [Cézanne – E.D.-K.] pozwoliłby postużyć się swoją opinią: «Ostatecznie czyż nie jestem człowiekiem? Cokolwiek robię, mam pojęcie, że to drzewo jest drzewem, ta skała skałą, ten pies psem»” (tamże).

<sup>360</sup> W niniejszej książce przyjmuję definicję ekfrazy zaproponowaną przez Adama Dziadka: „Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej [...]. Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem [...]”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 54–55.

<sup>361</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Dzieło*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 221–222.

<sup>362</sup> Zob. tenże, *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 61–63.

<sup>363</sup> Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 21–22.

wać można już w antycznym medalionie – formie stosowanej na monetach, „popularnej w renesansowej ikonografii, służącej pierwotnie prezentacji postaci antycznych, biblijnych, dawnych królów, mężów czy dziełnych niewiast”<sup>364</sup>:

„*Pisane wizerunki*” to wyjątkowo liczna i zróżnicowana grupa tekstów, do ciekawych należą formy dyskursywne, szczególnie popularny był dialog z artystą, pozwalający poecie wyrazić własne zdanie na temat sztuki malarskiej, a taką odmianę stosował już Diderot, tworząc fikcyjne rozmowy z *Chardinem*<sup>365</sup>.

Można zresztą powiedzieć, abstrahując od kategorii „pisanego wizerunku”, że wszystkie wypowiedzi Miłosza o Cézannie, rozsiane w rozmaitych tomach poetyckich i eseistycznych (*Przygody młodego umysłu*, *Kontynenty*, *Hymn o perle*, *Rok myśliwego*, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, *Piesek przydrożny*, *Abecadło...*) pozwalają na odtworzenie poetyckiego portretu malarza z Aix, czy może raczej – układają się w barwną opowieść o artyście, której poszczególne odstępny chciałabym prześledzić w niniejszej książce.

## Tajemnica biografii artysty

W opowieści Miłosza o Cézannie wskazać można by kilka zasadniczych wątków; jeden z nich dotyczy biografii artysty, do której poeta odwołuje się w dwóch, pisanych prozą, utworach z *Pieska przydrożnego*.

*Ojcowskie kłopoty*<sup>366</sup> mają formę dialogu dwóch osób; pierwsza z nich to, jak się domyślamy, Ludwik August Cézanne, czyli ojciec Paula Cézanne’a, druga zaś – pozostaje bliżej nieokreślona (być może jest nią sam poeta). Wyobrażona przez Miłosza scena rozmowy rozgrywa się już po śmierci Ludwika Augusta; obaj rozmówcy mają wiedzę o tym, że Cézanne’a uznano w wieku dwudziestym za geniusza („Co mnie po jego geniuszu, jeżeli nie zdążyłem się o nim dowiedzieć” – mówi ojciec malarza). Nazwisko rodziny

<sup>364</sup> Tamże, s. 30.

<sup>365</sup> Tamże, s. 163.

<sup>366</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Ojcowskie kłopoty*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 220.

nie pada w tej scenie ani razu, ale bez wątplenia dialog dotyczy Paula Cézanne'a – Miłosz nie pozostawia w tej kwestii wątpliwości (mowa jest o „kupcu z Aix” i jego synu, malarzu, który rozstał z nazwiskiem rodu).

Poeta kreśli w *Ojcowskich kłopotach* portret Ludwika Augusta Cézanne'a, kupca z Aix, „solidnego i pracowitego”, dla którego obraz syna, poza jednym młodzieńczym portretem, to jakieś „bazgroty”, ceniącego własną pracę przynoszącą wymierne korzyści. Zajmowanie się sztuką stanowi w oczach kupca z Aix (który, notabene, stał się dość szybko bogatym bankierem) oznakę słabości, „rozmarzenia”. Ojcowskim kłopotem jest więc przede wszystkim „syn marnotrawny”, który „tylko jakieś obrazki maluje i całe życie jest na garnuszku ojca”<sup>367</sup>.

Czy wizerunek Cézanne'a-ojca, nakreślony przez Miłosza, zgodny jest ze znanymi nam świadectwami? Bez wątplenia tak. Biograf malarza z Aix, Henri Perruchot, w swojej znakomitej książce *La vie de Cézanne*<sup>368</sup> w następujący sposób charakteryzuje jego ojca, Ludwika Augusta:

*W zrozumiałym zadowoleniu z realizacji swoich ambicji chce tylko jednej jedynej rzeczy: ażeby jego dzieci robiły to, co on robił, żeby dalej prowadziły jego dzieło, żeby rosły w siłę i znaczenie, bo dla Ludwika Augusta istnieje tylko jedna potęga: ta, którą daje pieniądź; tylko jedna prawda: pieniądź, tylko jeden sposób życia: zdobywanie pieniądza; jeden tylko sens działalności ludzkiej: nieustanne pomnażanie pieniądza.*

*Ludwik August patrzy na syna. Kiedyś Paweł będzie jego następcą. Bank „Cézanne i Cabassol” stanie się kiedyś bankiem Pawła Cézanne, wyłącznym dziedzictwem i domeną wielkiego finansisty*<sup>369</sup>.

Ojcowskie kłopoty przynoszą również garść informacji o życiu samego Paula Cézanne'a. Prawdą jest, że malarz całe życie korzystał z majątku ojcowskiego, o którym to majątku wypowiadał się zresztą z nieskrywaną lubością: „Mój ojciec był genialnym człowiekiem: zostawił mi dwadzieścia pięć tysięcy franków renty”<sup>370</sup>. Prawdą jest również, że geniusz malarza

<sup>367</sup> Tamże.

<sup>368</sup> Pierwsze francuskie wydanie książki ukazało się w 1956 roku. Polskiego przekładu dokonała w 1968 roku Krystyna Byczewska. Zob. H. Perruchot, *Cézanne*, przeł. K. Byczewska, Warszawa 1968.

<sup>369</sup> Tamże, s. 15.

<sup>370</sup> Zob. tamże, s. 7.



dostrzeżony został późno – bez wątplenia nie za życia Ludwika Augusta. Zarówno w *Ojcowskich kłopotach*, jak i we wspomnianym już *Dziele Miłosza*, nie brak określeń, wyraźnie wskazujących na sposób recepcji postaci i pracy Cézanne’a przez jego współczesnych, także przez mieszkańców Aix: „dziwak”<sup>371</sup>, „zaniedbany, w poplamionym ubraniu z oderwanymi guzikami, coraz bardziej wyglądał jak straszdytło”<sup>372</sup>. Faktem jest, że malarz nie został również zauważony przez większość współczesnych mu artystów. Nie rozumiał sensu pracy Cézanne’a nawet jego wieloletni przyjaciel, Emil Zola. Także Joris-Karl Huysmans, który w roku 1888 poświęcił obrazom Cézanne’a osobny artykuł, nie docenił talentu malarza, a w jego wyczerpującej pracy dopatrywał się, jak Zola, znamion choroby, szaleństwa<sup>373</sup>. Dopiero wiek dwudziesty uzna twórcę *Wielkich kąpiących się* za „geniusza”; pod koniec życia doceni go również młode pokolenie nabistów. O ostatnich latach Cézanne’a tak opowiada Isabelle Cahn:

*„Pocziwe” miasto Aix wzдрыgało się na dźwięk jego [tj. Paula Cézanne’a – E.D.-K.] nazwiska, a wielu obywateli, jak wspomina Charles Morice, usłyszało o nim dopiero po jego śmierci. Nieznane w Aix, jego imię krąży powtarzane przez młodych artystów w paryskich pracowniach, zwłaszcza przez nabistów, dla których stał się wzorem. [...] Umiera w samotności 23 października 1906 roku. Żona i syn w ciągu kilku tygodni opróżniają jego pracownię w Lauves. Vollard i Bernheim junior łączą siły, aby odkupić obrazy, których rodzina chce się szybko pozbyć*<sup>374</sup>.

W *Dziele z Pieska przydrożnego* Miłosz powraca do biografii Cézanne’a, którą uznaje za reprezentatywną dla losu artysty w ogóle: „Wielu spotyka to, co przydarzyło się temu malarzowi”<sup>375</sup>. Poeta kreśli portret malarza z Aix, w którym odnajdujemy część rysów obecnych także w *Ojcowskich kłopotach*, przede wszystkim motyw niedoceniienia artysty za życia („Jego obrazy były systematycznie odrzucane przez Salony”) oraz braku szacunku ze strony mieszkańców Aix („Mieszkał w swoim rodzinnym mieście, był tam

<sup>371</sup> Cz. Miłosz, *Ojcowskie kłopoty*, s. 220.

<sup>372</sup> Tenże, *Dzieło*, s. 222.

<sup>373</sup> Zob. W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 172.

<sup>374</sup> I. Cahn, *Cézanne*, przeł. M. Boberska, Warszawa 1992, s. 18.

<sup>375</sup> Cz. Miłosz, *Dzieło*, s. 221.

pogardzany i zniechęcony, nie wiadomo dlaczego")<sup>376</sup>. Jednocześnie wizerunek Cézanne'a wzbogacony zostaje o nowe elementy jego biografii (wzmianka o żonie i synu malarza), ale też – o refleksję nad artystycznymi wyborami malarza; warto zatrzymać się przez chwilę nad choćby kilkoma z nich.

Otóż poeta podejmuje w *Dziele* wątek twórczych inspiracji Cézanne'a i jego stosunku do innych malarzy: „Kochał mistrzów malarstwa, dawnych i jemu współczesnych, choć nie spodziewał się, że mógłby im dorównać”<sup>377</sup>. Rzeczywiście, według Cézanne'a jedną z dróg prowadzących do stworzenia obrazu było, obok studiowania natury, zrozumienie tradycji, a więc – dawnych mistrzów malarstwa<sup>378</sup>. Te dwa bieguny, które wyznaczały horyzont jego poszukiwań artystycznych, określił Cézanne lapidarnie za pomocą słynnego zdania: „Refaire Poussin sur la nature” („Ponownie zrobić, powtórzyć Poussina według natury”)<sup>379</sup>. Ślady fascynacji Cézanne'a „wielką sztuką” odnaleźć można w jego korespondencji, m.in. w liście do Emila Bernarda z 1904 roku, w którym malarz z Aix wyznaje:

*Tak, podzielam pański podziw dla najdzielniejszego z Wenecjan; czcimy Tintoretta. Potrzeba znalezienia moralnego, intelektualnego oparcia w dziełach, które na pewno zostaną niedoścignione, pobudza pana nieustannie, skłania do ciągłego poszukiwania środków podpatrzonych, które doprowadzą pana niewątpliwie do znalezienia w obliczu natury własnych środków wyrazu; a kiedy już będzie pan je miał, może pan być przekonany, że bez wysiłku i wobec natury odkryje pan środki, którymi posługiwało się czterech czy pięciu wielkich Wenecjan*<sup>380</sup>.

Jeśli zaś chodzi o wspomniany przez Miłosza afirmatywny stosunek Cézanne'a do współczesnych mistrzów malarstwa, konieczne są pewne zastrzeżenia. W jednym z listów do Joachima Gasqueta z 1902 roku malarz wszak pisał: „Pogardzam wszystkimi żyjącymi malarzami, prócz Moneta

<sup>376</sup> Tamże, s. 221–222.

<sup>377</sup> Tamże.

<sup>378</sup> Zob. J. Guze, dz. cyt., s. 190.

<sup>379</sup> W. Juszczyk, dz. cyt., s. 181–182.

<sup>380</sup> P. Cézanne, [List do Emila Bernard z dn. 23 grudnia 1904], [w:] tegoż, *Listy*, opr. J. Rewald, przeł. J. Guze, Warszawa 1968, s. 268. Korespondencję Cézanne'a cytuję dalej według tego wydania.

i Renoira [...]”<sup>381</sup>. Do tej krótkiej listy artystów współczesnych ważnych dla Cézanne’a dodać można by jeszcze Camille’a Pisarro, przewodnika i doradcę malarza w początkowym okresie twórczości<sup>382</sup>. Nie bez powodu jednak Cézanne, odnosząc się do braku zrozumienia dla jego twórczości ze strony współczesnego mu pokolenia artystów i krytyków sztuki, wyznaje: „Przyszedłem być może za wcześnie”<sup>383</sup>.

Trzeba jednakże podkreślić, że najważniejszym wątkiem Miłoszowego *Dzieła*, to znaczy: odsłaniającym najpełniej osobowość Cézanne’a, jest refleksja na temat rytmu jego malarskiej pracy i sensu jego malarskich poszukiwań. Z refleksji tej wynika, że sensem życia artysty było codzienne stanie przy sztalugach i nieustanne dążenie do stworzenia takiego dzieła, które byłoby samą doskonałością. Ale takie dzieło okazuje się nieosiągalne – bo doskonałość nieustannie wymyka się z rąk artysty, bo nie można jej osiągnąć. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Cézanne pozostawił w swojej korespondencji świadectwo tych dramatycznych zmagania z materią sztuki, świadectwo własnej nieustającej pracy: „Pracuję uparcie, widzę już Ziemię Obiecaną – pisał – Czy będzie ze mną jak z wielkim wodzem Hebrajczyków, czy też potrafię do niej dotrzeć?”<sup>384</sup>. W jednym z listów do syna malarz wyznawał: „Mój drogi Paul, malarstwo jest jedyną rzeczą, którą mam do zrobienia”<sup>385</sup>. W innym liście, pisanym pod koniec życia, notował: „System nerwowy bardzo osłabiony, jedynie malarstwo olejne może mnie podtrzymać. Trzeba kontynuować”<sup>386</sup>. Podobne przykłady wypowiedzi malarza można by mnożyć.

W tym miejscu warto zadać jednak istotne pytanie: czym dla Cézanne’a i Miłosza była owa „niemożliwa doskonałość”, do której obaj dążyli? To o niej pisał Miłosz w cytowanym już *Dziele*: „[...] artysta, poeta czy malarz, trzusi się i co dzień ściga wymykającą mu się doskonałość, ale zadowolony z wyniku jest tylko przez chwilę i nigdy nie ma pewności, że w tym, co robi, jest dobry”<sup>387</sup>. W jakim sensie twórcze dążenie malarza z Aix zbieżne było z poetyckim dążeniem samego Miłosza? Aby zrozumieć

<sup>381</sup> Tenże, [List do Joachima Gasquet z dn. 8 lipca 1902], s. 251.

<sup>382</sup> W. Juszcak, dz. cyt., s. 168.

<sup>383</sup> P. Cézanne, [List do młodego artysty, przyjaciela Joachima Gasquet, bez daty], s. 218.

<sup>384</sup> Tenże, [List do Ambroise Vollarda z dn. 9 stycznia 1903], s. 253.

<sup>385</sup> Tenże, [List do syna z dn. 14 sierpnia 1906], s. 282.

<sup>386</sup> Tenże, [List do syna z dn. 13 października 1906], s. 291.

<sup>387</sup> Cz. Miłosz, *Dzieło*, s. 221.

istotę fascynacji autora *Pieska przydrożnego* twórcą *Góry Sainte-Victoire*, należy podjąć próbę odpowiedzi na te pytania. A dotyczą one problematyki poszukiwanej przez obu artystów formuły doskonałej *mimesis*: Miłosz ścigać będzie w swojej poezji „nieobjętą” rzeczywistość, mając ciągłe poczucie niewystarczalności języka; Cézanne dążyć będzie do rzeczywistości, odrzucając jednocześnie „wszystkie środki pozwalające ją osiągnąć”<sup>388</sup> – paradoks jego malarstwa, jak zauważa Maurice Merleau-Ponty, polega na tym, że „poszukuje rzeczywistości, nie rezygnując z wrażenia, nie obierając przewodnika innego niż natura w bezpośrednim odczuciu, nie rysując konturów, nie okalając barwy linią, nie komponując perspektywy ani obrazu”<sup>389</sup>.

Na marginesie trzeba zaznaczyć, że oba utwory – *Ojcowskie kłopoty* i *Dzieło* – zmuszają do zadania jeszcze jednego ważnego pytania (które zresztą Miłosz pozostawia bez odpowiedzi) – o tajemnicę dramatycznego rozdźwięku pomiędzy życiem Paula Cézanne’a, dziwaka i samotnika, w którego dzieci rzuciły kamieniami<sup>390</sup>, który „swoje obrazy kopał i niszczył albo rozdawał”<sup>391</sup>, a w starości „rozpaczał nad swoją przegraną”<sup>392</sup> – a jego dziełem – będącym wzorem „wielkości nie rozpoznanej i późno uwieńczonej”<sup>393</sup>. O tajemnicę relacji istniejącej pomiędzy życiem i dziełem każdego twórcy. To o niej pisał Miłosz w wierszu *Biografia artysty*:

Tak dużo winy i takie piękno!  
 Te krajobrazy w spokojnym przepychu  
 Wczesnego lata, pod wieczór, te zatoki  
 Jezior w zieleni, kiedy na powitanie  
 Nadbiegają postowie w sukniach szafranowych  
 I niosą dary, ogromne kule ze światła.  
 Albo jego portrety. Chyba tylko czułość  
 Umie prowadzić pędzel tak uważnie  
 Wzdłuż powieki bolesnego oka,  
 Po fałdzie koło ust zamkniętych w żalu.

<sup>388</sup> M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 76.

<sup>389</sup> Tamże.

<sup>390</sup> Cz. Miłosz, *Ojcowskie kłopoty*, s. 220.

<sup>391</sup> Tenże, *Dzieło*, s. 221.

<sup>392</sup> Tamże.

<sup>393</sup> Tamże, s. 222.

I jak on mógł? Wiedząc to, co wiemy  
 O jego życiorysie. Co dzień świadomy  
 Krzywd, które wyrządził. Myślę, że świadomy.  
 Nie dbał o swoją piekłą obiecaną duszę,  
 Póki jasne i czyste było jego dzieło<sup>394</sup>.

Tej samej tajemnicy – w odniesieniu do holenderskiego malarza Torrentiusa – próbował dotknąć Zbigniew Herbert w tytułowym eseju z tomu *Martwa natura z wężdzieltem*<sup>395</sup>, a później także Adam Zagajewski, który tak komentował Herbertowski szkic:

[Herbert – E.D.-K.] pisze ze zrozumieniem o *Torrentiusie* i oświadcza dobitnie, że mylą się ci, co domagają się absolutnej jedności pomiędzy życiem i sztuką. Jest to jedno z niewielu miejsc w dziele Herberta, gdzie na moment odślania się bolesne połączenie biografii i artyzmu<sup>396</sup>.

A w innym miejscu Zagajewski zanotował, wciąż myśląc o Herbertowskim *Torrentiusie*:

*Ten piękny esej stawia pytanie o związek życia i sztuki – i unika odpowiedzi (bo nie ma odpowiedzi)*<sup>397</sup>.

<sup>394</sup> Cz. Miłosz, *Biografia artysty*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 24.

<sup>395</sup> Zob. Z. Herbert, *Martwa natura z wężdzieltem*, [w:] tegoż, *Martwa natura z wężdzieltem*, Warszawa 2003, s. 99:

„Już pora rozstać się z *Torrentiusem*. Zajmowałem się nim dostatecznie długo, by z czystym sumieniem przyznać się do niewiedzy. Podejrzewam, że uruchomiłem w sobie mechanizm obronny, jakby w obawie, że z historii zaiste tragicznej wyłoni się w końcu postać banalnego awanturnika. Nie chciałem tego, więc zbierałem dowody, że był człowiekiem niezwykłym, rozsadzającym miary i schematy, systematycznie, z uporem godnym męczeńskiej palmy.

W spadku pozostawił nam alegorię powściągliwości – dzieło wielkiej dyscypliny, samowiedzy i ładu, jakby sprzeczne z jego szalonym egzystencjalnym doświadczeniem. Ale tylko prostaczkowie i naiwni moralizatorzy domagają się od artysty przykładowej harmonii życia i dzieła”.

<sup>396</sup> A. Zagajewski, *Początek wspomnienia*, [w:] tegoż, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 109.

<sup>397</sup> Tenże, *Anglosaskie biografie*, [w:] tegoż, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 42.

## Odbić się od straszności świata

Nie bez przyczyny Miłosz przywołuje w swojej twórczości Cézanne'owskie zdanie: „Le monde – c'est terrible”<sup>398</sup>. Autor *Roku myśliwego* wyznaje, że jego stosunek do świata również ma w sobie wiele „horroru, wstępu, litości”<sup>399</sup>. Natura poraża nienaruszalnością swych praw, ich matematyczną, ślepią koniecznością. Jest „chaosem obywającym się bez wartościowań”<sup>400</sup>, jest „polem walki i bezbrzeżnego okrucieństwa”<sup>401</sup>. „Okropność zawsze dla mnie czaiła się tuż pod powierzchnią codziennej krzątaniny, obyczajów, ustrojów, słówek, uśmiechów, a lata wojny nie były niczym innym jak jej ujawnieniem” – napisze poeta w *Prywatnych obowiązkach*<sup>402</sup>. Bowiern społeczeństwo ludzkie, zastonięte „kostiumami cywilizacji”, pozostaje w istocie częścią okrutnej natury – a więc „zwierzęcością przebraną”<sup>403</sup>.

W innym miejscu Miłosz zauważa, że Cézanne'owska wrażliwość na „straszność świata” przejawiała się przede wszystkim w okresie młodości malarza, nie można jej zaś odgadnąć z jego późniejszych płócien<sup>404</sup>. Poeta charakteryzuje wczesne malarstwo Cézanne'a jako „gwaltowne, obsesyjne, sarkastyczne, karykaturalne, wrogie wobec seksu”<sup>405</sup>. Ten pierwszy etap drogi artystycznej malarza z Aix, to, jak wskazują badacze jego twórczości, okres „inspiracji romantycznej” – w znaczeniu historycznym (m. in. inspiracje malarstwem Delacroix) i ahistorycznym (inspiracje malar-

<sup>398</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 61. Por. też: Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 114.

<sup>399</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 114.

<sup>400</sup> Tenże, *Co czuje się wobec zbyt dużego obszaru*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 16.

<sup>401</sup> J. Błoński, *Europa Miłosza*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 186.

<sup>402</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Notatnik*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 138.

<sup>403</sup> Tenże, *(Ależ przedmiotem mojej kontemplacji...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 138. Zob. też. tenże, *Rok myśliwego*, s. 303: „I trzeba przypomnieć, że seks, tak jak śmierć, wprowadza prawdziwy wymiar, bezlitosny, tam gdzie udaje się jako tako utrzymać złudne barwy łagodności”. Warto wspomnieć, że także Charles Baudelaire występował przeciwko naturze, która jest „samą potwornością”. Moda jednak pozwala człowiekowi zakryć to, co „prostackie, przyziemne, plugawie”. „Malarstwo obyczajów” będzie więc dla Baudelaire'a, jak i dla Miłosza, formą „odbicia się” od straszności świata. Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*.

<sup>404</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 303: „Straszność świata. Czytałem gdzieś o młodości Cézanne'a. Ten dopiero był na straszność świata wrażliwy, czego z późniejszych płócien nie odgadnąć”.

<sup>405</sup> Tamże.

stwem Rubensa, Tycjana, Courbeta) – charakteryzujący się „barokową manierą”<sup>406</sup>, żywością i gwałtownością:

*Te wzory umożliwiały mu wyrażenie mrocznych, gwałtownych, namiętnych stron psychiki. Aby dojść kiedyś do – przynajmniej zewnętrznego – uspokojenia, zaczynał od kompozycji chmurnych, burzliwych, niemal ekspresjonistycznych, rozbrzmiewających wrzawą ostrych barw, o fakturze niemal reliefowej, wtórującej swą brutalnością brutalności tematów, od scen zmysłowych i okrutnych, od karykaturalnie wyrazistej deformacji ludzi i otaczających ich przedmiotów i pejzaży*<sup>407</sup>.

Po okresie „inspiracji romantycznej”, na początku lat siedemdziesiątych dziewiętnastego wieku, Cézanne zainteresował się odkryciami impresjonizmu. Miłosz w ogóle nie poświęca uwagi temu etapowi artystycznej drogi Cézanne’a. Może dlatego, że sam poeta z dystansem odnosił się do odkryć impresjonistów, które, jego zdaniem, doprowadziły ostatecznie do upadku sztuk odtwarzających. Zresztą badacze twórczości Cézanne’a podkreślają, że jego ówczesne obrazy nie były *stricto* impresjonistyczne, że doświadczeniom impresjonistów nadał Cézanne „własny, skrajnie osobisty ton, od pierwszej chwili odcinał się na tle pozostałych indywidualności tej grupy dziwną nawet i dla nich ostrością widzenia intensywnego, niejako «ciężkiego» płóciem, solidną budową i wagą pokazywanych brył, które kontrastowały z powietrzną zwiewnością impresjonistycznych «tkanin» świetlnych”<sup>408</sup>. Józef Czapski ujął podobną myśl za pomocą lapidarniej formuły: „Cézanne wyrasta z impresjonizmu, ale i przerasta go”<sup>409</sup>.

Początkową cezurę dla ostatniego, dojrzałego okresu twórczości Cézanne’a, stanowi rok 1886, w którym odbyła się ostatnia wystawa impre-

<sup>406</sup> I. Cahn, dz. cyt., s. 5.

<sup>407</sup> W. Juszcak, dz. cyt., s. 168, 170. Maurice Merleau-Ponty tak pisze o wczesnych pracach Cézanne’a: „Pierwsze obrazy, do 1870, są namalowane snami – *Porwanie, Mord*. Zrodzone są z uczuć i chcą wywołać przede wszystkim uczucia. Niemal zawsze malowane są szerokimi pociągnięciami pędzla i oddają raczej moralną wymowę gestów niż ich aspekt wizualny”. Zob. M. Merleau-Ponty, dz. cyt., s. 73. Zob. też: E. Swinglehurst, *Cézanne*, przeł. H. Mrozowska, Warszawa 1995, s. 8–9.

<sup>408</sup> W. Juszcak, dz. cyt., s. 170–171.

<sup>409</sup> J. Czapski, *Rewolucja Cézanne’a*, [w:] tegoż, *Patrząc*, Kraków 1982, s. 53. I dalej pisze Czapski: „Całe życie swoje poświęcił Cézanne zadaniu związania dorobku impresjonistów z wielką tradycją klasyczną” (tamże, s. 54).

sjonistów. Na niej malarz nie pokazywał już swoich obrazów. Był to dla Cézanne'a moment wyboru własnej artystycznej drogi, podczas której malarz

*nadał realistycznym formułom nowe brzmienie i przed malarstwem otworzył nagle nieoczekiwane, bezkresne perspektywy. Impresjonizmowi, poza „kanonicznym” już rozjaśnieniem palety, zawdzięczał nowe spojrzenie na naturę, nową tematykę, ograniczającą się odtąd do motywów malarzko „czystych”: do pejzażu, portretu i martwej natury. Orgiastyczne opowieści romantyczne na zawsze znikły z jego płócien. Poetycka narracja, do której czuł naturalną skłonność, przyczaiła się jakby na dnie tych czystych, pozbawionych narracji tematów. Ale nadal tamte nastroje drażyły te kompozycje nowe, ściszone w wyrazie, ekspresyjnie głębsze teraz, choć trudniej czytelne<sup>410</sup>.*

W swojej refleksji o malarstwie Cézanne'a z *Roku myśliwego* Miłosz akcentuje opozycję między wczesną i dojrzałą twórczością malarza z Aix. Poeta dostrzega też powinowactwo dążeń artystycznych własnych i dojrzałego Cézanne'a: obaj, mając świadomość „straszności świata”, pragnęli niejako „odbijać się” od niej, „wbrew niej wychwalając dotykalne formy”<sup>411</sup>, a więc afirmując rzeczywistość, której istnienie poświadczają ludzkie zmysły.

Czym było dla Cézanne'a to zadanie, które Miłosz określił mianem „wychwalania dotykalnych form”? Sam malarz w jednym ze swoich ostatnich listów pisał: „Czy dotrę do celu, którego szukam i ku któremu zmierzam od tak dawna? Pragnę tego, ale dopóki go nie osiągnę, trwać będzie nieokreślony niepokój, który może zniknąć dopiero wtedy, gdy dołynę do portu albo gdy zrobię coś lepszego niż w przeszłości [...]”<sup>412</sup>. Co stanowiło dla malarza ów cel, port, do którego zmierzał? Znamcy twórczości Cézanne'a odpowiadają na to pytanie, odsyłając, podobnie jak Miłosz, do sensów ontologicznych:

*[...] ażeby zmaterializować niematerialną esencję rzeczywistości, trzeba mieć bezwzględną pewność, iż się już ją do końca ujrzało, że się ją naprawdę pojęło, że się ją zna. Trzeba malować, męczyć się aż do utraty sił, bezustannie ścigać prawdę, bezustannie penetrować zjawiska natury, ćwiczyć środki, które kiedyś posłużą ostatecznej wypowiedzi – trzeba malo-*

<sup>410</sup> W. Juszczyk, dz. cyt., s. 174–175.



wać. Cézanne malował właśnie tak, całe życie, do utraty tchu: oddał się cały jednemu celowi, przygotowaniu się do realizacji? – nie, nawet nie to! przysposobieniu swego ducha do ostatecznego, najgłębszego artystycznego odkrycia istoty bytu, istoty wszystkiego, co istnieje<sup>413</sup>.

## Pień prowansalskiej sosny

W *Abecadle*, przy okazji refleksji na temat legendy Rimbauda, Miłosz stwierdza, że Cézanne i van Gogh „w malarstwie mają to znaczenie co Rimbaud w poezji”<sup>414</sup>. Dużo wcześniej, bo w roku 1946, w *Liście półprywatnym o poezji*, wyrażał Miłosz podobne przekonanie – o przełomowym znaczeniu malarstwa Cézanne’a w historii sztuki. „[...] nie maluje się tak, jakby nigdy nie istniał Cézanne”<sup>415</sup> – powie pisarz na marginesie swoich rozważań na temat m.in. horyzontów rozwoju powojennej sztuki. Cézanne staje się w tym kontekście znakiem nowej drogi w malarstwie.

Jednak w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* Miłosz podkreśla, że pomimo faktu obwołania Cézanne’a prekursorem całej sztuki dwudziestego wieku, malarz z Aix nie jest nim *sensu stricto* – pozostał on bowiem, w przeciwieństwie do dwudziestowiecznych artystów – wierny naturze, swej „jedynej mistrzyni”, i „okropnie by nawymyślał swoim następcom za ich zdradę wobec Natury”<sup>416</sup>. Wątek Cézanne’owskiej *mimesis* powraca w rozmowie Miłosza z Renatą Górczyńską:

<sup>413</sup> W. Juszcak, dz. cyt., s. 165.

<sup>414</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 267–268.

<sup>415</sup> Tenże, *List półprywatny o poezji*, s. 78: „Prawdziwa rozprawa odbędzie się wśród ludzi, którzy rozumieją, że od romantyzmu dzieli nas nie tylko wzbogacenie poezji w asonanse i że nie maluje się tak, jakby nigdy nie istniał Cézanne”. Kilka lat wcześniej (w 1938 roku) Miłosz pisał: „Tymczasem wymagań współczesnej techniki artystycznej pominąć się nie da. Że tam ktoś będzie ciurlukał jak Asnyk, albo malował jakby nigdy nie było Cézanne’a – to jeszcze nie znaczy, że przewyżczył dzisiejszą «złobę»”. Zob. tenże, *Prawie zmierzch bogów*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 213.

<sup>416</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 10. Henri Perruchot podobnie dystansuje się od dwudziestowiecznego „dziedzictwa” Cézanne’a: „Malarze, którzy obrali go [tj. Cézanne’a – E.D.-K.] sobie za mistrza, opierali się przeważnie na takim czy innym jego oświadczeniu, aby opracowywać następnie krańcowe teorie plastyczne, których ojcostwa Cézanne niewątpliwie wyparłby się z odrazą”. Zob. H. Perruchot, dz. cyt., s. 422.

*Cézanne był zafascynowany naturą, światem widzialnym. Całe życie starał się malować z modelu, z natury. Czasem tego rodzaju wierność prowadzi w dziwny sposób niemal do sztuki abstrakcyjnej, stopniowo się rozwija w tamtym kierunku. Dzisiaj można dostrzec tendencje sprzeczne. Jedna – to skłonność do formy, do écriture, do pisania, które karmi się samym sobą. To jest tendencja odnaturalizowana, antymimesis, bardzo dzisiaj silna. Jest i drugi, przeciwny kierunek: próba opisu rzeczywistości, namalowania rzeczywistości. Takich artystów jest mało, bo bardzo trudno jest uchwycić rzeczywistość<sup>417</sup>.*

Miłosz opowiada się po stronie artystów wiernych naturze – takich jak Cézanne – gdyż, jak podkreśla, „sztuka jest bardzo małą sprawą w porównaniu ze złożonością i bogactwem świata widzialnego”<sup>418</sup>.

Refleksje dotyczące fascynacji Cézanne’a naturą pojawiają się wielokrotnie w jego korespondencji. Malarz notuje w liście do Emila Bernarda: „Maluję wciąż z natury i zdaje się, że czynię powolne postępy”<sup>419</sup>. A w innym miejscu: „Sztuka jest harmonią odpowiadającą harmonii natury”<sup>420</sup>. Wreszcie – w liście do syna z 1906 roku – wyznaje:

*Nie mogę osiągnąć nasycenia, które odślania się moim zmysłom, nie mam tego wspaniałego bogactwa koloru, jakie ożywia naturę. Tu, na brzegu rzeki, motywy się mnożą; ten sam motyw widziany pod innym kątem staje się tematem studium najbardziej pochłaniającego, a tak zmiennego, że mógłbym zajmować się nim miesiącami nie ruszając się z miejsca i tylko zwracając się trochę w prawo albo w lewo<sup>421</sup>.*

W ostatnim z przytoczonych fragmentów korespondencji Cézanne mówi wyraźnie o swojej metodzie twórczej, polegającej na studiowaniu malowanego przedmiotu – jednego motywu – z różnych perspektyw, z różnych punktów widzenia<sup>422</sup>. Będzie to szczególnie wyraźne w jego twórczości od połowy lat osiemdziesiątych; niezwykle często powraca

<sup>417</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, dz. cyt., s. 230.

<sup>421</sup> Tenże, [List do syna z dn. 8 września 1906], s. 285.

<sup>422</sup> Por. też: Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 62: „Cokolwiek było upragnione, Cézanne, / zmieniło się jak pień prowansalskiej sosny kiedy przechylić głowę”.

wówczas w malarstwie Cézanne'a motyw góry Sainte-Victoire<sup>423</sup>. Isabelle Cahn zauważa, że malarz, przedstawiając na swoich płótnach wzniesienie, próbując stworzyć „plastyczny ekwiwalent motywu”, a nie, jak impresjoniści, jedynie zanotować ulotne wrażenie – coraz bardziej skłaniał się w kierunku obrazu góry poświęconej, góry symbolicznej<sup>424</sup>.

Cézanne niezwykle chętnie malował również drzewa, zwłaszcza – drzewa wiecznie zielone, jak sosny czy oliwki. Tylko one mogły bowiem, w przeciwieństwie do kwiatów czy owoców, przetrwać próbę czasu, jaką wyznaczał im malarz; one więc wiernie „pozowały” malarzowi, który potrzebował około stu – stu pięćdziesięciu seansów, by stworzyć jedną martwą naturę czy portret<sup>425</sup>. W *Osobnym zeszycie* Miłosz nawiąże do tego trybu pracy Cézanne'a – dzień po dniu ze sztalugami okrążającego drzewo<sup>426</sup>. Ścigającego niedosiężną rzeczywistość.

W przywołanym fragmencie listu do syna z 1906 roku malarz wskazuje na jeszcze jeden istotny aspekt własnych artystycznych poszukiwań: „nie mam tego wspaniałego bogactwa koloru, jaki ożywia naturę”. Według Cézanne'a to w kolorze właśnie ukryte jest całe piękno obrazu. Malarz podejmuje ideę Antonella da Messina i Wenecjan (których zresztą, jak już zostało wspomniane, cenił niezwykle wysoko) – modelowanie kolorem, w przeciwieństwie do światłocienia i „migocącego refleksu” impresjonistów<sup>427</sup>. Rilke pisał w związku z tym o niezwykłych, arkadyjskich przeszczeniach barwności, które otwiera malarstwo Cézanne'a:

---

<sup>423</sup> Zob. I. Cahn, dz. cyt., s. 15.

<sup>424</sup> Tamże.

<sup>425</sup> Tamże, s. 14.

<sup>426</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 62. Zob. też: tenże, *Przeciw poezji niezrozumiałej*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 103: „Znamienne, że w poezji ostatnich dziesięcioleci, zwłaszcza francuskiej, znika umiejętność opisu. Nazwać stół stołem, to już za proste. Ale przecie, żeby jeszcze raz porównać z malarstwem, Cézanne coraz to przestawiał sztalugi malując tę samą sosnę, starając się ją wchłonąć oczami i umysłem, zgłębiając jej linie i kolory, których różnorodność wydawała mu się nieskończona”.

<sup>427</sup> Zob. J. Guze, dz. cyt., s. 190–191. Także Miłosz wskazywał na fascynację Cézanne'a malarstwem weneckim: „Barwy, najbardziej istotna właściwość rzeczy – nie linie. Ponieważ Cézanne tak uważał, wielbił malarstwo renesansowe Wenecji za jego kolorystyczny przepych”. Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 83.

[...] praca ta [tj. praca Cézanne'a – E.D.-K.] skupiała ową nie dającą się zmagąć substancję w istotę koloru tak, iż stawała się ona nowym istnieniem wolnym od dawnych wspomnień, istnieniem w jakimś wyraju kolorów<sup>428</sup>.

W przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* Miłosz zacytuje inną jeszcze wypowiedź Cézanne'a dotyczącą koloru: „Natura nie jest na powierzchni, jest w głębi. Kolory wyrażają, na powierzchni, tę głębię. Pokazują korzenie świata”<sup>429</sup>. Dlatego w *Osobnym zeszytcie* poeta, wędrujący po pracowni malarza z Aix, niezwykle uważnie stara się nazywać kolory – aby nie zmącić obrazu „głębi” natury: „pożar ochry i cynobru”, „oliwno-złota, czarnowłosa” dziewczyna, „palce żółte od tytoniu”. I jeszcze:

Kolor skóry i sukni: żółcień, róż,  
sjena surowa i palona, zielen Veronese [...] <sup>430</sup>.

Ta troska o właściwe nazwanie koloru – aby głębiej zanurzyć się w rzeczywistość, w realność istniejącego świata – towarzyszyć będzie Miłoszowi nieustannie w jego poetyckiej drodze. Najpełniej wyrażona ona zostanie w *Małym traktacie o kolorach z Pieska przydrożnego*, który jest w istocie rodzajem „lamentu nad niewystarczalnością języka”<sup>431</sup>: „Skąd to niezwykle ubóstwo języka, skoro tylko przychodzi do barw? Co mamy do rozporządzenia próbując nazwać splendor kolorów?”<sup>432</sup>. W innym miejscu (na marginesie wspomnienia o Tadeuszu Krońskim z końca lat 90.) poeta raz jeszcze ukaże powinowactwo artystycznych dążeń własnych i Cézanne'a – a więc ich wspólne, niemożliwe do zrealizowania pragnienie uchwycenia barw i kształtów rzeczywistości – wskazując na niewystarczalność środków, jakimi dysponuje każdy artysta:

*Na pewno była we mnie jakaś zgrzebna trzeźwość, która przeciwdziałała „wyrażaniu siebie” – czego głupio w młodości chciałem – i kierowała ku*

<sup>428</sup> Cyt. za: W. Juszczyk, dz. cyt., s. 165.

<sup>429</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 10.

<sup>430</sup> Tenże, *Osobny zeszyt...*, s. 62.

<sup>431</sup> Por. tenże, (*Skąd się bierze moja pokora?...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 41.

<sup>432</sup> Tenże, *Mały traktat o kolorach*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 152. Szerzej na temat znaczenia koloru w refleksji Miłosza pisałam w podrozdziale *W stronę upadku malarstwa figuratywnego*.

świata zewnętrznemu. Niemniej odczuwałem silnie niedostateczność języka do uchwycenia rzeczy poznawanych pięcioma zmysłami, chociażby dlatego, że język ma zbyt mało określeń koloru i kształtu. Można tu znaleźć podobieństwo do świadectw malarzy, o tym, jak się męczyli, szukając wiernego przedstawienia natury (Cézanne!), a ut pictura poesis, czyli „poezja jak malarstwo” jest zasadą nie do pogardzenia<sup>433</sup>.

## „I gorzko jest śpiewać chwałę umysłu”

„Prowansalska sosna”, wyprowadzona z obrazów malarza z Aix, stanie się w *Osobnym zeszycie* symbolem niemożności pochwycenia świata przez artystę, symbolem niewystarczalności tych środków, którymi dysponuje sztuka – malarstwo czy poezja – a które służyć mają *mimesis*:

Cokolwiek było upragnione, Cézanne,  
zmieniało się jak pień prowansalskiej sosny kiedy przechylić głowę.  
Kolor skóry i sukni: żółcień, róż,  
sjena surowa i palona, zieleń Veronese,  
słowa jak tubki farby, gotowe i obce.  
I tylko tym zostaje Gabriela<sup>434</sup>.

Jak wiele może uczynić artysta? Może zaprowadzić trzy osoby: Gabrielę, Edka, Mieczysła na „niemożliwe spotkanie” do pracowni Cézanne’a w Aix. A ujrawszy starą fotografię, na której oni, młodzi jeszcze, stali razem, spróbować „teraz odgadnąć, jak sam o nich myśli”. Poeta wybiera więc moment życia swoich postaci, w którym chce je ukazać: Gabrielę jako młodą, czarnowłosą dziewczynę, Edka – jako silnego i zręcznego lekkoatletę, stojącego w pozie, w której uwiecznił go malarz Mieczysław. Ten ostatni zaś „zatrzymany” zostaje w chwili, gdy maluje. Tych troje określa poeta mianem „świadków”. Cézanne’owi zaś chce powierzyć swoją opowieść, widząc w malarzu jedynego możliwego słuchacza:

<sup>433</sup> Tenże, *Korespondencja z Ireną i Tadeuszem Juliuszem Krońskimi*, [w:] tegoż, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, red. J. Ilg, opr. A. Fiut, K. Kasperek, Kraków 1998, s. 236.

<sup>434</sup> Tenże, *Osobny zeszyt...*, s. 62.

Oni będą świadkami w mojej zgryzocie.  
którą, jeśli nie tobie, to wyjawić komu?<sup>435</sup>

Poeta przedstawia krótko losy trojga swoich bohaterów. Edek po wojnie popełnił samobójstwo. Mieczyk niósł pomoc Żydom w czasie wojny, za co został stracony<sup>436</sup>. Gabriela też prawdopodobnie już nie żyje, choć poeta nie opowiada jej historii.

Jak wiele może więc uczynić artysta? Jaką ma władzę? Może przyprowadzić trzy nieżyjące już osoby do dawnej pracowni Cézanne'a. Na rozkaz poety przychodzą zmarli – ci, których „cielesna chwata” dawno już opadła w ziemię, na „wieczną niepamiętkę”. Poeta z goryczą mówi o tej „władzy”:

[...] Jeżeli ja, umysł,  
taką mam nad nim władzę, że na mój rozkaz  
przychodzi, choć jest nikt aż do końca świata,  
czy mogę triumfować? Odwet, czyż nie nędzny?<sup>437</sup>

Triumf poety jest pozorny, rozkaz ułomny – bo słowa, jak tubki farby, pozostają „gotowe i obce. I tylko tym zostaje Gabriela”. Kolorów skóry i sukni Gabrieli, będących świadectwem jej „bycia”, poecie nie udaje się „przywró-

<sup>435</sup> Tamże, s. 61.

<sup>436</sup> Jak wskazuje sam Miłosz, pierwowzorem postaci malarza Mieczyka był Mieczysław Kotarbiński (1890–1943), profesor uniwersytetu wileńskiego i warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych – zob. A. Fiut, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 3, Kraków 2003, s. 336. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem Miłosz podkreśla, że Kotarbiński pomógł mu w uzyskaniu stypendium Funduszu Kultury Narodowej, dzięki któremu młody poeta mógł wyjechać na niespełna rok do Francji. Wspomina też, że malarz „został rozstrzelany przez Niemców w ruinach getta w czterdziestym trzecim roku” (zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 17–18). Zob. też: Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 209: „Przez szereg lat opiekunczą życzliwością otaczała mnie [...] rodzina profesora Akademii Sztuk Pięknych, Mieczysława Kotarbińskiego. [...] Mój dobroczyńca, niewysoki, ciemnowłosy, nerwowy, z palcami żółtymi od nikotyny, bardziej artysta niż profesor, ma prywatny pomnik w pamięci niejednego z moich rówieśników. Został rozstrzelany przez gestapo w 1943 roku; prawie wszystko, co namalował, spaliło się razem z miastem”. Por. też fragment *Rozmowy* z cyklu *W Yale* (Cz. Miłosz, *Rozmowa*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 18):

„ – Wszelka forma – powiada Baudelaire –  
Nawet ta, którą stworzy człowiek,  
Jest nieśmiertelna. Był raz artysta  
Wierny i pracowity. Jego pracownia  
Ze wszystkim co namalował, spaliła się,  
On sam został rozstrzelany. Nikt o nim nie wie.  
Ale obrazy jego trwają. Po drugiej stronie ognia”.

<sup>437</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 62.

cić”; podobnie Cézanne nie zdołał nigdy uchwycić na płótnie realności prowansalskiej sosny. Także obecność Edka, którego przywołuje poeta, jest pozorna: „przychodzi, choć jest nikt aż do końca świata”. Dlatego „gorzko jest śpiewać chwałę umysłu”. Sztuka jest nędznym, niewystarczającym „odwetem” – w obliczu śmierci i zmienności świata.

A jednak poeta, podobnie jak malarz, nie przestaje tworzyć – i dążyć do uchwycenia „momentu wiecznego”, który daje trwanie ludziom i rzeczom. Miłosz cytuje w przedmowie do *Wypisów z ksiąg użytecznych* następujące słowa Cézanne’a:

*Oto minuta świata, który mija. Namalować ją taką, jaka jest rzeczywistość, i wszystko zapomnieć, żeby to osiągnąć. Stać się nią, być nadcząłką kliszą, dać obraz tego, co widzimy, zapominając o wszystkim, co widziano przed nami*<sup>438</sup>.

Malarz w przytoczonej wypowiedzi wydobywa znaczenie momentu, w którym rzecz zostaje pochwycona i zatrzymana – w ten sposób, jak zauważa Miłosz, „czas ukazuje się [...] jako złożony z momento-rzeczy czy też rzecz-momentów i artysta w swojej pracy ma uchwycić i utrwalić jeden moment, który, zaiste, staje się momentem wiecznym. W ten sposób zostaje zwaloryzowany, każda jego cząstka godna jest czujnego notowania jej kształtu i barwy”<sup>439</sup>. Poeta stwierdza, że to „zalecenie” Cézanne’a go

<sup>438</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 10–11. Miłosz komentuje ten cytat następująco: „Jeżeli czytelnicy znajdą u mnie wiersze spełniające to zalecenie Cézanne’a, będę zadowolony” (tamże, s. 11). Owo Cézanne’owskie pragnienie schwywania „obecnego momentu” można również ukazać na tle „realistycznego pojmowania czasu” od połowy dziewiętnastego wieku: „W miarę rozwoju realizmu koncepcja współczesności i wymagania względem niej stawiane coraz bardziej się zaostrzały. U impresjonistów «momentalność» – to właśnie «współczesność» doprowadzona do ostatnich granic. «Teraz», «dziś», «obecny czas» – przemieniły się w «tę właśnie chwilę», «ten moment». Fotografia przyczyniała się bez wątpienia do tego, by identyfikować współczesne z momentalnym. [...] U realistów ruch jest zawsze pochwycony w jakimś «teraz», jest postrzeżony w okamgnieniu. [...] Do wieku XIX czas w sztukach plastycznych nigdy nie był sprowadzany do kompletnie wyizolowanego momentu, ale zawsze był traktowany jako fragment przepływu: coś, co jest, łączy się z tym, co poprzedza i co po tym następuje. [...] Realści, jak Degas szczególnie, zburzyli ów wzorzec ciągłości wprowadzając rozczłonkowanie, wydzielając z przepływu fragment”. Zob. L. Nochlin. dz. cyt., s. 32, 34.

<sup>439</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 11. K. Van Heuckelom słusznie zauważył, że w cytowanym fragmencie *Wypisów...* Miłosz rozumie „moment wieczny” jako „splot dwóch komponentów – istoty bytu i każdego momentu jego przemijającego istnienia, co ujmuje w pojęciu «momento-rzecz». Artysta powinien wnikać w istotę przedmiotu w każdej

zdumiewa<sup>440</sup> – zapewne dlatego, że okazuje się ono zbieżne z artystycznym dążeniem samego poety, który w *Notatniku. Brzegi Lemanu* zapisał:

[...] Godzisz się, co jest,  
Niszczyć i z ruchu podjąć moment wieczny  
Jak blask na wodach czarnej rzeki? Tak<sup>441</sup>.

Znamienne, że ten sam motyw – momentu wiecznego, „chwili zobaczenia uwolnionej od oczu”, pojawia się w *Osobnym zeszytcie*, gdzie poeta dzieli się z malarzem z Aix własnym pragnieniem osiągnięcia „minuty świata, który mija”:

Chcę wiedzieć dokąd idzie chwila oczarowania,  
nad jakie niebo, na dno jakiej otchłani,  
do jakich ogrodów, co rosną za przestrzeń i czas.  
Szukam gdzie ma swój dom chwila zobaczenia  
uwolniona od oczu, sama w sobie na zawsze,  
ta, którą ty ścigałeś dzień po dniu  
ze swoimi sztalugami okrążając drzewo<sup>442</sup>.

Chwile oczarowania i „zobaczenia”, jak zdaje się mówić poeta, nie mogą przepaść jedynie bezpowrotnie, „na dnie otchłani” lub w ogrodach rosnących „za przestrzeń i czas”; muszą odnaleźć swój ziemski „dom”, którym jest dzieło sztuki. To tego „domu” – dającego schronienie momentom – rzeczom – poszukiwali przecież obaj artyści, zarówno poeta, jak i malarz, nieprzerwanie<sup>443</sup>.

Malarz Mieczysław, „późny uczeń” Cézanne’a, który zapamiętał swe płótna martwymi naturami, także „prawie już osiągał”, mówi poeta. I dodaje:

---

poszczególnej chwili jego trwania, wyłączając własne «ja» w procesie twórczym”. Zob. K. Van Heuckelom, dz. cyt., s. 145.

<sup>440</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 11.

<sup>441</sup> Tenże, *Notatnik. Brzegi Lemanu*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 269.

<sup>442</sup> Tenże, *Osobny zeszyt...*, s. 62.

<sup>443</sup> Por. też: K. Van Heuckelom, dz. cyt., s. 144: „Każdy moment rzeczywistości mija. Podmiot liryczny stawia pytanie, czy te mijające chwile zostają gdzieś zachowane, czy przepadają bezpowrotnie. Miejscem, gdzie zostały one ocalone, a równocześnie na zawsze uwolnione od obserwatora, który je kiedyś utrwalił, miejscem, gdzie znalazły one «sвій dom», jest dzieło malarskie”.



I wierzę, wyrwałby z rzeczy chwilę zobaczenia  
 gdyby pilnował się reguł artysty,  
 który ma być obojętny na dobro i zło,  
 na radość i ból i lament śmiertelnych,  
 sługa wyniosły jedyne go celu.

A on użył pracowni do niesienia ludziom pomocy  
 i ukrywał tam Żydów, za co karano śmiercią.  
 Rozstrzelany został w maju 1943 roku,  
 tak oddając duszę za przyjaciół swoje<sup>444</sup>.

W zakończeniu utworu Miłosza zabrzmiał więc bolesny – i pełny goryczy – pytanie o sens powołania artysty. Czy powinien on być „sługą wyniosłym jedyne go celu”, dla którego nie liczą się żadne sprawy tego świata – poza nieustającym twórczym dążeniem? Czy musi on pozostać obojętny na „radość i ból i lament śmiertelnych”? W obliczu ludzkiej śmierci, jak wyzna poeta Cézanne’owi, „gorzko jest śpiewać chwałę umyśłu”.

W innym miejscu Miłosz wyrazi podobne przekonanie: „Latami myślałem o nieuczciwości wszelkiego artyzmu, który w jakimkolwiek znanym mi kraju, teraz czy dawniej, byłby niemożliwy, gdyby naprawdę mocno odczuwało się los uciemiężonych i poniżonych”<sup>445</sup>. Warunkiem wszelkiej wartościowej sztuki (to znaczy warunkiem piękna) jest bowiem, jak zdaje się mówić poeta, dystans artysty wobec ludzkiego bólu – choćby częściowe oczyszczenie pamięci, zapomnienie o „torturach zadawanych ludziom przez ludzi, głodzie, niewoli, poniżeniu”<sup>446</sup>. Konieczne jest choćby częściowe odrzucenie brzemienia wiedzy o „straszności świata”.

<sup>444</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 62–63.

<sup>445</sup> Tenże, *Notatnik*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 143.

<sup>446</sup> Zob. tenże, *O nadziei*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 111. Por. też: tenże, *Notatnik*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 138: „Zaraz po wojnie Kazimierz Wyka próbując nazwać pewne pokolenie mówił o «zarazonych śmiercią». Ale człowiek zapomina i to tak bardzo, że stopniowo zaczyna wątpić o realności tego, co widział na własne oczy. Wie, że to zapominanie jest świństwem, gdyby jednak myślał ciągle «o tym», wszystko, poza tą jedną sprawą, byłoby dla niego bezsensowne. Dlatego wartościowa poezja i proza powstały na tej niejasnej granicy, gdzie już się zapomina, a jeszcze się pamięta”; tenże, [Przemówienie w Królewskiej Akademii Szwedzkiej, Sztokholm, grudzień 1980], [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 378: „Rzeczywistość domaga się, żeby ją zamknąć w słowach, ale jest nie do zniesienia i jeżeli dotykamy jej, jeżeli jest tuż, nie wydobywa się z ust poety nawet skarga Hioba, wszelka sztuka okazuje się niczym w porównaniu z czynem. Natomiast ogarnąć rzeczywistość tak, żeby

## 6. Portrecista rzeczywistości. Edward Hopper

„Hopper, Edward (1882–1962). Klasyk amerykańskiego malarstwa tak mnie niepokojący, że wybierałem się o nim pisać albo wierszem, albo prozą”<sup>447</sup> – wyznaje Miłosz w *Abecadle*. Owoce tego „wybierania się” są raczej skromne: niewiele znajdziemy w twórczości Miłosza świadectw recepcji twórczości Edwarda Hoppera. Zapewne za najważniejsze z nich można uznać dwie wypowiedzi autora *Kontynentów*: poetycką (wiersz *O! Edward Hopper, Pokój hotelowy* z tomu *To*)<sup>448</sup> i drugą – prozatorską (cytowane już hasło z *Abecadła*), które stanowią klucze do zrozumienia istoty tej malarskiej inspiracji Miłosza. Drobne ślady zainteresowania malarstwem amerykańskiego artysty odnajdziemy również w korespondencji poety<sup>449</sup>.

A jednak można przypuszczać, że to właśnie Hopper, choć jego nazwisko najczęściej nie jest przywoływane przez poetę *expressis verbis*, patroluje tej części twórczości Miłosza, która przynosi obrazy Ameryki i jej mieszkańców; sposób patrzenia Hoppera, malarza nocnych barów, stacji benzynowych i pokoiów hotelowych wypełnionych samotnymi postacia-

---

zachować ją w całym jej odwiecznym powikłaniu zła i dobra, rozpaczy i nadziei, można tylko dzięki dystansowi, tylko, wznosząc się nad nią – ale to z kolei wydaje się moralną zdradą”.

<sup>447</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 149.

<sup>448</sup> Zob. tenże, *O! Edward Hopper (1882 – 1967), Pokój hotelowy, Thyssen Collection, Lugano*, [w:] tegoż, *To*, s. 31.

<sup>449</sup> Andrzej Franaszek przywołuje drobne świadectwo zainteresowania Miłosza Hopperem, odnalezione w Archiwum Bohdana Tadeusza Urbanowicza, gimnazjalnego kolegi Miłosza. Franaszek przytacza fragment wspomnień Urbanowicza, w których zacytowany zostaje list Czesława Miłosza: „1950. [...] Otrzymuję list pisany do mnie z Waszyngtonu. «Owszem to ja ci posłałem Shahna i Hoppera, sądzę, że ci się przydadzą». Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 826. Notabene, w *Prywatnych obowiązkach* można znaleźć wzmiankę na temat Ben Shahna, malarza litewskiego pochodzenia, którego Miłosz znał osobiście (zob. Cz. Miłosz, *Zapiskane wczesnym rankiem*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 130), a który był „jednym z największych przedstawicieli krytycznego realizmu w amerykańskim malarstwie lat trzydziestych XX wieku” (zob. K. Stremmel, dz. cyt., s. 84).

mi, będzie niezwykle bliski spojrzeniu samego poety na amerykańską rzeczywistość, na co zwrócił już uwagę Andrzej Franaszek<sup>450</sup>.

Poeta podkreśla w *Abecadle*, że Hopper świadomie chciał uogólnić własne doświadczenie, chciał dać portret Ameryki. I bez wątpienia tym, co podziwia Miłosz w malarstwie Hoppera – oprócz określonych tematów, czy raczej ledwo uchwytnej słowami „treści” tych obrazów – jest „wierność wobec doświadczenia, wobec życia, treści, prawdy wewnętrznej, natury”, innymi słowy – wierność rzeczywistości, będąca celem tego malarstwa<sup>451</sup>. Autor *Ogrodu nauk* – jako zwolennik *mimesis* w sztuce – z wyraźnym upodobaniem podkreśla, że dla Hoppera „zwrot ku deformacji i abstrakcji oznaczał, że przyznano pierwszeństwo środkom, nie celowi, czego wynikiem jest ucieczka w dekoracyjność, a to musi sztukę zubożyć”<sup>452</sup>. Dodajmy, że bycie malarzem-realistą oznaczało dla Hoppera, jak sam mawiał, „możliwie jak najdokładniejszą transkrypcję” jego własnego, „najbardziej intymnego doznania natury”<sup>453</sup>. I jak zauważają badacze, Hopper, pragnąc ukazać nastroje i uczucia, a więc to, co niewidzialne, głęboko penetruje to, co widzialne – otaczającą go rzeczywistość; w tym kontekście można nazwać jego artystyczną metodę „realizmem podświadomości”<sup>454</sup>. Sprzeciw wobec sztuki abstrakcyjnej, wierność naturze – te Hopperowskie idee musiały być bliskie Miłoszowi. Obaj – poeta i malarz – byli przecież portrecistami rzeczywistości; obaj – choć w różnym wymiarze – byli też portrecistami Ameryki<sup>455</sup>.

Wśród badaczy, których interesowała relacja Miłosz – Hopper, poza wspomnianym już Andrzejem Franzkiem, wymienić trzeba również Adama Dziadka, który w studium *Obrazy i wiersze* skupił się przede wszystkim na interpretacji Miłoszowego wiersza inspirowanego obrazem Hoppera, nie wpisując go jednak w szerszy kontekst twórczości au-

<sup>450</sup> Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 603.

<sup>451</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 150.

<sup>452</sup> Tamże.

<sup>453</sup> Cyt. za: J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł mistrzów od Courbeta do Warhola*, przetł. J. Holzman, Kraków 2006, s. 190.

<sup>454</sup> K. Stremmel, dz. cyt., s. 58.

<sup>455</sup> Miłosz o Hopperze: „Maluje alienację, wystrzegając się jakiegokolwiek programu, starając się robić możliwie najuczciwszy użytek z płótna i pędzla, portrecista rzeczywistości”. Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 151.

tora *Widzeń nad Zatoką San Francisco*<sup>456</sup>. Toteż, jak sądzę, warto przyrzeć się bliżej niciom wiążącym pisarstwo Miłosza z malarstwem Hoppera, aby uporządkować i uzupełnić dotychczasowe spostrzeżenia badaczy na ten temat.

## *Pokój hotelowy* Hoppera

Już w tytule interesującego nas wiersza z tomu *To* Miłosz wskazuje bezpośrednio na obraz Hoppera, który stał się dla niego inspiracją, a mianowicie *Pokój hotelowy*<sup>457</sup> z 1931 roku (a więc ze środkowego okresu twórczości malarza), który znajduje się obecnie w madryckim Museo Thyssen-Bornemisza (u Miłosza pojawia się nieścisłość w umiejscowieniu obrazu)<sup>458</sup>. Adam Dziadek wskazuje na fakt, że Miłoszowy wiersz nie jest wyłącznie opisem obrazu, nie jest więc ekfrazą *sensu stricto*, mimo że pojawiają się w nim „wyraźne oznaki metajęzykowe”<sup>459</sup>. Badacz słusznie zauważa, że przedmiot opisu poety ograniczony został do kilku śladów z obrazu Hoppera; uwagę poety przykuwa nie sam obraz, ale kobieta z obrazu – „kobieta kariery”, jak określi ją autor wiersza<sup>460</sup>. Tym samym – zdaniem Dziadka – wiersz nazwać by należało „quasi-ekfrastycznym”<sup>461</sup>. Podobne przekonanie wyraziła Aneta Grodecka, stwierdzając, że w zekłknięciu Miłosza z obrazem Hoppera, podobnie jak z dziełami Klimta i Rosy (którym poeta poświęcił inne swoje utwory zamieszczone w tomie *To*), „najważniejsze okazały się refleksje wywołane przez te dzieła”; poeta przy-

<sup>456</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 166–168.

<sup>457</sup> E. Hopper, *Pokój hotelowy*, 1931, olej na płótnie [152, 4 x 165,7 cm], Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt.

<sup>458</sup> „[...] w przypadku obrazu Hoppera Miłosz wprowadza drobną nieścisłość, obraz bowiem znajduje się teraz w zbiorach Thyssen-Bornemisza Museum w Madrycie, a nie – jak podaje poeta – w Thyssen Collection w Lugano; Miłosz mógł go tam widzieć lub oglądać reprodukcję, której opis wskazywał na dawne miejsce ekspozycji”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 161.

<sup>459</sup> Przypomnijmy definicję ekfrazy według Adama Dziadka: „Aby dany tekst literacki (wiersz, fragment prozy lub utworu dramatycznego) mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić wyraźne oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej [...]. Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz dzieła literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem [...]”. A. Dziadek, dz. cyt., s. 50, 51.

<sup>460</sup> Por. tamże, s. 166.

<sup>461</sup> Tamże, s. 157.

jął zatem względem tychże obrazów „postawę «odbiorcy – aktywnego», który interpretuje, redukując wieloznaczność dzieła”<sup>462</sup>.

Czy postać z obrazu Hoppera jest Miłoszową „kobietą kariery”? Kto – w istocie – przedstawiony został na płótnie amerykańskiego artysty? Obraz ukazuje kobietę w białej bieliźnie, siedzącą na łóżku, samotnie, w wąskiej przestrzeni hotelowego pokoju. Warto wspomnieć, że hotele (obok stacji benzynowych i pociągów) – to miejsca, które często pojawiają się w twórczości Hoppera<sup>463</sup>. Przypisane do nich postacie jawią się jako pozostające w drodze, trwające w atmosferze oczekiwania, pustki, obcości<sup>464</sup>. Częstymi bohaterkami Hopperowskich płócien są również samotne kobiety (a może raczej – „jedna jedyna kobieta w niezliczonych wcieleniach”, czyli Jo – żona i modelka artysty)<sup>465</sup>, pogrążone w sobie, często o niewidocznej lub częściowo zastoniętej twarzy, anonimowe<sup>466</sup>.

Twarz kobiety z *Pokoju hotelowego* także ukryta została w mroku; zaciemnienie twarzy jest na tyle silne, że przypomina ona maskę, co dodatkowo wzmacnia efekt anonimowości bohaterki obrazu. Znamienne, że słowa jednej z historyczek sztuki – będące opisem kobiety z Hopperowskiego płótna *Poranne słońce* – można by bez trudu odnieść również do bohaterki *Pokoju hotelowego*: „Kobieta ma bladą skórę, jej twarz przypomina maskę [...]. Bohaterka obrazu wygląda [...], jakby była unieruchomiona przez chłodne światło, które czyni z niej niemal pomnik izolacji i samotności”<sup>467</sup>. Twarz-maską, unieruchomienie, pomnik samotności – za pomocą tych określeń można by opisać niejedną Hopperowską kobietę. Inna badaczka dodaje, że Hopper „owiewa swoje postaci chłodem, są one jakby zamrożone w swych sztywnych pozach”<sup>468</sup>.

<sup>462</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 226.

<sup>463</sup> Por. m.in. E. Hopper, *Hol hotelowy*, 1943, Museum of Art, Indianapolis; E. Hopper, *Okno w hotelu*, 1956, zbiory prywatne, Nowy Jork; E. Hopper, *Hotel przy torach*, 1952, Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Waszyngton.

<sup>464</sup> Zob. S. Borghesi, *Hopper*, przeł. D. Łąkowska, Warszawa 2006, s. 92.

<sup>465</sup> Tamże, s. 76. „Większość kobiet Hoppera sprawia wrażenie bezbronnych i samotnych”. Zob. tamże, s. 97.

<sup>466</sup> Por. m.in. E. Hopper, *Pokój w Brooklynie*, 1932, Museum of Fine Arts, Boston; E. Hopper, *Automat*, 1927, Art Center, Des Moines; E. Hopper, *Przedział C, wagon 293*, 1938, kolekcja prywatna, Nowy Jork; E. Hopper, *Poranek w mieście*, 1944, Williams College Museum of Art, Williamstown (Mass.).

<sup>467</sup> K. Stremmel, dz. cyt., s. 58.

<sup>468</sup> B. Rose, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, przeł. H. Andrzejewska, Warszawa 1991, s. 50.

Pewne partie *Pokoju hotelowego* zostały przez artystę wyraźnie rozświetlone; są to przede wszystkim: fragment łóżka (białego prześcieradła) i ściany, udo siedzącej kobiety, część jej ręki i spoczywająca na kolanie postaci kartka, trzymana w dłoniach. Światło odgrywa w twórczości Hoppera niezwykle ważną rolę – ważniejszą niż kolor; poświadczają to niejednokrotnie sam artysta, który mawiał, że najważniejszy jego cel to malować budynek oświetlony promieniami słońca czy też malować światło na ścianie pokoju<sup>469</sup>. I dodawał, że „światło jest skutecznym środkiem kreującym rzeczywistość, jak też potężnym narzędziem, pozwalającym artyście stworzyć własne wizje świata”<sup>470</sup>. Świata, który nie będzie rzeczywistością efemeryczną, lecz, jak słusznie zauważa Barbara Rose, mocną konstrukcją „solidnych i masywnych kształtów”, w którym trwają obok siebie „rozległe masy światła i cienia”<sup>471</sup>.

Jaki przedmiot – rozświetlony przez malarza, a więc przykuwający wzrok widza – trzyma w dłoniach kobieta z *Pokoju hotelowego*? Jest to zapewne kartka papieru, można domniemywać, że list; tak interpretuje obraz m.in. Aneta Grodecka, dopatrując się w płótnie Hoppera inspiracji *Dziewczyną czytającą list* Jana Vermeera<sup>472</sup>. W każdym razie chłodne światło padające na kartkę papieru sugeruje jej ważne miejsce w odczytywaniu sensu obrazu.

Diagonalna linia łóżka wyznacza perspektywę obrazu i prowadzi wzrok patrzącego w kierunku kapelusza – w tym miejscu zbiegają się linie perspektywiczne, dlatego, jak możemy się domyślać, jest to „rekwizyt” niezwykle istotny dla odczytania sensu dzieła. Także linie pionowe są ważnym elementem kompozycji: fragment ramy łóżka, ściana, framuga okna. Przykuwa uwagę pewien zabieg kompozycyjny zastosowany przez artystę – „ucięte” stopy postaci, jak gdyby niepomieszczone w kadrze – skojarzenie ze sztuką filmową czy fotografią jest tu nieprzypadkowe<sup>473</sup>. Thompson

<sup>469</sup> Tamże; zob. też: S. Borghesi, dz. cyt., s. 90.

<sup>470</sup> Cyt. za: S. Borghesi, dz. cyt., s. 90.

<sup>471</sup> B. Rose, dz. cyt., s. 52.

<sup>472</sup> A. Grodecka, dz. cyt., s. 188–189. Na związki twórczości Hoppera z malarstwem Vermeera wskazuje również Roberto Salvadori, który przypomina, że „Hopper znał i podziwiał to, co sam nazywał «prostotą i uczciwością mistrzów holenderskich i flamandzkich». Od Vermeera przejmuje poczucie wiary, kompozycyjny rygor, tajemnicę światła, atmosferę dwuznaczności, wywoływanie wrażenia ciszy”. Zob. R. Salvadori, *Edward Hopper i „scena amerykańska”*, „Zeszyty Literackie” 1998, nr 62, s. 75.

<sup>473</sup> Badacze zwracają uwagę na związki „kadowania” Hoppera z filmem. Zob. np. S. Borghesi, dz. cyt., s. 70; J. Thompson, dz. cyt., s. 191. Ten niezwykle potężny potencjał twórczości Hoppera wyko-

podkreśla, że „właśnie ten szczegół, dokładnie na środku dolnej krawędzi płótna, zagęszcza obraz i decyduje o jego klaustrofobicznej atmosferze”<sup>474</sup>. Pewną przeciwwagą dla tego wrażenia gęstości, zamknięcia przedstawionego wnętrza, stanowi bez wątpienia ukazane na płótnie okno – jeden z ważnych motywów w twórczości Hoppera, pełniący funkcję łącznika między samotną jednostką „zamkniętą” we wnętrzu a światem zewnętrznym<sup>475</sup>. Badacze podkreślają, że symbolika okna pozwala – podobnie jak w malarstwie romantycznym – ujawnić duchową samotność bohaterów płócien<sup>476</sup>. Warto zwrócić uwagę na fakt, że okno na obrazie *Pokój hotelowy* jest częściowo zaślonięte, ciemne, a więc ze światem zewnętrznym (którą podkreślają również zgromadzone w pokoju rekwizyty – walizki, części garderoby) nie jest bez wątpienia życiodajna. Za oknem rozpościera się ciemność, która nie niweluje samotności kobiety, ale ją pogłębia.

Wzrok widza przykuwa także kompozycyjna korespondencja dwóch „wertikalnych” elementów przedstawionych na obrazie: prostokątnego fragmentu mebla (szafki) w prawej części obrazu, na którym leży kapelusz (może to być kapelusz należący do siedzącej kobiety, ale również, ze względu na uniwersalny fason, można by go odczytywać jako zwięzły znak – synekdochę – nieobecnego tu mężczyzny), a także lekko wygiętej sylwetki kobiety w lewej części płótna. Kapelusz i głowę siedzącej kobiety umieścił malarz na podobnej wysokości, naprzeciw siebie – jak gdyby na naszych oczach trwała milcząca rozmowa dwóch anonimowych postaci bez twarzy, które są od siebie oddalone, które nie mogą – lub nie chcą – się spotkać. Być może właśnie w liście, który czyta samotna kobieta w hotelowym pokoju, kryje się sekret tej relacji. Być może. Ale wydaje się, że jest w tym obrazie tajemnica nie do rozwikłania dla patrzącego, „jakieś zawieszenie napięcia, jakieś zatrzymanie oddechu, które sprawia, że przystaje-

---

rzyszał – na gruncie kinematografii polskiej – Andrzej Wajda w filmie *Tatarak* (2009), w którym dostrzec można wyraźną inspirację płótnami amerykańskiego malarza realisty.

<sup>474</sup> J. Thompson, dz. cyt., s. 190.

<sup>475</sup> Por. m.in. K. Stremmel, dz. cyt., s. 58. Inne obrazy Hoppera, w których pojawia się motyw okna, to m.in.: *Jedenasta rano*, 1926, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Waszyngton; *Wnętrze z East Side*, 1922 (akwaforta), Whitney Museum of American Art., Nowy Jork; *Okno w hotelu*, 1956, zbiory prywatne, Nowy Jork i wiele, wiele innych.

<sup>476</sup> Zob. S. Borghesi, dz. cyt., s. 53. O motywie okna w malarstwie romantycznym zob. np. J. Białostocki, *Ikonaografia romantyczna. Problemy badawcze*, [w:] tegoż, *Symbolie i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 348.

my, by go dokładniej przestudiować<sup>477</sup>. Przed Hopperowskim *Pokojem hotelowym* przystanął również Miłosz.

## *Pokój hotelowy* Miłosza

Które elementy obrazu stały się przedmiotem opisu Miłosza? Poeta skupia swoją uwagę przede wszystkim na Hopperowskiej kobiecie, siedzącej na łóżku, na elementach jej wyglądu. W wierszu ujawnia się ważna dla całej twórczości Miłosza opozycja nagości i stroju<sup>478</sup>; kobieta w wierszu Miłosza jest „półnaga”, a więc po części odsłonięta, po części – zakryta, bo „czerwona halka” zastania jej nagość, wraz z „nienagannym uczesaniem” stając się znakiem kostiumu cywilizacji. Jednak Miłosz nie patrzy na Hopperowską postać tak jak chociażby na kobiety z pasteli Degasa, które stanowią dla poety tajemniczą jedność ciała i stroju, które są istotami naturalnymi („rzecz erotyczna”) i nadnaturalnymi jednocześnie<sup>479</sup>. Kobieta z obrazu Hoppera jest w oczach Miłosza przede wszystkim przedstawicielką cywilizacji, dla której „czerwona halka” staje się bardziej ciasnym gorsetem niż zwiewną zasłoną Erosa. Tym samym człony wspomnianej opozycji nagość – strój nie są tu równoważne; szala przechyla się w stronę kostiumu cywilizacji. Poeta, przypomnijmy, zwraca uwagę na „nienaganne uczesanie” kobiety, ale też na walizki – znak świata zewnętrznego – i kartkę, którą kobieta trzyma w ręku, a która w poetyckim ujęciu Miłosza staje się „kartką z cyframi”, choć – jak słusznie zauważa Adam Dziadek – na kartce przedstawionej na Hopperowskim obrazie nie widać cyfr<sup>480</sup>. Wszystkie elementy obrazu, wyliczone przez poetę, ale też kartka z cyframi, których na obrazie nie ma, służą jednemu celowi: zostają włączone w Miłoszową opowieść – nie tyle o obrazie, ile raczej o kobiecie z obrazu, zyskującej w wierszu własne życie. Można by więc powtórzyć za Dziadkiem, że „w przypadku analizowanego wiersza [...] trudno mówić o ekfrazie”. Sam opis, jak wskazuje badacz, ma w wierszu najmniejsze znaczenie.

<sup>477</sup> J. Thompson, dz. cyt., s. 190.

<sup>478</sup> Szerzej na temat wspomnianej opozycji piszę w podrozdziale *Kobiety z pasteli Degasa*. Na wagę tego problemu w twórczości Miłosza wskazywał już Aleksander Fiut. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 178.

<sup>479</sup> Szerzej na temat Miłoszowych *Pasteli Degasa* piszę w dalszej części książki.

<sup>480</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 168.



Ważne jest to, że obraz „działa inspirująco, podsuwa poecie owo [...] «wizualne zaszczepienie», od którego zaczyna się wypowiedź swobodnie powiązana z samym dziełem sztuki”<sup>481</sup>.

A jest to opowieść o „kobiecie kariery”, mieszkance wielkiego miasta, w którym „cyfra” – symbol nauki i postępu, techniki i kapitału – zapanowała nad ludzkim życiem do tego stopnia, że człowiek zapomniał, jaka jest jego tożsamość („Kim jesteś? – nikt nie zapyta, sama też nie wie”). To dlatego kobieta z obrazu pozostaje – w oczach Miłosza – nieświadoma własnego smutku i własnej rozpacz. Dwukrotne powtórzenie przymiotnika „nieświadomy” w połączeniu z wykrzyknikiem „O!” rozpoczynającym pierwszy wers utworu, można odczytywać w tym kontekście jako wyraz ironicznego zdumienia i jednoczesnej litości dla tej kobiety i wszystkich ludzkich istot, nie pytających już: kim jestem? Tej litości, z którą sam poeta patrzył niejednokrotnie na rzeczywistość ludzką i którą odnajdywał w twórczości innych artystów, na przykład na płótnach Degasa. Także malarstwo Hoppera będzie dla Miłosza wypełnione treścią wymykającą się słowom, „tyle że ważnym jej składnikiem jest po prostu litość”<sup>482</sup>. Innymi słowy – „coś ściskającego serce”<sup>483</sup>.

Pytanie „kim jestem?”, którego nie zadaje sobie kobieta z obrazu Hoppera, czyli pytanie o tożsamość, pochodzenie i powołanie człowieka, jest dla Miłosza pytaniem podstawowym. Warto przypomnieć w tym kontekście przekonanie poety, wielokrotnie wyrażane w jego twórczości: istotą człowieka nie jest to, co stanowi w nim część śmiertelnej natury. Prawdziwą esencją człowieka jest to, co „ponad” nim, ponad jego skażeniem – a więc pamięć miejsca, z którego przyszedł, łączność z Naturą Pierwszą:

Chciałbym, żeby każdy i każda wiedzieli, że są dziećmi Króla  
I byli pewni swojej duszy nieśmiertelnej,

To znaczy wierzyli, że co najbardziej ich własne jest nie do zniszczenia [...]”<sup>484</sup>.

---

<sup>481</sup> Tamże.

<sup>482</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 151.

<sup>483</sup> Tamże. Por. B. Rose, dz. cyt., s. 52: „Jego [tzn. Hoppera – przyp. E.D.-K.] samotni urzędnicy, starzejące się pary, opuszczone stacje benzynowe mówią o żalostnej banalności demokratycznego życia. Jest w nich jednak jakaś bolesność, która nadaje pospolitej udręce niemal wzniosłą wymowę”.

<sup>484</sup> Cz. Miłosz, *Elegia dla Ygrek Zet*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 97.

Taka wiara nadaje sens ludzkiej egzystencji – ten sens, którego brakuje wydrążonym, „zbędnym” marionetkom z twórczości Becketta czy Sartre’a. Jeżeli człowiek zapomina o swojej tożsamości – staje się mieszkańcem Ziemi Ulro, czyli ziemi jałowej, opanowanej przez cywilizację naukowo-techniczną.

Mieszkanką Ulro jest także w oczach Miłosza kobieta z obrazu Hoppera. Poeta dostrzega więc na Hopperowskim płótnie, przedstawiającym wycinek rzeczywistości amerykańskiej pierwszej połowy dwudziestego wieku, znaki ziemi jałowej. *Pokój hotelowy* Miłosza można bez wątpienia czytać jako zwięzłą wypowiedź nie tyle o jednym obrazie, co o całej twórczości Hoppera, o „jego Ameryce”. Miłosz zauważa jednocześnie, że spojrzenia ich obu – poety i malarza – na amerykańską rzeczywistość są sobie bliskie, nieoczekiwanie się spotykają.

## Ameryka Hoppera, Ameryka Miłosza

Na główny wątek swojego zainteresowania malarstwem Hoppera naprowadza sam Miłosz w *Abecadle*, pytając: „[...] co z malarstwa możemy odgadnąć o kraju i epoce, w której ono powstało?”<sup>485</sup>. Innymi słowy: czego możemy dowiedzieć się z płócien Hoppera o Stanach Zjednoczonych pierwszej połowy dwudziestego wieku i ich mieszkańcach? Miłosz stwierdzi, że w konfrontacji z malarstwem Hoppera nie da się uniknąć tego pytania<sup>486</sup>.

Poeta wylicza również w *Abecadle* przewijające się u Hoppera charakterystyczne tematy: architektura wielkomiejska i drewniane domy wybrzeża, „mosty, szosy, stacje benzynowe, z rzadka sceny, w których występuje parę postaci, najczęściej jednak samotna kobieta, jasnowłosa, naga, mniej więcej czterdziestoletnia, wpatrzona w pustkę albo w mur czynszowego domu za oknem”<sup>487</sup>. I właśnie ta samotna kobieta wypełniająca płótna Hopperowskie, w tym również *Pokój hotelowy*, staje się u Hoppera jak gdyby metaforą amerykańskiego kontynentu, którego imieniem jest pustka, alienacja, izolacja. Malarz kreśli więc, zdaniem Miłosza, portret Amery-

---

<sup>485</sup> Tenże, *Abecadło*, s. 149.

<sup>486</sup> Tamże.

<sup>487</sup> Tamże, s. 150.

ki jako kraju dojmującej samotności, kraju ludzi „jakby zrobionych z plastiku”, wpatrujących się w pustkę i pustką wypełnionych<sup>488</sup>. Będzie ona przybierała różne oblicza – raz będzie pustką wielkiego miasta nocą (jak w *Nocnych jastrzębiach*), raz – samotnością bezczynnego człowieka (jak w *Niedzieli*)<sup>489</sup>.

Jak już zostało wspomniane, Hopperowskie spojrzenie na Amerykę bliskie było i samemu Miłoszowi. Nie miejsce to, by wyczerpać bogatą i złożoną problematykę „Ameryki Miłosza”<sup>490</sup>. Warto jednak zwrócić uwagę na kilka aspektów tego obszernego zagadnienia, które splatają twórczość autora *Ziemi Ulro* z malarstwem Hoppera. Sam Miłosz podkreśla w *Abecadle*, jak już zostało wspomniane, że pustka – w jej różnych wymiarach – jest częstym i ważnym Hopperowskim „przedmiotem”. Andrzej Franaszek słusznie zauważa, że „pustynia” i „pustka” to również „kluczowe słowa, ukazujące Miłosza odczuwanie Kalifornii”<sup>491</sup>. Słowa te odnieść można z jednej strony do specyfiki amerykańskiego krajobrazu, który w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* jawi się jako „sprażona ziemia”<sup>492</sup>, w *Notatniku amerykańskim* jako „pusta równina aż do granic nieba”<sup>493</sup>, a w *Osobnym zeszycie* – „sprażona pustka”:

<sup>488</sup> Także historycy sztuki podkreślają, że „Izolacja *per se* jest głównym tematem twórczości Hoppera”. Zob. B. Rose, dz. cyt., s. 51.

<sup>489</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 150–151. Zob. E. Hopper, *Nocne jastrzębie* [*Nocni wtórczędzy*], 1942, Art Institute, Chicago; E. Hopper, *Niedziela*, 1926, The Phillips Collection, Waszyngton.

<sup>490</sup> O Miłoszowej wizji Ameryki zob. m.in. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 88–95; R. Gorczyńska, *Ameryka w poezji Miłosza*, [w:] tejsze, *Podróżny świata...*, s. 307–324; A. Franaszek, dz. cyt., s. 603–609; J. Błoński, *Europa Miłosza*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 184–187.

<sup>491</sup> A. Franaszek, dz. cyt., s. 603. Franaszek podkreśla, że Ameryka Miłosza „jest krajem z płócien Edwarda Hoppera – bezkresną przestrzenią, w której giną ludzkie postaci i domostwa, krajem ludzi samotnych i zagubionych” (tamże). Bardziej trafna wydaje się jednak opinia Aleksandra Fiuta, który słusznie zwraca uwagę – śladem Kazimierza Wyki – na antytetyczność wyobraźni Miłosza. Z jednej strony – jak mówi Fiut – Ameryka Miłosza to oswojone, „domowe” obrazy przyrody amerykańskiej (np. w *Traktacie poetyckim*), z drugiej zaś – kalifornijskie pejzaże przytłaczające obcością (w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* czy *Mieście bez imienia*). Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 88. Także Renata Gorczyńska zauważa, że w poezji Miłosza – pełnej nieustannych sprzeczności – pojawiają się „dwa różne obrazy Ameryki”. Zob. R. Gorczyńska, *Ameryka w poezji Miłosza*, s. 320. Jan Błoński pisze w tym kontekście, iż w twórczości Miłosza zachwyty nad Ameryką splata się ze wstrętem do amerykańskiej kultury masowej (J. Błoński, *Europa Miłosza*, s. 185).

<sup>492</sup> Cz. Miłosz, *Co czuje się wobec zbyt dużego obszaru*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, s. 15.

<sup>493</sup> Tenże, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 35.

Nie wybierałem Kalifornii. Była mi dana.  
Skąd mieszkańcowi północy do sprażonej pustki?  
Szara glina, suche łożyska potoków,  
Pagórki koloru słomy i gromada skał  
Jak jurajskich jaszczurów: tym jest dla mnie  
Dusza tych okolic.  
I mgła wypęłzająca na to z oceanu,  
Która załęga zieleń w kotlinach,  
I dąb kolczasty i osty<sup>494</sup>.

Wobec tej pustynnej, słomianożółtej przestrzeni<sup>495</sup>, wobec „zbyt dużego obszaru”, postawiony zostaje „siłą” poeta-emigrant, który w kalifornijskich pejzażach przeżywa swoje wyobcowanie, odłączenie, swoją samotność. Indywidualne doświadczenie zostaje przez poetę uogólnione; w ten sposób „pustka” i „pustynia” stają się – w twórczości Miłosza – metaforą sytuacji egzystencjalnej mieszkańca Ameryki. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem powie Miłosz, że w Ameryce zaobserwował „ogromny dystans pomiędzy człowiekiem i człowiekiem. Dystans, który jakby ma odpowiednik w ogromnych przestrzeniach”<sup>496</sup>. I dalej: „Ameryka jest krajem wielkiej samotności. Trzeba być bardzo mocnym, żeby przeżyć tak dużą samotność jak w Ameryce. [...] Tam jest się zupełnie samotnym i wszystkie związki z ludźmi są bardzo powierzchowne”<sup>497</sup>. Samotność i izolacja jednostki, powierzchowność i dystans w relacjach międzyludzkich – to niektóre ze znaków, które pozwalają poecie uchwycić efemeryczny sens pojęcia alienacji, o którym wspomina Miłosz w *Prywatnych obowiązkach*:

*Kiedy pierwszy raz byłem kilka dni w Kalifornii z W. wiele, wiele lat temu, nie przypuszczałem, że ten kraj jest mi sądzony, ale już wtedy uchwyciłem, nie przywiązując do tego wagi, bo po co, wymykającą się słowom energiczną*

---

<sup>494</sup> Tenże, *Osobny zeszyt: Przez galerię luster. Strona 13*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 59.

<sup>495</sup> Zob. tenże, *Zachód*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 37: „Na słomianożółtych pagórkach, nad zimnym niebieskim morzem, czarne krzaki kolczastego dębu”.

<sup>496</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 123.

<sup>497</sup> Tamże.

apatię, ruchliwe zniżenie, nudę przykrytą złudzeniami kultury i miałem się przekonać, że jeżeli słowo „alienacja” ma w ogóle jakiś sens, to tutaj<sup>498</sup>.

I kiedy mówi Miłosz o nieuchwytniej, wymykającej się słowom Hopperowskiej „prawdzie” czy „treści”, to zauważa, że ma ona „coś wspólnego” z „lubianym przez marksistów” pojęciem alienacji – poczuciem „wielkiej samotności” w świecie dobrobytu, w świecie „ludzi jakby zrobionych z plastiku”. Takich jak stewardesa z Miłoszowego *Notatnika amerykańskiego*, która jest „wymyta, uczesana, umalowana według wszelkich zasad cywilizacji i nigdy nie słyszała o człowieku imieniem Sokrates”<sup>499</sup>, czy też człowiek z wiersza *Nie ma wzroku*, który „Bez wzroku, słuchu i bez smaku, / Bez powonienia i dotyku / Wrzuca pieniądz w lukrowaną skrzynkę radia”<sup>500</sup>. I takich jak „kobieta kariery” z *Pokoju hotelowego*, o „nienaganym uczesaniu”, która nie zapyta nigdy: „kim jestem?”. Wszyscy oni zamieszkują świat „nudy przykrytej złudzeniami kultury”, ale też świat „wielkiej samotności” w „zbyt dużej przestrzeni”. W oczach Miłosza będzie to rzeczywistość doliny Jozafata<sup>501</sup>.

<sup>498</sup> Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, s. 145. Por. też: Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, s. 279 (Miłoszmówitum.in.o, „wewnętrznejjałowości” mieszkańców Ameryki, mających dusze „zbyszczającego plastiku”).

<sup>499</sup> Tenże, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 36.

<sup>500</sup> Zob. tenże, *Nie ma wzroku*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 286–288. O okolicznościach powstania tego utworu pisał Miłosz w *Rodzinnej Europie*: „Tygrys zabraniał mi drukowania niektórych moich wierszy. Tak było na przykład z wierszem, jaki napisałem po kilkudniowym pobycie w Detroit. Zawieszony przez portiera hotelu windą na dwudzieste piętro, siedząc w pluszowym i przegrzanym pokoju przy skrzynce radia, skąd sączyła się muzyka, widząc w dole neony, garaże, krążenie metalowych ryb w akwarium, doznawałem tak silnego nacisku powszechnego tutaj zniżania ludzkich pragnień, że galopowały przeze mnie obrazy wysysania człowieka od wewnątrz, jak kiedy przez stomkę wysysa się jajko. I powstał z tego wiersz o wydarciu człowieka samemu sobie, o alienacji”. Tenże, *Rodzinną Europą*, s. 296.

<sup>501</sup> Zob. tenże, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 36. Szerzej na temat motywów apokaliptycznych w twórczości Miłosza (w kontekście malarstwa) piszę w podrozdziale *Apokalipsa i Piekło. O malarstwie Signorellego i Boscha*. Por. też: R. Salvadori, dz. cyt., s. 75: „Hopper wyraża zarazem nostalgię (związaną z przeszłością) i pesymizm (związany z przyszłością): czuje i chce nam przekazać, że nastąpiła moralna katastrofa – czająca się tuż za powierzchnią jego obrazów. I ta epokowa katastrofa streszcza się właśnie w tym wszystkim, co Hopper wykreślił ze swojej rzeczywistości: frenetycznym świecie fabryk i tłumów, wielkomięjskich drapaczach chmur i tyglu ras. Czyli w rzeczywistej scenie amerykańskiej: pulsowaniu współczesnego życia z jego konfliktami i sprzecznościami”. W tym kontekście Hopperowski człowiek jawi się również jako mieszkaniec Baudelaire’owskiego *cité infernale*, mieszkaniec współczesnego, wielkiego „miasta piekielnego” (por. też podrozdział *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*).



**Rozdział II.**  
**Tematy malarskie**  
**w ujęciu Miłosza**

# 1. W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów

## Pan de Balzac

W kilku swoich wypowiedziach, między innymi w rozmowie z Marią Rzepińską z 1946 roku, Miłosz przywołuje anegdotę odnalezioną w pismach Baudelaire’a (w szkicu *L’Exposition Universelle de 1855*), a związaną z postacią Balzaka<sup>502</sup>:

*Balzac na wystawie zatrzymał się przed obrazem, przedstawiającym melancholijny wiejski krajobraz. Patrzył na chatę, na smugę dymu wychodzącą z komina i nagle wykrzyknął: „Jakież to piękne! Ale co oni robią w tej chatce? O czym myślą, jakie mają zmartwienia? Czy zbiory dobrze się udały? Na pewno muszą spłacać jakieś raty!”<sup>503</sup>.*

W drugiej części cyklu *W Yale* Miłosz cytuje także dalszy fragment eseju Baudelaire’a. Autor *Paryskiego splinu* komentuje w nim przytoczoną przed chwilą anegdotę, stwierdzając, że Balzac „w swojej uroczej naiwności” daje nam „dobrą lekcję krytyki”: „często oceniając obraz kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle”<sup>504</sup>, a więc narracją wykraczającą poza ramy estetycznej kompozycji.

---

<sup>503</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1, s. 11. Anegdota przywołana zostaje również w następujących utworach Miłosza: *W Yale* [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 19; *Legenda miasta-potwora*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 194–195. Por. też: Ch. Baudelaire, *Wystawa Powszechna 1855 – Sztuki Piękne*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 207: „Podobno Balzac (kto nie słuchałby z szacunkiem wszystkich anegdot, choćby najbłaższych, dotyczących wielkiego geniusza?) oglądał kiedyś piękny obraz zimowy, melancholijny, oszroniony, gdzie widać było chaty i biednych wieśniaków; a gdy już napatrzył się na schludny dom, skąd unosił się cienki dym, zawołał: «Jakie to piękne! Ale co oni robią w tej chatce? O czym myślą, jakie są ich strapienia? Czy zbiory były dobre? Rzecz jasna, mają terminy płatności?»”.

<sup>504</sup> Zob. Cz. Miłosz, *W Yale*, s. 19. Por. też: Ch. Baudelaire, *Wystawa Powszechna...*, s. 207: „Kto chce, niech śmieje się z Balzaka. Nie wiem, jaki to malarz miał zaszczyt poruszyć, zaniepokoić, zagadnąć duszę wielkiego powieściopisarza, ale myślę, że Balzac z cudowną naiwnoś-

Miłosz interpretuje wspomnianą anegdotę na dwa różne sposoby. Nas interesować będzie w sposób szczególny ten komentarz poety (z 1946 roku), w którym pojawia się wątek humanistycznego, pozaestetycznego wymiaru dzieła sztuki: „Niech ten przykład przypomni, że od obrazu można też żądać czegoś szerszego, ludzkiego, nie tylko ściśle zamkniętego w barwie i kształcie”<sup>505</sup>. Poeta, interpretując anegdotę, zasugeruje, że jej bohater nie porzeka wyłącznie na estetycznej kontemplacji malarskiej kompozycji pejzażowej, lecz idzie krok dalej – zadaje pytanie o człowieka, nieprzedstawionego bezpośrednio przez malarza, a jednak – potencjalnie obecnego na obrazie, „ukrytego” w chatce ze smugą dymu<sup>506</sup>. W rozmowie z Marią Rzepińską, z której pochodzi interesujący nas komentarz Miłosza, poeta surowo oceni przy tym polskie, jemu współczesne, malarstwo polskie, stwierdzając, że zamknęło się ono „wyłącznie prawie w ramach martwej natury”, niewyrażającej „tych wszystkich spięć, które powstają w akcie twórczym, gdy artysta odtwarza człowieka, żywą osobowość ludzką”<sup>507</sup>. Jak wiadomo, przez lata opinia Miłosza na temat martwej natury będzie

---

cią dał nam doskonałą lekcję krytyki. Nieraz zdarzy mi się odebrać obraz tylko z uwagi na sumę myśli czy marzeń, jakie wniesie do mego umysłu”.

<sup>505</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 11. W „eseju warszawskim” *Legenda miasta-potwora* z 1942 roku poeta komentuje interesującą nas anegdotę nieco inaczej, akcentując Balzakowską ciekawość świata i twórczą wolność artysty: „Czyż nie dobry przykład ciekawości, co chwytą się najdrobniejszego szczegółu, wysnuwa z niego całą historię i zarazem przez sam akt stwarzania historii daje artyście wolność, jakiej na próżno by szukał w życiu codziennym?”. Zob. Cz. Miłosz, *Legenda miasta-potwora*, s. 194–195.

<sup>506</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć inny jeszcze fragment szkicu *Wystawa Powszechna* Baudelaire’a, którego wprawdzie Miłosz nie cytuje, ale który mógłby być doskonałym komentarzem do jego refleksji na temat ukrytego wymiaru sztuki – wymiaru „szerszego, ludzkiego”, głębszego niż czysto estetyczny: „Obraz jest ewokacją, zabiegiem magicznym [...] i kiedy przywołana postać, kiedy wskrzeszona myśl spojrzęły nam w twarz, nie wolno nam – w każdym razie byłoby to szczytem dzieciństwa – rozprawiać o formułach ewokacyjnych czarnoksiężnika. Nie znam problemu bardziej kłopotliwego dla pedantów i fałszywych filozofów niż wiedzieć, w imię czego artyści, najbardziej przeciwni w swoich metodach, przywołują te same idee i poruszają w nas te same uczucia”. Zob. Ch. Baudelaire, *Wystawa Powszechna...*, s. 207.

<sup>507</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, dz. cyt., s. 11. Ową refleksję Miłosza na temat „tendencji antyhumanistycznych” w malarstwie współczesnym można wpisać w szerszy kontekst zagadnienia katastrofizmu – tj. przekonania o kryzysie cywilizacji europejskiej, prowadzącym do zagłady „wartości szczególnie cennych, elitarnych i stanowiących aksjologiczny fundament danego systemu kulturowego” – pojawiającego się „u rozmaitych myślicieli przynajmniej od końca XIX wieku”, znajdującego swój wyraz m.in. w dziełach Ortegi y Gasset, Oswalda Spenglera, a w Polsce – Stanisława Ignacego Witkiewicza (zob. A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 108–109). Szerzej na temat problematyki „katastrofizmu Miłosza” – w odniesieniu do ustaleń Aleksandra Fiuta – piszę w podrozdziale *Apokalipsa i Piekło. O malarstwie Signorellego i Boscha*.



ewoluować; ostatecznie poeta zafascynuje się tym tematem malarskim, odkrywając w dziełach mistrzów holenderskich, jak też Cézanne'a i Chardina, ukryte sensy ontologiczne, głębię „bycia” przedmiotów<sup>508</sup>. Jednak nie zmienia to faktu, że głównym nurtem fascynacji malarskich Miłosza – obok martwych natur – pozostanie malarstwo ukazujące człowieka: w jego nagości i zmysłowym pięknie, kruchej cielesności i przemijalności (por. np. *Pastele Degasa*), w jego wyalienowaniu i samotności (*O! Edward Hopper, Pokój hotelowy...*), czy też – w perspektywie transcendencji (*Czaszka*).

W kontekście tego, co zostało dotąd powiedziane, zrozumiałe się staje, dlaczego Miłosz nie wykazuje w swojej twórczości większego zainteresowania malarstwem pejzażowym ukazującym wyłącznie piękno przyrody – będzie to dla niego malarstwo pozbawione wymiaru „ludzkiego”. Dlatego poeta cenić będzie w sposób szczególny tych pejzażystów, którzy – jego zdaniem – akcentowali w swym malarstwie choćby drobne ślady ludzkiej obecności:

*Gdyby piękno świata najpełniej wyrażało się dla nas w przyrodzie, sztukę malowania pejzażu gór, lasów i morza trzeba byłoby postawić najwyżej. Tak jednak nie jest. Malarze, którzy najpełniej przedstawiali radość i piękno istnienia, osiągnęli to przez położenie akcentu na człowieku. Skaliste góry i zatoki u Breughla są wyrazem dionizyjskiego zachwyty, bo ożywia je żagiel okrętu. O czarze przyrody u Watteau decydują postacie pasterzy i pasterek. Claude Lorrain to chyba jeden z najbardziej czułych na urodę życia malarzy – ale tam maszty okrętów, grupy ludzi na brzegu nadają krajobrazom ten sens – bo jak inaczej można stworzyć atmosferę spokoju i radości, jeśli nie przez gest ludzkiej ręki, oparcie głowy, grupę ludzką na tle starego akweduktu?*<sup>509</sup>

Miłoszowe łapczywe poszukiwanie ludzkich cieni w krajobrazie staje się bardziej zrozumiałe w kontekście jego refleksji o naturze. Badacze twórczości Miłosza wielokrotnie podkreślali, że przez jego poetycki świat przebiega charakterystyczna linia pęknięcia wewnątrz rozumienia idei

<sup>508</sup> Szerzej piszę na ten temat piszę w podrozdziale *O martwej naturze i tajemnicy „bycia” przedmiotów*.

<sup>509</sup> Cz. Miłosz, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 38.

natury<sup>510</sup>; ekstatyczny zachwyty i upojenie pięknem przyrody zawsze podszyte jest dystansem (lub nawet odrazą i obrzydzeniem) względem natury, której imieniem jest „obcość, obojętność, wiecznotrwałość kamienna czy kamieniopodobna”<sup>511</sup>. W porównaniu z nią człowiek jawi się jako istota krucha i nietrwała, jako „błysk ułamka sekundy”:

*Nie zaliczam się do poszukiwaczy niezwykłych krajobrazów – napisze Miłosz w Widzeniach nad Zatoką San Francisco – nie fotografuję panoram Natury. Sama dla siebie ani piękna, ani brzydka, jest chyba tylko ekranem dla ludzkich wewnętrznych piekieł i rajów. A jednak majestatyczna przestrzeń wybrzeży Pacyfiku niepostrzeżenie wnikała w moje sny, przerabiała mnie, pozbawiając i przez to może wyzwalając. Z przebiegłości długo zabraniałem sobie spotkania z chaosem obywatycznym się bez wartościowań, starałem się nie wykraczać poza to, co ludzkie, a więc usposabiające do przepowiedni pogodnych albo ponurych. Narzucałem sobie dyscyplinę, wynajdowałem prace i zaangażowania, zawsze wiedząc, że tylko uchylam się, odkładam chwilę starcia z tamtym, które na mnie tuż obok czeka*<sup>512</sup>.

Miłosz wyraźnie umniejsza znaczenie malarstwa, które afirmuje naturę samą w sobie – nie można postawić najwyżej sztuki malowania pejzażu gór, lasów i morza, powie poeta w cytowanym już fragmencie *Kontynentów*. Sztuka ma być przecież kokonem-jaskinią, w której współczesny człowiek – jak niegdyś kromanieńczyk<sup>513</sup> – schroni się przed naturą (lub naturę oswoi), która jest ludzkim „gospodarstwem nadziei i zamiarów”<sup>514</sup>. Skoro piękno malarskiego pejzażu tkwi w jego wymiarze humanistycz-

<sup>510</sup> Zob. J. Błoński, *Patos, romantyzm, prorocstwo*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 22–23. Na temat Miłoszowego pojmowania Natury zob. też m.in.: A. Fiut, *Romans z naturą*, [w:] tegoż, *Moment wieczny...*, s. 59–95. Por. też: E. Dryglas-Komorowska, *Przed wygnaniem. Rozmyślenia o Naturze Pierwszej (na podstawie „Zdań” Czesława Miłosza)*, „Fraza” 2010, nr 1, s. 40–51.

<sup>511</sup> Cz. Miłosz, *Co czuje się wobec zbyt dużego obszaru*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 16.

<sup>512</sup> Tamże.

<sup>513</sup> Por. tamże, s. 16–17: „Kokony, jaskinie, izby, drzwi, zagrody, ukryte legowiska, te podziemne galerie, dokąd zapuszczał się człowiek Cro-Magnonu ryzykując spotkanie z jaskiniową hieną, żeby tam, w najdalszym, najgłębszym kącie, rysować w świetle kaganka magiczne zwierzęta: tam tylko jego dzieło olbrzymiało, stamtąd tylko mogło rządzić losami żywych zwierząt na powierzchni ziemi”.

<sup>514</sup> Por. tamże, s. 17.

nym, to musi on zostać naznaczony choćby najdrobniejszymi śladami ludzkiej obecności.

Dopiero kontekst Miłoszowej refleksji o naturze pozwala nam zrozumieć znaczenie tych kilku wierszy, w których poeta odwołuje się do obrazów przedstawiających człowieka (lub grupę ludzką) na tle pejzażu. Pozornie autora tych wierszy interesuje konkretny temat malarski: pejzaż ze sztafażem, a jednak tego typu stwierdzenie nie odzwierciedla sensu owego artystycznego upodobania. Miłosza fascynuje bowiem w istocie malarstwo ukazujące „drobne”, „małutkie”, „malerkie” postacie – takie określenia odnaleźć można w kilku jego wierszach<sup>515</sup> – jednak w oczach poety stają się one czymś więcej niż sztafaż, którego zadaniem jest jedynie ożywienie czy upiększenie kompozycji krajobrazowej. Malarstwo drobnych postaci (przyjmijmy więc, umownie, taką nazwę dla interesującego nas tematu malarskiego) będzie w oczach poety wartościowe dlatego, że – nie rezygnując z ukazywania piękna świata – akcentuje obecność człowieka, którego poeta „wyławiać” będzie z troską z malarskich płócien<sup>516</sup>.

Nie można jednak zapominać, że we wszystkich tych wypowiedziach Miłosza – poetyckich i prozatorskich – w których odnajdujemy odwołania do malarskich pejzaży i „małutkich postaci”, pojawiają się równocześnie inne wątki i motywy charakterystyczne dla twórczości Miłosza, takie jak m.in. problematyka realizmu i *mimesis* w sztuce (np. w recenzji *Trzy wystawy*, w wierszu *Constable*); motywy światła i wody, ewokujące tematykę „drugiej przestrzeni” oraz *apokatastasis* (w wierszach: *Corot* czy *O! Salvatore Rosa, Pejzaż z postaciami...*); temat alienacji człowieka w świecie cywilizacji naukowo-technicznej. Wątek malarstwa drobnych postaci – podobnie jak inne wątki związane z malarstwem – zostaje w ten sposób spleciony z kilkoma niezwykle ważnymi „miejscami” twórczości Miłosza.

<sup>515</sup> Zob. np. tenże, *Szczęście*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 18; tenże, (*Frans Post...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 139; tenże, *Corot*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 21.

<sup>516</sup> Por. na ten temat: A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 254: „[...] Miłosz w gruncie rzeczy nigdy nie interesował się architekturą ani malarstwem jako dziedzinami sztuki czystej, oderwanej od ludzkiego kontekstu – zawsze będzie szukał w nich śladu człowieczej obecności, śladu tych, którzy zamieszkawali «nieobjętą ziemię» przed nami”.

## Żagle Breughla

W cytowanym fragmencie *Notatnika amerykańskiego* (z końca lat 40. ubiegłego wieku) Miłosz przywołuje nazwiska kilku malarzy, którzy, jego zdaniem, „najpełniej przedstawiali radość i piękno istnienia”, nierozzerwalnie związane z ludzką obecnością. W kontekście twórczości Pietera Breughla Miłosz nie wspomina o drobnych postaciach; komentuje natomiast w interesujący sposób marinę niderlandzkiego mistrza<sup>517</sup>. Autor *Kontynentów* podkreśla, że nawet w swoich pejzażach marynistycznych Breughel nie rezygnuje z ukazywania ludzkich śladów („żagiel okrętu”) – bez nich, jak zdaje się mówić poeta – malarski obraz świata nie byłby pełny i nie-możliwy okazałby się „dionizyjski zachwył”, afirmacja istnienia.

Warto na marginesie przypomnieć, że o marinach Breughla wspomina Miłosz również w swojej młodzieńczej recenzji (z roku 1935) z jednej z paryskich wystaw:

*Trzecia wystawa: tym razem Flamandowie. Na wystawie powszechnej w Brukseli pawilon sztuki flamandzkiej był jedną z najciekawszych rzeczy i podobno nawet przyciągnął więcej publiczności niż miasto karzełków i skok ze spadochronem. Teraz wystawa przywędrowała do Paryża i w salach Orangerie można zawierać przyjaźń z Memlingiem i poddawać się groźnemu urokowi Pietera Breughla i synów. Zwolennicy Breughla mają pociechę: cała sala prawie zajęta jest płótnami ze Ślepcami<sup>518</sup>, Sroką na szubienicy<sup>519</sup> i Durną Małgosią<sup>520</sup> na czele. Najbardziej może wstrząsający jednak jest Upadek Ikara<sup>521</sup> i parę marynistycznych (tak!) obrazów. Jest w nich trzeźwa i klarowna mistyka (co w opinii wielu wydaje się przeci-*

<sup>517</sup> „Pejzaż południowowłoski, z urwistym morskim brzegiem, w pełnej jasności włoskiego słońca i pełnym słodczy klimacie, widzimy w *Upadku Ikara* (muzeum w Brukseli) [...]. To Brueghel, a nie malarz włoski, ukazał widok portu w Neapolu i on także zapoczątkował malarstwo marynistyczne niderlandzkie swymi wspaniałymi studiami okrętów na wzburzonym morzu”. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991, s. 198. O tematyce marynistycznej w twórczości Pietera Breughla zob. też m.in. S. Rodary, *Bruegel Starszy*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 56, s. 6–7.

<sup>518</sup> Zob. P. Brueghel, *Ślepcy*, 1568, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Neapol.

<sup>519</sup> Zob. tenże, *Taniec pod szubienicą*, 1568, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

<sup>520</sup> Zob. tenże, *Szalona Małgorzata [Dulle Griet]*, 1561, Museum Mayer van der Bergh, Antwerpia.

<sup>521</sup> Zob. tenże, *Upadek Ikara*, ok. 1555–1560, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruksela.

wieństwem), ów realizm, przeświecony odbłaskiem zupełnie wolnej wyobraźni<sup>522</sup>.

Tym, co najbardziej przykuwa wzrok młodego poety podczas oglądania wystawy malarstwa flamandzkiego w paryskiej Oranżerii, są więc obrazy marynistyczne Breughla, a zwłaszcza jego słynny *Upadek Ikara*. Miłosz zwraca uwagę przede wszystkim na sposób odtwarzania rzeczywistości przez szesnastowiecznego malarza – „realizm, przeświecony odbłaskiem zupełnie wolnej wyobraźni”, czy inaczej: „trzeźwa i klarowna mistyka (co w opinii wielu wydaje się przeciwieństwem)” – a więc nie realizm „doktrynerski”, polegający na wiernym kopiowaniu świata<sup>523</sup>. Jak słusznie zauważa Andrzej Franaszek, młody Miłosz próbuje tu powiedzieć, że „mystyka nie jest wcale przeciwieństwem realizmu, jeżeli tylko tego ostatniego nie rozumieć prymitywnie”<sup>524</sup>. Wydaje się, że w tej Miłoszowej formule „mistycznego” realizmu Breughla można doszukiwać się pokrewieństwa z późniejszą koncepcją realizmu „życia skondensowanego” – a więc sztuki, która – nie rezygnując z ukazywania rzeczywistości – osiąga pewną granicę „oczyszczenia”<sup>525</sup>.

Wiele lat później powróci Miłosz do postaci Breughla w piątej części *Gucia zaczarowanego* (z 1963 roku)<sup>526</sup>. W poemacie flamandzki mistrz

<sup>522</sup> Cz. Miłosz, *Trzy wystawy*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, opr. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 141. W 1935 roku – a więc w tym samym roku, w którym powstała cytowana recenzja – Miłosz publikuje również w „Kurierze Wileńskim” wiersz *Dla Petra Breughla*, który napisany został, jak można domniemywać, pod wpływem wrażenia, jakie wywarło na młodym poecie obejrzenie w Paryżu malarstwo niderlandzkiego mistrza. Zob. tenże, *Dla Petra Breughla*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 50. Zob. też wzmiankę o pejzażach Breughla w szkicu *Dystans spojrzenia* z 1939 roku (tenże, *Dystans spojrzenia*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 292).

<sup>523</sup> Renata Gorczyńska, która przeprowadziła wiele rozmów z Miłoszem, także wskazuje na zainteresowanie poety twórczością Breughla. W przytaczanej już recenzji z 1935 roku Miłosz wspomina jednak przede wszystkim o swojej fascynacji „mistycznym” realizmem Breughla; Gorczyńska pisze zaś o upodobaniu poety do „krwistego” i „dosadnego” realizmu Breughelowskiego (sformułowania badaczki nie wydają się więc do końca trafne): „Pieter Breughel, jak mi wiadomo, należy do ulubionych malarzy Miłosza ze względu na krwisty, często dosadny realizm jego scen rodzajowych i zamiatowanie do szczegółu”. Zob. R. Gorczyńska, *Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie*, [w:] tejże, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 358.

<sup>524</sup> A. Franaszek, dz. cyt., s. 209.

<sup>525</sup> Zob. Cz. Miłosz, *O poezji Saint John Perse’a*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 238–239. O realizmie „życia skondensowanego” pisałam szerzej w podrozdziale „Realizmy” Miłosza.

<sup>526</sup> Tenże, *Gucio zaczarowany*, [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznaną wypowiedź Herberta*

usytuowany zostaje po stronie artystów zapatrzonych w istniejące rzeczy; to do Breughla zostaje porównany malarz, o którym opowiada poeta – malarz z rumieńcem wstydu odwracający głowę od sztuki abstrakcyjnej<sup>527</sup>.

## Postacie z obrazów Watteau

„O czarze przyrody u Watteau decydują postacie pasterzy i pasterek” – mówi dalej Miłosz w cytowanym już fragmencie *Kontynentów*, wskazując na drugiego – po Breughlu – malarza, który, zdaniem poety, kładzie w swojej twórczości akcent na człowieku. W swych esejach autor *Ogródu nauk* powracać będzie jeszcze kilkakrotnie do malarstwa Watteau, a właściwie powracać będzie do jednego konkretnego dzieła rokokowego malarza – do *Odjazdu na Cyterę*<sup>528</sup>. W okupacyjnym szkicu *Legenda wyspy* znaleźć można nawet zwięzłą propozycję interpretacji tego obrazu (zawierającą również elementy opisowe):

*Gdy snujące się na brzegu, wśród wysokich pierzastych drzew korowody kochanków, zastygłych w geście pożegnania – „Odjazd na Cyterę” Watteau – wyruszą z zielonego portu, czeka ich wieczne szczęście na wyspie miłości*<sup>529</sup>.

W rozmowie z Marią Rzepińską obraz ten przywołany zostanie jako przykład twórczości, w której „treść malarska jest [...] zapłodniona przez

---

o Miłoszu i Miłosza o Herbercie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwamickiego oraz wiersze obu Poetów, Warszawa 2006, s. 192.

<sup>527</sup> O piątej części *Gucia zaczarowanego* pisałam również w podrozdziale *O sztuce czystej w dwóch odsłonach*.

<sup>528</sup> Zob. A. Watteau, *Odjazd na Cyterę*, 1717, Luwr, Paryż.

<sup>529</sup> Cz. Miłosz, *Legenda wyspy*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 183. Aluzję do wspomnianego obrazu Watteau można również odnaleźć, jak się wydaje, we wcześniejszym szkicu Miłosza *O milczeniu* (z 1938 roku), w którym „odjazd na Cyterę” staje się metaforą niespokojnego artystycznego dążenia: „Szaleństwem bowiem jest szukać w sztuce słów życia wiecznego i uciszenia serca. O, te odjazdy na Cyterę dionizyjskich rytmów, budowie kompozycji, reguły równowagi, kołysanki symetrycznych układów! Czym to jest, czym to jest, jeżeli nie poszukiwaniem narkotyków, jeżeli nie pogonią, nie skamaniem za odrobiną morfiny, jak skamla mieszkańcy wioski trędowatych, nie mogący bez niej zmieść bólów? A zastona pozostaje, jak była, nierozdarta, i to, co w upojeniu wydawało się krajobrazem dostrzeżonym poza nią, okazuje się tanim połączonym wzorem na jej powierzchni”. Zob. tenże, *O milczeniu*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 202.

przedstawienie bezpośrednio jakiejś sprawy ludzkiej<sup>530</sup> – Miłosz zaakcentuje tu więc, podobnie jak w *Notatniku amerykańskim*, „humanistyczny” wymiar dzieła francuskiego artysty.

Ale nazwisko Watteau pojawia się w refleksji Miłosza także w nieco innych kontekstach. W swoim późnym szkicu *Sezony ze Spizarni literackiej* Miłosz podkreśla przede wszystkim fakt oderwania malarstwa Watteau od świata historii – jego obrazy powstają tuż przed wybuchem Rewolucji Francuskiej, co jednak, zdaniem poety, nie znajduje odbicia w bukolicznym świecie stworzonym przez artystę<sup>531</sup>. Także badacze twórczości Watteau wskazują na ten charakterystyczny rys jego malarstwa – na kreację szczególnego świata-teatru, w którym nie mieszczą się rzeczywiste wydarzenia współczesności, w którym „nie znajdujemy psychologicznej głębi, wielkich charakterów, ani nawet bardziej znaczących dokonań, treści, namiętności”<sup>532</sup>. Jego bohaterowie odgrywają, jak pisze Michał German, „bez większego zaangażowania, niewesołą komedię własnego losu, niezbyt ciężkich zmartwień i ulotnego, kruche szczęścia”<sup>533</sup>. Tak, szczęście postaci z obrazów Watteau wydaje się kruche, ulotne – historycy sztuki zwracają uwagę na tę ambiwalencję jego malarskiego świata, o której jednak nie wspomina poeta:

*W malarstwie Watteau ten powierzchowny świat dworskiej zabawy stał się pretekstem do stworzenia szczególnego, metaforycznego języka nastroju. Watteau malował pikniki i zebrania towarzyskie, ale nadawał im głębsze, poetyckie i filozoficzne znaczenie. W świecie tym nic się nie dzieje, tak jak w malarstwie Wenecjan XVI w., tematem jest nastrój, w którym zakochane pary zamyślane trwają nieruchomo, czując krótkotrwałość i złudność szczęścia. Wysokie pióropusze drzew rozwiewają się na tle nieba. Potyskują jedwabne suknie i białe, głęboko wycięte dekolty, widoczny u brzegu zatoki okręt opuszcza Cyterę, wyspę szczęśliwości; ale szczęście to jest krótkie; wszystko jest złudą; nawet największe uroki pędzla nie mogą zatrzeć smutku panującego nad tym pozornie beztróskim światem*<sup>534</sup>.

<sup>530</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11.

<sup>531</sup> Zob. tenże, *Sezony*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, Kraków 2011, s. 120.

<sup>532</sup> M. German, *Watteau*, tłum. L. Skalska, Warszawa 1984, s. 7.

<sup>533</sup> Tamże, s. 6.

<sup>534</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001, s. 550. O „wyrafinowanej dwoistości” dzieła *Odjazd na Cyterę* pisał też Michał

W *Piesku przydrożnym* obraz *Odjazd na Cyterę* pojawia się w kontekście funkcjonującego w kulturze europejskiej mitu Wysp Szczęśliwych – „być może dlatego ponętnych, że oddzielonych wodą od historii”<sup>535</sup>. W piśmienniczej wyobraźni Miłosza tkwiła więc bez wątpienia zarówno Cytera jako wyspa szczęśliwości, oddzielona od świata historycznego, domeny ślepej konieczności i śmierci, jak i sam obraz Watteau, ukazujący postacie odjeżdżające na wyspę Afrodyty. W twórczości rokokowego malarza pociągała Miłosza, jak można się domyślać, ta sfera spraw ludzkich, która związana jest z „prywatnym szczęściem”, z miłosnymi przysięgami i upojeniami pasterek i pasterzy ją zamieszkujących. „Korowody kochanków” z *Odjazdu na Cyterę*, o których wspomina poeta w okupacyjnym szkicu *Legenda wyspy*, przywodzą na myśl korowód kobiet sławiących panią Wenus z pierwszej części poematu *Ogród Ziemskich Rozkoszy* z tomu *Nieobjęta ziemia*<sup>536</sup>. Kochankowie, którzy udają się na wyspę Afrodyty, są też jak bohaterowie *Haftek gorsetu*, którzy, „obejmując się, kochając, mówiąc słowa wiecznych wyznań i wiecznych uszczęśliwień”, pozostają „nienaruszeni przez śmierć i czas”<sup>537</sup>.

Cytera – temat wyobraźni, który przeniknął do twórczości Miłosza w pewnym stopniu poprzez malarstwo Watteau, ale też poprzez *Pieśni*

---

German: „Apoteoza uczuć, które kazady ludziom zapomnieć o całym świecie, niezwykle subtelne niuansowanie ruchów i pauz, delikatne barwy, wtopione w ogólną, zgaszoną, złocistą tonację – oto niespotykany w swym rozmachu festyn, zabarwiony nieodzowną nutą trwogi: «a co dalej?...». Bowiem, jak pisał hrabia de Segure: «Bez żalu za tym, co minęło, bez obawy o przyszłość, wesoło kroczyliśmy po kwitnącej łące, pod którą kryła się przepaść». Zob. M. German, dz. cyt., s. 10.

<sup>535</sup> W *Piesku przydrożnym* Miłosz, pisząc o topocie wyspy, powraca pamięcią do obrazu Watteau: „W świadomości kulturalnej Europejczyków działa mit Wysp Szczęśliwych, być może dlatego ponętnych, że oddzielonych wodą od historii. Arystokraci i ich damy całkiem chyba w porę, tuż przed Rewolucją, wybrali podróż na obrazie Watteau *Odjazd na Cyterę*, czyli na wyspę Afrodyty”. Zob. Cz. Miłosz, *Żegnajcie wyspy!*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 190. Jean Delumeau przypomina, że temat Wysp Szczęśliwych funkcjonował w literaturze europejskiej (m.in. u Hezjoda, Wergiliusza, Owidiusza) obok dwóch pokrewnych tematów: złotego wieku i Pól Elizejskich; „wątki te bądź splatały się ze sobą, bądź występowały samodzielnie” – wszystkie trzy związane były z obrazem „ziemi szczęśliwej”, wywiedzionym z tradycji judeochrześcijańskiej (biblijny Eden). „Czarodziejski ogród” zaczął stopniowo znikać z ludzkiej wyobraźni począwszy od epoki Oświecenia. Zob. J. Delumeau, *Historia rajy. Ogród rozkoszy*, przet. E. Bąkowska, Warszawa 1996, s. 10, 197.

<sup>536</sup> Cz. Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 9. Por. też: A. Fiut, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 300.

<sup>537</sup> Cz. Miłosz, *Hafki gorsetu*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 15.



Horacego,<sup>538</sup> a także Baudelaire'owski wiersz *Podróż na Cyterę* z tomu *Kwiaty zła* – stanie się w *Rodzinnej Europie* symbolem prywatnego szczęścia, prywatnej wyspy miłości, z której czasem trzeba uciekać. W tym kontekście pisał Miłosz o motywach swojego wyjazdu z Ameryki w roku 1950:

*Biada tym, co czas historyczny odkryli nagle, nie przygotowani, jak analfabeta chemię. Ale biada też tym, co łudzą się, że posłuszni są niezmiennemu wezwaniu, ponieważ czas historyczny, wymagający od nas ciągłej odnowy, jest dla nich tylko mgłą i ułudą. Nawet ich sztuka będzie bezwładna, bo nie zahartowana w ogniu czyścowym – właśnie nasza nieunikniona sprzeczność jest dla nas czyścem. Cały ten wywód, w moim ujęciu tutaj zbyt abstrakcyjny, nie był abstrakcją, bo brałem go ze swoich jak najbardziej osobistych przeżyć. Niezgoda na spokój, na prywatne tylko szczęście: zapewne mój wyjazd z Ameryki był ucieczką z Cytery. Nauczyciel łaciny Adolf Rożek nawiedzał niekiedy moje sny, dlatego zamknąłem poemat czule pożegnalną strofą Horacego (bo Cytera jest nam zabroniona) o Wenus, dyrygentce chórów pod wschodzącym księżycem<sup>539</sup>.*

Pytanie o to, czy wybrać Cyterę, pozostaje więc symbolem wyboru, jakiego musiał dokonać sam autor: wyboru pomiędzy prywatnym szczęściem (co równałoby się pozostaniu w Ameryce) a potrzebą pamięci historycznej. Owo prywatne szczęście opisywał poeta w rozmowie z Andrzejem Franaszkiem i Aleksandrem Fiutem jako realną możliwość urzędzenia się na jakiejś amerykańskiej farmie, gdzie panowałby spokój i dobre warunki do tworzenia<sup>540</sup>. Dylemat ten odzwierciedlony został również w *Traktacie poetyckim* z 1957 roku; w jednym z przypisów do poematu Miłosz tak komentuje swoją decyzję:

<sup>538</sup> *Traktat poetycki* zamyka poeta „czule pożegnalną strofą z Horacego” („Już Wenus Cyterejska prowadzi tańczące chóry pod księżycem”): „Do wyspy szczęścia? Nie. W tobie i we mnie / Wicher zagłuszył strofę horacjańską. / Z ławki, pociętej szkolnym scyzorykiem, / Już nie dogoni nas w tej stonej pustce: / Iam Cythera choros ducit Venus imminente luna”. Zob. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 447. O znaczeniu zakończenia *Traktatu poetyckiego* – w kontekście całego utworu – zob. np. J. Łukasiewicz, *Podwójna próba. (O „Traktacie poetyckim” Czesława Miłosza)*, [w:] *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi w sześćdziesięciolecie urodzin i czterdziestolecie pracy*, pod red. M. Graszewicza i J. Kolbuszewskiego, Warszawa 1988, s. 348.

<sup>539</sup> Cz. Miłosz, *Tygrys*, [w:] tegoż, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 311–312.

<sup>540</sup> Zob. *Pokochoć sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek* [w:] Cz. Miłosz, *Traktat moralny. Traktat poetycki*, Kraków 1996, s. 30.

Ostatni ustęp poematu opisuje podróż statkiem do Europy w 1950 roku. Dla autora był to bardzo trudny wybór, raczej szalony z praktycznego punktu widzenia, ale nie bez wewnętrznej egzystencjalnej logiki. Pozostając w Ameryce, mógł pisać poezję kontemplacyjną, ale prawdopodobnie nie stworzyłby prozy takiej, jak *Zniewolony umysł*, *Zdobycie władzy*, *Rodzinna Europa*, książek, które pojawiły się wskutek okoliczności, na jakie się wystawił: walka ze stalinistami i życie emigranta<sup>541</sup>.

W istocie owa decyzja, jak wskazuje sam Miłosz, sięgała swoimi korzeniami filozoficznej sprzeczności między *être* i *devenir*, antynomii bycia i stawania się. Wybór domeny *devenir*, a więc decyzja o powrocie do kraju i spotkaniu z marksizmem, z historycznością, była dla poety – paradoksalnie – szansą „powrotu do realnego doświadczenia”, łączącego poezję, filozofię i działanie; była rezygnacją z takiej kontemplacji bytu, która „za łatwo przychodzi” (jak to miałoby miejsce w Ameryce)<sup>542</sup>.

## „Grupa ludzka na tle starego akweduktu”. Ślady Lorraina

I wreszcie trzeci malarz przywoływany przez Miłosza w przytaczanym fragmencie *Notatnika amerykańskiego* to Claude Lorrain, siedemnastowieczny pejzażysta pochodzący z Lotaryngii, który większość życia spędził w Rzymie, „jeden z najbardziej czułych na urodę życia malarzy”, jak powie poeta. Sensem pejzaży Lorraina jest – zdaniem Miłosza – dyskretna obecność człowieka: grupy ludzi na tle pejzażu, maszty okrętu, drobny gest ludzkiej ręki, oparcie głowy. Można przypuszczać, że to właśnie wspomnienie Lorrainowkich pejzaży stało się dla Miłosza bodźcem do napisania wiersza *Szczęście* z 1948 roku:

Jak ciepłe światło! Z różowej zatoki  
Choiły masztów, odpoczynek lin  
We mgłach poranka. Tam, gdzie w wody morza

<sup>541</sup> Cz. Miłosz, [Przypis], [w:] tegoż, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 446.

<sup>542</sup> Zob. *Pokońca sprzeczność...*, s. 30–31.

Sący się strumień, przy mostku, dźwięk fletu.  
 Dalej, pod łukiem starożytnych ruin,  
 Widać idące malarńkie postacie,  
 Jedna ma chustkę czerwoną. Są drzewa,  
 Baszty i góry o wczesnej godzinie<sup>543</sup>.

Brakuje w wierszu wskazówek metajęzykowych naprowadzających na fakt jego ekfrastyczności. A jednak Renata Gorczyńska przywołuje w swoim szkicu słowa samego Miłosza podpowiadającego dociekliwemu interpretatorowi, że *Szczęście* to „pewna synteza poetycka obrazów Lorraine’a, a może także i Nicolas Poussina [...]”<sup>544</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, że jednak więcej w wierszu „świetlistego” i poetyckiego Lorraina niż Poussina, którego Miłosz winnym miejscem nazwie malarzem „intelektualnym”<sup>545</sup>; jednak nie można tego ustalić z całą pewnością<sup>546</sup>. Dlatego też wiersz należałoby raczej określić mianem hypotypozy; opis w *Szczęściu* nie odnosi się do konkretnego obrazu, ale raczej – odwołajmy się tu do definicji Adama Dziadka – do pewnej „klasy płócien o podobnej tematyce”, a więc do płócien ukazujących widok zatoki morskiej ze sztafazurem<sup>547</sup>.

Mając w pamięci fakt, że wiersz nie jest ekfrazą, spróbujmy jednak – zgodnie z podpowiedzią samego poety – zinterpretować go w kontekście malarstwa Lorraina. Można by znaleźć kilka nici, wiążących cytowany wiersz z malarstwem lotaryńskiego pejzażysty, na przykład obecność szczególnego, ciepłego, różowego światła, które stało się cechą dystynk-

<sup>543</sup> Cz. Miłosz, *Szczęście*, s. 18.

<sup>544</sup> R. Gorczyńska, *Obrysować słowem świat...*, s. 363. Sama Gorczyńska wiąże zaś jednoznacznie *Szczęście* z malarstwem Lorraina, powołując się na fakt, że zarówno wiersz, jak i fragment *Kontynentów* poświęcony twórczości Lorraina powstały mniej więcej w tym samym czasie. Zob. tamże, s. 362.

<sup>545</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Trzy wystawy*, s. 141.

<sup>546</sup> O relacji pomiędzy twórczością Lorraina i Poussina pisze Maria Rzepińska: „W niektórych obrazach Lorrain wyraźnie inspirował się lekcją Poussina, ale podobieństwa są powierzchowne. Nie intelekt był mocną stroną jego talentu, lecz subtelna wrażliwość oka i dar stworzenia poetyckiej atmosfery”. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 279. O stereotypowym ujmowaniu twórczości Poussina jako intelektualnej wspomina natomiast Augustin de Butler: „Nicolas Poussin uchodzi za artystę rygorystycznego, przedkładającego nade wszystko ład, umiar i dokładność. Stał się wzorem malarza-filozofa, którego ręką zawsze i wyłącznie kieruje intelekt. W rzeczywistości ten monolityczny wizerunek malarza mija się z prawdą. Jego dzieło jest o wiele bardziej złożone, bogatsze, a nawet wręcz wewnętrznie sprzeczne”. A. de Butler, *Nicolas Poussin*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 70, s. 32.

<sup>547</sup> Na temat hypotypozy zob. A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 76–83.

tywną jego twórczości<sup>548</sup>; „zmięczy, poranki, świty malował [Claude Lorrain – przyp. E.D.-K] tak, że promienie, refleksy, poświata kładły się na przedmioty niby barwne, ulotne dotknięcie bezszelestnego, przelotnego światła”<sup>549</sup> – podkreśla jeden z badaczy. Na to niezwykle Lorrainowskie światło uczulił młodego poetę być może sam Józef Pankiewicz, z którym Miłosz wędrował w latach 30. po Luwrze, a który – według notatek Czapskiego – tak mówił o jednym z obrazów francuskiego malarza:

*Niech pan spojrzy na zawieszony przy Poussinie przedziwny obraz Claude Lorraina „Wylądowanie Kleopatry”, na fantastyczny port i morze w złotym świetle. Ten człowiek malował słońce w oczy świecące, nie pali ono wszelako, ani oślepia, a z jaką prawdą i poezją oddane jest światło, bez śladu egzageracji i brutalnych kontrastów*<sup>550</sup>.

Z różowej zatoki / Choiny masztów, odpoczynek lin / We mgłach poranka” – mówi poeta, a wzmiankę o „mgłach poranka” można czytać jako kolejną aluzję do malarstwa Lorraina, który „dzięki zastosowaniu pomysłu ukazania słońca poprzez mgły i opary świtu lub zmięczu stwarza koncepcję pejzażu dotychczas nieznaną, którego problemem malarskim jest przede wszystkim światło i atmosfera danej pory dnia”<sup>551</sup>. I wreszcie sam temat podjęty w wierszu przez poetę – widok portu morskiego o różnym świetle, z fragmentami architektury (tuk starożytnych ruin, baszty), kępami drzew i drobnymi figurami ludzkimi („idące maleńkie postacie”) – odsyła nas do typowej dla obrazów Lorraina tematyki<sup>552</sup>. Ten twórca licznych idyllicznych pejzaży niezwykle często ukazywał „spotkanie ziemi z morzem”; artysta „zastąpił przede wszystkim z majestatycznych portów, których budowle, zwykle pokazane po obu stronach obrazu, były elementami spełniającymi funkcję ram (na ogół są to majestatyczne, surowe gmachy i maszty stojących w porcie okrętów) dla dalekiego widoku po horyzont

<sup>548</sup> Zob. Claude Lorrain, red. M. Dobosz, K. Bieliniak, przet. A. Dudzińska-Facca, Warszawa 2005, s. 6.

<sup>549</sup> I. Witz, *Krajobraz w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 110.

<sup>550</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 126–127. Zob. też: A. Franaszek, dz. cyt., s. 211.

<sup>551</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 279.

<sup>552</sup> Tamże. Por. też np. C. Lorrain, *Port morski ze sceną odjazdu królowej Saby*, 1648, National Gallery, Londyn; tenże, *Port w Ostii ze sceną odjazdu św. Pauli Rzymianki*, ok. 1639–1640, Prado, Madryt; tenże, *Port z widokiem na Kapitol*, 1636, Luwr, Paryż.

w środkowej części kompozycji<sup>553</sup>. „Łuk starożytnych ruin”, który pojawia się w wierszu Miłosza, to być może nawiązanie do Lorrainowskiej praktyki ukazywania na obrazach antycznych budowli (lub ich ruin), nawiązujących „do rzeczywistych gmachów, które [malarz – przyp. E.D.-K] albo widział w Rzymie lub gdzie indziej, albo – częściej – po prostu wymyślał<sup>554</sup>. To właśnie świat starożytny, którym fascynował się Lorrain, stał się „idealizującym filtrem dla jego malarstwa pejzażowego”<sup>555</sup>.

Poeta wspomina również „o dźwięku fletu” (to poetycka synekdocha, wskazująca na obecność postaci grającej na flecie – pasterza), który stychać „przy mostku”, nawiązując być może w ten sposób do jeszcze jednego charakterystycznego dla Lorraina tematu – scen pastoralnych, ukazujących „idylliczne życie wiejskie”<sup>556</sup>, rodem z *Bukolik* Wergiliusza. Zbiór idylli rzymskiego poety rozpoczyna się opisem „mężczyzny siedzącego w cieniu rozłożystych gałęzi i układającego pieśń na cześć wiejskiego życia przy delikatnych dźwiękach fletu”<sup>557</sup>; warto w tym kontekście przyjrzeć się wybranym dziełom Lorraina, takim jak *Pejzaż z pasterzem i kozami*<sup>558</sup>, *Włoski pejzaż nadbrzeżny*<sup>559</sup> czy *Pejzaż z widokiem na Most Mulwijski*<sup>560</sup>, na których widnieje postać pasterza grającego na flecie.

I wreszcie, obok opisu zatoki morskiej i sceny pastoralnej, pojawia się w wierszu motyw drobnych postaci ludzkich: „Dalej, pod łukiem starożytnych ruin, / Widać idące małeńkie postacie, / Jedna ma chustkę czerwona”. Poeta pragnie jak gdyby jednym gestem zaakcentować obecność ludzi w pejzażu – zwraca uwagę na czerwoną chustkę jednej z postaci, intensywną plamę barwną. Bo przecież „jak inaczej można stworzyć atmosferę spokoju i radości, jeśli nie przez gest ludzkiej ręki, oparcie głowy, grupę ludzką na tle starego akweduktu”?<sup>561</sup>

<sup>553</sup> Claude Lorrain, s. 21.

<sup>554</sup> Tamże, s. 25.

<sup>555</sup> Tamże, s. 26.

<sup>556</sup> Tamże, s. 22.

<sup>557</sup> Tamże.

<sup>558</sup> C. Lorrain, *Pejzaż z pasterzem i kozami*, ok. 1636, National Gallery, Londyn.

<sup>559</sup> Tenże, *Włoski pejzaż nadbrzeżny*, 1642, Staatliche Museen, Berlin.

<sup>560</sup> Tenże, *Pejzaż z widokiem na Most Mulwijski*, 1645, City Museum and Art Gallery, Birmingham.

<sup>561</sup> Jan Prokop słusznie interpretuje również wiersz Miłosza w kontekście kategorii „momentu wiecznego” („utrwalonego momentu”), w którym przewyciężona zostaje antynomia: poszczególne (śmiertelne) – ogólne (wieczne): „Owa postać w chustce czerwonej,

Piękno rzeczywistości ukazanej w wierszu *Szczęście* zasadza się na harmonijnym współtństwie człowieka i natury, przy dźwiękach arkadyjskiego fletu. I wydaje się, że w tym duchu interpretował Miłosz również Lorrainowskie pejzaże idealne<sup>562</sup>, zamieszkane przez drobne figury ludzkie. Na obrazach lotaryńskiego malarza czasem postacie posiadają imiona mitologiczne lub biblijne<sup>563</sup>, czasem zaś – pozostają anonimowe; zawsze jednak postacie zostają całkowicie podporządkowane pejzażowi<sup>564</sup>. W oczach Miłosza natomiast „maleńkie postacie” Lorraina zostają dostrzeżone i „podniesione”, stają się ważnym elementem kompozycji, zapewniającym harmonię malarskiego świata.

## W Yale

Cykl *W Yale* z tomu *Dalsze okolice* zbudowany jest z pięciu części. Otwiera go *Rozmowa*<sup>565</sup> – poetycki zapis wymiany myśli pomiędzy czterema osobami: Miłoszem, Josifem Brodskim, Tomaszem Venclową i prawdopodobnie Richardem Lourie, tłumaczem wierszy Miłosza na język angielski<sup>566</sup>. Rozmówcy, siedzący (i pijący wódkę) koło Art Gallery przy uniwersytecie w Yale, snują refleksję dotyczącą kondycji człowieka końca dwudziestego wieku. W kolejnych wypowiedziach pojawiają się próby scharakteryzowa-

---

drzewa, baszty i góry o wczesnej godzinie są w sposób szczególnie intensywny, ich istnienie narzuca nam swój szczególny ciężar, opiera się zwiewności i ulotności chwili. Mimo że odśladnia się właśnie jako chwila, trwa jak gdyby nie akceptując przemijania. Wzorem jest oczywiście obraz malarski – utrwalony moment, zatrzymany w ruchu czas. W nim być oznacza bowiem – nie umrzeć”. Zob. J. Prokop, *Antynomie Miłosza*, [w:] *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków 1985, s. 230.

<sup>562</sup> „Pejzaż idealny, niezwykle popularny w sztuce klasycyzmu od początku XVII wieku, stał się czasem oddzielnym gatunkiem malarskim, do czego przyczynili się działający w Rzymie artyści spoza Włoch. Istotny wkład w rozwój tego pejzażu mieli Francuzi Claude Lorrain i Nicolas Poussin, reprezentujący założenia, które można uznać za przeciwstawne”. A. Fregolent, *Muzea świata: Luwr, Paryż*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 90.

<sup>563</sup> Zob. np. C. Lorrain, *Pejzaż z odnalezieniem Mojżesza*, 1638, Prado, Madryt; tenże, *Pejzaż ze sceną zaślubin Izaaka i Rebeki*, 1648, National Gallery, Londyn; tenże, *Pejzaż z Psyche przed zamkiem Amora*, 1664, National Gallery, Londyn. Zob. też: D. Tarabra, *Muzea świata: National Gallery, Londyn*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 111; D. Tarabra, *Muzea świata: Prado, Madryt*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 108.

<sup>564</sup> Zob. A. Fregolent, dz. cyt., s. 90.

<sup>565</sup> Zob. Cz. Miłosz, *W Yale*, s. 17–18.

<sup>566</sup> Zob. A. Fiut, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 357. Zob. też: A. Dziadek, dz. cyt., s. 157.

nia otaczającej poetów „ludzkości”, która powróciła „do ulubionych zajęć / Na wielkiej przerwie”, to znaczy do nieustającego pielęgnowania (i przyglądania się) własnej (i cudzej) cielesności oraz seksualności:

[...] Smak i dotyk

Drogie jej są. Książki kucharskie,  
Przepisy na seks doskonały, zasady  
Obniżające cholesterol, metody  
Szybkiego odchudzania się – to jej potrzebne.  
Jest jednym (z kolorowych magazynów) ciałem,  
Które co ranka biega wzdłuż alei parków,  
Dotyka siebie w lustrze, sprawdza wagę.  
*Et ça bande, et ça mouille, by rzec krótko*<sup>567</sup>.

Współczesny człowiek, którego portret nakreślony zostaje w *Rozmowie*, dawno już utracił tradycyjną religijność i wiarę w życie wieczne, w „drugą przestrzeń”. Namiastką nieśmiertelności, która go „pociesza w salach muzeów”, staje się dla współczesnego człowieka-konsumenta wyłącznie sztuka, odczytywana jednak powierzchownie, a więc pozbawiona mocy przemieniania:

Imion bogów zapomniano, zamiast nich mistrzowie  
Unoszą się w obłokach, Święty Van Gogh, Matisse,  
Goya, Cézanne, Hieronimus Bosch,  
Razem z plejadą mniejszych, z kręgiem akolitów.  
I co by powiedzieli zstępując na ziemię  
Wzywani w fotografiach, gazetach, TV?  
Gdzie noc, która gęstniała w samotnej pracowni  
I uchodźców ze świata chroniła, zmieniała?<sup>568</sup>

Drugi, równoległy nurt refleksji rozmówców, oscyluje wokół motywu sztuki i artysty. Poruszony zostaje temat trwałości dzieł sztuki – „form” tworzonych przez człowieka (Miłosz powołuje się tu na słowa Baudelaire’a). Poeta zdaje się też pytać o podwójną tożsamość artysty, który rozmyśla czasem – w przeciwieństwie do lekkomyślnych „filistrów” – o rzeczach

<sup>567</sup> Cz. Miłosz, *W Yale*, s. 17.

<sup>568</sup> Tamże, s. 18.

ostatecznych, za którego pośrednictwem powstają nieśmiertelne formy. Z drugiej jednak strony twórca jest także, co zostaje wyraźnie podkreślone z *Rozmowie*, częścią cielesnej wspólnoty śmiertelników; ma swoją „wewnętrzzną brudnawość / I wariactwo i wstyd, dużo wstydu”<sup>569</sup>, które jednak szybko zostają zapomniane; pozostaje po nim jedynie „uświęcone” imię („I zamiast nas prawdziwych postawią imiona”). Jak wiele z rzeczywistości może więc pochwyć artysta? Przecież poezja czy malarstwo zniekształcają (wygładzają, konwencjonalizują) obraz człowieka (także: obraz samego artysty) i jego świata tak, że „Zamiast wad śmiesznych, monumentalne. I wyjawione mniej przykre sekrety”<sup>570</sup>. Rzeczywistość pozostaje więc niewyraźna, a dzieła sztuki mogą się do niej jedynie zbliżyć – ta myśl powróci jeszcze w kolejnych częściach *W Yale*.

Drugą część cyklu stanowi w całości cytat z eseju Baudelaire’a – przytaczana już anegdota o Balzaku – oraz konkluzja autora *Paryskiego splinu*: „Często oceniając obraz kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle”<sup>571</sup>. Miłoszowi bliska musiała być ta opinia, którą odnieść można by również do poetów tworzących ekfrazy; nie bez przyczyny cytat z Baudelaire’a znalazł się również w interesującym nas cyklu. Jak bowiem słusznie zauważa Adam Dziadek, wybrane wiersze Miłosza o obrazach „mogłyby być ekfrazami – cechuje je mistrzostwo opisów poszczególnych dzieł sztuki (w każdym z wierszy za pomocą kilku zaledwie zdań udaje się poecie stworzyć fascynujące opisy reprezentacji dokonanych przez poszczególnych malarzy) – ale ostatecznie nimi nie są. Na plan pierwszy wysuwa się w nich gest interpretatora, gest, który dodaje do samej reprezentacji rzeczy wykraczające daleko poza nią samą”<sup>572</sup>. Można więc przypuszczać, że autor *W Yale* zdaje sobie sprawę, że jego wiersze o obrazach, stanowiące trzy kolejne części cyklu, są w istocie „sumą idei i dumań” dotyczących tychże obrazów, że jego opowieści o trzech płótnach wykraczają poza ich ramy – nie są ekfrazami *sensu stricto*.

W wierszach *Turner*, *Constable* i *Corot* Miłosz odwołuje się do konkretnych dzieł tytułowych malarzy (*Zamek St. Michael*, *Bonneville*, *Savoy Tur-*

---

<sup>569</sup> Tamże.

<sup>570</sup> Tamże.

<sup>571</sup> Tamże, s. 19.

<sup>572</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 158.



nera<sup>573</sup>; *Młodzi z Walton – młyn Stratfordu* Constable'a<sup>574</sup>; *Port w La Rochelle* Corota<sup>575</sup>), wskazując również na daty urodzin i śmierci artystów oraz miejsca przechowywania obrazów i daty ich powstania. Dziadek zauważa, że wszystkie trzy obrazy, które stały się inspiracją dla poety, to pejzaże i jednocześnie – scenki rodzajowe; wszystkie stanowią również „realistyczną reprezentację jakiegoś fragmentu rzeczywistości”, powstałą w pierwszej połowie XIX wieku<sup>576</sup>. O znaczeniu „realizmów” Miłosza pisałam już w jednym z podrozdziałów; w kontekście dotychczasowych ustaleń nie dziwi fakt, że Miłosza zafascynowały właśnie dzieła realistyczne, dzieła odtwarzające rzeczywistość. Natomiast przykuwa uwagę temat wybranych przez poetę obrazów: pejzaż ze sztafażem. Na obrazach trzech wybitnych pejzażystów Miłosz szukał będzie jednak nie przyrody, lecz przede wszystkim śladów obecności człowieka. Dla poety najistotniejsze będą postacie na tle pejzażu (na którego jednak piękno poeta, oczywiście, nie pozostaje obojętny) lub – innymi słowy – malarstwo drobnych postaci, które pozostaje w istocie częścią „malarstwa obyczajów”<sup>577</sup>. Najważniejsza dla poety będzie więc wieśniaczka z obrazu Turnera, chłopcy z obrazu Constable'a oraz „drobne postacie” z obrazu Corota. To w nich – w ludziach, ich wytworach i obyczajach, a nie w samotnej przyrodzie – najpełniej wyraża się, jak pisał Miłosz w *Kontynentach*, „piękno i radość istnienia”. Warto przypomnieć również, jak w rozmowie z Marią Rzepińską Miłosz komentuje przytaczaną już anegdotę o Balzaku: otóż w malarstwie liczy się coś szerszego, ludzkiego, co nie jest zamknięte wyłącznie w barwie i kształcie.

Można więc powiedzieć, że poetę urzekło malarstwo drobnych postaci, ale przecież takie stwierdzenie – dotyczące tematu obrazów – nie wyczerpuje sensu tej Miłoszowej fascynacji. Bowiem Turner, Constable i Corot są również w oczach autora *Dalszych okolic* malarzami rzeczywistości, malarzami wiernymi światu. Dlatego należy im się hołd – nie bez przyczyny

<sup>573</sup> Zob. W. Turner, *Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy, 1802–1803*, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut.

<sup>574</sup> Zob. J. Constable, *Młodzi z Walton – młyn Stratfordu, 1819–1820*, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut.

<sup>575</sup> Zob. J. B. C. Corot, *Port w La Rochelle, 1851*, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut.

<sup>576</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 159.

<sup>577</sup> Szerzej na temat „malarstwa obyczajów” piszę w podrozdziale *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*.

Miłosz notuje skrupulatnie przy każdym wierszu daty narodzin i śmierci trzech artystów, a w samych utworach podkreśla, jak słusznie zauważa Adam Dziadek, niepowtarzalność ich metody „chwytania” rzeczywistości<sup>578</sup>. O tej niepowtarzalności spojrzenia artysty (ale i każdego innego człowieka) na rzeczywistość pisał Miłosz w *Roku myśliwego*:

*Gdyby zastanowić się poważnie, nie do uwierzenia, że z dużej odległości, kiedy nie znamy jeszcze nazwiska malarza, potrafimy odróżnić i powiedzieć, kto. Na przykład, że to pejzaż Corota. To znaczy istnieje, jak to określić, ton, odcień, melodia, właściwe tylko jednemu człowiekowi i nikomu innemu, znak osoby, a sztuka dostarcza tylko szczególnego środka, żeby to sobie uświadomić, bo malarz zdołał to swoje wyrazić, ale to nie znaczy, że inni ludzie są tej szczególnej nuty pozbawieni*<sup>579</sup>.

Miłosz podziwiać więc będzie w trzech wierszach o malarzach wyjątkową Turnerowską harmonię – żółto-niebiesko-rdzawą, Constable’owską wierność rzeczywistości, która jest wiernością angielskim „niepogodom”, oraz „atłasową krainę dobroci”, czyli świetlistą rzeczywistość Corota, do której „wezwał” on drobne, cierpliwie obserwowane znad palety postacie.

## „Ale szła tędy, widziana przez malarza...” (Turner)<sup>580</sup>

W wierszu *Turner* odnaleźć można wiele elementów opisu obrazu *Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy*; warto w tym celu prześledzić początkowych jedenastu wersów utworu:

Mijają się obłoki ponad górami.  
A tu droga w słońcu, długie cienie,

<sup>578</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 155.

<sup>579</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 17.

<sup>580</sup> Zob. też wzmiankę na temat pejzaży Turnera w jednym z listów Miłosza do Herberta: „Kochany Zbyszku, takie są kolory i zapachy kalifornijskiej wiosno-zimy (Turnery, i zapach mokrej ziemi, igliwia, eukaliptusów) że zacząłem zapominać o monstrum obrzydłym i sprośnym, New Yorku, i o tej starej kurwie, Europie”. Tenże, List do Zbigniewa Herberta z dn. 30 stycznia 1964, [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, Warszawa 2006, s. 33.

Niskie obmurowania, jakby mostku,  
 Ciepło-brunatny ich kolor, tak jak wieży  
 Zamku wznoszącej się pionowo  
 Po ciemnej prawej stronie, spoza drzew.  
 Drugi *chateau* daleko, na wyżynie  
 Bieleje drobny, nad drzewiastym zboczem,  
 Które zniża się ku drodze i dolinie wioski  
 Z jej stadem owiec, topolami, trzecim  
 Zamkiem, czy wieżą romańską kościoła.

Nietrudno zauważyć, że Miłosz nie próbuje wiernie odtworzyć za pomocą słowa – krok po kroku – kompozycji obrazu; nie wszystkie elementy tego przedstawienia będą dla poety równie ważne. „Mijają się obłoki ponad górami” – mówi poeta, zamykając w jednym zdaniu opis nieba i gór, które zajmują około dwie trzecie płaszczyzny obrazu. Jak gdyby chciał powiedzieć, że to nie niebo i góry, nie piękno przyrody interesuje go najbardziej.

Znamienne, że Miłosz zatrzymuje wzrok na wczesnym dziele Turnera; brak tu jeszcze wątków typowych dla ikonografii romantycznej (np. natura jako dynamiczny, potężny i groźny żywioł)<sup>581</sup>, brak tych tematów, które – jak wskazują badacze – najgłębiej odpowiadają twórczości Turnera, jego śmiałej i niezwyklej technice malarskiej<sup>582</sup>. *Zamek St. Michael...* to statyczna kompozycja, z której emanuje spokój i świetlista harmonia człowieka i przyrody – bez wątpienia bliżej stąd do płócien Lorraina niż pejzaży romantyków; zresztą inspiracje twórczością tego luministy są niezwykle wyraźne we wczesnym okresie twórczości Turnera:

*Niezmiernie oryginalny, prekursorski styl malarski Turnera ukształtował się późno. Obrazy, które zyskały mu sławę u współczesnych, były transpozycją luministycznych pejzaży ukochanego mistrza Claude Lorraina, a w niektórych też widoczne są reminiscencje Holendrów. [...] Podobnie jak Claude Lorrain osnuwa Turner swoje pejzaże wokół wątku mitologicz-*

<sup>581</sup> „Treścią pejzażów Turnera – pisze Jan Białostocki – są patetyczne wydarzenia walki człowieka z naturą, efektowne zjawiska atmosferyczne, gra światła, deszczu i mgieł”. Zob. J. Białostocki, dz. cyt., s. 613.

<sup>582</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 374–375.

nego lub historycznego [...] i początkowo, jak Lorrain, nadaje im klasyczną konstrukcję, równowagę masy i akcenty<sup>583</sup>.

Nie bez przyczyny Miłosza nie zajmują romantyczne pejzaże Turnera – „rozwichrzzone i ruchliwe”, te feerie koloru i światła, w których „ludzie, okręty, budynki, wszystko staje się majakiem”; historycy sztuki podkreślają, że „osobliwa amorficzność” dojrzałej twórczości Turnera „czyni go nie tylko prekursorem impresjonistów, ale także dwudziestowiecznej abstrakcji lirycznej czy kierunku informel”<sup>584</sup>. Sięgając po wczesny, stonowany krajobraz angielskiego malarza, Miłosz po raz kolejny staje po stronie sztuki, która nie ztraca konturów rzeczywistości, która sytuuje się z dala od abstrakcji.

„A tu droga w słońcu” – zauważy poeta już w drugim wersie, wyławiając cierpliwie z obrazu to wszystko, co istnieje tu, na ziemi, stworzone przez człowieka. Poeta spostrzega więc drogę, ukazaną na pierwszym planie obrazu (która, notabene, wyznacza perspektywę obrazu), i obmurowania (przypominające poecie mostek), a także wieżę zamku pośród drzew, przedstawioną po prawej stronie płótna. Z dalszych planów poeta wyławia dwa kolejne zamki. Pierwszy z nich położony jest „na wyżynie”, nad drzewiastym zboczem. Obok drugiego zamku (którego wieża mogłaby być, jak zauważa poeta, równie dobrze „wieżą romańską kościoła”) widnieje stado owiec i drzewa (według Miłosza: topole) – poeta domyśla się, że są to znaki wskazujące na „dolinę wioski”, którą chciał tu ukazać malarz.

Nietrudno zauważyć, że przyroda, a więc: obłoki i góry, wyżyna i drzewiaste zbocze, staje się dla poety tłem, na którym przedstawione zostały najistotniejsze elementy Turnerowskiego pejzażu: stworzone przez człowieka zamki, obmurowania, droga. To im poświęca poeta swoją uwagę; przygląda się ich barwom (ciepło-brunatny kolor obmurowań i wieży zamku; drugi zamek „bieleje” na wyżynie), oświetleniu („droga w słońcu, długie cienie”; ciemna prawa strona obrazu, na której widnieje zamek), kształtom i rozmiarom („niskie obmurowania”; wieża zamku wznosząca się pionowo; drugi zamek jest „drobny”).

<sup>583</sup> Tamże, s. 374.

<sup>584</sup> Tamże, s. 375. Zob. też: M. Czapska-Michalik, *Kapiści*, Warszawa 2007, s. 12: „Nowatorem w sposobie malowania, preimpresjonistą i preabstrakcjonistą był Joseph M. William Turner. Entuzjasta romantyzmu, tak stosował światła i barwy w swych poetyckich, spowitych mgłą widokach zjawisk natury, że doszedł do niespotykanych dotąd tonów barw, ztracając niejednokrotnie rysunek i formę”.

I wreszcie w dalszej części wiersza poeta wyznaje, jaki element przedstawienia jest dla niego najistotniejszy:

A najważniejsze: wieśniaczka w czerwonej  
Spódnicy, czarnym staniku, białej  
Bluzce, coś niesie (pranie do strumienia?)  
Nie rozróżnić twarzy, kropka za ledwie.

Na obrazie ukazane zostały dwie kobiety; jedna z nich, ukryta w cieniu, siedzi pod murkiem widocznym na pierwszym planie; druga postać została częściowo rozświetlona – i to wyłącznie ona przykuwa wzrok poety. Obie postacie są niezwykle drobne, można rozpoznać ich sylwetki, ale nie rysy twarzy. Warto w tym miejscu nadmienić, że – jak wskazuje Maria Rzepińska – Turnera twarz ludzka „nie interesuje [...] zupełnie; namalował w życiu tylko jeden portret – swój własny. W jego sztuce i życiu nie widzimy żadnej kobiety. Nieokreślone rozwiewne sylwetki kobiece mającą niekiedy w jego gwaszach, ukazujących jasne wnętrza roztopione w barwnej plazmie [...]”<sup>585</sup>.

A jednak to właśnie postać wieśniaczki (nieokreślonej, bez twarzy) została zaakcentowana przez malarza na obrazie, który zainteresował Miłosza – plama jej spódnicy jest jedynym intensywnie czerwonym punktem obrazu, przykuwającym natychmiast wzrok widza. Dla Miłosza, jak już zostało wspomniane, owa drobna postać wieśniaczki bez twarzy będzie najważniejszym elementem przedstawienia; poeta opisuje jej strój (czerwona spódnica, czarny stanik, biała bluzka), próbuje też dociec, co kobieta trzyma w ręku.

W wierszu *Turner* można bez wątpienia odnaleźć echa anegdoty o Balzacu – poeta, niczym autor *Komedii ludzkiej*, przygląda się przecież wieśniaczce z obrazu, zastanawiając się, czy niesie ona pranie do strumienia, a w Turnerowskim pejzażu dostrzega ślady wioski. Także w zakończeniu wiersza poeta próbuje odtworzyć scenę, w której malarz obserwuje kobietę, aby ją następnie utrwalić na płótnie i podkreśla wyjątkowość Turnerowskiej *mimesis*.

Postać wieśniaczki jest tak drobna, że nie widać jej twarzy, a jednak poeta dostrzega w niej realną kobietę, na którą kiedyś spoglądał malarz. I sławi jej poszczególne istnienie, które dzięki malarzowi zostało wyrwane prawu śmierci, uchwycone w momencie trwającym wiecznie:

<sup>585</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 374.

Ale szła tędy, widziana przez malarza  
I została na zawsze, tylko po to,  
Żeby dopełniła się jego własna,  
Jemu jednemu odkryta harmonia  
Żółto-niebiesko-rdzawa.

Najpełniej wyrażają piękno i radość istnienia ci artyści, którzy kładą akcent na człowieku – pisał Miłosz w *Kontynentach*. W wierszu *Turner* powraca podobna myśl: obecność drobnej postaci na obrazie (ale też śladów ludzkiej obecności i twórczości) sprawia, że dopełnia się odkryta przez Turnera, niepowtarzalna, „żółto-niebiesko-rdzawa”<sup>586</sup> harmonia świata ukazanego przez malarza – człowieka i przyrody, żółto-rdzawej ziemi i niebieskiego nieba – że dopełnia się obraz rzeczywistości.

## Młodzi z Walton (*Constable*)

W wierszu *Constable* poeta próbuje opisać obraz *Młodzi z Walton* – młyn *Stratfordu* tytułowego angielskiego pejzazysty; jednak po raz kolejny, tak jak w utworze *Turner*, w sposób szczególnie interesować będą poetę wybrane elementy malarskiej kompozycji:

By prawdę rzec, dosyć nędzna struga.  
Trochę obfitsza w wodę pod tamą u młyną,  
Tyle żeby zwabiać chłopaków. Ich wędki  
Niestarannej roboty: gałąź, nie wędzisko,  
W rękach tego, co stoi. Inni ślęczą,  
Zapatrzeni w pławiki. Tam dalej, w łódce,  
Bawią się młodzi. Gdyby choć niebieska  
Była ta woda, ale chmury Anglii,  
Jak zwykle postrzępione, wróżą deszcz  
I przejaśnienie jest barwy ołowiu.

---

<sup>586</sup> „Żółto-niebiesko-rdzawa” harmonia, o której wspomina Miłosz, pojawia się w wierszu nieprzypadkowo – Turner „jako triadę podstawową przyjmował trzy proste barwy fizjologiczne: żółty, czerwony, niebieski – które odpowiadały w pewnej mierze jego «symbolice pory dnia»”. Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 424. Turnerowski świat jawi się w tym kontekście, jak słusznie zauważa Miłosz, jako jego własna, niepowtarzalna, kolorystyczna harmonia.

Tym, co przyciąga uwagę poety, są przede wszystkim grupy „drobnych postaci” – „młodych z Walton”, jak dowiadujemy się z tytułu obrazu. Pierwsza z nich to ukazana przez malarza na pierwszym planie grupa chłopców, spośród których jeden stoi, trzymając w ręku wędkę; poeta zauważa przy tym: „Ich wędki / niestarannej roboty: gałąź, nie wędzisko, / W rękach tego, co stoi”. Miłosz wspomina też o innej grupie postaci, która została przez malarza przedstawiona na drugim planie: „Tam dalej, w łódce, / Bawią się młodszy”. „Drobne postaci” sytuuje poeta w konkretnej przestrzeni, próbując – fragmentarycznie, bo brak tu choćby wzmianki o drzewach<sup>587</sup> przedstawionych na obrazie – odtworzyć Constable’owski pejzaż: jest więc struga „zwabiająca” chłopaków, a na niej przejaśnienie „barwy ołowiu”, jest „tama u młyna” i postrzępione chmury.

A jednak już tutaj, w tej pozornie opisowej części, pojawiają się takie miejsca, w których wyraźnie widać gest interpretatora; stopniowo ujawnia się też jego sceptyczny stosunek do przedstawionego przez malarza pejzażu („By prawdę rzec, dosyć nędzna struga”; „Gdyby choć niebieska / Była ta woda”). W dalszej części wiersza tych „idei i dumań” poety-interpretatora jest coraz więcej:

To ma być romantyczne czyli malownicze.  
 Nie dla nich jednak. Nam wolno odgadnąć  
 Ich potatane spodnie i koszule,  
 Jak i marzenie o ucieczce z wioski.  
 Ale niech już tak będzie. Uznajemy prawo  
 Zmieniania tego, co smętnie realne  
 W kompozycję na płótnie, której treścią  
 Jest powietrze. Jego zmienność, skoki,  
 Kłębienia się obłoczne, wędrujący promień.  
 Żadnej obietnicy Edenu. Kto chciałby tu mieszkać?

<sup>587</sup> A trzeba podkreślić, że drzewa odgrywają rolę szczególną w studiach natury Constable’a: „W dawniejszym malarstwie pełniły one na ogół tylko rolę dekoracyjną – dla Constable’a były zawsze żywymi organizmami, częścią ziemi, z której wyrosły. W ukończonych wersjach swych dzieł artysta starał się wiernie odtworzyć liście, ponieważ to właśnie bardzo cenili sobie odbiorcy. Pod tą bujną zielenią nieodmiennie jednak wyczuwa się twardy, solidny pień – świadectwo wiary artysty w konkretną materialność tworców natury”. Zob. C. Jones, *Constable*, przeł. H. Mrozowska, Warszawa 1997, s. 70.

Z jednej strony w przytoczonym fragmencie wiersza pobrzmiewa znów echo anegdoty o Balzaku – poeta snuje opowieść o chłopcach, która wykracza poza ramy obrazu. Ale być może rację ma Adam Dziadek twierdząc, że Balzak, stojąc przed płótnem i zadając swoje pytania, w pewien sposób również „kwestionuje prawdziwość reprezentacji”, która jest „silnie skonwencjonalizowana i odbiega od rzeczywistości”<sup>588</sup>. Miłosz, patrząc na obraz Constable’a, także spostrzega, że „realistyczne” (to znaczy: mimityczne) płótno nie jest w stanie uchwycić prawdy o rzeczywistości, zostaje naznaczone obowiązującym stylem („to ma być romantyczne czyli malownicze”) – „oto paradoks realizmu, który odbiega od rzeczywistości”<sup>589</sup>.

„Uznajemy prawo / Zmieniania tego, co smętnie realne / W kompozycję na płótnie, której treścią / Jest powietrze” – mówi poeta, wskazując, że sztuka porządkuje rzeczywistość, ale też – jest wybiórcza, nie jest w stanie objąć „rozlewającej się” pełni świata. Kompozycja Constable’a nie pomieściła w sobie tego, co „smętnie realne”, ale za to – malarz pozostał „wierny niepogodom”, wypełniając swoje płótna „treścią” powietrzną, obłoczną. Tym samym poeta wskazuje na temat, który zajmuje szczególne miejsce w twórczości Constable’a: niebo i obłoki; twórca *Wozu z sianem* uważał bowiem „partię nieba za integralny czynnik pejzażu, nadający mu światło i będący równie doniosłym elementem kompozycji jak to, co «ziemskie», a więc pola, drzewa czy skały”<sup>590</sup>. Zachowały się nawet takie studia Constable’a, których wyłącznym tematem jest niebo i obłoki<sup>591</sup>. Jednocześnie historycy sztuki podkreślają, że nawet niebo i chmury Constable’a mają swoją konkretność, substancjalność – artysta ten zalecał, aby „niebo było opracowane równie materialnie, jak cała reszta obrazu”<sup>592</sup>.

Malarzowi należy się hołd za to, że na swój własny, niepowtarzalny sposób odtwarzał część otaczającej go rzeczywistości:

Złożmy hołd malarzowi za to, że tak wierny  
Niepogodom, że wybrał i z nimi zostaje.

<sup>588</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 155.

<sup>589</sup> Tamże.

<sup>590</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 372.

<sup>591</sup> Tamże.

<sup>592</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 423.



Zasadniczym bowiem tematem płócien Constable'a – także obrazu *Młodzi z Walton* – jest pejzaż, przede wszystkim – pejzaż angielskiej wsi; „«sentyment do natury», jak określał to sam Constable, stanowi zasadniczy rys jego twórczości”<sup>593</sup>. Wierność „niepogodom” jest w przypadku Constable'a równoznaczna z wiernością krajobrazom ojczystym – malarz ten bowiem, „w przeciwieństwie do swego wielkiego rywala, Turnera, [...] nie tylko nie zwiedzał obcych krajów, ale nigdy nie opuścił granic Anglii”<sup>594</sup>.

Na tle zmienności i skoków powietrza, postrzępionych obłoków i otwianej wody, to znaczy na tle swego malowniczego pejzażu, malował Constable młodych z Walton – drobne postacie. Dla malarza były one zaledwie sztafażem ożywiającym krajobraz<sup>595</sup>. A jednak to właśnie one – a nie powietrze, nie niebo i obłoki, nie drzewa – stały się najważniejszą „treścią” Miłoszowego wiersza.

## „Drobne postacie dotychczas rzeczywiste...” (Corot)

Na płótnie Corota, które przykuło uwagę Miłosza w Yale<sup>596</sup>, widać nabrzeże portowe, którego linie wyznaczają perspektywę i łączą ze sobą

<sup>593</sup> C. Jones, dz. cyt., s. 26. A jednocześnie Linda Nochlin zauważa: „[...] przez to, że [Constable – E.D.-K.] uznał zjawiska przyrody za przedmiot godny przedstawienia, że zarazem ograniczył swoje doświadczenie do samego tego zjawiska, nie narzucając mu ani interpretacji symbolicznej, ani go nie traktując jako środka wyrażającego jakiś «stan duszy», był on artystą typowo dziewiętnastowiecznym i tym, który wskazał drogę rozwojowi ruchu realistycznego”. Zob. L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszcak i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 21.

<sup>594</sup> C. Jones, dz. cyt., s. 7.

<sup>595</sup> Jak zauważa Maria Rzepińska, Constable'a „nie pociągała [...] kompozycja figuralna, a szereg portretów namalował wyłącznie dla zarobku. Miał natomiast religijną niemal cześć dla przyrody i chęć przeniesienia na płótno wszystkich tych uroków, jakie dostrzegał w wielkim krajobrazie ojczystym”. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 372.

<sup>596</sup> Warto wspomnieć, że z płótnami Corota Miłosz zetknął się z pewnością już podczas wycieczek po Luwrze z Pankiewiczem (w roku akademickim 1934/1935). W 1935 roku młody poeta opublikował szkic *Swojskie pryncypia i artysta*, w którym w niezwykle ironiczny sposób odnosi się do rodzimej idei „powinności” sztuki, konieczności jej zaangażowania w „służbę ojczyźnie”; na przeciwnym biegunie takiego rozumienia sztuki Miłosz sytuuje artystę takiego jak Corot, który „trudził się nad rozwiązaniem problemu (!) czerwonej plamki na perłowym szarym tle...” (zob. Cz. Miłosz, *Swojskie pryncypia i artysta*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 126). W 1946 roku Miłosz przyjechał po raz pierwszy do Nothampton w Stanach Zjednoczonych, gdzie w miejscowej galerii oglądał m.in. obrazy Corota. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 413.

dwa plany przedstawienia. Na drugim planie dostrzec można również – poza architekturą portową – fragment zabudowań miejskich. Między portem a pozostałą częścią miasta rozciągają się świetliste wody zatoki. Dużą część (około połowę) płaszczyzny obrazu zajmują masy powietrza, niebo i rozpięte na nim obłoki. *Port w La Rochelle* powstał w 1851 roku, a więc w drugim okresie twórczości Corota – to wówczas malarz tworzy swoje pejzaże „nastrojowe i «arkadyjskie»”, które przyniosły mu największą sławę<sup>597</sup>. A jednak płótnem tym artysta powraca jak gdyby do wczesnego okresu swojej twórczości (kiedy to Corot pozostawał bliski klasycznej tradycji Poussina) – znów pojawiają się tu rozświetlone masy architektoniczne; pejzaż zanurzony zostaje po części w świetle, po części w przejrzystym cieniu<sup>598</sup>.

Miłosz „wyławia” z kompozycji Corota tylko wybrane elementy: port „w godzinie popołudnia” i „śpiące żagle”; brak tu dbałości o szczegółowy opis pejzażu. I znów – jak w przypadku płócien Turnera i Constable’a – uwaga poety spoczywa na scenkach rodzajowych, na drobnych postaciach, które na obrazie Corota przedstawione zostały na pierwszym planie; to im – i ich czynnościom – poeta przygląda się najuważniej (choć nie wspomina o wszystkich osobach ukazanych przez malarza):

Drobne postacie dotychczas rzeczywiste:  
Trzy kobiety tu, tamta jedzie  
Na osiołku, beczkę toczący mężczyzna,  
Konie w chomątach cierpliwe.

Nie, opis malarskiej kompozycji nie jest dla poety najważniejszy. *Port w La Rochelle* Corota staje się raczej punktem wyjścia do opowieści o niezwykłym malarzu, którego imię „światlistość”, który posiadał zdolność otwierania czarnej muszli rzeczywistości po to, by ukazywać jej jasne i spokojne wnętrze:

Imię jego światlistość. Cokolwiek zobaczył,  
Niosło mu pokornie, ofiarowywało  
Swoje wnętrze bez fał, uspokojenie,

<sup>597</sup> Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 379.

<sup>598</sup> Tamże, s. 378–379; zob. też: [http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc\\_european/details21.html](http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc_european/details21.html) [dostęp z dn. 22.11.2012].

Jak rzeka w dymach czasu jutrzeznego,  
 Jak perłowa macica w czarnej muszli.  
 Tak i ten port, w godzinie popołudnia,  
 Ze śpiącymi żaglami, dniem upalnym,  
 Dokąd przyszliśmy, może ociążali winem,  
 Rozpinając kamizelki, jemu, lekki  
 Odstaniał jasność pod przebraniem chwili.

Rzeczywistość z ptóciem Corota – jasna, lekka – to jak gdyby odstonięta w jednej chwili „podszewka świata”, o której pisał Miłosz w wierszu *Sens*<sup>599</sup>; to wypełnione światłem (boskim *lumen*) „wnętrze wiecznej perły, *eterna margarita*”<sup>600</sup>. Albo inaczej: może to rzeczywistość oczyszczona – z czerni i ciężkości, z niepokoju i przemijalności – taka, jaka istnieje po drugiej stronie ognia, o której autor poematu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* pisał wielokrotnie<sup>601</sup>. To dlatego poeta mówi: my, mieszkańcy ubogiej ziemi „trudu i goryczy”, wciąż nie znający tajemnicy *apokatastasis*<sup>602</sup>, przychodzimy do portu w La Rochelle „ociężali winem / Rozpinając kamizelki”, nie widząc tego światła, które potrafił dostrzec Corot.

I być może „jasność pod przebraniem chwili” odstaniająca się oczom malarza była już nie tylko ziemskim *lux*, lecz także odbłaskiem nieprzemijającego światła boskiego, owego *lumen*, stanowiącego podstawę wszech-

<sup>599</sup> „ – Kiedy umrę, zobaczę podszewkę świata. / Drugą stronę, za ptakiem, górą i zachodem słońca. / Wzywające odczytania prawdziwe znaczenie”. Zob. Cz. Miłosz, *Sens*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 60.

<sup>600</sup> Zob. tenże, *Dante*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 59. „Perłowa macica w czarnej muszli”, „*eterna margarita*” – to wyraźne aluzje do *Boskiej komedii* Dantego. Zob. na ten temat: K. van Heuckelom, „*Patrzeć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004, s. 154–158.

<sup>601</sup> Zob. np. Cz. Miłosz, *Na pożegnanie mojej żony Janiny*, [w:] tegoż, *Kroniki*, Kraków 1988, s. 17–18; tenże, *Pamiętnik naturalisty*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 98.

<sup>602</sup> O swojej fascynacji ideą *apokatastasis* pisał Miłosz m.in. w poemacie *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*: „Należę jednak do tych którzy wierzą w *apokatastasis*. / Słowo to przyobiecuje ruch odwrotny, / Nie ten, który zastygł w *katasis*, / I pojawia się w Aktach Apostolskich, 3, 21. / Znaczy: przywrócenie. Tak wierzyli święty Grzegorz z Nyssy, / Johannes Scotus Erigena, Ruysbroeck i William Blake”. Zob. tenże, *Dzwony w ziemie*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 139. Zob. też: A. Fiut, *Czesława Miłosza autoportret przekorny*, Kraków 1994, s. 77; Cz. Miłosz, *Po odcierpieniu*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 72; Cz. Miłosz, *(Zmartwychwstanie...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 108; Cz. Miłosz, *Niebiańskie*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 49–50. O inspiracji Miłosza lekturą Blake’a w kontekście wiary w „odnowienie wszechrzeczy” pisała również Jolanta Dudek (zob. J. Dudek, *Europejskie korzenie poezji Czesława Miłosza*, Kraków 1995, s. 180). Zob. też: A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 125–132.

świata, o którym pisali średniowieczni metafizycy światła, ale i Oskar Miłosz, którego dzieło wywarło wszak niezwykle silny wpływ na autora *Ziemi Ulro*?<sup>603</sup> Kris van Heuckelom zauważa, że zainteresowanie Czesława Miłosza teorią transmutacji „ma w jego biografii intelektualnej długą historię”<sup>604</sup>; autor *Drugiej przestrzeni* traktuje tę teorię „poważnie i bez ironii”<sup>605</sup>:

Kosmologia i soteriologia<sup>606</sup> Oskara Miłosza ukształtowały przede wszystkim pewien nurt refleksji światopoglądowych Czesława Miłosza, znalazł on też w nich różne inspiracje dla swoich koncepcji poetyckich. Motyw związku między *lux* i *lumen* zaczerpnięty z teorii transmutacji Oskara Miłosza występuje niejednokrotnie w jego poezji i wpłynął też na ukształtowanie się jego koncepcji poetyckich. Tak jak powrót ziemskiego *lux* do boskiego *lumen* stanowi szansę ocalenia świata, podobnie poezja przez utrwalanie owego ziemskiego *lux* ocala rzeczywistość od zagłady i zapomnienia<sup>607</sup>.

<sup>603</sup> „Wyraźną manifestacją religijnej fascynacji światłem znajdujemy w nurtach teologiczno-filozoficznych, łączących powstanie świata z twórczą siłą światła, które określa się mianem «metafizyki światła». Twórczość Miłosza, zarówno poezja, jak i proza, daje ciekawy wyraz jego szczególnemu zainteresowaniu spekulacjami w tej dziedzinie. Najważniejszym źródłem inspiracji są dla Miłosza idee jego kuzyna, francuskiego poety i mistyka, Oskara Miłosza. W systemie kosmologicznym, który Oskar Miłosz stworzył po swoim doświadczeniu mistycznym mającym miejsce w roku 1914 (zapisanym w traktatach *Ars Magna* i *Les Arcanes*), światło występuje jako fundamentalna kategoria metafizyczna. U Oskara Miłosza podstawą teorii stworzenia jest łacińskie pojęcie *transmutatio*. Termin ten, który dosłownie oznacza «metamorfozę» i często jeż używany w literaturze alchemicznej, wiąże on ze słowami *fiat lux* («niech się stanie światło») z Księgi Rodzaju, wypowiedzianymi przez Boga w momencie stworzenia świata. Bóg rozumiany jest przez autora *Les Arcanes* jako *le feu inconcevable* – «ogień niepojęty». Według Oskara Miłosza stworzenie świata rozpoczęło się w momencie, kiedy ów boski ogień wypromieniował światło duchowe w tzw. «Nic», miejsce stworzone przez Boga. W chwili tzw. *fiat lux* doszło do powstania świata przez *transmutatio* owego niefizycznego, duchowego, boskiego światła w światło fizyczne. To fizyczne światło zostało z kolei przetransformowane w energię, z której powstała energia wszechświata”. Zob. K. van Heuckelom, dz. cyt., s. 33.

<sup>604</sup> Tamże, s. 36.

<sup>605</sup> Tamże, s. 38.

<sup>606</sup> „Teoria transmutacji Oskara Miłosza nie tylko zrywa z ideą wiecznego wszechświata nieograniczonego czasem ani przestrzenią, lecz również zawiera ona pewne koncepcje soteriologiczne. W skrócie można je ująć następująco: wiara, że ziemski, ulegający upływowi czasu świat osadzony jest w wyższym metafizycznym świecie, pozwala na przypuszczenie, iż ów ziemski świat zostanie kiedyś ocalony. W swoich egzegetycznych komentarzach do *Les Arcanes* Oskar Miłosz stawia bowiem hipotezę, że przy końcu czasów nastąpi odwrotny ruch: świat materialny przejdzie dzięki transmutacji w światło duchowe, czyli wejdzie znowu w sferę boskości [...]. Światło, z którego pochodzi świat materialny, przejdzie na powrót w światło boskie, czyli zostanie połączone z «ogniem niepojętym»”. Zob. K. van Heuckelom, dz. cyt., s. 37–38.

<sup>607</sup> Tamże, s. 38.

Spojrzenie Corota na rzeczywistość, mówi poeta, dlatego było wyjątkowe, że cokolwiek zobaczył, natychmiast odstaniało mu swoje świetliste, uspokojone wnętrze<sup>608</sup>. Ziemia trudu i goryczy, a także zamieszkujące ją „drobne postacie”, przez chwilę – pod jego wzrokiem – jawiła się jako odnowiona i oczyszczona. Rozbłyskiwała utajonym światłem.

## „Inne / na drugim brzegu malutkie...” (O! Salvator Rosa, Pejzaż z postaciami...)

W tomie *To* zamieścił poeta wiersz inspirowany obrazem Salvatora Rosy *Pejzaż z kąpiącymi się postaciami*<sup>609</sup>. Warto przyjrzeć się przez chwilę obrazowi włoskiego siedemnastowiecznego malarza, żeby zrozumieć, które jego elementy przykuły uwagę poety.

Otóż na pierwszym planie płótna widnieje grupa postaci (po części ubranych, po części – półnagich) skupiona na skale, z której wyrasta drzewo, na brzegu płynącej za nimi rzeki. Na drugim planie, przy przeciwnym, skalistym i poszarpanym brzegu, dostrzec można drobne postacie ludzkie (niektóre z nich są zanurzone w wodzie). Postacie wpisane zostały w dominujący nad nimi pejzaż z rzeką i skałami, nad którymi rozciąga się obszerna płachta nieba z obłokami. Linie diagonalne przecinające przedstawienie (przechylone drzewo, poszarpana linia skał górujących nad rzeką), a także nieregularne, rozwichrzone kształty chmur, bez wątpienia dynamizują tę kompozycję, dodają jej aury niepokoju i tajemniczości (które wzmaga również ciemna kolorystyka partii skalnych i wody). Nie bez przyczyny oryginalne pejzaże Rosy – „z górskimi wąwozami, z dobrze oddaną atmosferą dzikiej przyrody”, ukazujące małość człowieka wobec na-

<sup>608</sup> Warto wspomnieć, że wielu artystów podkreślało – jak Miłosz – wyjątkowość spojrzenia Corota na rzeczywistość. Odillon Redon uważał Corota za malarza doskonałego, który „staje w obliczu natury jak «poeta i myśliciel», w przeciwieństwie do Courbета i Maneta, którzy są niewolnikami «obserwowanej rzeczywistości»”. Mistrza z Ville d'Avray wielbił również Claude Monet, zaś Paul Gauguin pisał o nim: „Corot lubił marzyć i przed jego obrazami ja również marzę”. Zob. J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł mistrzów od Courbета do Warhola*, przet. J. Holzman, Kraków 2006, s. 24–25.

<sup>609</sup> Zob. S. Rosa, *Pejzaż z kąpiącymi się postaciami*, 1660, Yale University Art Gallery, New Haven, Stany Zjednoczone.

tury – stały się inspiracją dla artystów dziewiętnastowiecznych<sup>610</sup>. Notabene, romantyków fascynowała też bez wątpienia legenda życia artysty-buntownika, wyobcowanego ze społeczeństwa<sup>611</sup>.

Poeta (w dwóch pierwszych wersach wiersza) zwraca przede wszystkim uwagę na spokój emanujący z pejzażu Rosy, nie dostrzega w nim raczej śladów owej „romantycznej postawy”<sup>612</sup> włoskiego malarza, na którą wskazują historycy sztuki:

O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia, i odbite poziome obłoki!<sup>613</sup>

Już po chwili jednak spojrzenie poety przenosi się na postacie ukazane przez malarza na tle przyrody:

Postacie na pierwszym planie ubierające się po kąpiel, inne na drugim brzegu malutkie i w swoich czynnościach tajemnicze!

O, najwyklesze wyjęte z codzienności i podniesione w scenę do ziemskiej podobną i niepodobną!

Z jednej strony scena ukazana przez malarza staje się w oczach poety odbiciem fragmentu ziemskiej rzeczywistości: kąpiących się postaci, po-

<sup>610</sup> Zob. *Leksykon malarstwa od A do Z*, Warszawa 2006, s. 621; zob. też: A. Dziadek, dz. cyt., s. 174. Na paralelę Norwid – Rosa wskazuje w jednej ze swoich prac Grażyna Halkiewicz-Sojak, stwierdzając między innymi, że „[...] widać pewne analogie i w naturze talentu, i w skłonnościach wyobraźni, i w predylekcji do podejmowania niektórych tematów – w twórczości zarówno plastycznej, jak i literackiej obu artystów”. Zob. G. Halkiewicz-Sojak, *Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida*, „Studia Norwidiana” 2004–2005, nr 22–23, s. 49–61. O nawiązaniach do postaci Salvatora Rosy w utworach innych polskich romantyków (Juliusza Słowackiego i Konstantego Gaszyńskiego) wspominają też: M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Glosy*, Gdańsk 2011, s. 296 i A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 67.

<sup>611</sup> „Wiele mitów narosłych niegdyś wokół jego [Salvatora Rosy – E.D.-K.] życia obaliła współczesna nauka. Nigdy nie był on, jak sugerowano, zbójcą ani wichrzycielem. Ale ta poza buntownika wyobcowanego ze społeczeństwa zdaje się zapowiedzią romantycznego wizerunku artysty”. Zob. *1001 obrazów, które warto w życiu zobaczyć*, red. S. Farthing, Warszawa 2008, s. 249. Wiele informacji biograficznych dotyczących Salvatora Rosy odnaleźć można we wspomnianym już studium Grażyny Halkiewicz-Sojak.

<sup>612</sup> Zob. *Leksykon malarstwa...*, s. 621.

<sup>613</sup> Cz. Miłosz, *Salvator Rosa (1615-1673), „Pejzaż z postaciami”*, Yale University Gallery, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2004, s. 30. Dalej cytuję wiersz według wskazanego wydania.

staci ubierających się po kąpielu. Ale jednak ludzkie czynności przedstawione na obrazie pozostają w pewien sposób nieczytelne i tajemnicze, wykraczają poza codzienność, stając się znakiem innej rzeczywistości, do ziemskiej niepodobnej.

Interesującym kontekstem interpretacyjnym dla wiersza *O! Salvator Rosa*, „*Pejzaż z postaciami*”... może być omawiany już utwór *Corot*. Przypomnijmy, że według Miłosza francuski malarz, twórca *Portu w La Rochelle*, jak nikt inny potrafił „uprowadzać” ludzi (którzy stawali się później jego „drobnymi postaciami”) z ziemi „trudu i goryczy” w rzeczywistość pełną światła, w której ich codzienne czynności, takie jak toczenie beczki czy jazda na osiołku – osiągają niezwykłą lekkość i „uspokoienie”. To tajemnica spojrzenia *Corota*.

Siedemnastowiecznemu włoskiemu malarzowi również – jak *Corotowi* – udało się stworzyć scenę „do ziemskiej podobną i niepodobną”; jego postacie – te na pierwszym planie, i te małe, na drugim brzegu, wykonujące czynności, zdawałoby się, zwyczajne (jak przebieranie się po kąpielu), pozostają jednak w swoich czynnościach „tajemnicze”. *Adam Dziadek* odnajduje w tej poetyckiej refleksji Miłosza ślady zwątpienia w możliwości mimetyczne sztuki:

*Z jednej strony reprezentacja obrazu Rosy stanowi część rzeczywistości codziennej, a więc jest „realistycznym” uobecnieniem jakiegoś fragmentu rzeczywistości, stanowi jego odzwierciedlenie. W wykładni Miłosza ten fragment rzeczywistości staje się jednak uwzniośloną, nierzeczywistą „sceną”, scena z obrazu jest w wierszu „do ziemskiej” jednocześnie podobna i niepodobna – trafne określenie, zważywszy na charakter tej niezwykle realistycznej reprezentacji noszącej jednak ślad idyllicznych płócien Poussina. We fragmencie zamykającym tekst można wyczuć wyraźne zwątpienie, które, jak się wydaje, kwestionuje skuteczność reprezentacji<sup>614</sup>.*

Badacz odczytuje interesujący nas wiersz Miłosza (podobnie jak cały cykl utworów z tomu *To* połączony wspólnym wykrzyknikiem „*O!*”) przez pryzmat kategorii ironii<sup>615</sup>; jego zdaniem poeta chce nam powiedzieć (zwłaszcza w ostatnim dystychu wiersza), że obraz *Rosy* cierpi na „niedo-

<sup>614</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 175.

<sup>615</sup> Zob. tamże, s. 166.

miar” rzeczywistości, a przy tym wyrazić zwątpienie w możliwość malarzkiej reprezentacji.

A jednak gdy wiersz Miłosza przeczytamy w kontekście wiersza Corot (ale też w kontekście refleksji Miłosza na temat Natury Pierwszej i *apokatastasis*), okaże się, że wśród malarzy rzeczywistości poeta ceni również tych artystów, którzy potrafią dostrzec „podszewkę świata” – ukryty na co dzień sens. To, że malarz tworzy scenę „do ziemskiej podobną i niepodobną”, nie musi oznaczać, że – jak stwierdza Dziadek – jego reprezentacja jest „nieskuteczna”<sup>616</sup>. Ziemia „trudu i goryczy” to wszak dla Miłosza tylko jedna z postaci rzeczywistości. W człowieku istnieje też pamięć o Naturze Pierwszej, tej nieskażonej, sprzed Upadku, którą człowiek utracił, ale za którą nieprzerwanie tęskni i której ślady odkrywa w sobie. Zaś wiara w *apokatastasis panton* pozwala oczekiwać na rzeczywistość już oczyszczoną („ogród niezmienny po drugiej stronie czasu”<sup>617</sup>) – do ziemskiej podobną i niepodobną jednocześnie – tą, która nastąpi „po odcierpieniu”, w której natura doskonała wyniesiona zostanie „ponad chaos i przemijanie”<sup>618</sup>.

W rzeczywistości odnowionej (być może to właśnie jej znaki poeta dostrzegł na płótnie Rosy?), postaci egzystują na tle harmonijnego, „uspokojonego” pejzażu („O, spokój wody pod skałami i żółta cisza popołudnia”); natura nie jawi się tu jako domena chaosu i śmierci (nie jest to więc Natura

<sup>616</sup> Także Natalia Mikołajczyk proponuje inną – niż Adam Dziadek – interpretację Miłoszowego wiersza: „Opis i forma wypowiedzi wprowadzają kontrast, ciągłą antynomię pomiędzy spokojem przedstawienia, a retoryką eksklamacyjną (krzyku). Kontrast wynikający z tego zestawienia, a przede wszystkim przyjęta retoryka, odsyłają do ekstatycznej mediacji, poetyki epifanii. Statyka opisu wprowadza rozumienie rzeczywistości jako wiecznej, zatrzymanej na moment w kadrze. Wykrzyknik «O!» pozwala natomiast interpretować utwór jako nieustanne patrzanie, przynoszące zdziwienie światem, niezwykłością codzienności, wieczny zachwyty. Dziadek w kontekście całości cyklu odczytuje O! nie tyle jako zachwyty, co jako dystans do przedmiotu opisu, ironiczną niemożność, wynikającą ze zwątpienia poety «w możliwości reprezentacji, ponownego uobecnienia przedmiotu». Jakkolwiek w kontekście całości cyklu wskazanie ironii (ulubionego zresztą zabiegu Miłosza) jest jak najbardziej właściwe, a ostatnia strofa zostaje odczytana przez badacza jako zwątpienie w możliwość reprezentacji rzeczywistości w ogóle, możliwe wydaje się owo sugerowane wcześniej «epifaniczne» odczytanie”. Zob. N. Mikołajczyk, *Być wiernym światu – sztuka mimesis na przykładzie ekfrazy poetyckiej jednego wiersza Czesława Miłosza*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, pod red. D. Heck, przedm. opatrzyla A. Grodecka, Wrocław 2008. Por. też: K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 184. Zajas pisze o interesującym nas wierszu w kontekście kategorii *apokatastasis*, zwracając uwagę, iż Miłosz dostrzega w obrazie Rosy „sakralizację rzeczywistości”.

<sup>617</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Powrót*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 55.

<sup>618</sup> Tamże.



Druga). Poeta, przyglądając się postaciom z obrazu, zauważa, że te na pierwszym planie ubierają się po kąpeli, zaś te „malutkie”, na drugim brzegu, pozostają w swoich czynnościach „tajemnicze”. I wydaje się, że ukryty sens tej malarskiej sceny – do ziemskiej podobnej i niepodobnej jednocześnie – zamknięty został, zdaniem poety, w tajemniczych, symbolicznych czynnościach malutkich postaci z obrazu, czynnościach ściśle związanych z wodą (kąpiel w rzece, obmywanie się).

Zanim odpowiemy sobie na pytanie, jakie znaczenie mają wspomniane czynności, warto zwrócić uwagę na pewne wspólne motywy, powracające w wielu poetyckich pejzażach Miłosza ukazujących rzeczywistość „po odcierpieniu”, rzeczywistość pozbawioną ziemskiego bólu i ziemskich zastron. Chodzi tu mianowicie o motyw wody (często pod postacią rzeki; poeta mówi jednak w wierszu *O! Salvator Rosa*, „*Pejzaż z postaciami*”... o „spokoju wody pod skałami”, nie wspomina więc wprost o rzece) i obłoków (przypomnijmy, że w interesującym nas utworze mowa jest o odbitych poziomych obłokach).

I tak na przykład w wierszu *Po* (z tomu *To*) poeta kreśli obraz człowieka, który budzi się „nagi na skraju cywilizacji”, pozbawiony zastępujących go za życia masek i kostiumów, poglądów i opinii. W zakończeniu wiersza pojawiają się charakterystyczne motywy, zresztą powiązane w wyobraźni poety ze wspomnieniem rodzinnej ziemi litewskiej („tamte strony”): płynąca rzeka i obłoki:

Rzeka płynęła dalej przez dębowe i sosnowe lasy.  
Stałem w trawach po pas, wdychając dziki zapach  
żółtych kwiatów.

I obłoki. Jak zawsze w tamtych stronach,  
dużo obłoków<sup>619</sup>.

„Rzeka płynęła dalej” – mówi poeta; w innym miejscu znaleźć można podobne słowa: „«Jakże długo umieją trwać rzeki!» [...] Przemijają plemiona, narody, cywilizacje, a rzeka ciągle jest, choć i nie jest, bo woda nie ta sama”<sup>620</sup>. W ten sposób poeta nawiązuje do toposu „rzeki czasu”, która przypomina zarówno o ludzkiej przemijalności, jak i – możliwości przemiany, oczyszczenia:

<sup>619</sup> Tenże, *Po*, [w:] tegoż, *To*, s. 98.

<sup>620</sup> Tenże, *Rzeki*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 313.

*Skoro bieg rzeki jest symbolem czasu, skłonni jesteśmy myśleć o czasie zatrutym. A przecie źródła dalej biją i wierzymy w czas oczyszczony. Jestem wielbicielem płynięcia i chciałbym powierzyć wodom moje grzechy, niech płyną do morza*<sup>621</sup>.

Powierzyć wodom swoje grzechy, zostać oczyszczonym w „rzece czasu” – jak blisko stąd do obrazu „malutkich” postaci z wiersza inspirowanego płótnem Rosy, postaci w swoich czynnościach „tajemniczych”. I wydaje się, że epitet „tajemnicze”, pojawiający się w drugim dystychu wiersza, jest słowem kluczem do odczytania sensu utworu. W oczach poety płótno Rosy staje się bowiem, jak się wydaje, przedstawieniem tajemnicy, *mysterium*. Kąpiące się postacie dokonują aktu oczyszczenia, a więc – symbolicznego przejścia do odnowionej rzeczywistości, w której mają też „nową cielesność”, obmytą ze „zła i choroby”<sup>622</sup>. I nową pamięć – tę „za rzeką Lethe”, a więc pamięć już uleczoną<sup>623</sup>. Odbijające się w wodzie „poziome obłoki”, o których wspomina poeta w wierszu, jawią się w tym kontekście nie tylko jako część pejzażu, ale także – symbol rzeczywistości wiecznej, oczyszczonej<sup>624</sup>.

<sup>621</sup> Tamże. O toposie „rzeki czasu” (w kontekście Heraklita, Mickiewicza i Miłosza) interesującą pisała Elżbieta Kiślak. Zob. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 299–305. Autorka zauważa między innymi, że to Mickiewiczowi zawdzięcza Miłosz odkrycie, że „rzeka czasu toczy swe wody przez Litwę, jest «rzeką domową»” (tamże, s. 301).

<sup>622</sup> Por. Cz. Miłosz, *Po odcierpieniu*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 72. Warto w tym miejscu zwrócić również uwagę na fakt, iż „synonimiczność wody i życia stanowi zasadniczy element symboliki chrześcijańskiej”; szczególnie istotne w interesującym nas kontekście wydaje się znaczenie wody w obrzędowości chrzcielnej: „Chrzest przez zanurzenie polegał na całkowitym zanurzeniu ciała w wodzie, po którym chrześcijanin wychodził w pełni oczyszczony i odrodzony w Chrystusie – symboliczną wodą i Duchem. [...] Również życie chrześcijanina rozpoczyna się wraz z chrztem, sakramentem Chrztu Świętego, oznaczającym początek nowego życia, nowego narodzenia «w Chrystusie», z wody i Ducha Świętego”. Jednak trzeba zauważyć, że motyw życiodajnej wody pojawia się nie tylko w opowieściach biblijnych i obrzędowości chrześcijańskiej: „Woda, dająca życie człowiekowi, daje je również bogom i boginiom, jest miejscem narodzin hinduskiego bóstwa Agni, greckiej Afrodyty i rzymskiej Wenus. Istnieją zbieżności w opowieściach o niemowlęctwie asyryjskiego Sargona, króla Agadu, oraz Mojżesza. Obaj zostali urodzeni w ukryciu, a potem postani z prądem rzeki w koszykach z sitowia. Ich późniejsze «odkrycie», czyli wyłowienie z wody, można traktować jako powtarzalne, symboliczne narodziny [...]”. Zob. J. Badock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 38–40, 144–145. Zob. też: J. Danielou SJ, *Symbolika obrzędów chrzcielnych*, przeł. Sz. Fedorowicz, Kraków 1998, s. 48–59.

<sup>623</sup> Por. Cz. Miłosz, *Pamięć i pamięć*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 37.

<sup>624</sup> Podobne znaczenie symboliczne przypisuje poeta obłokom pojawiającym się w wierszu *Pożegnanie* chińskiego poety i malarza Wang Wei, zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg uży-*

## „Solidarność z malutkimi postaciami...”. Ślady Posta i Moneta

W *Nieobjętej ziemi* powraca Miłosz dwukrotnie do tematu „malutkich postaci”. Po pierwsze: poeta przywołuje w ułamku prozy poetyckiej malarstwo jednego z licznych siedemnastowiecznych pejzażystów holenderskich – Fransa Posta<sup>625</sup>, jego „brazylijskie pejzaże malowane około roku 1650”<sup>626</sup>. Warto wspomnieć na marginesie, że swoje „brazylijskie pejzaże” Post zaczął malować w czasie pobytu w Ameryce Południowej (1636–1644) wraz z księciem orańskim Maurycym de Nassau, który mianowany został przez Kompanię Indii Zachodnich gubernatorem Brazylii. Książę pragnął, by „w wyprawie wzięli udział nie tylko żołnierze i kupcy, ale także uczeni i artyści, którzy mieli obserwować faunę i florę nowej kolonii holenderskiej. [...] Post był jednym z pierwszych malarzy europejskich przedstawiających widoki nowych ziem za oceanem”<sup>627</sup>. Krajobrazy Brazylii stanowiły

---

tecznych, Kraków 1994, s. 303. Motyw obtoków przewija się nieustannie w poetyckiej twórczości Miłosza (zob. np. *Obłoki* z tomu *Trzy zimy*; *Równina* z tomu *Ocalenie*; *Odbicia* z tomu *Światło dzienne*; *Jeziro* z tomu *To*). Wojciech Karpiński zauważa, że w antyetycznej poezji Miłosza spletają się ze sobą dwa nurty: „ekstacyjny” i „osądzający”; zdaniem badacza motyw obtoków należy do nurtu „osądzającego”. Zob. W. Karpiński, *Obłoki*, [w:] Cz. Miłosz, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. R. Gorczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987. Na temat związków wskazanych wierszy Miłosza z „Mickiewiczowską techniką obrazowania z okresu lozańskiego” zob. M. Maciejewski, „Rozeznać myśl wód...” (*Głosy do liryki lozańskiej*), [w:] *Liryki lozańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, opr. M. Stala, Kraków 1998, s. 175–176; E. Kiślak, dz. cyt., s. 306–312.

<sup>625</sup> „W wieku XVII nastąpiło apogeum malarstwa krajobrazowego, wzbogacone zdobyczami Leonarda i Wenecjan. Rozkwit więc nie jest nagły i jego linia rozwojowa jest zrozumiała, nie mniej mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, gdzie zadziwia zarówno jakość warsztatu, jak ilość artystów: Herkules Seghers (1590–1638), Jan van Goyen (1596–1656), Jakub Ruisdael (ok. 1600–1670), Meindert Hobbema (1638–1709) – to nazwiska najbardziej znane spośród malarzy poświęcających się wyłącznie pejzażowi, ale obok nich mamy dziesiątki innych, mniej sławnych, jak Esaias van der Velde (1591 – 1630), Pieter Molyń, Jan Porcellis, Frans Post, Berchem, Albert Cuyp (1620–1691), Adrian van de Velde (1636–1672) – oraz legiony pomniejszych, zapomnianych, znanych tylko badaczom o wąskiej specjalizacji”. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 246–247.

<sup>626</sup> Cz. Miłosz, (*Frans Post...*), s. 139. Zob. też np.: F. Post, *Wóz ciągniony przez woły. Pejzaż brazylijski*, 1638, Luwr, Paryż; F. Post, *Pejzaż okolic Porto Calvo z drzewem figowym na pierwszym planie*, 1639, Luwr, Paryż; F. Post, *Trzy domy*, ok. 1650–1655, Luwr, Paryż; F. Post, *Widok Olindy*, 1662, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>627</sup> D. Tarabra, *Muzea świata: Rijksmuseum, Amsterdam*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2006, s. 106.

trwały temat twórczości malarza także po jego powrocie do rodzinnego Haarlemu (notabene, obrazy te bardzo dobrze się sprzedawały)<sup>628</sup>.

Nie sam pejzaż interesować jednak będzie poetę, nie piękno ukazanej egzotycznej natury, ale „malutkie postacie”, tu – brazylijscy Indianie, ale także wszystkie inne, zamieszkujące obrazy holenderskich pejzażystów:

*Frans Post, jego brazylijskie pejzaże malowane około 1650. Jak u wszystkich pejzażystów holenderskich wzrusza mnie kontrast pomiędzy ziemią i grupką ludzi, dawno umarłych, tutaj brazylijskich Indian, którzy znikli i jako istnienia poszczególne, i jako plemię. Solidarność z malutkimi postaciami, w których przez chwilę trwają, do oglądania przez lupę, nasze nadzieje i nasze kłopoty*<sup>629</sup>.

Malarstwo Posta prowadzi więc poetę w stronę ogólnej refleksji na temat kształtu ludzkiej egzystencji; kontrast pomiędzy „ziemią”, a więc pejzażami stworzonymi przez artystę, a sztafażem, czyli ową „grupką ludzi” – drobnych, „malutkich” – odzwierciedla, zdaniem poety, kruchość i przemijalność człowieka – konkretnego, poszczególnego, ale też – ludzkich wspólnot, całych plemion.

Warto zestawić cytowany utwór Miłosza nawiązujący do malarstwa Posta z fragmentami wspomnianego już szkicu *Co czuje się wobec zbyt dużego obszaru z tomu Widzenia nad Zatoką San Francisco*:

*Być siłą postawionym wobec Natury. To znaczy na przykład znaleźć się w górskich lasach gdzieś przy Feather River i nie mieć żadnej ochrony przeciwko gładom, sosnom o półtorametrowej średnicy, gmatwaninie sushu, sprażonej ziemi. [...] Olbrzymiość gwałconego, a zawsze zwycięskiego obszaru, pofałdowana skóra ziemi pomniejszająca nasze błędy i zastugi*<sup>630</sup>.

W obu wskazanych wypowiedziach poeta wyraźnie akcentuje kontrast pomiędzy człowiekiem a ziemią, bezbronność istoty ludzkiej postawionej wobec natury – „wiecznotrwałości kamiennej”. Solidarność poety z „malutkimi postaciami” z obrazów Posta rodzi się więc pod wpływem poczucia wspól-

<sup>628</sup> Zob. F. Gambrelle, *Pejzażyści holenderscy XVII w.*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 72, s. 4, 6.

<sup>629</sup> Cz. Miłosz, (*Frans Post...*), s. 139.

<sup>630</sup> Tenże, *Co czuje się wobec...*, s. 15.

noty z dawno umarłymi, na których kiedyś spoglądał malarz, a w których „przez chwilę trwają, do oglądania przez lupę, nasze nadzieje i kłopoty”, nasze – pomniejszone w zderzeniu z „olbrzymością” natury – „błędy i zaślugi”.

Po raz drugi powraca w *Nieobjętej ziemi* wątek „drobnych postaci” we fragmencie prozy poetyckiej, w którym również brak wskazówek metajęzykowych, odsyłających w sposób jednoznaczny do konkretnego dzieła malarskiego:

*Zatoka barwy roztopionej cyny o świetle i na niej daleko przesuująca się łódź z jednym malutkim człowiekiem, który stoi trzymając z przodu długą linię rudła. On i cywilizacja pięćdziesięciopiętrowych budowli, galaktycznych pojazdów, elektronicznej muzyki. Kto on? Czy jest jej częścią? Tak drobny, na zawsze niepoznany, sam w sobie, czy ledwo znak przestankowy?*<sup>631</sup>

A jednak skojarzenie z określonym tematem malarskim – pejzażem marynistycznym – i licznymi realizacjami tego tematu w sztuce wydaje się nieuchronne. Opis pejzażu, jaki odnaleźć można w cytowanym utworze – łódź z „malutkim człowiekiem”, trzymającym z przodu „długą linię rudła”, na tle zatoki o świetle – natychmiast przywołuje na myśl słynne płótno Moneta *Impresja, wschód słońca*<sup>632</sup>, ukazujące „wschód słońca nad zamglonym portem w Hawrze”<sup>633</sup>. W poetyckim opisie znaleźć można sugestię dotyczącą srebrzystej kolorystyki pejzażu – „zatoka barwy roztopionej cyny o świetle”; bliska byłaby ona również kolorystyce płótna francuskiego impresjonisty, w której dominujący element stanowią „szare i fiołkowe tony, nałożone szeroko i swobodnie”, a także oranżowa farba, przez którą prześwituje biały grunt, co daje efekt światła słonecznego o świetle, odbijającego się na niebie i w wodzie<sup>634</sup>. W pejzażu Moneta człowiek jawi się jako mała, ciemna figura, pozbawiona konturów, rozplywająca się w szarościach świtu. To nie on jest z pewnością głównym bohaterem płótna Moneta; nie jest nim także portowe miasto nad kanałem La Manche. Zasadni-

<sup>631</sup> Tenże, *(Zatoka barwy...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 110.

<sup>632</sup> Zob. C. Monet, *Impresja, wschód słońca, 1872–1873*, Musée Marmottan, Paryż.

<sup>633</sup> Zob. Claude Monet, red. K. Bieliniak, M. Dobosz, Warszawa 2004, s. 10. Zob. też: J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1973, s. 94.

<sup>634</sup> Tamże.

czą intencją malarza było bowiem ukazanie na swym obrazie określonej pory dnia, tytułowego wschodu słońca, „określonej atmosfery i towarzyszących jej efektów świetlnych”<sup>635</sup>.

Jeśli nawet przyjąłobyśmy – hipotetycznie – że inspiracją dla Miłosza stał się konkretny obraz Moneta, to trzeba podkreślić, że poecie najwyraźniej nie zależało na szczegółowym opisie malarskiej kompozycji pejzażowej. W oczach autora *Nieobjętej ziemi* najważniejszym elementem przedstawienia staje się „malutki człowiek” (który na obrazie impresjonisty przybiera, podobnie jak jego łódź, postać niewielkiej, ciemnej plamy barwnej). Tym razem jednak – inaczej niż we fragmencie prozy nawiązującym do malarstwa Fransa Posta – poeta nie akcentuje w swojej wypowiedzi kontrastu pomiędzy drobną postacią ludzką a krajobrazem naturalnym. „Malutki człowiek” zostaje tu zderzony z obrazem cywilizacji naukowo-technicznej, cywilizacji „pięćdziesięcioletnich budowli, galaktycznych pojazdów, elektronicznej muzyki”, która okazuje się jednak nieoczekiwanie – jak zauważa Miłosz w eseju *Wizerunek bestii* – drugą Naturą, równie nieprzejednaną i śmiercionośną. Cywilizacja jest człowiekowi tak samo „obca, wroga [...], nieprzenikalna w swoim antysensie, rządząca się swoimi prawami [...]”. Z tą różnicą, że tamta [natura – E.D.-K.] ofiarowywała się, kusiła, gotowa się poddać. Przez góry można było przebić tunele, nawodnić suche równiny, założyć sady i winnice, gdzie przed tym pały się bawoły i jelenie. Ta nowa, zawarłszy w sobie tak wielką sumę energii i dokonań, że sprężyły się w niej ponadindywidualne moce, wtrąca każdego, mnie, ciebie, w bezsilność, w uchylanie się, w samotność przy muzyce z płyt i ogniu na kominku”<sup>636</sup>. Dlaczego cywilizacja – a więc druga natura – jawi się jako obca i wroga? Bo to ona uznała człowieka za gatunek od zwierząt się wywodzący, to ona, dużo wcześniej, odebrała Ziemi jej centralną pozycję we wszechświecie. Kult nauki, zrodzonej na przelocie XV i XVII wieku „na małym skrawku zachodniej Europy”<sup>637</sup> ogarnął całą planetę. Już od najmłodszych lat, na szkolnych lekcjach biologii, wtłaczane są do świadomości, jak mówi Miłosz, pewne naukowe aksjomaty, wywodzące się z odkryć Kopernika, Newtona, Darwina. Autor *Ziemi Ulro* wielo-

<sup>635</sup> Zob. J. Thompson, dz. cyt., s. 30.

<sup>636</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wizerunek bestii*, [w:] tegoż, *Widzenia...*, s. 72.

<sup>637</sup> Zob. tenże, *Lekcja biologii*, [w:] tegoż, *Świadektwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwosciach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 41.

krotnie wyrażać będzie przekonanie, że rozwój nauki i techniki ściśle związany był z procesem unicestwiania poszczególnego człowieka:

*Odkrycie Kopernika pozbawiło Ziemię jej centralnego miejsca we wszechświecie, ale dowiadywanie się o zwierzęcych początkach człowieka było nie mniejszym wstrząsem. Nie tylko dlatego, że zakwestionowana została sama odrębność istoty człowieczeństwa, także dlatego, że pośrednio przedmiotem ataku stał się sens ludzkiej śmierci. Natura z jej nieprawdopodobnym marnotrawstwem bilionów istnień potrzebnych do utrzymania gatunku jest zupełnie obojętna na los indywidualium. Włączony w nią człowiek również zamienia się w statystyczną cyfrę, jest do zbycia<sup>638</sup>.*

„Kto on?” – pyta poeta, poszukując odpowiedzi na pytanie, czy drobna postać przemierzająca w swojej łodzi zatokę barwy roztopionej cyny jest jedynie cząstką cywilizacji „galaktycznych pojazdów”, jej nic nieznaczącym i anonimowym „znakiem przestankowym”, czy też istotą szczególną na tle stworzenia, istotą „samą w sobie”, niepowtarzalną? Temat alienacji, tej „choroby trudnej do nazwania”<sup>639</sup>, a toczącej świat cywilizacji naukowo-technicznej, powracać będzie w twórczości Miłosza wielokrotnie. Warto przypomnieć w tym kontekście chociażby kobietę z wiersza *O! Edward Hopper, Pokój hotelowy...*, inspirowanego dziełem tytułowego amerykańskiego malarza, będącą przedstawicielką cywilizacji samotnych, „wydrążonych” jak bohaterowie Becketta istot, które przestały pytać: „Kim jestem?”<sup>640</sup>. Czy „malutki człowiek” z rudlem zapytuje nadal o swoją tożsamość? I czy ktoś – poza poetą – zauważa jeszcze jego odrębność, jego poszczególność?

I właśnie w kontekście tego ważnego tematu twórczości Miłosza – ocalania Poszczególnego – można czytać również, jak się wydaje, interesujący nas wątek „malutkich postaci”, które poeta wyławia z rozmaitych malarskich pejzaży. Autor *Dalszych okolic* celebryje w ten sposób w swojej poezji realne istnienie istot ludzkich – ujranych niegdyś przez artystów

<sup>638</sup> Tamże, s. 43.

<sup>639</sup> Zob. tenże, *O pewnej chorobie trudnej do nazwania*, [w:] tegoż, *Widzenia...*, s. 44–45.

<sup>640</sup> Zob. tenże, *O! Edward Hopper (1882 – 1967), Pokój hotelowy*, Thyssen Collection, Lugano, [w:] tegoż, *To*, s. 31. Szerzej na ten temat pisałam w podrozdziale *Portrecista rzeczywistości. Edward Hopper*. Na temat Beckettowskiej wizji człowieka zob. np. Cz. Miłosz, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 7–8.

i utrwalonych na płótnach. Pomimo że ich twarze na obrazach pozostają najczęściej niewidoczne, a ich imiona zapomniane – w oczach poety drobne postacie przestają być jedynie sztafażem ożywiającym pejzaż, nabierają należnej im godności. Na powrót stają się „dziećmi Króla”<sup>641</sup>. W ten sposób odstania się – dzięki poecie – ludzka jedyność, ludzka odrębność od świata natury.

---

<sup>641</sup> Por. tenże, *Elegia dla Ygrek Zet*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 97.



## 2. O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata<sup>642</sup>

### Piękno ludzkich obyczajów

„Nie wierzcie w upojenia przyrody i nie tęsknijcie do podróży po obszarach nieucywilizowanych, czytelnicy” – przestrzega Miłosz w *Kontynentach*<sup>643</sup>. I dalej dodaje: „Prawdziwie egzotyczne może być tylko życie ludzi, a ich plastyczność i zdolność do przybierania gestów, myśli i odruchów w zależności od środowiska, w jakim bytują, wydaje się niemal nieskończona”<sup>644</sup>. Prawdziwie egzotyczne może być tylko życie ludzi, a więc ludzka cywilizacja – ten „obłoczny kokon”, zawieszony „na gałęzi galaktycznego drzewa”; ta tęczowa sieć „utkana ze znaków: / Hieroglifów dla oka i ucha, miłosnych pierścieni”, z „farbki na ustach, gazy i muślinu”<sup>645</sup>. Poetę fascynować będzie piękno „wielkich zbiorowisk ludzkich”, które utrwalone zostaje w „malarstwie obyczajów”, a więc w malarstwie rodzajowym, pojmowanym jednak w duchu Baudelaire’a<sup>646</sup>.

Piękno ludzkich obyczajów, jak pisze Miłosz w *Kontynentach*, odnaleźć można w dawnym malarstwie: „u Holendrów, w Wenecji XVIII wieku (karnawały, maski na placu św. Marka, ukwiecone gondole), u Francuzów ze-

---

<sup>642</sup> Niniejszy podrozdział – w zmienionej i skróconej wersji – opublikowany został w tomie zbiorowym *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów*; zob. E. Dryglas-Komorowska, „Malarstwo obyczajów” według Miłosza, [w:] *Spotkania w przestrzeni idei – słów – obrazów. Księga pamiątkowa dedykowana prof. dr hab. Zofii Mocarskiej-Tycowej*, pod red. J. Bielskiej-Krawczyk, K. Ćwiklińskiego, S. Kołos, Toruń 2012, s. 561–582.

<sup>643</sup> Cz. Miłosz, *Wprowadzenie w Amerykanów (Rzecz o poezji amerykańskiej)*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 91.

<sup>644</sup> Tamże, s. 91–92.

<sup>645</sup> Zob. tenże, *Wiesć*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, s. 69.

<sup>646</sup> Zob. tenże, *Notatnik amerykański*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 39. Na szczególną wagę kategorii „malarstwa obyczajów” w twórczości Miłosza wskazał już Adam Dziadek: „Obrazy w twórczości Miłosza, choć reprezentują różne szkoły malarskie, różne epoki, układają się w pewną koherentną całość, a mianowicie sceny rodzajowe czy – jak chciałby je nazwać za Baudelaire’em sam poeta – «malarstwo obyczajów»”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 150.

sztęgo [tj. dziewiętnastego – E.D.-K.] stulecia<sup>647</sup>. Warto przyrzeć się bliżej tym artystycznym fenomenom, o których wspomina Miłosz, a które pomagają zrozumieć sens interesującej go formuły malarstwa. Po pierwsze: „Holendrzy”, a więc zapewne malarstwo holenderskie siedemnastego wieku – bowiem to właśnie wówczas holenderskie „malarstwo obyczajów” przeżywa swój największy rozkwit:

*Świeckie malarstwo obyczajowe, ukazujące życie mieszczaństwa i chłopów, nigdzie nie było tak powszechnie uprawiane, tak urozmaicone i znakomite jak w Holandii. Uprawiano je w niemal wszystkich większych ośrodkach, ale można wyróżnić dwie główne tendencje, związane szczególnie z dwoma miastami: w Haarlemie przeważają sceny bardziej populistyczne, pełne rubasznej uciechy i jakby lubujące się w pospolitości, w Leydzie kulturowany jest nurt obyczajowy ze skłonnością do pewnej elegancji, ukazujący zacisze domowe bogatego oglądanego mieszczaństwa<sup>648</sup>.*

Hypotypozę<sup>649</sup> holenderskiego „malarstwa obyczajów” można również odnaleźć w wierszu *Realizm*<sup>650</sup> w tomie *Na brzegu rzeki*. Miłosz nawiązuje w nim do pewnego tematu charakterystycznego dla wspomnianej tendencji związanej z Haarlemem, a mianowicie do scen rozgrywających się w wiejskiej karczmie. Tego typu sceny wypełniają obrazy rozmaitych „małych mistrzów” holenderskich, takich jak chociażby Adriaen van Ostade (zob. np. *Chłopi w tawernie*<sup>651</sup>; *W tawernie*<sup>652</sup>) czy Adriaen Brouwer (zob. np. *Pijący i pałacy chłopi*<sup>653</sup>; *Wnętrze palarni*<sup>654</sup>):

<sup>647</sup> Cz. Miłosz, *Notatnik amerykański*, s. 39.

<sup>648</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 266.

<sup>649</sup> Definicję hypotypozy przyjmuję za Adamem Dziadkiem: „Opis w hypotypozie – w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ścisłych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez postępowania się prostą analogią. Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego”. Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 82.

<sup>650</sup> Cz. Miłosz, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 25–26.

<sup>651</sup> A. van Ostade, *Chłopi w tawernie*, 1635, Alte Pinakothek, Monachium.

<sup>652</sup> Tenże, *W tawernie*, 1671, Ermitaż, Petersburg.

<sup>653</sup> A. Brouwer, *Pijący i pałacy chłopi*, 1635, Alte Pinakothek, Monachium.

<sup>654</sup> Tenże, *Wnętrze palarni*, 1630–1632, Musée du Louvre, Paryż.

Splendor (i najzupętniej niepojęty)  
 Okrywa popękany mur, śmietnisko,  
 Podłogę karczmy, kaftany biedaków,  
 Miotłę i ryby skrwawione na desce.  
 Raduj się, dziękuj! Więc dobyteł głosu  
 I złączyłem się z nimi w chóralnym śpiewaniu [...] <sup>655</sup>.

Po drugie: osiemnastowieczne malarstwo weneckie, a więc „karnawały, maski na placu św. Marka, ukwiecone gondole”, jak mówi Miłosz; jest to okres, w którym malarstwo weneckie promieniuje na całą Europę, przeżywając „rozkwit porównywalny tylko z czasami jego szesnastowiecznej świetności” <sup>656</sup>. Epoka *settecento veneziano* niesie z sobą szereg charakterystycznych tematów (weduty, współczesne sceny obyczajowe) i motywów, na które zresztą wskazuje również Miłosz <sup>657</sup>. Twórczość Antonia Canale (zwanego Canaletto) <sup>658</sup>, Francesca Guardi <sup>659</sup> czy Pietra Longhi <sup>660</sup> jest przykładem ówczesnego „malarstwa obyczajów”, ukazującego weneckie „kościóły, pałace, mosty, kanały z gondolami, plac Św. Marka z tłumem małych figurek” <sup>661</sup>, a także rozmaite sceny z życia Wenecjan, w tym – sceny karnawałowe (w których pojawiają się charakterystyczne motywy: maska, peruka, domino) <sup>662</sup>.

I wreszcie wspomina Miłosz w cytowanym fragmencie *Kontynentów* o dziewiętnastowiecznym malarstwie francuskim – można się domyślać, że poeta ma tu na myśli twórczość impresjonistów (jego zdaniem – „ostat-

<sup>655</sup> Cz. Miłosz, *Realizm*, s. 25.

<sup>656</sup> K. Pomian, *Wenecja w kulturze*, Lublin 2000, s. 36, 40.

<sup>657</sup> Zob. też: M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 324–325.

<sup>658</sup> Zob. np. A. Canale, *Plac św. Marka*, 1730, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork; tenże, *Canal Grande w okolicy mostu Rialto*, 1723, Museo del Settecento Veneziano, Wenecja.

<sup>659</sup> Zob. np. F. Guardi, *Karnawałowy czwartek na placu*, 1766–1770, Musée du Louvre, Paryż; tenże, *Plac św. Marka*, 1777, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbona.

<sup>660</sup> Zob. np. P. Longhi, *Sprzedawczyni perfum*, 1741, Museo del Settecento Veneziano, Wenecja; tenże, *Ridotto w Wenecji*, ok. 1750, kolekcja prywatna.

<sup>661</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 326.

<sup>662</sup> Tamże, s. 328. Krzysztof Pomian zauważa, że osiemnastowieczna Wenecja była w istocie teatrem, „wielką sceną, [...] gdzie spektakl, zwłaszcza w czasie karnawału, rozgrywał się na placu św. Marka, na ulicach, placach i placykach, co osłabiało różnicę między aktorami a publicznością, którą zacierały również przedstawienia teatralne”. Zob. K. Pomian, dz. cyt., s. 39.

nich wielkich malarzy<sup>663</sup>), która, jak podkreśla poeta w rozmowie z Marią Rzepińską, odznaczała się bogactwem tematyki obyczajowej:

*Studium obyczajowe człowieka jak u Maneta, życie kulis jak u Degasa, studia apaszów i kokot, życie nocnego Paryża jak u Lautrec'a, urok ciała kobiecego jak u Renoir'a – to nie było ograniczenie tematów. Zubożenie nastąpiło po impresjonizmie, kiedy teorie impresjonistów, że wszystko jedno co się maluje, stały się monetą obiegową<sup>664</sup>.*

Jakie cechy rzeczywistości utrwala zatem, zdaniem Miłosza, „malarstwo obyczajów”? Można je opisać za pomocą słów kluczy, powtarzających się w refleksji poety, takich jak: bogactwo, nadmiar, gęstość, splendor. W *Kontynentach* Miłosz mówić będzie o „gęstości, czy też bogactwie sprzecznych pierwiastków, które są w cywilizacji ludzkiej<sup>665</sup>, a które wyrazić próbuje „malarstwo obyczajów”; w *Ogrodzie nauk* wskaże na „bogactwo i nadmiar<sup>666</sup> cechujące obrazy „starych mistrzów malarstwa”; w cytowanym już wierszu *Realizm* pojawi się motyw „splendoru” okrywającego scenę obyczajową rodem z realistycznego holenderskiego malarstwa<sup>667</sup>.

## Realistyczny szczegół

Fascynacja Miłosza formułą „malarstwa obyczajów” bierze swój początek, jak już zostało wspomniane, z pism Charlesa Baudelaire'a, a ściślej – z jego szkiców o sztuce, wśród których największe wrażenie wywarł na poecie *Malarz życia nowoczesnego*<sup>668</sup>. W *Rodzinnej Europie* poeta wyzna-

<sup>663</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11. O niejednoznaczności stosunku autora *Ogrodu nauk* do impresjonizmu pisałam szerzej w podrozdziale *W stronę upadku sztuki figuratywnej*.

<sup>664</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11. Szerzej na temat Miłoszowej refleksji o twórczości Degasa piszę w podrozdziale *Kobiety z pasteli Degasa*.

<sup>665</sup> Tenże, *Notatnik amerykański*, s. 39.

<sup>666</sup> Zob. tenże, *Gorliwość tłumacza*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 250.

<sup>667</sup> Tenże, *Realizm*, s. 25. O motywie „splendoru” rzeczywistości pisałam również w podrozdziale *W stronę upadku sztuki figuratywnej*.

<sup>668</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, Kraków 1998 (pierwotny druk: *Constantin Guys, peintre de la vie moderne*, 1863). Warto wspomnieć, że w tomie

je: „Ze wszystkiego, co czytałem o malarstwie, najbardziej chyba podobała mi się krótka rozprawa Baudelaire’a o Constantinie Guysie”<sup>669</sup>; kiedy po latach pisać będzie przedmowę do *Malarza życia nowoczesnego* w tłumaczeniu Joanny Guze, doda jeszcze: „Odkąd przeczytałem w latach trzydziestych tę rozprawę Baudelaire’a, była dla mnie i jest do dzisiaj jednym z najważniejszych tekstów o istocie cywilizacji”<sup>670</sup>. A w *Abecadle* zanotuje: „Lektura tego traktatu, wydawanego zwykle jako osobna książeczka, miała dla mnie w Warszawie (kiedy? tuż przed wojną) przełomowe znaczenie”<sup>671</sup>.

W przytoczonych wypowiedziach zasygnalizowane zostają dwa – spletające się ze sobą – wątki refleksji autora *Malarza życia nowoczesnego*, które będą dla Miłosza niezwykle istotne i które pozostawiają trwałe ślady w jego twórczości: pierwszy z nich związany jest z Baudelaire’owską koncepcją sztuki, drugi zaś – z jego obserwacją ludzkiej cywilizacji.

Bez wątpienia Miłosz znajduje w Baudelaire’owskim *Malarzu życia nowoczesnego* formułę piękną, która będzie mu szczególnie bliska:

---

*Nieobjęta ziemia* Miłosz zamieszcza *Epigraf*, będący cytatem z *Peintre de la vie moderne*, zob. Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, s. 15–16; odwołań do tego właśnie szkicu Baudelaire’a znaleźć można w twórczości Miłosza najwięcej. Obszerny cytat z innego eseju – *L’exposition Universelle de 1855 (Wystawa Powszechna 1855)* zawarł poeta w zbiorze *Dalsze okolice*, zob. tenże, *Dalsze okolice*, s. 19. W *Abecadle* wspomina też Miłosz o lekturze *Le salon de 1846 (Salon 1846)*, zob. tenże, *Abecadło*, s. 67, a w *Legendzie miasta-potwora* cytuje fragment tegoż szkicu Baudelaire’a (zob. tenże, *Legenda miasta-potwora*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 192). Miłosz był czytelnikiem nie tylko Baudelaire’owskich szkiców o malarstwie, lecz również – czytelnikiem i tłumaczem jego poezji, o czym następująco opowiada w *Abecadle*: „Na polski Baudelaire tłumaczył się źle. Dlaczego? – gdyby ktoś napisał o tym rozprawę, musiałaby zająć się porównaniem polskich wersji i oryginałów stowo po słowie i wyprowadzić wnioski co do nierównoległego rozwoju dwóch języków. W 1936 roku długo pracowałem nad wierszem Baudelaire’a *Balkon*. Uważam go za jeden z bardziej udanych moich przekładów [...]”. Zob. tenże, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 66–67. Więcej na temat tłumaczenia *Balkonu* – a także rozterek mu towarzyszących – pisze Miłosz w *Ogrodzie nauk* (zob. tenże, *Gorliwość tłumacza*, s. 205–208). Tekst *Balkonu* w tłumaczeniu Czesława Miłosza można też znaleźć między innymi [w:] Ch. Baudelaire, *Kwiaty złota*, wybór M. Leśniewska i J. Brzozowski, Kraków 1994.

<sup>669</sup> Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 8.

<sup>670</sup> Tenże, *Przedmowa*, [w:] Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 5. W latach 30. Miłosz dokonał przekładu szkicu Baudelaire’a na język polski; wspomina o tym w *Abecadle*: „Tak mi się książeczka podobała, że przetłumaczyłem ją na polski. Ale maszynopis przepadł w gruzach mojego warszawskiego mieszkania” (zob. tenże, *Abecadło*, s. 67). Zob. też: tenże, *Przedmowa*, s. 8. Agnieszka Stawiarska uściśla te informacje: „Przekład tego utworu rozpoczęty został przez Miłosza w roku 1939. Ukończony w czasie okupacji, zaginął w ruinach warszawskiego domu poety”. Zob. A. Stawiarska, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*, s. 479–480.

<sup>671</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 67.

*Piękno składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, takich jak moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem. Bez tego drugiego elementu, który jest niby opakowanie niebiańskiego przysmaku, zabawne, podniecające i zaostrzające apetyt, pierwszy byłby niestrawny, nie dający się ocenić, niewłaściwy i obcy naturze ludzkiej. Wątpię, czy można by znaleźć jakikolwiek przykład piękna nie składającego się z obu elementów*<sup>672</sup>.

W swoim dualistycznym spojrzeniu na piękno autor *Kwiatów zła* godzi ze sobą dwa sprzeczne, zdawałoby się, pierwiastki rzeczywistości: jej historyczną zmienność i jej wieczną, niezmienną esencję. Baudelaire jest wprawdzie przekonany o tym, „że piękno, jego ideał i kryteria są w każdej epoce różne i zależnie od niej się zmieniają”<sup>673</sup>, że „współczesność może i musi wyrazić się samodzielnie”<sup>674</sup>, ale jednocześnie pragnie uchylić, jak słusznie zauważa Joanna Guze, „metafizyczną furtkę” – nie chce wyrzec się „piękna wiecznego, nieśmiertelnego”<sup>675</sup>; nie określa jednak przy tym istoty „elementu wiecznego” i raczej pozostawia „domysłowi, wyobraźni czy odczuciu metafizycznemu jego rozumienie”<sup>676</sup>.

Także i Miłosz nie poświęca większej uwagi temu wątkowi Baudelaire’owskiej refleksji; wyraźnie zafascynuje się natomiast koncepcją piękna zmiennego, które artysta może – i powinien – uchwycić dzięki „obserwacji szczegółu”: „w strojach, w zachowaniu się, w geście, w zmieniających się scenach wielkiego miasta”<sup>677</sup>. W swoich rozważaniach na temat narodzin

<sup>672</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 13. Miłosz następująco komentuje Baudelaire’owską koncepcję piękna: „Piękno dla niego [tj. Baudelaire’a – E.D.-K.] jest podwójne: zawiera pierwiastek wiecznotrwały, niezmienny, i drugi, zmienny, zależny od miejsca i czasu. Oba przy tym łączą się w dziele sztuki, co nadaje wyjątkową wagę obserwacji szczegółu, w strojach, w zachowaniu się, w geście, w zmieniających się scenach wielkiego miasta”. Zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 5.

<sup>673</sup> J. Guze, *Nieomylny Baudelaire*, [w:] Ch. Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Gdańsk 2000, s. 10–11.

<sup>674</sup> Tamże, s. 10.

<sup>675</sup> Tamże, s. 11.

<sup>676</sup> Tamże.

<sup>677</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 5. Fascynacja „malarza obyczajów” realistycznym szczegółem wynika zaś bezpośrednio z jego ciekawości świata – to sama rzeczywistość „zaczepia” artystę, o czym przypomina Miłosz w *Rodzinnej Europie*: „Ciekawość jako napęd pracy rysownika nie istnieje w sztuce abstrakcyjnej, ale daje znać o sobie wszędzie, gdzie ogniwo bransolety, zapięcie

sztuki nowoczesnej autor *Prywatnych obowiązków* podkreślać będzie, jak wielkim przewrotem w połowie dziewiętnastego wieku było wprowadzenie do malarstwa realistycznego szczegółu związanego ze współczesną obyczajowością i życiem miejskim: „postaci w tużurkach czy frakach”<sup>678</sup>, stylonego „czarnego cylindra i tużurka, które oburzały krytyków Courbета”<sup>679</sup>.

Przypomnijmy, że wtedy zajmowanie się życiem współczesnym i podawanie jego realistycznych opisów uchodziło za obniżanie godności sztuki. Było to dobre w romansach brukowych, ale czymś niezbyt przyzwoitym dla szanującego się artysty. Czar nowoczesnego gestu, ruchu, stroju, pejzaży miejskich przebiegał się z trudem przez maskaradę teatralnych kostiumów i nie mniej teatralnych krajobrazów. Ciekawy czytelnik „Illustration” z okolic 1850 roku znajdzie wściekłe napaści krytyków na Courbet’a, któremu nie szczędzono obelżywych epitetów za to, że malował swoje obrazy w sposób „brutalny”, to znaczy wprowadził do malarstwa czarny surdut, kamizelkę i cylinder<sup>680</sup>.

Nazwisko Courbета pojawia się jedynie sporadycznie w wypowiedziach Miłosza; brakuje też w twórczości autora *Ogródu nauk* śladów recepcji pism „ojca francuskiego realizmu”<sup>681</sup>. Wydaje się więc, że dla Miłosza najważniej-

---

sukni, sposób trzymania głowy wydawały się godne uwagi i trudu, żeby je zanotować dokładnie” (zob. tenże, *Rodzina Europa*, s. 8). Także w *Legendzie miasta-potwora* poeta następująco skomentuje przytaczane przez siebie fragmenty Baudelaire’owskiego szkicu *Malarz życia nowoczesnego*: „Jednak przedziwnie oddają te cytaty ciekawość, która jest źródłem miejskiego mitu i równocześnie motorem twórczości Balzaka! Ciekawość jako postawa, niemal jako norma zachowania się wobec świata” (zob. tenże, *Legenda miasta-potwora*, s. 194).

<sup>678</sup> Tenże, *Przedmowa*, s. 5.

<sup>679</sup> Tenże, *Spór z klasycyzmem*, s. 69.

<sup>680</sup> Tenże, *Legenda miasta-potwora*, s. 194–195. Miłosz zauważa też, że odpowiednikiem Courbetowskiego malarskiego „czarnego cylindra i tużurka” były „realistyczne szczegóły” pojawiające się w ówczesnej poezji, takie jak „pociąg” czy „telefon” (zob. tenże, *Spór z klasycyzmem*, s. 69).

<sup>681</sup> Zob. J. Thompson, dz. cyt., s. 8. O Courbetowskiej koncepcji realizmu oraz jej krytykach zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 30–31, 39, 41: „Realści utrzymywali, iż jedynym tematem prawdziwie godnym współczesnego artysty jest świat współczesny. Hasło ich brzmiało: *Il faut être de son temps*. «Uważam, że artyści jednego wieku nie są zdolni do ukazania wieku poprzedniego czy przyszłego – pisał Courbet – W tym sensie negują sztukę historyczną odnoszącą się do przeszłości». [...] A główny jego stronnik w *bataille réaliste*, Champfleury, utrzymywał, że znacznie bardziej interesujące od wyobrażania blichtru minionych czasów jest «nacechowane powagą przedstawianie powierzchowności ludzi dnia dzisiejszego, meloników, czarnych fraków, lśniących butów albo sabotów wiejskich». [...] Realści szczególnie cenili przedstawianie tego, co gminne, niskie i pospolite, wyzute ze społecznych praw i marginesowe, choć sięgali również po jaśniejsze strony współczesnego życia. Szukali inspiracji w tłumie: wśród robotników, chłopów, wśród praczek i prostytutek, szukali tematów po kawiarniach i barach okupowanych przez klasy średnie i robotnicze, po ogródkach miejskich i tancbudach, w prozaicznym świecie handlarek perkalem i modystek, widząc bezstronnie i szczerze całe ubóstwo, bezceremonialność i banal-

szym teoretykiem „nowoczesnego piękna” pozostawał Baudelaire (który zresztą, jak zauważa Joanna Guze, Courbetowskiemu realizmowi „nadaje sens skrajnie prymitywny: kopiowanie świata zewnętrznego, naśladowanie natury jest dla niego pojęciem wrogim i nienawistnym”<sup>682</sup>). Bowiern piękny obraz, zdaniem autora *Salonu 1846*, jest „naturą przemyślaną przez artystę”<sup>683</sup>, a więc to wyobraźnia artysty jest tą „instancją”, która przetwarza rzeczywistość i panuje nad nią, rządząc jednocześnie kompozycją dzieła. Dlatego Baudelaire nie cenit zbytnio sztuki współczesnych sobie malarzy z Barbizon – dostrzegał w niej bowiem zbytnie skrępowanie naśladownictwem natury<sup>684</sup>. Z tych samych powodów nie podążył też drogą wyznaczoną przez rodzający się na jego oczach realizm w ujęciu Courbeta: „Realizm – zdaniem Baudelaire’a – to puste słowo, wymyślone jedynie po to, by pogrzyżć inne hasło: romantyzm”<sup>685</sup>. Cenit natomiast malarzy wyobraźni, takich jak Corot i Delacroix; szczególne znaczenie miało dla Baudelaire’a zetknięcie z twórczością tego ostatniego artysty. Kategoria wyobraźni w ujęciu autora *Kwiatów zła* jest uważana za swoisty pomost prowadzący od romantyzmu do sztuki nowoczesnej<sup>686</sup>.

Prawdziwym malarzem jest ten, kto umie dostrzec – jak mówił Baudelaire w swoim *Salonie 1845*, czyli u początków kształtowania się własnej estetyki – „bohaterstwo nowoczesnego życia”, gdyż „nie brak ani tematów, ani kolorów do eposu”; ten, kto „za pomocą koloru i rysunku pozwoli zrozumieć, jak jesteśmy wielcy i poetyczni w naszych krawatach i lakierowanych butach”<sup>687</sup>. Uchwycić piękno współczesności oznacza więc, według

---

ność tej sfery. [...] Courbet zaspokajał tego rodzaju potrzebę prawdy w sztuce. U niego wieśniacy mają surowe rysy i znoszone płócienné stroje, i pozbawieni są ogłady. [...] Najgwałtowniejsi przeciwnicy tych dzieł nie występowali – przyznać trzeba – przeciw tematom w nich prezentowanym. Oburzało ich to, że Courbet postępował z owymi tematami po grubiańsku, niczym ich nie upiększając, nie dokonując żadnej selekcji w przedstawianiu ich”.

<sup>682</sup> J. Guze, *Nieomyślny Baudelaire*, s. 12.

<sup>683</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, s. 76.

<sup>684</sup> Zob. J. Starzyński, *Baudelaire – krytyk sztuki*, [w:] Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. J. Guze, Wrocław 1961, s. XLII.

<sup>685</sup> Tamże, s. XL.

<sup>686</sup> Tamże, s. XLI.

<sup>687</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1845*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, s. 64. Linda Nochlin zauważa, że Baudelaire użył wyrażenia „heroizm życia współczesnego”, jak można podejrzewać, nie bez ironii: „I zgola prawdziwe jest, że w tle realistycznych pragnień, aby ukazać wizerunek zwykłego, współczesnego życia w całej jego prozie, kryła się myśl o tym, że to nowe życie ma zaprawdę jakąś swą stronę epicką, jakąś wzniosłość tak nowoczesnym czasem wrodzoną, jak heroizm antyczny był wrodzony starożytności”. Zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 221.



Baudelaire'a, odmalować „strój, uczesanie, a nawet gest, spojrzenie i uśmiech (każda epoka ma swoją postawę, swoje spojrzenie i uśmiech)”<sup>688</sup>.

Ważnym rysem obyczajowości danej epoki, co podkreśla Baudelaire w swoich szkicach, jest więc dziedzina mody. Stroje, w które malarze przyodziewają tworzone przez siebie postacie, powinny być znakiem współczesnego piękna, a nie piękna przebrzmiałego, zapożyczonego z obrazów dawnych mistrzów:

*Jeśli strój epoki, który sam się narzuca, zastępujecie innym, popełnicie niczym nie usprawiedliwiony nonsens, chyba że jest to maskarada dyktowana przez modę. [...]*

*Na pewno dobrze jest studiować starych mistrzów, by nauczyć się malować, ale będzie to ćwiczenie zbędne, jeśli waszym celem nie jest zrozumienie charakteru teraźniejszego piękna. Draperie Rubensa czy Veronese'a nie nauczą nikogo malowania mory antycznej, atlasu królewskiego czy jakiegokolwiek innego materiału z naszych fabryk, który wzdyma i kołysze krynolina lub spódnica z nakrochmalonego musłinu. Tkanina i jej ciężar nie są już takie same jak w dawnej Wenecji czy na dworze Katarzyny Medycejskiej. Dodajmy jeszcze, że krój spódnicy i stanika zmienił się zupełnie, że fałdy układają się inaczej, że wreszcie gest i postawa kobiety dzisiejszej przydają sukni życia i wyglądu innego niż w minionych epokach. Słowem, by każda nowoczesność mogła stać się starożytnością, trzeba wydobyć z niej tajemnicze piękno, jakim życie ludzkie obdarza ją nieświadomie*<sup>689</sup>.

Miłosz dostrzegać będzie ów niepowtarzalny rys obyczajowy, tkwiący w realistycznym malarstwie różnych epok, a przejawiający się w zmieniających ludzkich modach. W wierszu *Realizm* poeta wyławia z siedemnasto-

<sup>688</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 23. Warto uświadomić sobie, że owa podkreślana przez Baudelaire'a potrzeba współczesności w sztuce była „jednym z centralnych zagadnień, jeśli nie zagadnieniem kluczowym, dziewiętnastowiecznego realizmu. Jedno z niewielu poświadczonych stwierdzeń Daumiera, nieustannie powtarzane przez młodego Maneta: «il faut être de son temps», stało się hasłem skupiającym walczący realizm wokół Courbета, podstawowym założeniem nowatorskiego ruchu reprezentowanego przez Maneta i grupę Batignolles w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, było wyzwaniem dla niektórych prerafaelitów oraz dla wielu różnych orędowników sprawy realizmu w Niemczech, we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych itd., jak również regułą kształtującą postawę takich postępowych pisarzy jak, w samej tylko Francji, Goncourtowie, Zola, Flaubert i Maupassant”. Zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 131.

<sup>689</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 23–24.

wiecznego malarstwa holenderskiego ówczesne stroje mieszczańskie – kryzy, kolety, spódnice atlasowe – oraz chłopskie „kaftany biedaków”<sup>690</sup>. W *Pastelach Degasa* pojawiają się skąpe ubrania dziewiętnastowiecznych kobiet, uchwyconych przez malarza: żółty peniuar i koszula z muślinu<sup>691</sup>; w utworze inspirowanym Hopperowskim *Pokojem hotelowym* – czerwona halka mieszkanki dwudziestowiecznej Ameryki<sup>692</sup>.

Wydaje się, że również Miłoszowa potrzeba zrozumienia i uchwycenia dwudziestego stulecia, o którym autor *Nieobjętej ziemi* powie: „mój wiek dwudziesty”<sup>693</sup>, wiąże się w dużej mierze z próbą odmalowania obyczajowości tej epoki – z całą specyfiką jej póż, gestów i mody, jak w wierszu z *Osobnego zeszytu*:

Materiał ten, kosmaty, prawie wołtok,  
W ciągu całego stulecia używany był na szlafroki,  
Więc nie rozróżnisz, koniec to czy początek dwudziestego wieku,  
Jeżeli siedząca przed lustrem jego płat odchyła  
Jaskrawożółty nad różo-brązem jej piersi<sup>694</sup>.

Poeta spogląda jak gdyby w swoim utworze na obraz utrwalony przez innego artystę: obraz kobiety, czeszącej włosy przed lustrem, ubranej w kosmaty, jaskrawożółty szlafrok – a więc w strój charakterystyczny dla całego dwudziestego stulecia, „strój epoki” – i podejmuje własną poetycką próbę realistycznego malarstwa obyczajów, z jego charakterystycznym pragnieniem chwytania „obecnego momentu”<sup>695</sup>.

Zawsze jednak za wizerunkiem tego, co zmienne – detali strojów czy kolorów „farbki na ustach” – kryje się w poezji Miłosza pragnienie „schwytania” danej osoby w „momencie wiecznym”, „pod wiecznym

<sup>690</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Realizm*, s. 25, 26.

<sup>691</sup> Zob. tenże, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, s. 72.

<sup>692</sup> Zob. tenże, *O! Edward Hopper (1882 – 1967), Pokój hotelowy, Thyssen Collection, Lugano*, [w:] tegoż, *To*, s. 31.

<sup>693</sup> Zob. tenże, *Haftki gorsetu*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 15. Ewa Bieńkowska trafnie określiła Miłosza „kronikarzem stulecia”. Zob. E. Bieńkowska, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004, s. 7–8.

<sup>694</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: Gwiazda Piotun. Strona 47*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 82.

<sup>695</sup> Por. L. Nochlin, dz. cyt., s. 32. Kris Van Heuckelom zauważa, że poeta może odwoływać się w wierszu do jednego „z licznych w okresie w okresie Belle époque obrazów czeszących się kobiet”, na przykład do jakiegoś dzieła Edgara Degasa; brak jednak w utworze wskazówek metajęzykowych, naprowadzających na taki trop. Zob. K. Van Heuckelom, dz. cyt., s. 146.

światłem zatrzymanego czasu<sup>696</sup>, czyli pragnienie wyłączenia jej z prawa przemijania. To dlatego Miłoszowa kobieta z *Osobnego zeszytu* ostatecznie wstępuje w obłok i w światło, będące symbolami rzeczywistości wiecznej, niezmiennej<sup>697</sup>:

A oto i obłok nadbiega zza drzew  
Obrzeżony miedzianym blaskiem i to wszystko  
Nieruchomieje, stęży się, wstępuje w światło<sup>698</sup>.

## Malarstwo ludzkich namiętności

Miłosz podkreśla, że „obyczajową siłę” miała zarówno Baudelaire’owska teoria, jak i praktyka, bowiem autor szkicu będącego pochwałą rysownika Constantina Guysa<sup>699</sup> – „malarza życia nowoczesnego” – sam był również „pełnym wigoru portrecistą obyczajów”<sup>700</sup>, ale też: poetą „wielkiego miasta jako piekła”<sup>701</sup>:

<sup>696</sup> Zob. Cz. Miłosz, *(Tafty szeleszczące...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 18.

<sup>697</sup> Na temat motywu obłoku i motywu światła w poezji Miłosza szerzej pisałam w podrzędiale *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.

<sup>698</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt...*, s. 82. Interesującą interpretację całego Miłoszowego wiersza (w kontekście problematyki „momentu wiecznego”) odnaleźć można w przytaczanej już pracy Krisa Van Heuckeloma (zob. K. Van Heuckelom, dz. cyt., s. 146–147).

<sup>699</sup> Constantin Guys, który był rysownikiem tygodnika „The Illustrated London News”, należy, jak podkreśla Maria Rzepińska, do dziewiętnastowiecznej „wielkiej plejady ilustratorów bieżącego dnia”, takich jak Honoré Daumier czy Paul Gavarni (zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 391). Guys – jako „malarz obyczajów” – specjalizował się m. in. w przedstawianiu prostytutek, „obrazując rozwarstwienia owej profesji, miejsca pracy i rozrywek, z dużą dozą doświadczenia i werwy oraz z dociekliwym wnikiem w ponurą atmosferę” (zob. L. Nochlin, dz. cyt., s. 249).

<sup>700</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 63. Baudelaire wyznał w jednym z listów, że pracuje nad powieścią (której ostatecznie nie napisał): „Tematy, które notował w *Dziennikach poufnych*, świadczą o tym, że jego wymarzona powieść miała być wielką panoramą obyczajów, obejmującą sztukę i religię, miłość i modę, wszystkie grzechy i wszystkie głupstwa epoki. Artykuł o rycinach Constantina Guysa [...] jest w gruncie rzeczy wizją takiej wielkiej powieści o współczesnym świecie, o współczesnym tłumie ludzkim, który pod piórem rysownika lub powieściopisarza staje się społeczeństwem posiadającym kulturę. [...] Powieść Baudelaire’a byłaby więc współczesna; byłaby też dokładna, precyzyjna i gruntowna w opisie społeczeństwa – społeczeństwa [...] jako całości, jako masy, jako tłumy ludzkiego, gdyż Baudelaire’a zajmowały zjawiska wielkie, mnogie; «wszystko jest w liczbie» – pisał”. Zob. A. Kijowski, *Grymas Baudelaire’a*, [w:] Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna*, red. R. Engelking, przeł. E. Burska [et al.], Gdańsk 2003, s. 24, 25, 26.

<sup>701</sup> Cz. Miłosz, *Gorliwość tłumacza*, s. 206.

*I Paryż, jako symbol wielkiego miasta, podczas dokonującej się rewolucji przemysłowo-technicznej, miasto piekielne – la cité infernale, jest przedmiotem jego poezji oraz jego znakomitych rozpraw o malarstwie*<sup>702</sup>.

Baudelaire, o wrażliwości szczególnie wyczułonej na „siłę Piekieł – i tych na ziemskim (czyli miejskim) padole, i tych pośmiertnych”, zdaniem autora *Hymnu o perle* „przyczynił się do mitologicznych obrazów wielkiego miasta nie mniej niż Balzak”<sup>703</sup>.

Malarz obyczajów jest więc – w ujęciu autora *Paryskiego splinu* – obserwatorem wielkiego miasta, „miasta piekielnego”: miejskiego tłumu, „zmiennych widoków ulicy, kawiarni, kabaretu”, kłębówisk ludzkich – i ich szczególnych, charakterystycznych dla danej epoki, namiętności<sup>704</sup>. „Element zmienny” piękna związany jest bowiem, jak pisze Baudelaire, nie tylko z przemijającymi modami, lecz również „płynie z namiętności, a ponieważ mamy nasze szczególne namiętności, mamy i nasze piękno”<sup>705</sup>.

<sup>702</sup> Tenże, *Abecadło*, s. 66. „Miasto piekielne” jest przestrzenią, w której porusza się m.in. bohater Baudelaire’owskiego *Paryskiego splinu*. W tym zbiorze poematów napisanych prozą poetycką, będących „medytacją o kondycji ludzkiej i mrocznych zakamarkach duszy”, pojawiają się „[...] typy z repertuaru szkiców fizjologicznych: biedujący poeta, szklarz, dyrektor teatru, baletniczka, kokota i prostytutka. Dzięki tematom, dekoracjom i komparsom Paryż jest stale obecny w tle *Splinu*. Paryż przeradzający się w mit Paryża, konkretny, ale i dostatecznie iluzyjny, aby symbolizować wszystkie dziewiętnastowieczne metropolie, w których nowoczesny człowiek, samotny w tłumie, zмага się z każdym dniem i z wiecznością”. Zob. R. Engelking, *Testament splinicznego poety*, [w:] Ch. Baudelaire, *Sztuczne raje*, przeł. R. Engelking, Gdańsk 2009, s. 7, 10.

<sup>703</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 66. Miłosz wspomina również o swoim zainteresowaniu „teologicznym” wymiarem dzieła Baudelaire’a: „Teologicznie bardzo ciekawy, bo na pograniczu wiary i niewiary, przez to inny niż jego ateistyczni następcy, Stéphane Mallarmé i Paul Valéry. Całkowicie w aurze rzymskiego katolicyzmu, z silnym piętnem manichejskim [...]” (zob. tamże). Znaczący twórczości Baudelaire’a podkreślają, że to właśnie „poczucie grzechu pierworodnego”, będące w *Kwiatach zła* „jednoznaczne z poczuciem nieodwracalnego skażenia istniejącego świata”, jest „najgłębszą sprężyną, która stanowi o wewnętrznym napięciu tej poezji, nadając jej momentami prawdziwie metafizyczny wymiar. Jest zarazem tym, co przesądza o sile jej oddziaływania na współczesnych [...]”. Zob. J. Brzozowski, *Postowie*, [w:] Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*, s. 464, 471.

<sup>704</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Legenda miasta-potwora*, s. 194–195: „Mówiąc o tym powolnym wnikaniu miasta w sferę sztuki, w sposób prosty dochodzimy do Baudelaire’a. On to, na wiele dziesiątków lat przed wybuchem urbanizmu, zapalczywie bronił prawa artysty do tego, co przelotne, mijające, nietrwale, do przedstawiania mody, obyczaju, zmiennych widoków ulicy, kawiarni, kabaretu. On to w swoich rozprawach estetycznych potrafił napisać pochwałę obserwatora, pochwałę miejskiego tłumu, podobną chyba do hymnów Whitmana”.

<sup>705</sup> Ch. Baudelaire, *Salon 1846*, [w:] tegoż, *O sztuce...*, s. 75.

Także i Miłosza, o czym świadczyć może jego *List półprywatny o poezji*, fascynować będzie taka sztuka jemu współczesna, która zdolna jest uchwycić specyfikę namiętności „kłębowisk ludzkich” zamieszkujących wiek dwudziesty. Opowiadając o londyńskiej wystawie „wojennej” twórczości Picassa, poeta skupi swoją uwagę przede wszystkim na sile namiętności przemawiających z płócien artysty<sup>706</sup>. Dla Miłosza poszukiwania Picassa jawią się jako ważna próba odnalezienia nowej, szczególnej formy artystycznej, za pomocą której można by wyrazić dramatyczną sytuację człowieka w dwudziestym wieku, którego doświadczenie drugiej wojny światowej zmieniło nieodwracalnie. Z płócien Picassa poeta odczytuje ironię, obrzydzenie, kpinę, wściekłość, krzyk protestu, oceniając tę twórczość jako „próbę wyśpiewania nowej tragedii Sofoklesa językiem Hotentotów”<sup>707</sup>.

Ludzkie namiętności – w ich wymiarze „szczególnym”, przynależnym mieszkańcom dwudziestego stulecia – odnajdzie Miłosz również w twórczości plastycznej Feliksa Topolskiego, którego pracownię odwiedzi podczas pobytu w Londynie w grudniu 1945 roku<sup>708</sup>. W *Liście półprywatnym o poezji*, notując swoje wrażenia po obejrzeniu płócien<sup>709</sup> artysty, na których „kłębi się masa ludzi wszystkich ras, poruszana rytmem wydarzeń, które nawiedziły pięć kontynentów”<sup>710</sup>, oraz jego albumów z rysunkami<sup>711</sup>

<sup>706</sup> Zob. Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 77–78. Szerzej na temat wojennej twórczości Picassa oraz jej recepcji przez Miłosza pisałam w podrozdziale *W stronę upadku sztuki figuratywnej*.

<sup>707</sup> Tenże, *List półprywatny o poezji*, s. 78.

<sup>708</sup> „Topolski zaś narysuje jego karykaturę – z twarzą poety zmieniającą się w drzewo, później opublikowaną w «Oficynie Poetów» z lutego 1967 r.”. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 821.

<sup>709</sup> Notabene, warto zwrócić uwagę na fakt, że rysunki Topolskiego często oceniane są przez krytyków wyżej niż jego dzieła malarskie. Zbigniew Herbert, który obejrzał wystawę prac Feliksa Topolskiego w roku 1961, niezwykle krytycznie ocenił jego twórczość malarską. Pochlebnie natomiast wypowiedział się o wojennych albumach rysunkowych Topolskiego, stwierdzając, że „ten cykl wyznacza i określa właściwą rangę Topolskiego” oraz że jest to „notatnik wzruszający swoim niewątpliwym autentyzmem”. Zob. Z. Herbert, *Feliks Topolski*, [w:] tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001, s. 313–314. Zob. też: J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pińkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996, s. 227–228: „O ile w rysunkach Topolski zachowywał świeżość spojrzenia i nerwową kreską syntetyzował impresje, w malarstwie ta reportażowa formuła nie znalazła odpowiedniego wyrazu, wahając się między ekspresyjną szkicowością a zauroczeniem gestem i materią farby”.

<sup>710</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 78.

<sup>711</sup> Historycy sztuki wskazują na wyjątkowość rysunkowej techniki Topolskiego: „Wypracował własną manierę rysunkową, której istotą są pozornie pogmatwane, niezmiernie

(*Britain in War*<sup>712</sup> z 1941 roku i *Russia in War*<sup>713</sup> z 1942 roku), będącymi owocem pracy Topolskiego jako korespondenta<sup>714</sup> wojennego, Miłosz stwierdzi: „[...] pomyślałem, że zasadniczo ta droga powrotu malarstwa ku uczuciom i namiętnościom ludzkim jest słuszna i że artyści mają przed sobą nadzieję, której zdawało się już braknąć”<sup>715</sup>.

Wydaje się, że Miłosz zafascynował się twórczością Topolskiego z tego samego powodu, co Baudelaire – ponad osiemdziesiąt lat wcześniej – pracami Constantina Guysa: obaj artyści jawią się w oczach poetów jako „malarze obyczajów”, starający się uchwycić „ludzkie zbiorowiska w ruchu”<sup>716</sup>, a także ich szczególne, zależne od danej epoki, namiętności. Zresztą, zestawienie dwudziestowiecznego rysownika z postacią Baudelaire’owskiego „malarza życia nowoczesnego” jest nieprzypadkowe: badacze wielokrotnie wskazywali już bowiem na pokrewny charakter ich twórczości:

*Topolskiego fascynuje przede wszystkim tłum, masa ludzka w ruchu. Jak już zauważono, dałyby się do niego zastosować słowa Baudelaire’a wypowiedziane w związku z twórczością Guys’a. „Tłum jest jego żywiołem, jak żywiołem ptaka jest powietrze, a ryby – woda”. Nie przypadkiem też obok nazwiska Topolskiego padają nazwiska C. Guys’a, H. Daumiera, G. Dorégo, artystów nie tylko biegłych w sztuce rysunku, ale i pełnych charakteru portrecistów społeczeństwa swojej epoki*<sup>717</sup>.

ekspresyjne, niemal konwulsyjne sploty cieniutkich linii”. Zob. T. Dobrowolski, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989, s. 332.

<sup>712</sup> Zob. *Britain in Peace and War*, drawn by Feliks Topolski, London 1941.

<sup>713</sup> Zob. *Russia in War. London-summer 1941, Russia-bound convoy, a British cruiser, Iceland*, drawn by Feliks Topolski, London 1942.

<sup>714</sup> „W czasie drugiej wojny światowej, jako oficer armii polskiej, [Topolski – E.D.-K.] był korespondentem dokumentującym w seriach rysunków bitwę o Anglię, walki na Dalekimi Bliskimi Wschodzie, w Afryce, Rosji, Włoszech”. Zob. *Słownik malarzy polskich, t 2: Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku* [wyboru haseł dokonały: M. Kitowska-Łysiak, I. Kossowska, M. Sitkowska; aut. haseł E. Gorządek et al.], Warszawa 2001, s. 365.

<sup>715</sup> Cz. Miłosz, *List półprywatny o poezji*, s. 78.

<sup>716</sup> Por. tenże, *Przedmowa*, s. 5.

<sup>717</sup> *Feliks Topolski. Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog*, pod red. I. Jakimowicz, Warszawa 1985, s. 18. Irena Jakimowicz odwołuje się w przytoczonym fragmencie tekstu do przedmowy Jamesa Lavera z albumu *Britain in Peace and War*, której autor pisał między innymi: „Some of the drawings which Topolski has made of bombed London have something of the dramatic intensity of a Doré, the sculptural significance of a Daumier, the nightmare horror of a Piranesi, the exquisite line and balanced chiaroscuro of a Guys. [...] He [tj. Topolski – E.D.-K.] has an insatiable appetite for the entire phantasmagoria of contemporary life, and the words which Baudelaire used of Guys might be applied to him: «The crowd

Natomiast w *Nieobjętej ziemi* Miłosz wyraźnie określi również horyzont własnego poetyckiego namysłu nad rzeczywistością – zbieżny z Baudelaire'owską koncepcją artysty jako piewcy „żywołu” ludzkiego i jego obyczajów:

*Ależ przedmiotem mojej kontemplacji nie była przyroda. Było nią społeczeństwo ludzkie w wielkich miastach nowożytnej epoki. „Uciechy znieprawionego zwierzęcia” jak powiada Baudelaire. [...] Nie mogłem zgłębić tego żywołu, nie mogłem objąć ni pojąć i myśleć znaczyło poruszać się w nim a równocześnie siebie i innych oglądać z daleka*<sup>718</sup>.

## Przeciw naturze, czyli pochwała sztuczności

Baudelaire'owska obserwacja ludzkiego tłumu ściśle wiąże się, jak zauważy Miłosz, z pochwałą cywilizacji jako sztuczności. Tenże wątek refleksji autora *Malarza życia nowoczesnego* – wyptywający z jego niechęci do natury – okaże się niezwykle ważny dla Miłosza, który wskazywać będzie wielokrotnie na ten zasadniczy powód swojej fascynacji Baudelaire'owskim szkicem o Constaninie Guysie:

*Mnie jednak w tej rozprawie co innego pociągało. Jest to traktat przeciwko Naturze. Cały pesymizm Baudelaire'a zwraca się przeciwko roje-*

---

is his element, just as the air is the bird's, as the water is the fish's»". Zob. J. Laver, *Introduction* [w:] *Britain in Peace and War*, s. 11, 13. Zob. też: J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, dz. cyt., s. 227–228: „Specyficzny charakter twórczości Topolskiego, dla której analogie można znaleźć z postaciami XIX-wiecznych ilustratorów (np. C. Guys, H. Daumier), polega na notowaniu wrażeń z ważnych wydarzeń i procesów zachodzących aktualnie w świecie: w czasie II wojny światowej rysował m. in. konwoje atlantyckie, formowanie armii gen. Andersa, walki na wielu frontach, uwalnianie obozów koncentracyjnych [...]”.

<sup>718</sup> Cz. Miłosz, *(Ależ przedmiotem mojej kontemplacji...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 138. Por. też: E. Kiślak, dz. cyt., s. 87–88: Chociaż [Miłosz – E.D.-K] był moralistą i zdobywał się na przenikliwy aż do okrucieństwa osąd rzeczywistości, sam siebie uważał za tego, który przede wszystkim patrzy, bystrym okiem obserwatora śledząc drobne szczegóły, mówiące dużo o wielkich przemianach. Ideałem wydawał się być dla niego ciągle rysownik Constantin Guys, opisany przez Baudelaire'a w apologetycznym szkicu *Malarz życia współczesnego* [...]. Spojrzenie Miłosza było bardziej zjadliwe, bardziej ironiczne, ale nie oszczędzające również i widza, świadome niebezpieczeństw zamykania się w obserwacyjnej wieżycze wśród własnych iluzji”.

*niom Rousseau i jego następców o dobroci człowieka w stanie dzikim. Natura nie uczy żadnej moralności, najwyżej wojny przeciwko wszystkim i kanibalizmu*<sup>719</sup>.

Baudelaire występował przeciwko koncepcji „człowieka naturalnego”, to znaczy przeciw naturze, która jest „samą potwornością”; naturę uważał bowiem za „zerowy stan egzystencji, w którym człowiek jest dzikim, okrutnym zwierzęciem, zdolnym tylko do zbrodni i zła”<sup>720</sup>. To właśnie moda, jak stwierdził autor *Malarza życia nowoczesnego*, stanowi dla człowieka nieustającą próbę poprawienia natury; moda jest objawem „upodobania do ideału, który w umyśle ludzkim góruje nad wszystkim, co życie naturalne gromadzi w nim grubego, przyziemnego, plugawego [...]”<sup>721</sup>.

Zdumiewające, jak silnie w pamięci Miłosza utkwił szkic o „malarzu życia nowoczesnego”, przynoszący obraz cywilizacji jako teatru, maskarady – w swojej refleksji powracać będzie Miłosz do niego nieustannie (począwszy od lat 30., a skończywszy na ostatnich wypowiedziach z początku dwudziestego pierwszego wieku), podkreślając jednocześnie wagę „antynaturalistycznych” Baudelaire’owskich obserwacji. Przykłady można by mnożyć; warto zwrócić uwagę na kilka choćby tekstów. W pierwszym z nich, jeszcze przedwojennym (z lipca 1939 roku), młody poeta wskazuje, że „[...] człowiek nie może istnieć bez pancerza wizji o sobie samym. Nie ma w nim nic naturalnego. Nawet gesty, stroje, sposób noszenia głowy, układa na wzór tworców swojej wyobraźni. Pięknie pisze o tym Baudelaire, głosząc pochwałę sztuczności”<sup>722</sup>. W jednym z ostatnich felietonów do „Tygodnika Powszechnego” (zestycznia 2004 roku, a więc powstałym w późnej starości) poeta raz jeszcze powróci do *Malarza życia nowoczesnego*:

*Czytając dziś ten szkic Baudelaire’a, czujemy, że stanął on na granicy wirtualnego i coraz bardziej wirtualnego świata i że jego rozprawa dotyka jakiegoś esencjonalnego przełomu w dziejach naszej cywilizacji. Zwrot*

<sup>719</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 6. Szerzej o Miłoszowej niechęci do natury pisałam w podrozdziale *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.

<sup>720</sup> Zob. A. Kijowski, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>721</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 45.

<sup>722</sup> Cz. Miłosz, *O kłamstwie*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu...*, s. 300–301 (pierwotny druk: „Glossy”, lipiec 1939).



przeciw Naturze nie oznacza braku tendencji przeciwnych, ale marzenie o pobrataniu się z Naturą jest już mocno nadwątlone<sup>723</sup>.

A w cytowanej już przedmowie (z lat 90.) do polskiego wydania szkicu o Constantinie Guysie Miłosz następująco podsumuje „antynaturalistyczną” koncepcję Baudelaire’a:

*Ten piewca wielkiego miasta dziewiętnastego wieku, czyli la cité infernale, zdawał się uważać nasze odejście od przyrody za nieodwracalne. Pochwalając nowoczesność i broniąc makijażu, opowiadał się tym samym za urbanistycznym przewrotem i przeciwko monotonnemu bytowaniu mieszkańców wsi, którym rządzi powtarzający się rytm pór roku. Podniecające było dla niego uczestnictwo w świecie ludzkim, pojętym jako święto codziennych masek i przebrań, wielkie teatrum<sup>724</sup>.*

Baudelaire’owski obraz cywilizacji jako sztuczności, świata ludzkiego jako przedstawienia, w którym „indywiduum ludzkie nosi wciąż nowe kostiumy”<sup>725</sup>, w którym „aktor wybiega zza kulis uszminkowany, ubrany w tajemniczej garderobie”<sup>726</sup>, przeniknie również do poezji Miłosza. Malowanie ludzkich obyczajów nabiera w niej bowiem charakteru podglądania nieustającego widowiska, podglądania ludzi przebranych w „maski, peruki, koturny”, tańczących na jaskrawej scenie świata<sup>727</sup>. W wierszu *Wieczór* z tomu *Dalsze okolice* poeta kieruje swoje wołanie w stronę tych wszystkich „przebrań”, które zapewnia człowiekowi cywilizacja, a dzięki którym zamknięty on zostaje „w obłocznym kokonie” i oddzielony od natury, czyli – od śmierci, rozkładu, przemijania<sup>728</sup>. O tej naturze, która jest przeciwieństwem kostiumu cywilizacji, powie poeta lapidarnie:

<sup>723</sup> Tenże, *Natura*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, s. 128.

<sup>724</sup> Tenże, *Przedmowa*, s. 7–8.

<sup>725</sup> Zob. tenże, *Legenda miasta-potwora*, s. 191.

<sup>726</sup> Tamże.

<sup>727</sup> Por. tenże, *Wieczór*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 7.

<sup>728</sup> Aleksander Fiut, mówiąc o znaczeniu opozycji nagość – strój w twórczości Miłosza, słusznie zauważył, że: „Ozdoby są zatem jakby magicznymi znakami, którymi człowiek zaklina upływający czas, strój zaś stanowi zaporę – wąż – przed wrogością otaczającego świata. Może w tej właśnie sferze należy szukać tego, co odróżnia nas od zwierząt”. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 178.

„płuca, wątroba, seks, nie ja, nie moje”<sup>729</sup>. W Miłoszowym wierszu powraca echem myśl Baudelaire’a, który – jak pisał Andrzej Kijowski – stwierdził, że „wszystko, co w człowieku dobre i szlachetne, jest sztucznością: uroda, wdzięk, ogłada, moralność; wszystko jest dziełem wyobraźni, królowej zdolności. To wyobraźnia sprawia, że kobiety dbają o urodę i wdzięk, a mężczyźni, dla pohamowania swych dzikich instynktów, wymyślają prawa, systemy moralne, tworzą kulturę. Wszystko, co ludzkie, jest dziełem wyobraźni. Poezja jest jej wyrazem najdoskonalszym, najczystszy”<sup>730</sup>. To właśnie „hymn, poemat, melopea”, a więc poezja, stanowi, zdaniem Baudelaire’a i Miłosza, najdoskonalszy wyraz sprzeciwu wobec natury – to znaczy wobec śmierci:

Maski, peruki, koturny, przybywajcie!  
 Odmieńcie mnie, zabierzcie na jaskrawą scenę,  
 Żebym na chwilę mógł wierzyć, że jestem!  
 O hymnie, poemacie, melopeo,  
 Śpiewaj moimi ustami, umilknieś i zginę!<sup>731</sup>

Każda epoka ma sobie przynależny kostium, ma własną modę, którą malarz obyczajów winien odmalować, żeby odcisnąć na obrazie znamię swojego czasu. A jednak nie tylko stroje stanowić będą o „pięknie współczesności”, utrwalonym przez artystę. Miłosz, za Baudelairem, zwraca uwagę na przemożną siłę cywilizacyjnej sztuczności, która sprawia, że również ludzkie ciało – a więc część natury – jawi się inaczej w każdej epoce. Po pierwsze, każda epoka ma swój charakterystyczny sposób poruszania się i gestyki, zależny od jej obyczajowości i mody, a możliwy do uchwycenia przez malarzy:

*Człowiek jest bez ustanku kształtowany przez to, co zmienne, a więc przez obyczaj, styl, modę; do tego stopnia, że nawet jego ciało, domena przecie fizjologii, ulega wpływowi epoki, czego dowodem jest coraz to inny jego sposób poruszania się, utrwalony na portretach*<sup>732</sup>.

<sup>729</sup> Cz. Miłosz, *Wieczór*, s. 7.

<sup>730</sup> A. Kijowski, dz. cyt., s. 21–22.

<sup>731</sup> Cz. Miłosz, *Wieczór*, s. 7.

<sup>732</sup> Tenże, *Przedmowa*, s. 6–7.

Zmienna, zależna od przemijających mód, jest też ludzka nagość – także, zdawałoby się, domena wyłącznie natury:

*Trzeba pamiętać, że obrazy są zależne od mody bardziej nawet niż nasza wrażliwość językowa. [...] Głębokie refleksje nad zależnością ciała kobiecego od mody znajdujemy w szkicach estetycznych Baudelaire'a. Według niego nawet nagość danej epoki jest zależna od noszonych wtedy strojów, czyli nie ma jednej nagości naturalnej*<sup>733</sup>.

Tenże wątek zmieniających się obrazów nagości w sztuce – nagości, która zawsze naznaczona zostaje śladem „stroju epoki” i terażniejszej obyczajowości – powraca również w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*:

*Kobieta rozbierająca się na filmie z 1919 roku zdejmuje suknie modne w 1919 roku, nie jest naga, ale obnażona z tego, co zdjęta, i bardziej podobna do swojej ubranej siostry niż do nagiej kobiety z drugiej połowy stulecia. Tak samo akty kobiece u malarzy Renesansu są wyłuskane ze strojów epoki, nimi, by tak rzec ciągle objęte, tyle że są to szaty niewidzialne. Bo ciało zawsze nosi ślad ubioru, jakim jest przykryte, np. pasów czy sznurówek, a przede wszystkim ślad swojego zachowania się, gestów, póź narzucanych przez obyczajowo przyjęty ubiór*<sup>734</sup>.

Ale jednocześnie, jak zdaje się mówić Miłosz, „strój epoki” to tylko pewien wariant ponadczasowego kostiumu cywilizacji, który nosi na sobie każdy człowiek, aby być „ponadnaturalny”. Co znamienne, powtarzającymi się symbolami kostiumu ludzkiej cywilizacji stają się w poezji Miłosza przedmioty i substancje związane z malowaniem ciała: „tusz i pomadka” (jak w *Poecie siedemdziesięcioletnim*)<sup>735</sup>, „farbka na ustach” (jak chociażby w utworach *Wieść*<sup>736</sup>; *Kronika miasta Pornic*<sup>737</sup>; *Elegia dla Ygrek Zet*<sup>738</sup>) czy

<sup>733</sup> Tenże, *Żle o filmie*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, s. 46.

<sup>734</sup> Tenże, *Seks dostarczony*, [w:] tegoż, *Widzenia...*, s. 100. Notabene, esej ten rozpoczyna poeta mottem z Baudelaire'a.

<sup>735</sup> Zob. tenże, *Poeta siedemdziesięcioletni*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 142.

<sup>736</sup> Zob. tenże, *Wieść*, s. 69.

<sup>737</sup> Zob. tenże, *Kronika miasta Pornic*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 44.

<sup>738</sup> Zob. tenże, *Elegia dla Ygrek Zet*, s. 96.

szminka (*Zmartwychwstanie...*<sup>739</sup>). Wszystkie te atrybuty-maski człowieka żyjącego w cywilizacji (innymi słowy – człowieka pojmowanego jako *homo culturalis*) odbijają się w licznych lustrach, wypełniających poezję Miłosza. Bohaterowie i bohaterki jego wierszy dotykają siebie w zwierciadłach<sup>740</sup>, ich „różowy język/ Sprawdza w lusterku ciemny karmin wargi”<sup>741</sup> – jak gdyby chcieli w ten sposób potwierdzić swoje istnienie. Ale ludzkie odbicie w zwierciadle okazuje się czymś efemerycznym, ulotnym – jak człowiek. Tym samym lustro w poezji Miłosza staje się jednym z najważniejszych symboli *vanitas*: „Kształt kapeluszy, krój sukien, twarze w lustrach / Będziesz pamiętał niejasno, jak coś, co było dawno / Albo zostaje ze snu”<sup>742</sup> – mówi poeta w wierszu *Młodość*; „Abyście o poranku / Byli uważni: pochylenie głowy, / Ręka z grzebieniem, dwie twarze w lustrze / Są tylko raz, na zawsze”<sup>743</sup> – przestrzega w wierszu *Po wygnaniu*.

Jan Białostocki w jednej ze swoich rozpraw o sztuce wspomina o lustrze holenderskim z XVII wieku (z Museum of Fine Arts w Bostonie), u którego dołu namalowano martwą naturę, skomponowaną z motywów *vanitas*: książek i czaszki<sup>744</sup>. Oto jak badacz pointuje swoją refleksję:

*Każdy, kto stał przed tym lustrem, mógł oglądać swój własny obraz otoczony niejako symbolami vanitas. Ale wizerunek widza był ulotny i niknął, ilekroć oddalał się on poza wizualny zasięg zwierciadła. Pozostawała jednak zawsze, nawet z oddali widoczna, wanitatywna kompozycja namalowana na jego powierzchni, jakby po to, by nas pouczać, że symbole znikomości nie przemijają, ale że to rzeczywistość jest efemeryczna i pozbawiona trwałej egzystencji*<sup>745</sup>.

Wydaje się, że również w Miłoszowym wierszu *Zaśpiew* odnaleźć można podobną myśl – to ludzie i ich odbicia w lustrze są ulotne, przemijające, natomiast same zwierciadła – jako symbole *vanitas* – okazują się trwalsze

<sup>739</sup> Zob. tenże, (*Zmartwychwstanie...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 108.

<sup>740</sup> Por. tenże, *W Yale*, s. 17.

<sup>741</sup> Tenże, *Beinecke Library*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 22.

<sup>742</sup> Tenże, *Młodość*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 30.

<sup>743</sup> Tenże, *Po wygnaniu*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 14.

<sup>744</sup> J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku: trwałość i przemijanie*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, s. 102.

<sup>745</sup> Tamże.

od człowieka. *Zaśpiew* jawi się w ten sposób jako poetycki lament nad przemijalnością ludzkiego życia, wypowiedziany (czy raczej – wyśpiewany) przez starą kobietę, która w początkowej apostrofie zwraca się do zwierciadeł, pokazujących niegdyś jej urodę. Odbija się w nich dzisiaj twarz zupełnie inna, obca:

Lustra w których widziałam kolor moich ust,  
Kto idzie tam, kto sobie dziwi się na nowo?<sup>746</sup>

## Kobieta – umalowana kapłanka erotyki

Miłosz wyznaje w *Abecadle*, że szkic Baudelaire'a *Malarz życia nowoczesnego* pozwolił mu zrozumieć cywilizację „jako sztuczność, jako udawanie i teatr, z kobietą jako umalowaną i wtajemniczoną kapłanką erotyki”<sup>747</sup>. W innym miejscu autor *Nieobjętej ziemi* wyjaśnia istotę tak pojmowanego teatru świata, która zasadza się na nieustającym skrywaniu tego, co w człowieku „naturalne”, a więc – zwierzęce:

*Zwierzęcość przebrana, maski, róż, czernidło do rzęs, przedkopulacyjne rytuały, święta powłóczystrych sukien wirujących w ulicznym tańcu. Upojenie nieporównywalną z niczym śmiesznością mody, poddanie się jej, jak przemiana w kogoś innego za kulisami teatru*<sup>748</sup>.

Wszystkie akcesoria, służące do malowania ludzkich masek i „przebrań”, wszelkie „szminki”, przystępują w wierszach Miłosza zarówno mężczyznom, jak i kobietom. Jednak wielokrotnie wskazuje poeta – podobnie zresztą jak Baudelaire – na kobietę jako na istotę szczególną w ziemskim teatrze „udawań”, jako na tę, „która jest umalowaną i wtajemniczoną kapłanką erotyki”. Mówiąc o kobiecie „umalowanej” poeta nawiązuje do Baudelaire’owskiej „pochwały makijażu”<sup>749</sup> – to znaczy pochwały tego „pudru ryżowego”, różu i czernidła do rzęs, dzięki którym kobieta staje się

<sup>746</sup> Cz. Miłosz, *Zaśpiew*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 76.

<sup>747</sup> Tenże, *Abecadło*, s. 61.

<sup>748</sup> Tenże, *(Ależ przedmiotem mojej kontemplacji...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 138.

<sup>749</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 43–46.

na chwilę „czarodziejska i nadnaturalna”, choć w istocie jest ona „przedstawicielką i sojuszniczką nieubłaganego urzędnika świata”<sup>750</sup>. Jak słusznie zauważa Miłosz w *Spizarni literackiej*, w oczach Baudelaire kobieta naturalna to w istocie kobieta „brzydka i utrzymywana na poziomie zwierzęcym”<sup>751</sup>:

*Kobieta ma prawo wydawać się czarodziejska i nadnaturalna, a nawet chcąc tego, spełnia pewien obowiązek; powinna zadziwiać i urzekać; jest bóstwem, musi być połączana, jeśli chce być uwielbiana. Musi więc zapożyczać od wszystkich sztuk środków, które pozwolą jej wznieść się ponad naturę, aby bardziej podbijać serca i ujarzmić umysły. To nic, że o podstępnie i sztuczności wiedzą wszyscy, jeśli sukces jest pewny i efekt nieodparty. W tych rozważaniach artysta-filozof znajdzie łatwo usprawiedliwienie dla wszelkich praktyk we wszystkich czasach, stosowanych przez kobiety, aby utwierdzić i, jeśli można tak powiedzieć, uświęcić swe kruche piękno. Wylizywanie ich nie miałyby końca; jeśli jednak ograniczyć się tylko do tego, co nasza epoka nazywa wulgarnie makijażem, któż nie zauważy, że użycie pudru ryżowego, tak głupio wyklętego przez prostodusznych filozofów, ma za cel i rezultat usunięcie ze skóry wszystkich plam, którymi tak obelżywie obdarzyła ją natura, i stworzenie abstrakcyjnej jednolitości koloru i konsystencji, ta zaś jednolitość, jak gładki trykot, natychmiast upodabnia istotę ludzką do posągu, to znaczy do istoty boskiej i wyższej? Co zaś do sztucznej czerni podkreślającej oko i różu na górnej części policzka, to choć stosuje się je z tych samych powodów – potrzeby prześcignięcia natury – rezultat ma zaspokoić wręcz przeciwne wymagania. Róż i czerń uosabiają życie, życie nadnaturalne i nadmierne; czarna oprawa przydaje*

<sup>750</sup> Cz. Miłosz, *Krótką dygresja o kobiecie jako przedstawicielce Natury*, [w:] tegoż, *Widzenia...*, s. 33.

<sup>751</sup> Zob. tenże, *Natura*, s. 127–128: „Literatura i sztuka ostatnich paru stuleci to ciągłe krążenie wokół pytania: z Naturą czy przeciw Naturze? Najbardziej chyba znamienym manifestem w dziewiętnastym wieku była rozprawa Charles’a Baudelaire’a o malarzu obyczajowym Constantine Guysie, gdzie znajdujemy jawną pochwałę antynaturalności w obyczajach społeczeństw ludzkich. Puder, róż, przebrania, kolejne następstwa mody, zmienianie kobiety w istotę tajemniczą, cały ten wielki teatr właściwy dla wielkiego miasta jest przeciwstawiony «naturalności» życia wiejskiego i kobiecie «naturalnej», to jest brzydkiej i utrzymywanej na poziomie zwierzęcym; gdyż według Baudelaire’a przywilejem kobiety jest stroić się, dodawać sobie powabę wszelkimi środkami. Przyznajmy, że jego obserwacje sięgały głęboko w procesy cywilizacyjne i w następstwa kolejnych sezonów mody, bo przecie na przykład dzisiaj kobieta o sylwetce stworzonej sztucznie, o włosach malowanych na dowolny kolor jest godną następczynią swojej koleżanki z czasów Baudelaire’a, przybranej w krynoliny”.

*głębi i niezwykłości spojrzeniu, bardziej jeszcze upodabnia oko do okna otwartego na nieskończoność; róż, rozpalając policzek, rozjaśnia źrenicę i piękna twarz kobieca nabiera tajemniczej namiętności kapłanki*<sup>752</sup>.

Cywilizacja z jednej strony trwa jako sztuczność, z drugiej jednak nie przestaje nią władać Eros<sup>753</sup> – kobieta jawi się jako jego „wtajemniczona” kapłanka<sup>754</sup>. „Kapłanka erotyki” przewodniczy zaś „zbiorowemu obrzędowi, kolorowemu widowisku co roku nowej mody”<sup>755</sup>; w tym kontekście jej stroje, jej makijaż, stają się, jak mówi Miłosz, swoistym rynsztunkiem, „w którym występuje, żeby podbijać mężczyzn”<sup>756</sup> (to dlatego powie poeta w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*, że męskie „wstąpienie w adolescencję jest wstąpieniem w strach, strach Natury, strach kobiety”<sup>757</sup>; mężczyzna wie, że to sama natura skrywa się pod kłamstwem kobiecych „przebrań”)<sup>758</sup>.

<sup>752</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 45–46.

<sup>753</sup> W *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz, definiując trzy odmiany miłości, pisze między innymi: „Eros obejmuje strefę popędu seksualnego, ale nie tylko, skoro jest «pośrednikiem między bogami i ludźmi», pożądaniem bezgranicznym, prawdziwym sprawcą wszelkich poczynań twórczych i w nauce, i sztuce” (zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 215). Jak słusznie zauważa Aleksander Fiut, Miłosz odrzuca w swojej poezji idealistyczne koncepcje miłości, akcentując przede wszystkim Erosa – jej stronę zmysłową, ciemną jak „stodycz kobiecego ciała”. Zob. A. Fiut, A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 175. O znaczeniu Erosa w poezji Miłosza interesująco pisał także Jan Błoński (zob. J. Błoński, *Epifanie Miłosza*, s. 214–221).

<sup>754</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, s. 7: „Sztuczność – to dla niego [tj. dla Baudelaire’a – E.D.-K.] wielkie stowo i wielka pochwała. Cywilizacja jest sztuczna, ale i zawsze pod władzą Erosa [...]”.

<sup>755</sup> Tamże.

<sup>756</sup> Zob. tenże, *Przedmowa*, s. 7: „Najważniejszy chyba rozdział [Baudelaire’owskiego szkicu *Malarz życia nowoczesnego* – E.D.-K.] nosi tytuł *Pochwała makijażu*. [...] Baudelaire [...] nie uważa pudru i różu za dodatki używane po to, żeby nadrobić naturalne braki. Makijaż łącznie z suknią służą kobiecie za rynsztunek, w którym występuje, żeby podbijać mężczyzn, czyli potrzebny jest jej jako kapłance erotyki. Autor zdaje się nie darzyć uznaniem «naturalnej piękności» dziewczyny zdrowej jak rzepa. Przywilejem kobiety jest malować się i ubierać, ponieważ wtedy ukazuje się oczom widza jako tajemnica. [...] Pozbawiona przebrań i ozdób, sprowadzona do samego ciała, jest zbyt blisko natury”.

<sup>757</sup> Tenże, *Krótką dygresja o kobiecie...*, s. 33.

<sup>758</sup> O Baudelaire’owskim ujęciu „kłamstwa” kobiety trafnie pisał Ryszard Engelking: „Kobieta jest bowiem, przez swą woń i swe rozkołysanie, odpowiednikiem egzotycznych krajów, gdzie godziny są powolniejsze, odpowiednikiem ogromnego morza, odpowiednikiem tego, co samo jest analogią zaświata. Ale jak długo można upijać się kłamstwem? Kobieta nie oddziela duszy od ciała, należy do diabła, do natury; chce, aby ją kochać taką, jaka jest, i ściąga nas w dół. Zrazu budzi marzenia, potem sadyzm”. Zob. R. Engelking, dz. cyt., s. 16.

Baudelaire'owską „kapłanką erotyki”, skrywającą się pod zastoną skąpego stroju, jest bez wątpienia kobieta z Miłoszowego wiersza inspirowanego obrazem *Judyta I*<sup>759</sup> Gustava Klimta:

O, usta na wpeł rozchylone, oczy przymknięte, różowa sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!

Z wyobrażeniem ciebie oni, biegnący do ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich pocisków, spadający w doły, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożeganie!<sup>760</sup>

Lite złoto tkanin, naszyjnik z rzędami drogich kamieni – to „przebrania”, dzięki którym kobieta wydaje się „czarodziejska i nadnaturalna”, a będące w istocie częścią miłosnego „rynsztunku” Judyty<sup>761</sup>. Bowiem spod błyszczą-

<sup>759</sup> Zob. G. Klimt, *Judyta I*, 1901, Österreichische Gallerie, Wiedeń. Na temat obrazu Klimta zob. m.in. M. Chini, *Klimt: życie i sztuka*, przet. H. Borkowska, Warszawa 2010, s. 48–52; E. Di Stefano, *Klimt. Artysta i dzieło*, przet. T. Łozińska, Warszawa 2003, s. 34–40; S. Partsch, *Klimt: życie i twórczość*, przet. A. Kozak, Warszawa 1998, s. 251–252; *Gustav Klimt*, red. M. Dobosz, K. Beliniak, przet. A. Dudzińska-Facca, Warszawa 2005, s. 8–9. Historycy sztuki podkreślają, że Judyta, ukazana przez Klimta z „dekadencją zmysłowości”, jest „jednym z najstynniejszych wizerunków secesyjnego ideału kobiecości” (zob. M. Chini, dz. cyt., s. 48; *Gustav Klimt*, s. 8). Judyta Klimta to nie „wojownicza bohaterka, wyzwolicielka Żydów, lecz kobieta zmysłowa, rozwiązła” (zob. S. Partsch, s. 251). „Judyta z 1901 roku stanowiła kwintesencję Klimtowskiego typu *femme fatale*. Motyw niezczutej uwodzicielki, która doprowadza do ruiny i śmierci kochanka, stanowił prawdziwą obsesję inteligencji przetomu stulecia i był stale obecny w literaturze i sztuce między rokiem 1890 a 1914” (zob. E. Di Stefano, dz. cyt., s. 38).

<sup>760</sup> Cz. Miłosz, *O! Gustav Klimt (1862–1918), Judyta (szczegół)*, Österreichische Gallerie, Wiedeń, [w:] tegoż, *To*, s. 29. Interesującą i przekonującą interpretację utworu Miłosza w kontekście obrazu Klimta (oraz w kontekście wypowiedzi historyków sztuki na temat tego obrazu) zaproponował Adam Dziadek (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 170–173). Badacz słusznie zauważa, że „choć w górnej części obrazu Klimta widoczny jest napis *Judith und Holofernes* [Judyta i Holofernes], odsyłający niewątpliwie do biblijnego mitu, nie to stanowi dla Miłosza kwestię najważniejszą. Poeta koncentruje swą uwagę na fragmencie obrazu – wszak w rozbudowanym tytule wiersza figuruje wtrącony w nawias dopisek «szczegół». Uwagę przykuwa przede wszystkim emanujący z płótna sensualizm i erotyzm [...]” (tamże, s. 171–172).

<sup>761</sup> Interpretatorzy obrazu Klimta zwracają uwagę na to, że naszyjnik na szyi Judyty „zdaje się nawiązywać do dekapitacji babilońskiego wodza” (zob. M. Chini, dz. cyt., s. 49). Warto również przypomnieć, że lata 1901–1909 nazywane są „złotym okresem” w twórczości Klimta, kiedy to artysta w sposób szczególnie wykorzystywał dekoracyjne wartości barwy złotej (zob. E. Di Stefano, dz. cyt., s. 36).



cego, drogocennego „kostiumu” wyłania się tajemniczy splot natury i Ero-sa: kusząca (i niebezpieczna) kobieca cielesność (usta Judyty „na wpół roz-chylone”, jej oczy przymknięte, jej różowa sutka w „obnażonej nagości”). Judyta jawi się w wierszu jako przedstawicielka „nieubłaganego porządku świata”, która – w erotycznej, zmysłowej pozie – przygląda się mężczyznom ruszającym do ataku, ich rozrywaniem pociskami ciałom, spadającym w doły, „w zgniliznę”<sup>762</sup>. Sama jest niczym zwiastun ich śmierci<sup>763</sup>.

Próbując zrozumieć – śladem refleksji Miłosza – rolę kobiety w teatrze ziemskich „udawań”, nie sposób pominąć postaci Leonor Fini. Niewiele miejsca w swojej twórczości poświęcił autor *Nieobjętej ziemi* tej znajomej malarce, przez wiele lat związanej z przyjacielem Miłosza, Kotem Jeleńskim<sup>764</sup>, bohaterce licznych niezwykłych portretów fotograficznych, ujawniających jej upodobanie do podkreślania teatralności własnego życia<sup>765</sup>.

<sup>762</sup> „Judyta jawi się w tym wierszu rzeczywiście jako *femme fatale*, niczym zły los, zwiastun nieszczęścia, śmierci – tyle że ofiarą nie jest tu Holofernes, a żołnierz ginący, jak można się domyślać, w okopach I wojny światowej” (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 172).

<sup>763</sup> Wydaje się więc, że poeta pozostaje w swojej poetyckiej interpretacji obrazu bliski wymowie dzieła malarskiego, akcentując dominującą – i śmiertelnością – rolę kobiety w sferze erotycznego „obrzędu”. A jednak trzeba wyraźnie zaznaczyć, że w utwór Miłosza wpisana została również wiedza poety o nieuchronnym końcu epoki, której bohaterką była *femme fatale* Klimta (i wielu innych artystów przełomu wieków). Obraz pożegnania Judyty z żołnierzami ruszającymi w okopy pierwszej wojny światowej staje się w wierszu Miłosza znakiem ostatecznego kresu Belle Époque. Por. też: A. Dziadek, dz. cyt., s. 172.

<sup>764</sup> Niezwykle interesującą prezentacją wzajemnych relacji (intelektualnych, artystycznych, osobistych) Leonor Fini i Kota Jeleńskiego stanowi katalog wystawy zorganizowanej w 2011 roku przez Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie. Zob. *Leonor Fini i Konstanty Jeleński. Portret podwójny* [katalog wystawy], opr. Anna Lipa, Warszawa 2011. O przyjaźni Kota z Miłoszem zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 623–625; „Pracując w sekretariacie Kongresu Wolności Kultury, a przede wszystkim współpracując «Preuves», publikując stale w «Kulturze», dzięki inteligencji, błyskotliwości, urokowi i arystokratycznym koneksjom czując się doskonale w wielu kręgach Paryża, najdalszy od nostalgicznej mentalności emigranta, związany z drapieżną, niepokojącą i tajemniczą malarką, Leonor Fini, był Kot niczym Proustowski Swann – przyjacielem z Maisons-Laffitte, podobnie jak licznym gościom z Polski, odstąpił tylko niewielką częśćką swej proteuszowej osobowości. [...] Jeleński – odwiedzany przez Miłosza także na Korsyce, gdzie w starym porzuconym klasztorze w miejscowości Nonza spędzał nieraz wakacje z Leonor Fini – był kimś, z kim poeta mógł uprawiać intelektualnego ping-ponga, którego tak brakowało mu w Kalifornii, choć ich listy [...] świadczą też o przyjaźni, szczerości, zaufaniu”. O swojej przyjaźni z Kotem opowiada Miłosz w *Roku myślowego*, gdzie wyznaje: „Przez całe lata miałem jednego tylko czytelnika, jego” (zob. Cz. Miłosz, *Rok myślowego*, s. 80–81). Miłoszowe wspomnienie o Jeleńskim znaleźć można również w *Spisźarni literackiej* (zob. Cz. Miłosz, *Syrokomla*, s. 83–86). Zob. też: K. Pomian, *Jeleński: szkic do portretu*, [w:] tegoż, *W kręgu Giedroycia*, Warszawa 2000, s. 153–167.

<sup>765</sup> Leonor Fini pisała w swojej autobiografii: „Nie lubię fotografii amatorskiej, nie ma nic bardziej fałszywego niż unieruchomiona «naturalność». To właśnie «poza» jest decydująca, a ja jestem zawsze ciekawa i rozbawiona, widząc moje liczne twarze, które znam dosyć dobrze,

W tych kilku wspomnieniach, które pozostawił poeta, Leonor Fini jawi się jako Baudelaire'owska kobieta „umalowana”, występująca „na balu maskowym świata” w rozmaitych kostiumach, przebraniach; nawet uprawiane przez nią malarstwo było, zdaniem Miłosza, wyłącznie jednym z jej „strojów”, jedną z zasłon skrywających sekret kobiecej natury (to zapewne dlatego poeta nie poświęca temuż malarstwu większej uwagi):

*Czy Leonor Fini była malarką znakomitą – nie wiem. Przyznam się szczerze, że dla mnie jej malarstwo było przedłużeniem jej kobiecej osobowości, jak jej kapelusz, jej toalety, jej koty, czyli wszystko, w czym występowała na balu maskowym świata. Pewnie jestem niesprawiedliwy, bo rozróżnienie pomiędzy miłością do uprawianej przez siebie sztuki i miłością własną jest trudne i w moim osądzie odnajduję jakieś echo antyfeminiizmu, który zabawę sztuką przez kobiety uważał za część ich stroju<sup>766</sup>.*

W utworze *Leonor Fini* z tomu *Wierszy ostatnich* po raz kolejny powraca Miłosz do Baudelaire'owskiego obrazu kobiety „podwójnej”. Tytułowa

---

a które potwierdzają się w obrazach. Ludzie mówią mi: powinna Pani zostać aktorką. Nie, dla mnie interesująca jest jedynie nieuchronna teatralność mojego życia”. Cyt. za: M. Grąbczewska, *Unieruchomione chwile własnego teatru. O fotograficznej kreacji Leonor Fini*, [w:] *Leonor Fini i Konstanty Jeleński...*, s. 100. Leonor Fini zaczęła fascynować fotografów już jako młoda artystka, obracająca się w kręgach paryskich surrealistów: „Była idealnym obiektem fotograficznym, idealną modelką – piękną, wyrazistą, tajemniczą, wciąż gotową do zmiany strojów, twarzy, osobowości. Uwielbiającą maski, powłóczyście suknie, ciężkie brokatowe kapy i szale. Kochającą świętowanie, ale również pozę i teatralność codzienności” (tamże). Por. też: L. Fini, *Pseudonimy*, „Zeszyty Literackie” 1998, z. 61, s. 40: „W kolejnych okresach mego malarstwa widzę coś na kształt PSEUDONIMÓW – może powolną erozję pozoru. Niełatwo wyciągnąć z tych przyptyków i odpływów jakiś wniosek – ja tego nie potrafię. Widzę unieruchomione chwile własnego teatru – sama będąc chętnie teatralna. Myślę, że chcąc nie chcąc wszyscy twórcy są teatralni: na scenie, z konieczności w masce, gdyż nie ufają spojrzeniu innych, nie mogąc się bez niego obejść”; L. Fini, *Ceremonie*, „Zeszyty Literackie” 1998, z. 61, s. 42: „Każdą czynność zwyczajną, codzienną, wykonywaną w spowolnionym tempie, z momentami całkowitego unieruchomienia i w absolutnej ciszy, będzie wydawać się ceremonią. Rozproszone światło padające nie wiadomo skąd, nadaje tej ceremonii cechy nieuniknioności, przygważdżając chwilę. Gesty będą czymś więcej niż gestami, pozór będzie brzemienny w znaczeniu. Często tak widziałam czy zdawało mi się, że widzę rzeczywistość”.

<sup>766</sup> Cz. Miłosz, *Syrokomla*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, s. 83. Warto tę Miłoszową opinię o Leonor Fini jako malarce zestawić z refleksją Kota Jeleńskiego, który pisał: „Choć niewątpliwie jest malarką, Leonor nie lubi, jak się o niej mówi, że jest malarką. Ona jest Leonor Fini. I maluje. Nie chce być poddana swojemu dziełu, uważaną za żywy pędzel. [...] Przekazuje innym ludziom taki swój obraz, w którym przemieszane są osoba i osobowość, życie i twórczość. Nic też dziwnego, że wykrystalizował się wokół niej, jak błyszcząca i twarda otoczka, swoisty mił”. Cyt. za: A. Lipa, *Czarne słońce Leonor Fini*, [w:] *Leonor Fini i Konstanty Jeleński...*, s. 28.

bohaterka jawi się więc tu jako przedstawicielka natury – i kapłanka Erosa – „pożerająca” mężczyznę (aluzja do związku Leonor Fini z Kotem Jeleńskim – wiersz bowiem jest przede wszystkim opowieścią o ich miłosnej relacji), a jednocześnie – istota „ponadnaturalna”, nierozzerwalnie związana z teatrem swoich masek, wachlarzy, toalet – i sztuki:

Byłaś starsza od niego o czternaście lat.  
 Choć kiedy go pożarłaś każda kobieta mogła ci pozazdrościć,  
 bo był naprawdę pięknym mężczyzną,  
 o nieco chłopięcej urodzie.  
 Przyjaciele nie lubili tego związku.  
 Nie wiem czy po włosku macie takie powiedzenie:  
 ty z piczki nie rób kapliczki.  
 W żarliwej miłości mówiłaś mu wszystko o sobie,  
 łącznie z enigmatycznym dzieciństwem w Trieste.  
 Wasze łożo było przybytkiem szeptów i tajemnic.  
 Nie będę teraz wydziwiał nad twoją ambicją  
 służenia swoim maskom, wachlarzom i toaletom,  
 jak też obrazom w pracowni na górze  
 apartamentu przy rue de la Vrillière,  
 dokąd wstęp był wzbroniony.  
 Wolę myśleć o was na Korsyce w ruinach klasztoru,  
 gdzie w waszej sypialni figowiec wyrastał z podłogi  
 i przebijał pułap, a tuż obok toń morska przy skale  
 i na tarasie stół z bazaltowej płyty,  
 przy którym ucztowano<sup>767</sup>.

Z przywołanych wspomnień Miłosza o Leonor Fini wyłania się portret kobiety, na którą autor *Roku myśliwego* spogląda okiem Baudelaire'owskim, mając świadomość, że odgrywała ona w swym życiu swoisty spektakl zmieniających się masek i przebrań, będących jedynie „przedłużeniem jej kobiecej osobowości”<sup>768</sup>. Bowiem człowieka, jak pisał poeta w *Rodzinnej Europie*, można osiągnąć tylko „z ukosa, poprzez wszystko, co jest jego

<sup>767</sup> Cz. Miłosz, *Leonor Fini*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, s. 33–34. Por. też: K. A. Jeleński, [List do Józefa Czapskiego z dn. 26 sierpnia 1952], „Zeszyty Literackie” 1998, z. 61, s. 59: „Une créature bestiale et poétique – poetyczna w sensie unique – oto czym jest dla mnie Leonor”.

<sup>768</sup> Cz. Miłosz, *Syrokomla*, s. 83.

przedłużeniem i ciągłą maskaradą, czyli w jego momencie historycznym<sup>769</sup>. Trzeba „dosięgnąć” istotę ludzką w jej zmienności, aby móc dotrzeć do tego, co w niej „wiecznotrwałe” (i niezwykle trudne do uchwycenia)<sup>770</sup>. To właśnie tę niezmienną esencję kobiecości – niezależną od „stroju epoki” – próbował poeta zamknąć w słowach pierwszej części *Ogródu Ziemskich Rozkoszy*:

Jak lekko stąpają! Biodra ich w spodniach, nie w powłóczystych szatach,  
stopy bose w sandałach, nie na koturnach,  
włos ich nie spięty szylkretową klamrą.

Ale te same, odnawiające się, pod znakiem Luny, miesiąca,  
W korowodzie, który sławi panią Wenus<sup>771</sup>.

<sup>769</sup> Tenże, *Rodzinna Europa*, s. 8. Aleksander Fiut tak komentuje metodę „dosięgania” człowieka w sztuce, na którą wskazuje Miłosz w cytowanym fragmencie *Rodzinnej Europy*: „Tego rodzaju metoda daje wgląd w samą istotę dokonujących się zjawisk bez postugiwania się, zawsze nieuprawnionymi i dającymi się podważyć, uogólnieniami, a zarazem pozwala uniknąć sprowadzania opisu rzeczywistości historycznej do banalnej rodzajowości”. Zob. A. Fiut, *Mistrz i czeladnik*, [w:] tegoż, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003, s. 116.

<sup>770</sup> Por. Cz. Miłosz, *Legenda miasta-potwora*, s. 191: „Śledząc, jak indywiduum ludzkie nosi wciąż nowe kostiumy, a nie gubi tożsamości, uczestnicząc w przedstawieniu, w którym aktor wybiega zza kulis uszminkowany, ubrany w tajemniczej garderobie – umysł zaczyna wdrażać się w odkrywanie ogniw ukrytych, przejściowych, sięga za dekoracje sztuki, do punktu, gdzie skryształizowana, zakrzepła powłoka dopiero się staje”. Zob. też: Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 23: „Nowoczesność jest przemijająca, ulotna, przypadkowa, to połowa sztuki; druga połowa jest wieczna i niezmienna”.

<sup>771</sup> Cz. Miłosz, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 9. Por. też: A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 196: „Owe «siostry nasze i kochanki» są takie same w salach wystawowych muzeum Prado, jak na płótnach niderlandzkiego mistrza. Zmienity się ich stroje [...], ale niezmienny pozostaje festyn upojenia zmysłów, afirmacja uroku i piękna młodości [...]. Poddane destrukcyjnemu działaniu czasu, narażone na przemijanie – przechowują w sobie ideał kobiecości, wyrażający antynomiczność i ambiwalencję ludzkiej natury. Ow ideał ucieleśnia bowiem zarówno macierzyństwo, jak dziewictwo, zmysłowość i miłość nadprzyrodzoną. Eros i Charitas, Wenus i Luna łączą się w nim nierozdzielnie”.

### 3. Kobiety z pasteli Degasa

#### „Degas mnie wzrusza”

W rozmowie z Marią Rzepińską z 1946 roku Miłosz, opowiadając o własnej fascynacji malarstwem, wielokrotnie odwołuje się do twórczości impresjonistów. Poeta podnosi między innymi wątek znaczenia tematu w dziele malarskim – jako świadectwa artystycznej ciekawości i zachłanności świata, „dążności do malarskiej eksploatacji otoczenia”<sup>772</sup>. W pewnym momencie w dziejach sztuki zabrakło malarzom tej chęci do ukazywania bogactwa rzeczywistości. Ale nie brakowało jej jeszcze, zdaniem Miłosza, impresjonistom, którzy „mieli ogromny rozpęd poznawczy, chłonęli świat jako zespół zjawisk, które domagają się przedstawienia ich na płótnie i to również w ich obyczajowej, ludzkiej, właściwej czasowi, modom, atmosferze”<sup>773</sup>. Poeta wskazuje na bogaty repertuar tematów podejmowanych przez impresjonistów: „Studium obyczajowe człowieka jak u Maneta, życie kulis jak u Degasa, studia apaszów i kokot, życie nocnego Paryża jak u Lautrec’a, urok ciała kobiecego jak u Renoir’a [...]”<sup>774</sup>.

<sup>772</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 10.

<sup>773</sup> Tamże.

<sup>774</sup> Tamże, s. 11. W jednym ze szkiców z tomu *Szukanie ojczyzny*, a także w *Wypisach z ksiąg użytecznych* wspomni poeta o jeszcze jednym temacie impresjonistów – o impresjonistycznych pejzażach, podkreślając, że francuscy malarze pozostawali wierni studiom „z natury” (a więc: wierni rzeczywistości): „[...] mgiełki i prześwietlone słońcem szarości Ile-de-France są jedyne na świecie i tylko z ich obserwacji mogli impresjoniści wziąć swoje pejzaże, a z kolei oni nauczyli nas znajdować to samo, co spostrzegli” (zob. Cz. Miłosz, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992, s. 79–80). Poeta nawiązuje przy tym do charakterystycznego dla impresjonistów widzenia krajobrazu opartego na wrażeniu, zgodnego z zasadą: „Malować nie to, co wiem, lecz to, co widzę” (zob. I. Witz, dz. cyt., s. 146), w której znaczenia nabiera „oko malarza” (por. Cz. Miłosz, *Wypisy...*, s. 169: „Duża ilość wierszy chińskich w tej mojej książce ma prosty powód: malarskość tej poezji, wyrażająca się bliską współpracą kaligrafa i rysownika. «Rybak» jest w istocie jak obraz. I rzeczywiście wiesz został «przetłumaczony» na obraz pędzlem malarza, następnie wiele razy naśladowany i często reprodukowany w książkach o chińskiej sztuce. Drobny deszcz i mgła utrudniają widzenie i ta przeszkoda dla patrzącego na obraz z rybakim przypomina nam, że patrzący istnieje. Co mogłoby prowadzić do długich rozważań o malarstwie, o niezliczonych pejzażach malowanych tak, jakby miejsce ustawienia sztalugi się nie liczyło i innych – zwłaszcza impresjonistów – na których oko malarza i miejsce, skąd patrzy, nie są ukryte”). To impresjoniści, zdaje

Znamienne, że tym, co w malarstwie impresjonistów najbardziej przyciąga uwagę Miłosza, są studia obyczajowości ludzkich zbiorowisk, życie wielkiego miasta i jego mieszkańców – w całej ich różnorodności. Słowem – pociąga Miłosza „malarstwo obyczajów”; to właśnie impresjoniści są, zdaje się mówić poeta, „malarzami życia nowoczesnego” w znaczeniu, jakie przypisał temu pojęciu Baudelaire<sup>775</sup>. Autor *Ocalenia* podkreśla przy tym, że szczególną wartość ma dla niego „humanistyczny” wymiar twórczości impresjonistów, zwłaszcza dwóch spośród nich – Maneta i Degasa<sup>776</sup>, którzy są, zdaniem poety, malarzami „głęboko ludzkimi”:

*Wspomniałem, że ulubionymi moimi malarzami są Manet i Degas, a to dlatego, że są oni dla mnie głęboko ludzcy. Poprzez ich sztukę wyczuwam ich stosunek do człowieka. W obrazach ich wyczuwa się dążność do przeprowadzenia studium ciała ludzkiego na tle obyczajowym, na tle epoki, wyraża się w tym coś bardzo ludzkiego, jest w tym pewien szczególny, ironiczny stosunek do rytmu życia fizjologicznego. Faktura malarska, barwa, oświetlenie, rysunek – wyraża pewien stosunek do rzeczywistości ludzkiej, to co jest nieuchwytnie w poezji, a co tkwi w wyobrażeniu plastycznym, nieprzetłumaczalne na słowa<sup>777</sup>.*

---

sie mówić poeta, nauczyli nas patrzeć na francuskie krajobrazy i dostrzegać ich wyjątkowość, ich charakterystycznego „ducha” (por. Cz. Miłosz, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, s. 79–80). W szkicu *Granice sztuki* doda zaś, że to impresjoniści „potrafili wzbudzić zachwyt wydobywając cuda, jakie oko ludzkie widzi w oświetlonej słońcem trawie, w kwiatach, w altanach ogródka podmiejskiej kawiarni” (zob. Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 67). Trzeba jednak pamiętać o niejednoznacznym stosunku Miłosza do malarstwa impresjonistycznego (zob. podrozdział *W stronę upadku malarstwa figuratywnego*).

<sup>775</sup> Szerzej na ten temat pisałam w podrozdziale *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*.

<sup>776</sup> W literaturze przedmiotu znaleźć można kilka wzmianek dotyczących zainteresowania Miłosza Degasem. Krzysztof Zajas w swoim artykule *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza* wspomina o fascynacji poety biografią francuskiego malarza, nie rozwija jednak tego wątku (zob. K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie*. Studia, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 180). Adam Dziadek w studium *Obrazy i wiersze* cytuje dwie wypowiedzi Miłosza – eseistyczną i poetycką – nawiązujące do twórcy *Niebieskich tancerek*, jednak nie rozważa on przy tym głębiej relacji Miłosz – Degas (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 146–148). Interpretację wiersza *Pastele Degasa* odnaleźć można natomiast w studium *Wiersze o obrazach* Anety Grodeckiej (zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 200–201).

<sup>777</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11.

Poetę zafascynuje zwłaszcza rzeczywistość ludzka zobrazowana przez Degasa, w której odbija się wielowymiarowy stosunek malarza do świata – ironiczny i zarazem pełen litości:

*Bliskie jest mi zwłaszcza spojrzenie Degasa na rzeczywistość ludzką. Malarz ten interesuje mnie nie tylko wizualnie, ale humanistycznie. Jego tancerki, jego prasowaczki, jak wiele mówią o stosunku tego artysty do człowieka, stosunku zawierającego bezbrzeżną ironię i litość zarazem, obiektywizm i subiektywizm<sup>778</sup>.*

Ta prawda o człowieku, którą szczytywał Miłosz z malarstwa twórcy *Niebieskich tancerek*, musiała być bliska i samemu poecie – poecie, który dostrzegał i opisywał zarówno budzącą współczucie kruchość, przemijalność i „ranliwość”<sup>779</sup> istoty ludzkiej, jak i jej sferę fizjologiczną, jej zwierzęcość i „włochatość”<sup>780</sup>. Wiele lat później, w *Roku myśliwego*, powróci Miłosz do myśli o tym, że spojrzenie Degasa jako artysty jest spojrzeniem pełnym litości. Opisując swoje wrażenia z wędrowki po Musée d’Orsay i oglądania Degasowskich tancerek, poeta wyzna:

*Degas mnie wzrusza, bo za tym malarstwem jest litość. Dla kruchego ciała, dla aspiracji tych dziewcząt, dla ich kochanków, mężów, dla ich dalszych przynależności, jakich, nie wiadomo<sup>781</sup>.*

Na marginesie warto wspomnieć, że Miłosz z twórczością impresjonistów zetknął się bliżej już w roku 1935, kiedy to, będąc stypendystą Funduszu Kultury Narodowej, przebywał w Paryżu, gdzie w Luwrze oglądał kilka wystaw, między innymi ekspozycję ze zbiorów muzeum w Grenoble (a tam płótna Renoira, Bonnard, Matisse’a, Picassa). W Paryżu Miłosz uczestniczył również (m.in. wraz z Józefem Czapskim) w słynnych przechadzkach po Luwrze z Józefem Pankiewiczem. Gdy zajrzemy do notatek Czapskiego z tychże wykładów (które znaleźć można w monografii *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*), dowiemy się, że podczas „trzeciej przechadzki po

<sup>778</sup> Tamże.

<sup>779</sup> Zob. np. tenże, (*Tendresse. Wolę to słowo...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 100.

<sup>780</sup> Zob. np. tenże, (*W fotelu fryzjerskim...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 87.

<sup>781</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, s. 16.

Luwrze” Pankiewicz zatrzymywał się przed pastelami Degasa, które jednak, jak relacjonuje autor *Na nieludzkiej ziemi*, nie wzbudziły entuzjazmu malarza. Oto jaki komentarz Pankiewicza na temat tych obrazów – ale też na temat samego Degasa – zanotował Józef Czapski:

*Świetny rysownik, czasem w pastelach ma piękne zestawienia barwne, ale co za nuda tych twarzy, co za nienawiść do człowieka! Degas nienawdził ludzkości, to się udziela widzowi*<sup>782</sup>.

Znamienne, że Miłoszowa refleksja o Degasie nie podąża śladem tej opinii Pankiewicza, że według autora *Kontynentów* spojrzenie francuskiego malarza pełne jest litości dla człowieka – litości, która budzi w poecie wzruszenie.

Na obrazach twórcy *Lekcji tańca* ludzkie obyczaje i mody, zmiany fizjologiczne i śmierć – za każdym razem inna, o nowym imieniu – zostały zagęszczone i sprowadzone, jak powie Miłosz, do jakiegoś „ekstraktu” – np. do tancerki. Bo trzeba podkreślić, że z obrazów Degasa Miłosz „wyławia” przede wszystkim kobiety. W okupacyjnym eseju *Granice sztuki* poeta wspomina o Degasowskich baletnicach<sup>783</sup>; w rozmowie z Marią Rzepińską o tancerkach i prasowaczkach<sup>784</sup>; w *Roku myśliwego* przywołane zostają po raz kolejny tancerki i „wielkie baletnice”<sup>785</sup>. Kobieta z malarstwa Degasa jest więc w oczach Miłosza „ekstraktem” mód i obyczajów, to znaczy – jest „i sobą, i wlecze cały ciąg – swojej rodziny, rozmów tam, łóżek, kuchni, ówczesnego Paryża, roku, dnia”<sup>786</sup>. Odciska się na niej znamię zbiorowości ludzkiej i czasu, z którego pochodzi.

I wreszcie w tomie poetyckim *To*, pochodzącym z późnego okresu twórczości Miłosza, pojawiają się kobiety z pastelów Degasa<sup>787</sup>. *Pastele Degasa* to jedyny wiersz, w którym Miłosz bezpośrednio odwołuje się do twórczości autora *Niebieskich tancerek*, jedyny wiersz, w którym poeta próbuje „zmierzyć się” za pomocą słowa z obrazami Degasa. Warto więc przyj-

<sup>782</sup> J. Czapski, *Trzecia przechadzka po Luwrze*, [w:] tegoż, *Józef Pankiewicz...*, s. 140.

<sup>783</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, s. 68.

<sup>784</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11.

<sup>785</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 16.

<sup>786</sup> Tamże.

<sup>787</sup> Zob. tenże, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, s. 72.



rzyć mu się bliżej, mając nieustannie w pamięci kontekst wszystkich prozatorskich wypowiedzi Miłosza o twórczości francuskiego malarza.

## Późne prace Degasa

Obrazy, które zainspirowały Miłosza, mogły powstać najwcześniej w latach 80. dziewiętnastego wieku; wówczas to bowiem pastel stał się ulubioną techniką Degasa i, jak wskazują badacze, to w nim osiągnął artysta „najwspanialsze i najoryginalniejsze rezultaty kolorystyczne”<sup>788</sup>. Właśnie w tym okresie (tj. w ostatnim dwudziestolecu dziewiętnastego wieku) dotknięty chorobą oczu malarz porzuca malarstwo olejne na rzecz pastelu<sup>789</sup> i rzeźby.

Czy można określić ściśle, o jakich pastelach opowiada Miłosz w swoim wierszu? Próbę taką podjęła Aneta Grodecka, która zidentyfikowała jeden z obrazów, będących przedmiotem poetyckiego opisu:

*W wierszu Pastele Degasa [Miłosz – E.D.-K.] nawiązał do obrazu Kobieta czesząca włosy<sup>790</sup>, znajdującego się obecnie w kolekcji Metropolitan Museum w Nowym Jorku. [...] Opis układu modelki jest na tyle wierny, że pozwala wybrać ten pastel spośród innych obrazów o tym samym tytule [...]”<sup>791</sup>.*

Jednocześnie badaczka wspomina, że „w dalszej części wiersza podmiot liryczny wylicza jeszcze inne postaci kobiece utrwalone przez malarza [...]”<sup>792</sup>. Rzeczywiście, niezwykle trudno byłoby wskazać – poza *Kobietą czeszącą włosy* – pastele, które zainspirowały poetę. Trzeba raczej powie-

<sup>788</sup> Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 401.

<sup>789</sup> Wybór techniki pastelu powodowany był nie tylko względami zdrowotnymi (postępującą ślepotą), ale też – jak wskazuje Jean Paul Crespelle – finansowymi: „Związki rodzinne, wyrzeczenie się majątku na korzyść braci, znalazły nieoczekiwane odbicie w twórczości Degasa. Pozbawiony środków finansowych, musiał sprzedawać swe prace i więcej malować. Oczywiście nie do pomysłenia było, by chcąc znaleźć nabywcę, robił obrazy komercyjne, ale zaczął stosować pastel, technikę, która pozwalała mu szybciej pracować”. Zob. J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, przet. M. Michalska-Ciołek, Warszawa 1977, s. 13.

<sup>790</sup> E. Degas, *Kobieta czesząca włosy*, ok. 1888–1890, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

<sup>791</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 200.

<sup>792</sup> Tamże, s. 201.

dzień, że wizerunki kobiet, które nakreślił poeta w swoim wierszu, są kompilacją wielu różnych motywów zaczerpniętych z późnej twórczości Degasa, a może raczej – są zapisem wrażenia, jakie pozostawiły pastele Degasa w pamięci Miłosza.

Można pokusić się jednak o wypunktowanie tych motywów zaczerpniętych z Degasowskich obrazów, które w sposób szczególnie ożywiły wyobraźnię poety. I tak motyw kobiety siedzącej przed lustrem odnajdziemy między innymi w dwóch pastelach Degasa zatytułowanych *Przed lustrem* i *Kobieta przy toalecie* (jednak kobieta z wiersza Miłosza – w przeciwieństwie do Degasowskich kobiet – „czerni rzęsy przed lustrem”, ubrana w żółty peniuar)<sup>793</sup>. Motyw leżącej kobiety (u Miłosza: „Trzecia leży na łóżku, pali papierosa / I ogląda żurnal mody.”) pojawia się także w kilku pastelach Degasa, takich jak np. *Dziewczyna oglądająca album* czy *Kobieta leżąca na podłodze* (w obu jednak pracach nie pojawiają się stroje i rekwizyty, które przypisał Miłosz kobietom w swoim wierszu: papieros, żurnal mody, koszula z muślinu)<sup>794</sup>.

Podkreślmy raz jeszcze: poecie nie zależy na wiernym opisie twórczości malarza; w wierszu nie pojawiają się też żadne oznaki metajęzykowe, które pozwoliłyby zidentyfikować konkretne plastyczne przedmioty odniesienia (poza ogólną wskazówką zawartą w tytule)<sup>795</sup>. *Pastele Degasa* nie spełniają więc tych wyznaczników, które powinien – według Adama Dziadka – spełniać tekst literacki, aby mógł zostać nazwany ekfrazą<sup>796</sup>. Elementy opisu pojawiające się w wierszu pozwalają – jak już zostało wspomniane – zidentyfikować w sposób przekonujący jeden tylko pastel (*Kobieta czesząca włosy*), lecz nawet w przypadku tego obrazu poeta nie rości sobie pretensji do szczegółowej o nim opowieści.

<sup>793</sup> Por. E. Degas, *Przed lustrem*, ok. 1885–1886, San Diego Museum of Art, San Diego (Stany Zjednoczone); tenże, *Przed lustrem*, 1899, Hamburger Kunsthalle, Hamburg; tenże, *Kobieta przy toalecie*, ok. 1895–1900, Ordrupgaard Museum, Kopenhaga.

<sup>794</sup> Por. tenże, *Dziewczyna oglądająca album*, 1889, kolekcja prywatna; tenże, *Kobieta leżąca na podłodze*, ok. 1886–1888, Musée d'Orsay, Paryż.

<sup>795</sup> W tytułach innych wierszy z tomu *To* odwołujących się do malarstwa – w przeciwieństwie do *Pasteli Degasa* – pojawiają się informacje dotyczące np. daty powstania danego obrazu czy też miejsca, w którym jest on obecnie przechowywany. Zob. np. Cz. Miłosz *O! Gustav Klimt (1862–1918), Judyta (szczegół), Österreichische Galerie, Wiedeń*, [w:] tegoż, *To*, s. 29.

<sup>796</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 50–51: „Aby dany tekst literacki [...] mógł zostać uznany za ekfrazę, muszą się w nim pojawić oznaki metajęzykowe, które bezpośrednio odsyłają do konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej [...]. Kolejnym wyznacznikiem ekfrazy są elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”.

## Linia, ruch, barwy

Warto zastanowić się przez chwilę nad tym, czy w wierszu Miłosza pojawiają się jakieś tropy świadczące o tym, że poetę zafascynował nie tylko temat kobiety (akt kobiecy, kobieta przy toalecie) podjęty przez malarza, ale również wartości malarskie (elementy formalne) charakterystyczne dla twórczości Degasa. Trzeba w tym kontekście zwrócić uwagę na dwa słowa, które zapewne nieprzypadkowo pojawiają się w wierszu Miłosza: linia („linia jednej piersi”) i ruch („ruch ramion”) – są to bowiem swoiste słowa klucze do twórczości Degasa. Historycy sztuki podkreślają, że linia w twórczości Degasa odgrywa rolę zasadniczą (także w pastelu *Kobieta czesząca włosy*, do którego odwołuje się poeta, postać kobieca obwiedziona została wyraźnym konturem) – i jest to jedna z głównych różnic pomiędzy malarstwem Degasa a malarstwem impresjonistycznym sensu stricto:

*U Degasa rolę zasadniczą odgrywał kontur, konstrukcja obiektów wyczuwalna pod najmigotliwszymi refleksami, linia tętniąca pod najbardziej impresyjną plamą. Gdy większość impresjonistów – zwracając się ku bliższej przeszłości – zauważała przede wszystkim Delacroix, Degas widział tam jeszcze i Ingres’a, w którego bliskim otoczeniu rozpoczął swoją artystyczną karierę, i który wywarł nań ogromny wpływ. Miał zawsze we krwi zdecydowane, mocne poczucie kształtu istniejącego niezależnie od zmienności wrażeń, a przez to na obszarze jego sztuki nie mogły pojawić się żadne spośród wewnętrznych sprzeczności, do jakich wiodła „ortodoksyjnie” stosowana metoda widzenia i notowania doświadczeń wzrokowych<sup>797</sup>.*

Paul Valéry przywołuje opowieść Degasa o jego spotkaniu z Ingres’em, podczas którego twórca *Rodziny Bellelich* usłyszał niezwykle ważne dla siebie słowa – wskazówkę dotyczącą dalszej artystycznej drogi: „Niech pan rysuje linie... Dużo linii, z pamięci albo z natury”<sup>798</sup>. Szczególny stosunek Degasa do konturu w malarstwie musiał przykuć uwagę Miłosza, który zżymał się na „omdlewający” świat impresjonistów, który w impre-

<sup>797</sup> W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 125–126.

<sup>798</sup> P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993, s. 39.

sjonizmie upatrywał zapowiedź upadku sztuk odtwarzających związanego między innymi z odejściem malarzy od przedstawiania przedmiotów mocno obwiedzionych linią i swoistą emancypacją koloru<sup>799</sup>. To wyjaśnia, dlaczego spośród twórczości impresjonistów Miłosz wyraźnie wyróżnia malarstwo Degasa – jako najbliższe własnym estetycznym przekonaniom<sup>800</sup>.

„I ruch ramion odśtania linię jednej piersi” – w tym Miłoszowym zdaniu zawiera się esencja Degasowskiego malarstwa, które rodzi się z obserwacji ruchu postaci. Valéry trafnie zauważa, że obrazy Degasa powstają pod wpływem „namiętnego pragnienia linii jedynej” – takiej, która „determinuje postać” i uchwyci jej najbardziej indywidualną pozę, najbardziej momentalny i ulotny ruch<sup>801</sup>. W dojrzałym okresie twórczości fascynował Degasa „czysty ruch” – przez dwadzieścia lat ukazywał na swych obrazach dynamiczne sceny z wyścigów (koń w przestrzeni hipodromu – to jeden z jego ulubionych tematów w tamtym czasie), sceny z opery i *café-concert*, lekcje tańca i popisy cyrkowe. W późnej twórczości zwrócił się natomiast w stronę ruchu bardziej kameralnego – jego akty kobiece to studia rozmaitych póz i gestów, studia kobiet myjących się, kobiet przy toalecie, podglądanych przez dziurkę od klucza, jak mawiał Degas<sup>802</sup> (warto w tym miejscu przypomnieć sobie wiersz Miłosza zatytułowany *Voyeur* z tomu *To*, w którym poeta wyznaje: „Byłem podglądaczem wędrownym na ziemi”; i dalej: „Zawsze myślałem o tym, co kobiety noszą zakryte [...]”<sup>803</sup>).

Kilka tych póz Degasowskich kobiet starał się w swym wierszu utrwalić również Miłosz: zatrzymany ruch ramion czeszącej się kobiety i kobiety czerniącej rzęsy przed lustrem, poza przybrana przez leżącą na łóżku ko-

<sup>799</sup> Szerzej na ten temat pisałam w podrozdziale *W stronę upadku sztuki figuratywnej*.

<sup>800</sup> Choć trzeba jednocześnie zaznaczyć, że w ostatnich kilku latach twórczości (ok. 1903–1906) Degas, „ten uczeń klasyków, wielbiciel ładu, rygoru i harmonii, sięga [...] po ekspresję, która jest zaprzeczeniem klasycznego ładu i swego rodzaju barokiem”. Klasyczne ideały zastępuje malarz – jak zauważa Joanna Guze – formami kształtowanymi gwałtownie, zuchwałymi zestawieniami kolorystycznymi. Zatarty zostaje również precyzyjny kontur. Z pewnością wpływ na to miała postępująca ślepota malarza, a w konsekwencji – zmienione widzenie rzeczywistości. Zob. J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1973, s. 164.

<sup>801</sup> P. Valéry, dz. cyt., s. 62.

<sup>802</sup> Zob. J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 146–147. Badacze twórczości Degasa zauważają, że status społeczny „podglądanych” przez Degasa kobiet często pozostaje niejasny – mogą to być równie dobrze przedstawicielki miejskiej klasy średniej, jak i „luksusowe” prostytutki. Zob. *Degas and the Nude. Album of the exhibition*, Paris 2012, s. 22.

<sup>803</sup> Cz. Miłosz, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33.

bietę przeglądającą żurnal mody i palącą papierosa. Zatrzymany ruch – a więc jak gdyby fotografie lub kadry filmowe. A jednak warto przypomnieć słowa Miłosza z *Wypisów z ksiąg użytecznych*: w fotografii i filmie „nie ma przedziału między chwilą wydarzenia a chwilą utrwalenia”<sup>804</sup>. Taki „przedział” istnieje zaś w przypadku malarstwa (i poezji), które utrwała „stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem a ruchem pędzla”<sup>805</sup>. Miłosz wysoko cenić będzie tę sztukę, która rodzi się z dystansu obserwującego (np. holenderskie martwe natury) – bo dystans jest duszą piękna, jak powtarzał poeta wielokrotnie, przywołując słowa Simone Weil<sup>806</sup>. Wydaje się więc, że Miłosz blisko był Degasowskiego przekonania o tym, że malarstwo może konkurować z fotografią, jednocześnie z niej korzystając<sup>807</sup>. Nie bez przyczyny wszak w *Roku myśliwego* pojawiają się takie oto słowa:

[...] w malarstwie utrwała się, gęstnieje, zastyga w formę ludzko-czas biegnących dziesięcioleci, poza tym nieuchwytny, nie do dotknięcia, choć powiedzą: a fotografia. Może. Niech kto inny zastanawia się, dlaczego nie to samo<sup>808</sup>.

<sup>804</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

<sup>805</sup> Tamże.

<sup>806</sup> Tamże. O dystansie jako „duszy piękna” zob. też m. in.: tenże, *Język, narody*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 152; tenże, *O nadziei*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 110; tenże, *W wielkim Księstwie Sillicianii*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, s. 79. Szerzej na ten temat piszę w podrozdziale *O martwej naturze i tajemnicy „bycia” rzeczy*.

<sup>807</sup> O relacji pomiędzy dziewiętnastowiecznym realizmem i impresjonizmem a rozwijającą się fotografią pisze Linda Nochlin: „Oczywiście realizm atakowano za rzekome sprawdzanie sytuacji ludzkiej do sytuacji doświadczalnego laboratorium. [...] Meriméeego krytykowano za «metodę fotograficzną» i za «dagerotypowanie» bohaterów, a realizm jako całość był pomawiany o wykonywanie «czegoś w rodzaju Dageurre’owskiej odbitki z codziennego życia», albo po prostu o fotografowanie natury. Jasne jest, że Baudelaire otwarcie potępiał fotografa i jego mechaniczno-naukową beznamietność, jako zagrożenie autentycznej twórczości. Nie da się zaprzeczyć, iż realisci i impresjoniści posługiwali się fotografiami, tak samo jak czynił to Delacroix, uznany przez Baudelaire’a za doskonały wzór malarza obdarzonego wyobraźnią. Używali oni jednak fotografii jako pomocniczego środka w chwytaniu rzeczywistych zjawisk, ich wyglądu”. L. Nochlin, dz. cyt., s. 53–54.

<sup>808</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 17. Biorąc pod uwagę kontekst całej twórczości Miłosza, nie można więc zgodzić się z opinią Anety Grodeckiej, która, interpretując *Pastele Degasa*, pisała, że Miłosza w sztuce interesuje przede wszystkim „zatrzymanie czasu, czyli malarstwo o ambicjach fotografii, a nie – jak chciał Degas – malarstwo konkurujące z fotografią” (zob. A. Grodecka, dz. cyt., s. 201).

Trzeba na marginesie dodać, że Edgar Degas – jako jeden z pierwszych malarzy swojej epoki – otwarcie mówił o swojej fascynacji fotografią i rozumiał jej wpływ na zmianę sposobu widzenia świata; rozumiał również, że samo malarstwo musi się zmienić, jeśli chce stawić czoła fotografii<sup>809</sup>.

Obok dwóch wspomnianych słów kluczy do malarstwa Degasa pojawiających się w wierszu Miłosza (linia, ruch) można odnaleźć w nim jeszcze kilka ważnych określeń związanych z obserwacją Degasowskich barw: rude sploty, żółty peniuar, czernione rzęsy, obfita biel piersi przeświecająca przez muślinową koszulę, różowawe sutki, ruda grzywa. Dwukrotnie pojawia się przy tym motyw rudych włosów czeszącej się kobiety, co wskazuje na wyjątkowo silne wrażenie, jakie wywarł ten pastel – i dominująca w nim ruda barwa – na poecie<sup>810</sup>. Jak już zostało wspomniane, Degas odróżniało od impresjonistów to, że jego artystyczne poszukiwania nie krążyły wokół koloru, ale – wokół linii; sam mówił o sobie: „[...] jestem kolorystą linii. Tworzyć w kolorze to znaczy coraz głębiej rozwijać rysunek”<sup>811</sup>. Jednak nie ulega wątpliwości, że w ostatnim okresie twórczości – dzięki zastosowaniu techniki pastelu – udało się Degasowi osiągnąć niezwykle efekty kolorystyczne; „przez zastosowanie pastelów dochodził do coraz ostrzejszych kolorów, coraz bardziej wibrujących, prawie że fowistycznych”<sup>812</sup>. Znaczący twórczości Degasa podkreślają zbieżności między ostatnimi pracami Degasa a obrazami fowistów; Crespelle mówi wręcz o „kolorystycznym szaleństwie” twórczości Degasa lat ostatnich<sup>813</sup>. I to właśnie barwy Degasowskich pastelów w sposób szczególny przyciągają uwagę poety i utrwalają się w jego pamięci; poeta usiłuje odpowiednio nazwać spostrzeżone na obrazach barwy – choć nie zapominajmy, że w *Małym traktacie o kolorach* pyta: „Skąd to niezwykle ubóstwo języka, skoro tylko przychodzi do barw? Co mamy do rozporządzenia próbując nazwać splendor kolorów?”<sup>814</sup>.

W *Pastelach Degasa* poeta próbuje wprowadzić za pomocą kilku kresek przybliżyć charakter późnej twórczości Degasa, ale jest to jedynie punkt

<sup>809</sup> J. Thompson, dz. cyt., s. 34. Zob. też: P. Valéry, dz. cyt., s. 26, 45; M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 399–400.

<sup>810</sup> Zob. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 201.

<sup>811</sup> J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 113.

<sup>812</sup> Tamże, s. 122.

<sup>813</sup> Tamże, s. 147.

<sup>814</sup> Cz. Miłosz, *Mały traktat o kolorach*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 152.

wyjścia do ogólnej refleksji egzystencjalnej (o przemijaniu ludzi i rzeczy) i estetycznej (o problemie niewyraźności w sztuce). Niezwykle istotny staje się więc w przypadku tego wiersza (jak i innych Miłoszowych „wierszy z obrazami”) gest interpretacyjny samego poety.

## Kobiety Degasa

Warto zadać sobie pytanie, jakie znaczenie mają Degasowskie pastele, o których mowa w wierszu, w kontekście całego dzieła francuskiego artysty. Otóż tematy, które podjął w nich Degas – akt kobiecy, kobieta przy toalecie – wydają się być naturalnym dopełnieniem (i jednocześnie – rozwinięciem) tej problematyki, która frapowała malarza na wszystkich etapach twórczości, a więc życia i obyczajów współczesnych mu kobiet: praczek, aktorek, modystek, prostytutek, a nade wszystko – tancerek. Degas jawi się bowiem – w dojrzałym okresie swej twórczości – jako malarz życia nowoczesnego w rozumieniu Baudelaire’a<sup>815</sup>; jego wyobraźnię wypełniają postacie paryskiej ulicy i paryskiego teatru, mieszkańcy (a przede wszystkim – mieszkanki) Baudelaire’owskiego miasta – *city infernale*. Do tak pojmowanego realizmu<sup>816</sup> przywiódł Degasa Manet, dla którego malarstwo ukazujące współczesne życie (jego symbolem i manifestem były słynne dzieła *Śniadanie na trawie* z 1863 i *Olimpia* z 1865 roku) stało się świadomym artystycznym wyborem, afirmowanym zresztą przez samego autora *Kwiatów zła*<sup>817</sup>.

Rzadko podejmował też Degas ulubiony temat impresjonistów – pejzaż; nigdy nie malował w plenerze, lecz we wnętrzach – także nieliczne pejzaże, które stworzył, namalowane zostały z pamięci. Pomimo że brał

<sup>815</sup> Edmund Goncourt pisał o Degasie w roku 1874: „W chwili obecnej to, moim zdaniem, człowiek najlepiej oddający życie współczesne, duszę tego życia”. Cyt. za: J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 100.

<sup>816</sup> Badacze wielokrotnie wskazywali już na rozmaite relacje twórczości Degasa z dziewiętnastowiecznym realizmem (pomimo że, jak słusznie zauważa Andrzej Pieńkos, „etykieta impresjonizmu, na zawsze przydana Degasowi, przeszkadza...”). Zob. A. Pieńkos, *„Zbyt wiele rzeczywistości”. Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu*, [w:] *Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 104. Zob. też: L. Nochlin, dz. cyt., s. 195–196.

<sup>817</sup> Zob. J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 51.

udział we wszystkich wystawach impresjonistów z wyjątkiem tej w 1882 roku, to jednak wiele go od nich dzieliło<sup>818</sup>.

Trzeba również zaznaczyć, że to Manet, a także Courbet jako pierwsi podważyli pojęcie nagości akademickiej (wyidealizowanej, „posągowej”) i wprowadzili na swoje płótna realne, nieupiękkszzone kobiety, dalekie od klasycznej doskonałości. Tego typu akty, przedstawiające „nowoczesne Wenus”, zaczęły się pojawiać następnie w twórczości impresjonistów (np. *Akt w słońcu* Renoira z lat 1875–1876 czy *Akt na kanapie* Caillebotte’a z lat 1880–1882)<sup>819</sup>. Na takim tle, wypracowywanym przez poprzedników i rówieśników Degasa, powstawały jego późne pastele, które zainspirowały Miłosza.

Jakie było Degasowskie spojrzenie na kobietę? Miłosza wzruszało malarstwo autora *Lekcji tańca*, bo obok tkwiącej w nim ironii przeczuwał litość – dla kruchości ludzkiego ciała i przemijalności ludzkiego życia. Warto zderzyć tę Miłoszową interpretację twórczości Degasa z wypowiedziami samego malarza, które przytaczają jego biografowie, ale też osoby, które znały Degasa osobiście (jak Paul Valéry). Wyłania się z nich wizerunek malarza, który w niezwykle specyficzny sposób – z ciekawością podglądacza – spogląda na swoje modelki:

*Ten artysta [tj. Degas – E.D.-K.] niby Alcest wiecznie niezadowolony z niesłychaną ostrością obserwował kobiety, zapamiętywał ich gesty i ruchy nie poddając się wdziękowi i urodzie: „Pokazuję je bez kokieterii – mówił o swych kąpiących się – jak zwierzęta, które się myją”. [...] W jego aktach najlepiej ujawniają się uczucia, jakie żywił wobec kobiet. Z obrazów tych emanuje chłodna, odpychająca zmysłowość [...]. Często kazał swym modelkom przybierać pozy niezgrabne bądź takie, w których przypominały znużone, zagonione nie wiadomo czym zwierzęta. Sam o tym niewątpliwie wiedział, pokazując bowiem akty Walterowi Sickertowi mówił: „Może za dużo zwierzęcości widziałem w kobiecie”<sup>820</sup>.*

<sup>818</sup> Degas nie pozostawał też z impresjonistami w relacjach prywatnych – ci młodzi „cyganie” nie należeli do jego arystokratycznego świata. Nieco bliższe stosunki utrzymywał jedynie z Manetem, ale ich znajomość nie przerodziła się w przyjaźń (poniuno że Degas podziwiał malarstwo Maneta). Zob. J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 14.

<sup>819</sup> Zob. S. Bartolena, *Degas i impresjoniści*, przeł. D. Łąkowska, Warszawa 2006, s. 76–77.

<sup>820</sup> J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 18, 19.



Kobiety jak zwierzęta, które się myją – ten wątek powracać będzie w komentarzach malarza na temat własnej twórczości:

*Zwierzę zajmujące się sobą... kotka, co się liże. Dotychczas akty przedstawiano w pozach przeznaczonych dla widza. Moje kobiety są proste, uczciwe, nie interesują się niczym innym, tylko swoją fizycznością*<sup>821</sup>.

Paul Valéry w książce *Degas, taniec, rysunek* (wydanej po raz pierwszy w 1936 roku) także podkreślać będzie szczególny, naturalistyczny charakter spojrzenia malarza na życie kobiet; stwierdzi wręcz, że Degasa ciekawiło „wyspecjalizowane zwierzę rodzaju żeńskiego, niewolnica tańca, krochmalu czy ulicznego bruku; i te ciała, mniej czy bardziej zdeformowane, którym kazał przybierać pozy ze swej struktury niestałe (jak przywiązywanie baletki, przyciskanie obiema rękami żelazka do bielizny) [...]”<sup>822</sup>.

## Kobiety Miłosza

Wspomniane już zostało, że pierwsza część Miłoszowego wiersza (dokładnie: sześć pierwszych wersów) jest dość wiernym opisem konkretnego dzieła Degasa – aktu *Kobieta czesząca włosy*. W kontekście tego, co zostało dotąd powiedziane o charakterze Degasowskiego spojrzenia na modelki, które malował, nie dziwią początkowe słowa wiersza: „Te plecy. Rzecz erotyczna zanurzona w trwaniu”. Pierwszym elementem pastelu, który przyciąga uwagę poety, są kobiece plecy, które stają się tu synekdochą Degasowskiej kobiety – to Degasowska kobieta jest „rzeczą erotyczną”. Poeta – jak możemy domniemywać – pozostaje tu bliski specyficznej wrażliwości malarza. Poetę (jak malarza) interesuje kobieca cielesność i fizjologia, interesują go „plecy” – jako znak tej całej sfery ludzkiej natury, która wiąże człowieka ze światem zwierzęcym. Jednocześnie dla poety kobieta staje się nie tylko przedmiotem postrzegania, ale też – przedmiotem pożądania, „rzeczą erotyczną”. W ten sposób objawia się ona jako przedstawicielka natury, jako „sojuszniczka nieubłaganego urzędnika

<sup>821</sup> Cyt. za: J. P. Crespelle, dz. cyt., s. 147.

<sup>822</sup> P. Valéry, dz. cyt., s. 61.

świata<sup>823</sup> i jednocześnie – wystanniczka Erosa, „wtajemniczona kapłanka erotyki”<sup>824</sup>, jak pisał Miłosz w *Abecadle*, nawiązując do wrażenia, jakie wywarła na nim lektura szkicu *Malarz życia nowoczesnego*, w którym Baudelaire sporo uwagi poświęca „obyczajom” kobiet<sup>825</sup>.

W kolejnych wersach poeta zaczyna mnożyć znaki Erosa zapisane w cielesności Degasowskiej czeszącej się kobiety: rude, bujne sploty, w których uwikłały się kobiece ręce, których gęstość i ciężar „ściągają w dół głowę”; „udo i pod nim stopa drugiej nogi”; rozchylone, zgięte kolana; ramiona, linia piersi. Eros uobecniony więc zostaje przede wszystkim w kobiecej nagości, która staje się przeciwwagą dla rozmaitych kobiecych strojów i zastron, będących atrybutami Degasowskich kobiet. W ten sposób zbudowana zostaje symboliczna opozycja nagości, czyli tego, co odstonięte i chaotyczne (domena natury i Erosa) oraz stroju, czyli tego, co zastania i porządkuje (jako znaku ludzkiej cywilizacji – tego swoistego kokonu, który człowiek nadbudowuje na naturze)<sup>826</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że wspomniana opozycja sięga samych źródeł kultury; szczególnie istotne może się zaś okazać w przypadku twórczości Miłosza (w której ważne miejsce zajmuje refleksja o Naturze Pierwszej i Naturze Drugiej, o grzechu pierwotnym i apokatastasis)<sup>827</sup> jej biblijne rozumienie:

*Umiejscawiając nagość w dwóch różnych okresach dziejów biblijnych – pierwszą w okresie niewinności, drugą, gdy zaistniał grzech – przypomnieć z Księgi Rodzaju mówi o pełnym sprzeczności pojmowaniu nagości w kulturze: symbolu doskonałości i grzechu, czystości i wstydu zarazem*<sup>828</sup>.

<sup>823</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Krótką dygresja o kobiecie...*, s. 33.

<sup>824</sup> Tenże, *Abecadło*, s. 67.

<sup>825</sup> Szerzej na ten temat pisałam w podrozdziale *O „malarstwie obyczajów” i balu maskowym świata*.

<sup>826</sup> Na wagę opozycji nagości i stroju w twórczości Miłosza wskazywał już Aleksander Fiut. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 178.

<sup>827</sup> Szerzej na ten temat pisałam w szkicu: *Przed wygnaniem. Rozmyślenia o Naturze Pierwszej (na podstawie „Zdań” Czesława Miłosza)*, „Fraza” 2010, nr 1, s. 40–51.

<sup>828</sup> M. Poprzęcka, *Nagość – ciało – akt*, [w:] tejsze, *Akt polski*, Warszawa 2006, s. 15–16. Nagość wypełniająca Degasowskie pastele jest nagością „po grzechu”, jednak można zaryzykować stwierdzenie, że poeta wyraża też w wierszu tęsknotę za nagością pierwszą, rajską – tą, która związana była z wiecznym trwaniem (zanurzeniem w trwaniu), która nie podlegała prawu przemijania. Bowiem po grzechu pierwotnym człowiek przemienił się w istotę „podwójną”; odtąd „nasze ludzkie obcowanie” stało się „cierpkie w smaku” – nauki o nieśmier-

W wierszu wspomniane przeciwieństwo (nagość – strój) uobecnione zostaje wielokrotnie. Pierwsza przywołana w utworze kobieta – choć naga – to jednak pogrążona jest w czynności czesania włosów, a więc porządkowania i uładzania tego, co naturalne. Nagość drugiej kobiety okryta jest żółtym peniurem; kobieta zajmuje się przy tym czernieniem rzęs – a więc „zastanianiem” natury. I wreszcie trzecia, leżąca kobieta, ubrana jest w przezroczystą koszulę z muślinu, przez którą prześwieca „biel obfita” i „rózowawe sutki”.

Zastony, które oddzielają kobietę od natury – jak muślinowa koszula, peniurar, suknie, jak cała sfera rekwizytów przynależnych kobiecie (tusze do rzęs czy grzebień) – są częścią świata, który fascynuje poetę, który jest dla niego tajemnicą – podobnie jak fascynująca jest kobieca nagość i cielesność. Fascynacja ta przejawia się w nieustannym powracaniu poety do motywów rozmaitych masek i kostiumów, za pomocą których kobiety odgradzają się od natury – czyli od starości, przemijalności, śmierci. Ich przykłady można by mnożyć. W *Osobnym zeszycie* pojawia się wizerunek kobiety siedzącej przed lustrem, ubranej w szlafrok, którego odchyłony płat odstania „różo-brąz jej piersi”, trzymającej w ręku szczotkę<sup>829</sup>. W *Elegii dla Ygrek Zet* poeta wspomina o kobiecym grzebieniu, słoiku z kremem i farbcie do ust na „pozaziemskim stoliku”<sup>830</sup>. Tytułowa bohaterka wiersza *Anka* przymierza suknie, bluzki, naszyjniki i pierścienie w „amfiladzie luster”<sup>831</sup>.

Obraz kobiety, który tworzy Miłosz w *Pastelach Degasa*, jest więc obrazem podwójnym, ambiwalentnym. Z jednej strony jest ona delegatką natury, wprowadzającą mężczyznę w jej arkana; w *Prywatnych obowiązkach* poeta określi kobietę i naturę mianem „dwóch potęg dwuznacznych, wzywających, żeby się z nimi zjednoczyć, w nich zniknąć, a zarazem wrogich [...]”<sup>832</sup>. To dzięki kobiecie natura dosięga mężczyznę „w tym, co najbardziej intymne” – w miłosnym zbliżeniu dwóch ciał, w cierpkim „naszym

---

telności duszy mieszać się zaczęły z doświadczeniem śmiertelności ciała. A przecież to właśnie ciało jest realne, namacalne, sprawdzalne za pomocą dotyku i „ust chciwych”; w obliczu umierania ciała i jego bólu nieśmiertelna dusza pozostaje abstraktem, niezwykle gorzką nauką (możliwą do przyjęcia tylko dzięki wierze).

<sup>829</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: Gwiazda Piotun. Strona 47*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 82.

<sup>830</sup> Tenże, *Elegia dla Ygrek Zet*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 97.

<sup>831</sup> Tenże, *Anka*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 98.

<sup>832</sup> Tenże, *Notatnik*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 145.

ludzki obcowaniu”, o którym pisał Miłosz (ironicznie i z litością) w *Widzeniach nad Zatoką San Francisco*:

*Szczęśliwa miłość, wzajemna serdeczność, wzajemna szczerłość, wzajemne zaufanie. Ale czyż fundamentem tego związku nie jest triumfalna męska siła? Żyłasta dzielność oracza uprawiającego Rajską Dolinę? Jeżeli nie wystarczy ona, bo zaiste, sprawy pomiędzy ludźmi byłyby wtedy zbyt proste, to czyż bez niej długo sama sobą mogłaby żywić się miłość? [...] Natura... Gdyby to można było ustawić ją poza nami jak dekorację, na tle której grałyby się nasze tragikomedie<sup>833</sup>.*

Z drugiej jednak strony kobieta jawi się w wierszu Miłosza jako ta, która nakłada rozmaite – choć zwiewne – stroje. Jako ta, która „czerni rzęsy przed lustrem”. Kobieta ubrana, okryta, umalowana – wznosi się ponad naturę i temu właśnie służą wszystkie stosowane przez nią zabiegi i „podstępny”.

Kobiety z wiersza Miłosza są więc istotami jednocześnie naturalnymi i nadnaturalnymi, są tajemniczą jednością nagiego ciała i stroju, który je okrywa – przeciwieństw, które – zdawałoby się – są nie do pogodzenia; jakże blisko stąd do Baudelaire’owskiej refleksji o kobiecie:

*Wszystko, co zdobi kobietę, co uzupełnia jej urodę, jest częścią jej samej; artystów, poświęcających się studiowaniu tej tajemniczej istoty, ów tak samo mundus muliebris równie porywa jak ona sama. Kobieta jest światłem, spojrzeniem, zaproszeniem do szczęścia, niekiedy słowem; nade wszystko jednak ogólną harmonią, nie tylko dzięki postawie i ruchom ciała, ale także dzięki muślinom, gazom, wielkim i migocącym obłokom spowijających ją tkanin, które stanowią niejako atrybuty i piedestał jej boskości; dzięki metalom i minerałom ślizgającym się wokół ramion i szyi, dorzucającym iskier do ognia jej spojrzeń lub szepczącym jej łagodnie do ucha. [...] W jakim mężczyźnie umiejętnie skomponowana toaleta, na ulicy, w teatrze, w parku, nie wzbudziłaby bezinteresownego zachwyty, w czyjej pamięci nie zachowałby się obraz złączony z urodą tej, która go nosi – z obu, kobiety i sukni, czyniąc z nich całość nierozdzielną?<sup>834</sup>*

<sup>833</sup> Tenże, *Krótką dygresja o kobiecie...*, s. 34.

<sup>834</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, s. 42–43.

## Przybiera i odchodzi

Ten dualistyczny obraz kobiety zostaje w *Pastelach Degasa* osadzony głęboko w refleksji poety o przemijaniu i trwaniu – zarówno w wymiarze egzystencjalnym, jak i estetycznym. Temat *vanitas* uobecnia się już w pierwszym wersie utworu, kiedy to plecy – jako synekdocha Degasowskiej kobiety – zostają nazwane przez poetę „rzeczą erotyczną zanurzoną w trwaniu”.

Przypomina o nim również motyw lustra, przed którym czerni rzęsy jedna z bohaterek wiersza<sup>835</sup>. Lustro – jako motyw wanitatywny – obecne jest w wielu wierszach Miłosza; w ten sposób poeta nawiązuje do symboliki zwierciadła funkcjonującej w ikonografii baroku:

*W dobie Renesansu używano go [tj. lustra – E.D.-K.] w celu przyswojenia wizualnych treści świata w możliwie najlepszy sposób. W dobie Baroku różnica pomiędzy przedmiotem i jego odbiciem utraciła wiele ze swego znaczenia. Granica pomiędzy rzeczywistością i fikcją nie była istotna w okresie tak bardzo zaabsorbowanym zagadnieniem przemijania rzeczy doczesnych. Przeciwnie, lustro, które ukazywało obraz z natury efemeryczny, stało się najważniejszym symbolem Vanitas<sup>836</sup>.*

I tak jedna z Miłoszowych kobiet z tomu *Hymn o perle*, Filina, ubrana w szumiące spódnice, przegląda się w „lustrach przepadających”<sup>837</sup>; w innym wierszu mówi poeta o „atłasach i lustrach”, które umierają wraz z kobietami<sup>838</sup>; siedzącej przed lustrem „pięknej nieznanym” – z tomu *Druga przestrzeń* – także już nie ma, poeta chciałby unieruchomić jej dawne zwierciadlane odbicie („Przed lustrem, naga, podobająca się sobie, / Byłaś naprawdę śliczna, niechby trwał ten moment”)<sup>839</sup>. Poeta wielokrotnie nawiązuje również do tematu kruchości i przemijalności kobiecego ciała; ze

<sup>835</sup> O lustrze jako symbolu *vanitas* w poezji Miłosza pisałam również w podrozdziale O „malarstwie obyczajów” i bału maskowym świata.

<sup>836</sup> J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [w:] tegoż, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, s. 101–102.

<sup>837</sup> Cz. Miłosz, *Filina*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 26–27.

<sup>838</sup> Tenże, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33–34.

<sup>839</sup> Tenże, *Piękna nieznanym*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2006, s. 25–26.

wzruszeniem mówi o starych kobietach<sup>840</sup>, które w lustrach szukają dawnego odbicia swojej twarzy (jak kobieta w przejmującym wierszu *Zaśpiew*<sup>841</sup>). W swoich *Wypisach z ksiąg użytecznych* Miłosz zamieszcza m.in. tłumaczenie wiersza Jeana Follain *Kupując*, w którym pojawia się motyw kobiety kupującej eliksir (eliksir młodości? – pyta Miłosz) „w mieście zamierzcłego czasu”<sup>842</sup>. Kobieta ta przykuwa uwagę poety, wyzwala jego refleksję o wspólnocie wszystkich ludzi, naznaczonych przemijalnością:

*Nic nie wiemy o tej kobiecie, nie otrzymujemy żadnego jej obrazu, a przecie świadomość, że żyła, istniała, wyzwala w nas poczucie wspólnoty, tak że jej cielesność wzmacnia niejako otaczającą nas cielesność żywych kobiet, a ta z kolei wypełnia treścią myśl o kobiecie dawno umarłej. Dziwnie bogaty wiersz, o kruchości i przemijaniu istot cielesnych, co właściwie składa się na „zawrotną” głębię ludzkiego życia*<sup>843</sup>.

Dziwiętnastowieczne kobiety, które „podglądał” Degas, są przedstawicielkami natury – i jako takie podlegają jej prawom: przemijalności, starości, śmierci. Jednak dzięki malarzowi zostały one unieruchomione, „zanurzone w trwaniu”, wyrwane śmierci. Zostały zatrzymane w „momencie wiecznym”, a więc powiązane nierozzerwalnie ze stuleciem i rokiem, które minęły (przypominają o tym ich kostiumy i rekwizyty: suknie wiszące na antresoli, koszula z muślinu, peniuar, żurnal mody) i jednocześnie – z chwilą, która trwa, niewątpliwie – tu i teraz. Kobiety z *Pasteli Degasa* zostają „zanurzone w trwaniu” – podobnie jak siedząca przed lustrem kobieta z *Osobnego zeszytu*, której obraz „nieruchomieje, stęży się, wstępuje w światło”<sup>844</sup>.

Jednak wiersz *Pastele Degasa* nie jest wyznaniem wiary w sztukę, która daje ludziom i rzeczom nieśmiertelność. Poeta poddaje raczej w wątpliwość możliwości mimetyczne sztuki. „Jakże ją osiągnąć?” – w tym pytaniu retorycznym odzywa się Miłoszowe przekonanie o niewyraźności, o niemoż-

<sup>840</sup> Zob. np. tenże, *O starych kobietach*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, s. 19.

<sup>841</sup> Tenże, *Zaśpiew*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 76.

<sup>842</sup> Zob. tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 195.

<sup>843</sup> Tamże.

<sup>844</sup> Tenże, *Osobny zeszyt...*, s. 82.

ności uchwycenia rzeczywistości za pomocą sztuki. Poeta nie bez przyczyny uobecnia w wierszu postać malarza, który „lubił tutaj siadywać, rozmawiać, rysować”, za pomocą rekwizytu – kapelusza wiszącego między sukniemi na antresoli, jak gdyby chciał powiedzieć, że każdy artysta (i malarz, i poeta) musi zmierzyć się w swoim czasie z problemem niewystarczalności sztuki w konfrontacji z rzeczywistością, która jest bujna i ciężka – jak rude sploty kobiety z pastelu Degasa. Miłosz konfrontuje się jednak w swoim utworze z rzeczywistością podwójnie zapośredniczoną: poprzez medium malarskie i językowe; być może dlatego Degasowskie kobiety zdają się tym bardziej wymykać jego opisowi, a wiersz zamyka się słowami „I tylko ruda grzywa błysnęła w otchłani”, które nawiązują do obrazu czeszącej się kobiety z początkowej części wiersza – kobiety, która ostatecznie przepada w otchłani, której sztuka nie ocala. W wierszu pozostaje wyłącznie ślad jej „rudej grzywy”. Reszta pozostaje niewypowiedziana.

„Ruda grzywa” kobiety to wszystko, co udaje się artyście utrwalić z bujnej rzeczywistości – zdaje się mówić poeta. Nie bez przyczyny kolor (w tym przypadku – rudy) zostaje usytuowany przez poetę po stronie bytu; tylko „ruda grzywa” błyska w otchłani – jako ślad Degasowskiej kobiety, jedyny ślad życia. Niejednokrotnie barwy będą w poezji Miłosza znakiem rzeczywistości (Orfeusz z Miłoszowego poematu także swoją pieśń „przeciw śmierci” tworzy z pamięci zmysłów, pamięci o smakach, zapachach i kolorach: cynobru, karminu, sieni palonej, błękitu)<sup>845</sup>.

Co poeta chce nam powiedzieć o rzeczywistości, która „przybiera i odchodzi” jak „fala, wełna, wilna”?<sup>846</sup> Gdy artysta wyciąga rękę, by dotknąć świata, który właśnie „przybiera” jak fala w swej obfitości – świat natychmiast odpywa, w dłoni pozostaje tylko jego fragment, ułamek. Innymi słowy: „[...] piękno, jak nożyk / do owoców, zadowala się skrawkiem pełni” – jak powie Adam Zagajewski w wierszu *Obecność*<sup>847</sup> – a jest to poeta,

<sup>845</sup> Tenże, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, s. 44. Szerzej na temat Miłoszowej refleksji o kolorze pisałam w podrozdziale *W stronę upadku sztuki figuratywnej*.

<sup>846</sup> Por. interpretację zakończenia wiersza autorstwa Anety Grodeckiej: „Zakończenie wiersza przepętnia gorzka zaduma nad życiem i jego poetycka synteza: „Fala, wełna, wilna”. Trio złożone z miękkich, krótkich rzeczowników daje obraz istnienia podlegającego prawom przemijania, w którym przeszłość łagodnie miesza się z terażniejszością, a upływ czasu jest procesem niezależnym, który można jedynie obserwować”. A. Grodecka, *Wiersze o obrazach...*, s. 201.

<sup>847</sup> A. Zagajewski, *Obecność*, [w:] tegoż, *Płótno*, Warszawa 2002, s. 13.

którego refleksja o *mimesis* w sztuce zbieżna jest w wielu miejscach z twórczością Miłosza<sup>848</sup>.

Rzeczywistość jest jak kłębek wełny, powie Miłosz – gdy próbujemy jej dotknąć, ona natychmiast rozwija się i znika<sup>849</sup>.

Rzeczywistość jest też jak „wilna” – to być może aluzja do Wilna jako miasta młodości Miłosza, czyli miasta, którego poeta próbował w swej twórczości wielokrotnie osiągnąć, miasta utraconego, przywoływanego między innymi w *Rodzinnej Europie* („Czy istnieje wiele miast, co do których nazwy brak zgody? Polacy mówią: Wilno, Litwini: Vilnius, Niemcy i Białorusini: Wilna”)<sup>850</sup>. Zestawienie słów „fala” i „wilna” przychodzi również na myśl wileńską rzekę, co podpowiada sam poeta, gdy w albumie z fotografiami Wilna (autorstwa Adama Bujaka), zatytułowanym *Serce Litwy*, pisze: „Miasto otrzymało nazwę nie od rzeki Wilii, płynącej do Niemna i do morza, ale od jej dopływu, wąskiej, wijącej się kapryśnie Wilny, nazywanej Wilenką, a przez niektórych nawet Wilejką. [...] A rzeka Wilna ma zawsze, jak na fotografii, nurt wełniący się na kamieniach, i jej nazwa stąd pochodzi, od fali: wełna, wilna”<sup>851</sup>.

„Fala, wełna, wilna”. W wełniastym nurcie heraklitejskiej rzeki<sup>852</sup>, płynącej przez nieistniejące już miasto Miłosza, miasto utracone, przepadają Degasowskie kobiety, które tylko na moment poecie udało się, za pomocą słowa, wydobyć z „otchłani”.

<sup>848</sup> Zob. E. Dryglas-Komorowska, *Sztuka jako kształt rzeczywistości. O znaczeniu malarstwa w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Topos” 2012, nr 4, s. 38–57.

<sup>849</sup> W sposób oczywisty nasuwa się tu skojarzenie z greckimi Mojrami (rzymskimi Parkami), przędącymi nić ludzkiego losu (nić jako znak *vanitas*). W okupacyjnym wierszu *W malignie 1939* znaleźć można metaforę „mglista wełna pól”. Tu także – podobnie jak w późnym wierszu *Pastele Degasa* – słowo „wełna” pojawia się w kontekście tematyki wanitatywnej. Zob. Cz. Miłosz, *W malignie 1939*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 161: „Kraino czysta, radości pełna, / Pól twoich mglista chwieje się wełna. / Matko wesela. / W dłoni kryjącej czoło widziana, / Daleka, złudna i ukochana, / Za ognia, dymu jeziorem”. Por. też: tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, s. 12: „[...] Żeby przez krótką chwilę nie było śmierci / I czas nie rozwijał się jak nitka z kłębka rzuconego w przepaść”. Motyw wełny pojawia się również w *Dolinie Issy*; powiązany zostaje tu z obrazem prądek zamieszkujących tytułową utraconą krainę dzieciństwa: „W porze bajek i pieśni, późną jesienią, palce wyciągały z motka wełny przędzę, przy miarowym stukaniu pedału kołowrotków. Z tej przędzy gospodynie tkwały sukna na domowych warsztatach, zazdrośnie strzegąc sekretów wzoru: w jodełkę, w siatkę, taki kolor na osnowę, taki na odetkę”. Zob. tenże, *Dolina Issy*, Paryż 1980, s. 8.

<sup>850</sup> Zob. tenże, *Rodzinną Europą*, s. 59.

<sup>851</sup> Zob. A. Bujak, *Cz. Miłosz, Serce Litwy*, Kraków 2002, s. 66.

<sup>852</sup> O znaczeniu motywu rzeki (i wody) w poezji Miłosza pisałam w podrozdziale: *W świecie „drobnych postaci” i ludzkich śladów*.



## 4. Pokutująca Magdalena. Wokół *Czaszki*

### **Maria Magdalena i ja**

Postać Marii Magdaleny pojawia się w dwóch wierszach z Miłoszowego tomu *Kroniki: Czaszka*<sup>853</sup> oraz *Maria Magdalena i ja*<sup>854</sup>. W obu utworach brakuje wyraźnych oznak metajęzykowych, które – zgodnie z definicją ekfrazy zaproponowaną przez Adama Dziadka – odsyłałyby do „konkretnego dzieła sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej lub architektonicznej”<sup>855</sup>. Badacz dodaje jednak: „[...] może się też zdarzyć, że ekfrazy odnosi się do jakiegoś nieistniejącego dzieła sztuki”<sup>856</sup>.

I wydaje się, że właśnie z tego typu opisem – opisem nieistniejącego dzieła sztuki – mamy do czynienia w przypadku wiersza *Maria Magdalena i ja*. Można w nim wprawdzie odnaleźć słowa naprowadzające na trop, że wiersz jest opisem obrazu („a w kącie obrazu / Inicjały malarza, który jej pożądał”), a jednak trudno byłoby znaleźć dzieło malarskie, będące dla poety jednoznacznym przedmiotem odniesienia. Dlatego wypada zgodzić się z przypuszczeniem Aleksandra Fiuta, który w swojej książce *Moment wieczny*, pisząc o związkach poezji Miłosza z malarstwem, zauważył: „Raz nawet Miłosz tworzy piórem obraz, który prawdopodobnie nie istnieje (*Maria Magdalena i ja*)”<sup>857</sup>. Podobną opinię, popartą informacją uzyskaną od samego poety, sformułuje badacz kilka lat później, w przypisach do czwartego tomu *Wierszy Czesława Miłosza*, wydanego w 2004 roku, gdzie znaleźć można następującą notatkę: „*Maria Magdalena i ja* – wiersz nie jest opisem żadnego istniejącego obrazu (informacja autora)”<sup>858</sup>.

<sup>853</sup> Cz. Miłosz, *Czaszka*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 12. Wiersz cytuję dalej według tego wydania.

<sup>854</sup> Tenże, *Maria Magdalena i ja*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 11. Wiersz cytuję dalej według tego wydania.

<sup>855</sup> Zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 50.

<sup>856</sup> Tamże.

<sup>857</sup> A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 315.

<sup>858</sup> Tenże, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 4, Kraków 2004, s. 332.

Tym malarzem, którego inicjały znaleźć można „w kącie obrazu”, jest więc prawdopodobnie, na co wskazuje zresztą również tytuł utworu – *Maria Magdalena i ja* – sam poeta, zafascynowany postacią wywiedzioną z Biblii, która przez kolejne stulecia obecna była w europejskiej literaturze i ikonografii. Obraz stworzony w wierszu przez poetę-malarza ukazuje siedzącą Marię Magdalenę, nad którą „unosi się w powietrzu lotem nietoperzy” siedem duchów nieczystych, wygnanych z niej wcześniej przez Nauczyciela – o tym epizodzie z życia Jezusa i Marii z Magdali opowiada Nowy Testament<sup>859</sup>.

Kobieta z wiersza-obrazu Miłosza na zawsze zawieszona została pomiędzy „żywołem cielesności” (jej nagość „fosforyzuje” pod ciemno-modrą suknią) a żywołem nadziei (jej nadzieja narodziła się w chwili spotkania z Nauczycielem – w chwili, gdy wygnał z niej „siedem duchów nieczystych” – i jest znakiem przemiany życia, nawrócenia). Fiut słusznie uważa, że wiersz ten powstał z „podszeptu Erosa”<sup>860</sup>; poeta pragnie „opisać” Marię Magdalenę (tak jak pragnął opisać weneckie kurtyzany w wierszu *Nie więcej*<sup>861</sup>), „zebrać” za pomocą słowa jak najwięcej z „opornej materii”. Stworzony przez poetę w omawianym wierszu „obraz” jest więc kolejnym etapem na drodze nieustającej „namiętnej pogoni za Rzeczywistością”; w jego kontekście warto też czytać wiersz *Czaszka*.

Krzysztof Zajas idzie krok dalej niż Fiut – stwierdza bowiem, że zarówno *Maria Magdalena i ja*, jak i *Czaszka* to utwory, w których „poeta drobiazgowo opisuje obrazy nieistniejące”<sup>862</sup>. Zajas wyjaśnia, na czym polega owa domniemana strategia poetycka Miłosza: „Oczywiście, nie chodzi tu o wprowadzenie w błąd odbiorcy czy barokową iluzję, dokonana została raczej sugestywna synteza kilku renesansowych malowideł. Elementy erotyczne, autobiograficzne i autotematyczne zasygnalizowane już w samym tytule wiersza o Marii Magdalenie sugerują intencjonalne przekra-

<sup>859</sup> „Maria Magdalena – jak wskazuje jej imię – pochodzi z Magdali, czyli znanad Jeziora Tyberiadzkiego. Jezus, mówi Pismo Święte, uwolnił ją od siedmiu złych duchów. Nie chodzi tu więc o Marię z Betanii, miasta położonego w pobliżu Jerozolimy, która była siostrą Marty i Łazarza i która kilka dni przed męką namaściła stopy Pana olejkami, po czym wytarła je swoimi włosami. Jednakże tradycja i ikonografia czynią z nich jedną i tę samą osobę, utożsamiając dodatkowo z jakąś anonimową grzesznicą. [...] Artyści mają wymówkę: po długiej polemice Sorbona orzekła w 1521 roku, że istniała tylko jedna Magdalena”. Zob. R. Debray, *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, przeł. K. Arustowicz, Warszawa 2008, s. 80.

<sup>860</sup> A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 304.

<sup>861</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Nie więcej*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce...*, s. 15.

<sup>862</sup> K. Zajas, dz. cyt., s. 179.

czanie ram dzieła<sup>863</sup>. Kilka sformułowań badacza wydaje się jednak nader dyskusyjnych. Dlaczego wspomina on o dokonaniu przez poetę „sugestywnej syntezy” kilku malowideł renesansowych, a nie na przykład – barokowych? Jeśli nawet wiersz *Maria Magdalena i ja* nazwać można, jak już zostało wcześniej powiedziane, „drobiazgowym opisem nieistniejącego obrazu”, to czy w *Czaszce* znajdziemy równie szczegółowy opis, jak zdaje się sugerować Zajac? I wreszcie – trzeba postawić sobie pytanie, czy *Czaszka* jest z całą pewnością opisem dzieła nieistniejącego? Nie jest to bowiem kwestia tak oczywista, jak pozornie mogłoby się wydawać.

W przypadku *Czaszki* inspiracja poety malarstwem (konkretnym tematem ikonograficznym, a może nawet twórczością konkretnego artysty?) jest na tyle wyraźna, że nie sposób interpretować tego wiersza w oderwaniu od kontekstu historii sztuki. W tym właśnie duchu – w kontekście malarstwa – czytają *Czaszkę* Aleksander Fiut i Wojciech Karpiński<sup>864</sup>. Pierwszy z wymienionych badaczy wskazuje wręcz na konkretne dzieło malarckie, które stało się inspiracją dla poety:

[...] inspiracją dla wiersza był najprawdopodobniej obraz Georges’a de La Toura *Pokutująca Magdalena*, znany także jako *Magdalena przed zwierciadłem* albo *Magdalena Fabius* (ok. 1630), który znajduje się w zbiorach *The National Gallery of Art* w Waszyngtonie<sup>865</sup>.

Karpiński również wiąże *Czaszkę* Mitosza z twórczością La Toura. Jednak – inaczej niż Fiut – nie wybiera on jednej z czterech znanych wersji *Magdalen* francuskiego malarza nokturnów:

*Nie potrafię przedstawionej przez La Toura sceny zatrzymać w opisie, który zdawałby sprawę z jej znaczenia. A jednak znam taki opis [...].*

*Odkąd przeczytałem w 1986 roku w „Zeszytach Literackich” ten wiersz Czesława Mitosza [tj. Czaszkę – przyp. E.D.-K.], nie miałem wątpliwości, że mówi o Magdalenie La Toura. O której? Chyba nie trzeba wybierać. [...] Na-*

<sup>863</sup> Tamże, s. 180.

<sup>864</sup> Warto nadmienić, że Aneta Grodecka, tworząc *Katalog wybranych „wierszy o malarstwie”*, obejmujący polskie „ekfrazy i pisane wizerunki”, uwzględniła w nim *Czaszkę* Mitosza, natomiast pominięta wiersz *Maria Magdalena i ja*. Zob. A. Grodecka, dz. cyt., s. 275.

<sup>865</sup> A. Fiut, [Przypis] [w:] Cz. Mitos, *Wiersze*, t. 4, s. 332.

leży do wszystkich. Opowiada sny czaszki. Opowiada La Toura w tym, co jest w nim jedyne, niepowtarzalne, nie dającego się zamknąć w definicje<sup>866</sup>.

Jeśli nawet przyjmimy – hipotetycznie – że autora *Czaszki* zainspirowało malarstwo La Toura, to czy możliwe jest jednoznaczne wskazanie na jedną z jego *Magdalen*? Według Dziadka drugim wyznacznikiem ekfrazy – obok wspomnianych już oznak metajęzykowych – są „elementy opisu dzieła sztuki umieszczone wewnątrz tekstu literackiego; są to najczęściej ślady pozwalające bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”<sup>867</sup>. Czy w *Czaszce* znaleźć można wystarczająco dużo elementów opisowych, aby wskazać konkretny obraz będący dla poety przedmiotem referencji?

Pozostając wiernym wspomnianej definicji Adama Dziadka, należałoby powiedzieć, że wiersz nie spełnia wyznaczników ekfrazy – nie można bowiem wskazać z całą pewnością jednego konkretnego obrazu, który zainspirował poetę. A jednak tego typu stwierdzenie nie wyczerpuje, co oczywiste, problematyki związków interesującego nas utworu z malarstwem. Należy bowiem również postawić sobie pytanie, w jakim stopniu *Czaszka* pozostaje świadectwem malarskich upodobań Miłosza, śladem jego fascynacji określonymi tematami ikonograficznymi czy artystami? Warto też zaryzykować i pójść tropem tych komentatorów twórczości Miłosza (takich jak Aleksander Fiut i Wojciech Karpiński), którzy (intuicyjnie? a może pod wpływem informacji uzyskanej od samego poety?) dostrzegli istnienie relacji między wierszem *Czaszka* a malarstwem Georgesa de La Toura.

## Pokutująca Magdalena

Nie ulega wątpliwości, że w pierwszych wersach *Czaszki* („Przed Marią Magdaleną bieleje w półmroku / Czaszka, świeca dogasa”) Miłosz nawiązuje do popularnego w sztuce – od średniowiecza po wiek dziewiętnasty – tematu pokutującej Marii Magdaleny. Badacze podkreślają, że ten właś-

<sup>866</sup> W. Karpiński, *Odkrywanie La Toura*, „Zeszyty Literackie” 1998, z. 62, s. 36.

<sup>867</sup> A. Dziadek, dz. cyt., s. 51.

nie temat, a nie epizody z życia Magdaleny zanotowane przez Ewangelistów, zdominował ikonografię świętej, a ona sama stała się niejako personifikacją nawrócenia i pokuty<sup>868</sup>. Wizerunek Świętej Pokutnicy nie jest znany sztuce chrześcijańskiego Wschodu; w zachodniej Europie natomiast pierwsze przedstawienia tego typu pojawiły się w XIII wieku. W tradycji zachodniej Magdalena utożsamiana była z „cudzołożną kobietą, której Chrystus przebaczył grzechy w domu Szymona Faryzeusza. A wypędzenie z niej siedmiu demonów (por. Łk 8,2) zaczęło jednoznacznie łączyć z zerwaniem z grzesznym życiem, a nie z wyzwoleniem z ciężkiego przy-padku opętania”<sup>869</sup>.

Szczególną popularność temat Świętej Pokutnicy zyskał w okresie renesansu i baroku. Nie sposób prześledzić w tym miejscu bogatej historii interesującego nas tematu ikonograficznego; ograniczę się więc zaledwie do kilku uwag natury ogólnej<sup>870</sup>. Warto zasygnalizować, że w początkach XVI wieku pojawił się typ przedstawień Pokutującej Magdaleny jako „młodej kobiety o urodzie zmysłowej i pociągającej”; jej nagość, jak zauważa Jarosław Staszewski, często niewiele miała wspólnego z żarem ducha<sup>871</sup>. Do najstynniejszych przedstawień Marii Magdaleny tego okresu należą m. in. dzieła Leonarda da Vinci czy Tycjana<sup>872</sup>. Wizerunek Świętej Pokutnicy w XVII i XVIII stuleciu pozostawał, co oczywiste, w ścisłym związku z postanowieniami Soboru Trydenckiego, który na nowo zdefiniował praktykę kultu obrazów. Co ciekawe, w uchwale synodu krakowskiego z 1621 roku znalazł się m.in. zakaz „malowania Marii Magdaleny półnagiej lub w stroju mało przyzwoitym”<sup>873</sup>.

<sup>868</sup> J. Staszewski TChr, *Ikonografia pokuty na przykładzie przedstawień Marii Magdaleny Pokutnicy*, [w:] *Odkrywanie drogi pokuty. Sympozjum o pokucie i pojednaniu. Lubań Śląski, 27–28 XI 1999*, opr. P. Bortkiewicz TChr, Warszawa 2000, s. 47.

<sup>869</sup> Tamże, s. 47, 48. Warto zauważyć, że w tym kontekście obraz, który tworzy Miłosz w wierszu *Maria Magdalena i ja*, przedstawiający świętą już po wypędzeniu z niej przez Jezusa „siedmiu duchów nieczystych”, a więc – zgodnie tradycją – po zerwaniu z „grzesznym życiem”, także nawiązuje do ikonograficznego tematu Pokutującej Magdaleny.

<sup>870</sup> Obszerny katalog dzieł malarskich ukazujących Pokutującą Magdalenę (pochodzących z różnych okresów historii sztuki) znaleźć można w publikacji *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a de Chirico* [katalog wystawy], red. M. Mosco, Milano 1986.

<sup>871</sup> J. Staszewski TChr, dz. cyt., s. 49.

<sup>872</sup> Tamże, s. 49–50. Zob. np. Tycjan, *Święta Maria Magdalena*, ok. 1535, Palazzo Pitti, Florencja. O Tycjanowskich wersjach tematu Pokutującej Magdaleny zob. np. Ch. Hope, *Titian*, London 2003, s. 87–88, 172–173.

<sup>873</sup> J. Staszewski TChr, dz. cyt., s. 50–51. Por. też: *Uchwała Synodu Krakowskiego o malarstwie sakralnym, 1621*, [w:] *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, opr. J. Białostocki,

W sztuce baroku temat Pokutującej Magdaleny stanie się „najpopularniejszym nośnikiem treści pokutnych”<sup>874</sup>. Na obrazach pojawiają się wówczas tradycyjne atrybuty świętej (np. księga, dyscyplina, czaszka, krzyż, łyż), które obdarzone zostają teraz „nowymi treściami nowej epoki”<sup>875</sup>.

Wydaje się, że to właśnie siedemnastowieczne malarstwo ukazujące Świętą Pokutnicę odcisnęło szczególne piętno na wyobraźni Miłosza i zainspirowało go do napisania *Czaszki* (przypomnijmy, że Zajac pisał w tym kontekście o sugestywnej poetyckiej syntezie kilku malowideł renesansowych, jakiej miał dokonać Miłosz). Wspomniani już badacze twórczości Miłosza przypuszczają, że było to malarstwo konkretnego barokowego artysty – Georgesa de La Toura (jedna z *Magdalen* La Toura – według Fiuta – lub wszystkie cztery *Magdaleny* – zdaniem Karpińskiego). Jaka jest ta „nowa”, barokowa Magdalena z obrazów francuskiego malarza nokturnów, która być może stała się inspiracją dla poety? Jak pisze Krystyna Secomska, „zamiast powabnej, na wpół obnażonej pokutnicy (przedstawianej przez malarzy XVI i XVII w. jako «chrześcijańska Wenus») u La Toura występuje Magdalena surowa i tragiczna, pogrążona w medytacji”<sup>876</sup>.

Pojawiające się w wierszu atrybuty świętej – czaszka i świeca – to „pococzne symbole znikomości”<sup>877</sup>, które znaleźć można na wszystkich czterech obrazach La Toura przedstawiających Pokutującą Magdalенę – stąd trudno byłoby wyłącznie na podstawie poetyckiego opisu wskazać jedną z wersji jako źródło inspiracji dla poety.

Przyjrzyjmy się jednak bliżej wszystkim czterem *Magdalenom* La Toura. W wierszu Miłosza „świeca dogasa”; na obrazie z Nowego Jorku (*Magdalena Wrightsman*)<sup>878</sup> i Paryża (*Magdalena Terff*)<sup>879</sup> świeca pali się równym, jas-

---

Warszawa 1985, s. 429–430.

<sup>874</sup> J. Staszewski TChr, dz. cyt., s. 51.

<sup>875</sup> Por. tamże, s. 51–53.

<sup>876</sup> K. Secomska, *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Warszawa 1985, s. 42.

<sup>877</sup> Por. J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, s. 102.

<sup>878</sup> Zob. G. de La Tour, *Pokutująca Magdalena*, ok. 1638–1643, Metropolitan Museum, Nowy Jork. „Na obrazie w kolekcji Wrightsman (Nowy Jork) – pisze Krystyna Secomska – La Tour ukazał *en trois-quarts* kobietę [...] może dwudziestoletnią; jej twarz, z lekko rozchyłonymi ustami, jest ledwo widoczna, ale oczy zwracają się ku ozdobnemu zwierciadłu, w którym powtarza się płomienny świecy; obok świecznika poniewiera się cenny naszyjnik”. Zob. K. Secomska, dz. cyt., s. 42.

<sup>879</sup> Zob. G. de La Tour, *Święta Magdalena pokutująca (1640–1645)*, Luwr, Paryż. Krystyna Secomska pisze o tej wersji tematu: „[...] Magdalena z kolekcji Terff (od 1949 w Luwrze) zapatrzona w światło kaganka i w splotałe księgi. Długie, czarne włosy opadają jak żałobny welon;

nym płomieniem; w przypadku wersji z Los Angeles<sup>880</sup> jest to płomień nieco krótszy i dymiący. Tylko waszyngtońska *Magdalena Fabius*<sup>881</sup> wyróżnia się pod tym względem na tle pozostałych *Magdalen* – tu płomień świecy w dużej mierze jest zasłonięty przez czaszkę (być może stąd wrażenie „dogasania” świecy i wskazanie na tę wersję tematu przez Aleksandra Fiuta?).

Miłosz nie wspomina natomiast w wierszu o pozostałych atrybutach *Magdalen La Toura*. I tak w wersji z Luwru, a także w wersji z Los Angeles County Museum of Art (*Magdalena z dymiącym płomieniem*) pojawiają się książki, dyscyplina i krzyż (w wersji *Fabius* widnieje tylko księga). Ważnym i znaczącym atrybutem *Magdaleny* w wersji *Fabius* i *Wrightsmen* jest zwierciadło<sup>882</sup>, które nie pojawia się na obrazach z Paryża i Los Angeles; nie wspomina o nim w wierszu również Miłosz. Do tego na obrazie z Nowego Jorku widnieją leżące na podłodze klejnoty – symbol odrzucenia ziemskich bogactw i dawnego, grzesznego życia<sup>883</sup>. Przyjdzie nam jeszcze zastanowić się nad sensem wyboru przez poetę wyłącznie dwóch określonych przedmiotów-symboli (świeca, czaszka) z wizerunku Świętej Pokutnicy.

Trzeba jednak przy tym podkreślić, że oba przedmioty-atributy można odnaleźć także na wizerunkach świętej autorstwa innych siedemnastowiecznych artystów (por. np. Hendrick ter Brugghen, *Melancholia* lub *Maria Magdalena*, 1627–1628; Francisco de Zurbarán, *Maria Magdalena Pokutująca*, 1640). Inspiracja Miłosza malarstwem *La Toura* pozostaje więc –

---

pochylona głowa wsparta jest na zgiętym ramieniu; dłoń spoczywa ciężko na trupiej czaszce. Znieruchomienie, które mówi o wielkim znużeniu, a całonocnym czuwaniu. Nieobecna myślami, a zarazem najbardziej rzeczywista *Magdalena* nie ma nic z młodzieńczego dynamizmu *Magdaleny* w zbiorach *Fabius*, ani z kobiecej bierności i mimowolnej nostalgii dostrzegalnej w wersji nowojorskiej. Cała treść obrazu – pozbawionego narracji, gestów, dodatkowych akcesoriów – skoncentrowana jest w ekspresji spojrzenia, w niewielkim odbłyśku światła w źrenicy”. Zob. K. Secomska, dz. cyt., s. 42.

<sup>880</sup> Zob. G. de La Tour, *Magdalena z dymiącym płomieniem*, ok. 1638–1640, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

<sup>881</sup> Zob. tenże, *Pokutująca Magdalena*, ok. 1635–1640, National Gallery of Art, Waszyngton. „Pustelnica w [...] kolekcji *Fabius* – smagta dziewczyna o charakterystycznym profilu i rozwichrzonych włosach, poruszona i pełna niepokoju, spogląda w lustro na odbicie leżącej na stole czaszki”. Zob. K. Secomska, dz. cyt., s. 42.

<sup>882</sup> O symbolice zwierciadła w sztuce baroku zob. np. J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło...*, s. 101–102. W wersji *Wrightsmen* zwierciadło jest centralnym punktem kompozycji. Zob. L. Impelluso, *Metropolitan Museum, Nowy Jork*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 72.

<sup>883</sup> Zob. L. Impelluso, dz. cyt., s. 72.

zaznaczmy to raz jeszcze – hipotezą, której nie można zweryfikować, odwołując się wyłącznie do elementów opisowych w *Czaszce*<sup>884</sup>.

Szukając odpowiedzi na pytanie o malarską inspirację dla wiersza, warto z pewnością prześledzić wątek obecności La Toura w refleksji estetycznej Miłosza. Jednak trzeba przy tym zauważyć, że malarstwo (bez względu na to, czy wskażemy na konkretny obraz La Toura, czy tylko na określony typ ikonograficzny, charakterystyczny dla malarstwa barokowego) jest dla poety jedynie punktem wyjścia do dalszej refleksji, do własnej opowieści o Magdalenie – i o samym sobie.

## Dygresja o malarzach rzeczywistości

Inspiracja Miłosza malarstwem Georges de La Toura – jeśli przyjmiemy taką hipotezę w kontekście wiersza *Czaszka* – nie byłaby wcale pojedynczą „przygodą” poety z dziełem twórcy *Pokutujących Magdalen*. To znaczy: Miłosz już w młodych latach, w czasie swojego pobytu w Paryżu w roku akademickim 1934–1935, mógł po raz pierwszy zapoznać się z twórczością siedemnastowiecznego malarza nokturnów<sup>885</sup>. A działo się to w czasach, kiedy malarstwo La Toura nie było jeszcze powszechnie znane i praktycznie dopiero paryska wystawa *Les Peintres de la Réalité en France au XVII<sup>e</sup> siècle* z roku 1934 zorganizowana przez Paula Jamota i Charlesa Sterlinga, która miała miejsce w Musée de l’Orangerie, wydobyla je z mroku zapomnienia<sup>886</sup>. Wcześniej, jak pisze Maria Rzepińska, sława La Toura była „czysto lokalna, ograniczona do niewielkiego kręgu znaw-

<sup>884</sup> Trzeba przy tym zaznaczyć, że zgodnie z systematyką przyjętą przez Adama Dziadka wiersz *Czaszka* nosi raczej znamiona hypotypozy niż ekfrazy (nie spełnia wyznaczników ekfrazy). W przypadku hypotypozy „niepodobna mówić o [...] referencji do jakiegoś konkretnego płótna. Chodzi raczej o pewien charakterystyczny sposób obrazowania”. Opis w wierszu *Czaszka* jest na tyle schematyczny, że można byłoby go powiązać z „całą klasą płócien” przedstawiających pokutę Świętej Magdaleny. O teorii hypotypozy zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 76–82.

<sup>885</sup> „Opowiadał Józef Czapski, że gdy kapiści marzyli o wyprawie do Paryża w 1923 roku, Cybis zamierzał pierwszego dnia «włożyć lakierki» (jako szczyt elegancji – i szacunku) i pójść do Poussina w Luwrze. O La Tourze nikt z nich zapewne nie słyszał, a gdyby nawet słyszeli, to żadnego jego obrazu w Luwrze nie było”. Pierwsze dzieło La Toura (*Pokłon pasterzy*) pojawia się w Luwrze w roku 1926. W roku 1928 katalog malarza obejmuje zaledwie sześć obrazów. Zob. W. Karpiński, dz. cyt., s. 27–28.

<sup>886</sup> Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 280. Trzeba jednak podkreślić, że w dwudziestym wieku jako pierwszy przypomniał o La Tourze (w 1915 roku) niemiecki historyk sztuki Hermann Voss. Zob. W. Karpiński, dz. cyt., s. 23, 27–28.



ców. Pomijają go dawni historyografowie i kompletne milczenie otacza jego twórczość<sup>887</sup>. Wspomnianą wystawę, w tym – co istotne – trzydziście<sup>888</sup> dzieł La Toura, miał również możliwość obejrzeć (na początku 1935 roku) młody Miłosz, ówczesnie – stypendysta Funduszu Kultury Narodowej, przebywający w stolicy Francji.

Pewne wyobrażenie o słynnej ekspozycji z paryskiej Oranżerii przynosi notatki Józefa Czapskiego, zebrane w tomie *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło*. Autor monografii o patronie kapistów pisze, że wystawa miała na celu „pokazanie tych artystów francuskich, którzy w XVII wieku ulegli wpływowi Caravaggia i jego szkoły oraz wpływowi Holendrów”<sup>889</sup>. Następnie Czapski przywołuje m. in. refleksje Pankiewicza na temat martwych natur Baugina, twórczości braci Le Nain i La Toura. O tym ostatnim Pankiewicz miał wypowiedzieć niezbyt przychylną opinię: „Ciekawy malarz. Nie ma, niestety, poczucia materiału, wszystko jest u niego jak ze szkła, niemniej wszakże jego wizja jest bardzo swoista. Gama czerwono-brązowa jest głęboka i szlachetna. Obraz może najlepiej przeprowadzony to «Adoracja Pasterzy», gdzie gra światła jest najpełniej wyrażona”<sup>890</sup>.

Z kolei sam Czapski lapidarnie – ale jednocześnie wyraźnie afirmatywnie – skomentował twórczość La Toura, pisząc o nim jako o „clou wystawy”:

*Narodziny, Święty Sebastian opłakiwany przez świętą Irenę, Anioł ukazujący się świętemu Józefowi i inne sceny nocne przy świetle łuczycza czy kagańca. W tych wszystkich płótnach jasne, prawie białe światło na twarzach kontrastuje z jednostajnymi czerwieniami i bardzo ostrymi brązami*<sup>891</sup>.

Dlatego też późniejsi komentatorzy podkreślają, że głos ucznia – to jest Czapskiego – dotyczący malarstwa La Toura wydaje się nam dzisiaj, gdy

<sup>887</sup> M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 280.

<sup>888</sup> Wśród nich nie było żadnej z czterech znanych dziś wersji *Pokutującej Magdaleny* La Toura. Pierwsza – *Magdalena Fabius* – opublikowana została dopiero w 1937 roku (w „*Burlington Magazine*”) przez Charlesa Sterlinga. Drugą – *Magdalenę Terff* – ogłoszono w tym samym czasopiśmie niecały rok później. *Magdalena Wrightsman* odkryta została w 1961, zaś *Magdalena z dymiącym płomieniem* – w 1972 roku.

<sup>889</sup> J. Czapski, *Z wystawy realistów francuskich XVII wieku*, [w:] tegoż, *Józef Pankiewicz...*, s. 155.

<sup>890</sup> Tamże, s. 156.

<sup>891</sup> Tamże.

już nie budzi wątpliwości wartość dzieł francuskiego malarza, o wiele bardziej przenikliwy niż opinia jego ówczesnego mistrza, Pankiewicza<sup>892</sup>.

Twórczość La Toura przykuła także bez wątpienia uwagę zwiedzającego wystawę Miłosza. Świadczyć o tym może jego recenzja, która ukazała się w „Pionie” 21 grudnia 1935 roku, a w której młody poeta zapisał swoje refleksje dotyczące trzech paryskich ekspozycji z tegoż roku; oprócz *Peintres de la Réalité* były to wystawa sztuki włoskiej w Petit Palais oraz *De Van Eyck á Bruegel* w Oranżerii<sup>893</sup>. W swojej recenzji młody poeta stwierdza między innymi, że Georges de La Tour, „tak mało znany”, jest jednym ze „skarbów francuskich malarstwa”<sup>894</sup>. Dalej Miłosz rozważa sens użycia terminu „realizm” w odniesieniu do twórczości La Toura i braci Le Nain, by stwierdzić ostatecznie, że realizm tychże artystów „[...] polega chyba tylko na tematyce (życie chłopów u braci Lenain), ale trudno to powiedzieć o samym sednie obrazów”<sup>895</sup>. Miłosz stwierdza przy tym, że La Tour „w swoich pomysłach kompozycyjnych jest daleko poza realizmem – i maluje zjawienia się aniołów ubranych w wiejskie suknie, przy czerwonym blasku łuczywa. Ma obsesję czerwieni i prawdopodobnie dlatego tak często malował świętego Hieronima (czerwony kardynalski kapelusz)...”<sup>896</sup>. Autor recenzji wskazuje więc na istotne cechy twórczości francuskiego malarza nokturnów: obecność sztucznego źródła światła i charakterystyczną dla La Toura kolorystykę obrazów (nieobecność barw chłodnych, którą rozpoznaje Miłosz jako „obsesję czerwieni”). Notabene, wspomnienie charakterystycznej dla malarstwa La Toura kolorystyki powróci w wydanej ponad dwadzieścia lat później *Rodzinnej Europie*, gdzie poeta zanotuje w jednym z esejów: „[...] słońce, neon i tuiu ptaków: kardynałów, o czerwieni jak z obrazów siedemnastowiecznego de La Toura”<sup>897</sup>.

Młody poeta podsumowuje w swojej recenzji twórczość francuskich „malarzy rzeczywistości” w następujący sposób:

<sup>892</sup> W. Karpiński, dz. cyt., s. 30.

<sup>893</sup> Cz. Miłosz, *Trzy wystawy, [w:] tegoż, Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, opr. A. Stawiarska, Kraków 2003.

<sup>894</sup> Tamże, s. 140.

<sup>895</sup> Tamże, s. 141.

<sup>896</sup> Tamże.

<sup>897</sup> Tenże, *Rodzinna Europa*, s. 298.

*Wielcy malarze: przede wszystkim niestychana świeżość i temperament, coś zupełnie odrębnego od intelektualnego Poussina i nadwornych portrecistów. A z wystawy wielki profit – i zachwyt, i moralna nauka*<sup>898</sup>.

Recenzja świadczy o silnym wrażeniu, jakie wywarła na Miłoszu paryska wystawa, ujawniając obecną już wówczas – we wczesnych latach tworzenia – predylekcję poety do określonego typu malarstwa – malarstwa rzeczywistości, które jednak pozostaje „daleko poza realizmem” pojmowanym jako wierne, fotograficzne odtwarzanie świata. Zaś „moralna nauka” płynąca z wystawy polegałaby być może, jak słusznie przypuszcza Andrzej Franaszek, na „szacunku dla rzeczywistości, akceptacji przedstawionego ładu świata, zwróceniu się na zewnątrz zamiast koncentracji na własnym wnętrzu”<sup>899</sup>. Nauka płynąca z wystawy została przez poetę zapamiętana, a określenie „malarz rzeczywistości” mogłoby, jak dodaje Franaszek, stać się mottem dzieła samego Miłosza, „ciągle próbującego pochwycić, ocalić jak najwięcej z widzialnego świata”<sup>900</sup>.

## Czaszka i świeca

Powróćmy jednak do wiersza i spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, jakie jest znaczenie dwóch przedmiotów-atrybutów świętej, na które wskazuje Miłosz w pierwszych wersach utworu („Przed Marią Magdaleną bieleje w półmroku / Czaszka, świeca dogasa”). Poeta umieszcza czaszkę, bielejącą w półmroku, „przed” Marią Magdaleną; na obrazie La Toura z Paryża (podobnie jak w wersji *Wrightsman* i wersji z Los Angeles) widnieje ona na kolanach świętej. Tylko w wersji *Fabius* czaszkę umieścił malarz na księdze, można by więc powiedzieć, że usytuowana jest ona „przed” Marią Magdaleną (być może dlatego ten właśnie obraz został „wybrany” przez Aleksandra Fiuta spośród czterech wersji *Magdalen*).

Lucia Impelluso, pisząc o *Magdalenie* nowojorskiej, wyjaśnia symbolikę czaszki – jako atrybutu Świętej Pokutnicy, ale też – atrybutu wielu świętych pustelników, będącego aluzją do ich medytacji o marności i nietrwa-

<sup>898</sup> Tenże, *Trzy wystawy*, s. 141.

<sup>899</sup> A. Franaszek, dz. cyt., s. 209–210.

<sup>900</sup> Tamże, s. 208–209.

łości świata doczesnego. Także Magdalena, jak zauważa badaczka, „trzyma czaszkę na kolanach, jakby pogodziła się z myślą o końcu ziemskiej egzystencji”<sup>901</sup>. Czaszka w barokowej ikonografii Świętej Pokutnicy jest jednak nie tylko nośnikiem treści wanitatywnych, nie tylko znakiem konieczności żalu za grzechy, nawrócenia i pokuty. Jarosław Staszewski słusznie przypomina, że:

*Na „miejscu czaszki”, czyli w miejscu, gdzie według legendy pochowano Adama stanął krzyż Chrystusa. Magdalena stojąc pod krzyżem była świadkiem momentu, w którym dokonało się pojednanie grzesznego rodzaju ludzkiego z Bogiem. I jej grzechy, jako córki Ewy, zostały odkupione. Czaszka w ręku, albo u stóp Świętej trwającej w pokucie, stanowi odniesienie do owego centralnego wydarzenia w dziejach świata, ale przecież jest też osobistym wspomnieniem Magdaleny*<sup>902</sup>.

Scena, którą ukazuje poeta, zostaje oświetlona wyłącznie przez światło dogasającej świecy, co sprawia, że postać – i czaszka – pogrążone są, podobnie jak u La Toura, „w półmroku”. Być może poeta nawiązuje w ten sposób do jednej z ważnych cech twórczości francuskiego mistrza nokturnów – swoistej „walki światła z cieniem”, która stanowi zresztą, jak wskazuje Maria Rzepińska, „główny element struktury wizualnej malarstwa barokowego”, obecny również w twórczości Caravaggia, Zurbarána, Rembrandta i innych artystów tego czasu<sup>903</sup>. Artyści siedemnastowieczni, jak podkreśla badaczka, „wyczerpali wszystkie możliwości i wyciągnęli wszystkie konsekwencje malarskie (w ramach sztuki przedstawiającej) z antagonizmu światła i ciemności. Ale oświetlenie w obrazie barokowym jest zawsze jakby oświetleniem sztucznym. Niemal nigdy nie jest to pełna, słoneczna jasność dnia. Charakterystyczna jest też predylekcja do efektów światła skupionego i do pogrążania sporej części obrazu w mroku. Caravaggio i jego szkoła, Rembrandt, Georges de la Tour pogrążają przeciętnie

<sup>901</sup> L. Impelluso, dz. cyt., s. 72.

<sup>902</sup> J. Staszewski TChr, dz. cyt., s. 52. O symbolice czaszki zob. też: J. Baldock, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. J. Moderski, Poznań 1994, s. 108.

<sup>903</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 300. O związkach twórczości Georges de La Toura z malarstwem Caravaggia i Zurbarána zob. też: Ch. Sterling, *La peinture française au XVIIe siècle*, Paris 1955, s. 8; J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto...*, s. 487–488.

dwie trzecie obrazu w ciemności<sup>904</sup>. Jednocześnie jednak Rzepińska dodaje, że formuła nokturnu, którą wynalazł La Tour, jest inna niż u luminiistów i tenebrystów tamtego czasu:

*Formy bowiem, jakie wydobywa z mroku światło świecy, latarni czy pochodni, są tak uproszczone, czyste i klarowne, że wydają się archaiczne. Linie głowy, nóg i torsu Pokutującej Magdaleny są tak bliskie formom geometrycznym, jak to bywało u Fouqueta czy Piera Della Francesca. Połączenie tego archaizmu form z mistrzostwem luministycznym typowo barokowym stanowi oryginalną, niepowtarzalną cechę malarstwa La Toura<sup>905</sup>.*

Płonąca świeca, będąc źródłem światła w scenie pokuty Magdaleny, stanowi także kolejny – obok czaszki – symbol wanitatywny, wskazujący na krótkotrwałość ludzkiego życia. Ale bywa ten atrybut Magdaleny interpretowany również jako symbol światła wiary, które zajaśniało w momencie nawrócenia świętej; w tym kontekście staje się ono częścią światła boskiego, rozpraszającego mrok świata – to Chrystus jest „Światłością świata”<sup>906</sup>.

Miłosz nie poświęca w wierszu uwagi barwom charakterystycznym dla malarstwa La Toura; wspomina jedynie o „bielejącej czaszce”, choć na obrazach silniejszym akcentem bieli jest bez wątpienia (w wersjach *Terff* i *Wrightsmann* oraz w wersji z Los Angeles) koszula świętej, skontrastowana z czerwienią jej sukni. Warto zauważyć, że podczas gdy czaszka na obrazach z Los Angeles, Nowego Jorku i Paryża pozostaje częściowo oświetlona (i można by powiedzieć, że „bieleje w półmroku”), to w wersji *Fabius* zostaje przez malarza prawie w całości zaciemniona (mógłby to być argument przeciwko hipotezie Fiuta).

A jednak gdy poeta mówi o półmroku, który rozjaśnia jedynie światło świecy, daje pewną sugestię dotyczącą kolorystyki tej sceny. Daje też pewne wyobrażenie o nokturnach La Toura, które są, jak wskazują historycy sztuki, „jednym ze skrajnych przykładów” nieobecności barw chłodnego rejonu widma; występują w nich wyłącznie „czerwienie, żółcienie, brązy

<sup>904</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 318.

<sup>905</sup> *Taż*, *Siedem wieków...*, s. 282.

<sup>906</sup> L. Impelluso, dz. cyt., s. 72; J. Baldock, dz. cyt., s. 139.

i skąpa biel<sup>907</sup>. Z tego mroku wątego światła i ciepłych barw poeta wydobywa czaszkę – jeden „bielejący” punkt, który szczególnie przykuwa jego uwagę. To właśnie czaszka, nie pokutująca Magdalena, znajdzie się również w tytule utworu.

Zanim jednak przejdziemy do odczytywania znaczenia tego „rekwizytu” w wierszu Miłosza, spróbujmy przez chwilę pochylić się nad wymową *Pokutującej Magdaleny La Toura*, biorąc pod uwagę wszystkie cztery wersje tematu. Bez wątpienia czaszka, która pojawia się na każdym z obrazów ukazujących Pokutującą Magdalenę, wprowadza widza niezwykle sugestywnie w krąg problematyki eschatologicznej. Kobieta, wpatrująca się w płomień świecy symbolizującej przemijanie albo pogrążona w swoich myślach, odbywa pokutę, w której czaszka przypomina o marności, nietrwałości doczesnego świata, będącego we władzy śmierci. Jednocześnie „jest oczywiste, że Magdalena dokonała już wyboru, postanowiła wycofać się z zakłamanego świata i pogrążyć w samotności<sup>908</sup>. Nie ulega wątpliwości, że w obraz wpisana więc została refleksja o sprawach ostatecznych, której częścią jest historia życia Marii z Magdali odczytana na nowo – w duchu własnej epoki – przez barokowego mistrza.

## A ja zbieram sny czaszki...

Elementy opisowe są w wierszu, jak już zostało wspomniane, niezwykle skąpe. Poeta zatrzymuje jak gdyby na moment swój wzrok na obrazie (obrazach?), który staje się dla niego bodźcem do opowieści o Marii Magdalenie – i o samym sobie.

W *Czaszce* poeta w lapidarny sposób ukazuje historię biblijnej Magdaleny, sprowadzoną do kilku śladów, kilku epizodów z jej życia. Z jednej strony jawi się ona w wierszu jako kobieta, która trwa w wiecznej terażniejszości (Miłosz ujmuje to metaforycznie: „piasek usnął w klepsydrze<sup>909</sup>), poza czasem i poza śmiercią:

<sup>907</sup> M. Rzepińska, *Historia koloru...*, s. 322.

<sup>908</sup> A. Fregolent, *Luwr, Paryż*, przeł. H. Borkowska, Warszawa 2005, s. 92.

<sup>909</sup> Na wspomnianym już obrazie Zurbarána *Maria Magdalena Pokutująca* obok atrybutów świętej: czaszki i świecy (która jednak, co warto podkreślić, nie jest zapalona; w wierszu Miłosza zaś, przypomnijmy, „świeca dogasa”) pojawia się trzeci przedmiot-symbol: klepsydra (*Magdaleny La Toura* nie mają klepsydry). To jeszcze jeden dowód na to, że nie sposób – z całą pewnością – stwierdzić, że opis w *Czaszce* odnosi się do jednego konkretnego obrazu. Można

Przed Marią Magdaleną bieleje w półmroku  
 Czaszka, świeca dogasa. Który z jej kochanków  
 Jest tą wyschniętą kością, nie próbuje zgadnąć.  
 Zostaje tak, rozmyśla wiek jeden i drugi.  
 Piasek usnął w klepsydrze, ponieważ widziała  
 I czuła na ramieniu dotyk Jego ręki  
 Wtedy kiedy o świcie krzyknęła: „Rabboni!”

Śmierć, moc przemijania, nie może jej już osiągnąć, odkąd spotkała się twarzą w twarz ze Zmartwychwstałym. Nie ma już dla niej znaczenia przeszłe życie; „Który z jej kochanków / Jest tą wyschniętą kością, nie próbuje zgadnąć”, „Upojenia, przysięgi. Mało z nich pamięta”, mówi o Magdalenie poeta. „Zostaje tak, rozmyśla wiek jeden i drugi” – dlatego, że było jej dane spotkać Chrystusa, ponieważ „widziała / I czuła na ramieniu dotyk Jego ręki / Wtedy kiedy o świcie krzyknęła: «Rabboni!»”. Poeta czyni tu aluzję do jednego jeszcze – obok Pokutującej Magdaleny – tematu ikonograficznego, pozostającego zresztą w ścisłym związku z historią ewangeliczną, a mianowicie do tematu zwanego *Noli me tangere*. „Nie dotykaj mnie” – tak miały właśnie brzmieć słowa Jezusa Zmartwychwstałego, którego spotkała na swojej drodze Magdalena, rozpoznając w nim Nauczyciela:

*Oszołomiona, nie rozumiejąc nic z tego, co się wydarzyło, Maria Magdalena, skruszona grzesznica, płakała przed pustym grobem. W środku grobowca ujrzała dwóch siedzących mężczyzn w bieli, którzy zapytali ją o powód jej smutku. Nie domyślając się, że są to aniołowie, odrzekła tylko: „Zabrano Pana mego i nie wiem, gdzie Go położono” (J 20,13). Za nią jakiś inny mężczyzna zawołał: „Niewiasto, czemu płaczesz?” (J 20,15). Sądząc, że ma do czynienia z ogrodnikiem, zapytała go: „Panie, jeśli ty Go przeniosłeś, powiedz mi, gdzie Go położyłeś...” (J 20,15). Mężczyzna powiedział tylko jeszcze jedno słowo: „Mario!” (J 20,16). Wtedy wszystko zrozumiała i odpowiedziała również jednym słowem po hebrajsku: „Rabbuni” (J 20,16), to znaczy „Nauczycielu”, i rzuciła się, by Go uściskać. Odpowiedź Chrystu-*

---

by bowiem potraktować frazę „piasek usnął w klepsydrze” jako element poetyckiego opisu obrazu – a wówczas bardziej prawdopodobnym przedmiotem referencji okazałby się obraz Zurbarána, a nie Magdaleny La Toura.

sa stała się łacińską formułą, figurującą w słownikach cytatów: *Noli me tangere* (*Nie dotykaj Mnie*) [...]. I dodał: „...jeszcze bowiem nie wstąpiłem do Ojca” (*J 20,17*). Po czym poprosił, by poszła do uczniów i przekazała im wieść o Jego zmartwychwstaniu<sup>910</sup>.

W ikonografii scena ta tradycyjnie ujmowana jest podobnie jak na słynnym fresku Fra Angelica: klęcząca, okryta czerwoną suknią Magdalena, wyciąga rękę, próbując dotknąć Chrystusa, ten jednak „łagodnym gestem uchyla się przed jej dotykiem”<sup>911</sup>. Słowa Jezusa – „Nie dotykaj Mnie” – interpretuje się jako próbę uświadomienia Marii Magdaleny, iż „Jego cielesna postać nie ma już znaczenia”<sup>912</sup>.

Poeta przekształca nieco tę scenę – w jego wierszu Nauczyciel dotyka ramienia Magdaleny, a dotyk ten odmienia na zawsze jej życie. W tym właśnie „momencie wiecznym” – w niekończącej się chwili spotkania ze Zmartwychwstałym, spotkania ze Światłem i Życiem – unieruchamia, zatrzymuje ją malarz:

I tylko tamta chwila trwa, nieodwołana,  
Kiedy prawie że była już po drugiej stronie.

Ale w wierszu poeta zapisuje również pamięć o innej Magdaleny, tej dawnej, przepętlonej pragnieniami i tęsknotami, tej, która stała jeszcze po stronie Erosa, a więc po stronie Natury, podległej prawom przemijania. Tamta Magdalena miała licznych kochanków, po których zostały teraz jedynie wyschnięte kości, a z którymi niegdyś przeżywała rozkosze, upojenia, przysięgi („mało z nich pamięta”). „A ja zbieram sny czaszki, bo to ja nią jestem” – wyznaje poeta. To ja jestem czaszką – mówi poeta – jednym z kochanków, który trwa we władzy Erosa, w „żywiocie cielesności”:

A ja zbieram sny czaszki, bo to ja nią jestem,  
Gwałtowny, rozkochany, cierpiący w ogrodach

<sup>910</sup> R. Debray, dz. cyt., s. 178.

<sup>911</sup> P. de Rynck, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotta do Goi*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2009, s. 139. Por. też: Fra Angelico, *Noli me tangere*, ok. 1440, Konwent św. Marka, Florencja.

<sup>912</sup> P. de Rynck, dz. cyt., s. 139.



Pod ciemnym oknem, niepewny czy dla mnie  
I dla nikogo więcej sekret jej rozkoszy.

Poeta utożsamia się jednocześnie z dawną Magdaleną – tą, która cierpiała „w ogrodach” po stracie ukochanego Nauczyciela (to być może aluzja do biblijnej sceny, w której Magdalena początkowo nie rozpoznaje Jezusa, sądząc, że ma do czynienia z ogrodnikiem). „Gwałtowny, rozkochany” poeta trwa – jak liczni kochankowie Magdaleny – „pod ciemnym oknem” (tajemnica Świata i Wieczności jest mu niedostępna) i zbiera „sny czaszki” – miłosne wspomnienia kochanków, podległych prawu śmierci. Zbieranie snów czaszki – te słowa można czytać jako metaforę pracy poety, metaforę jego trudu zapisywania, utrwalania tego, co ludzkie, a więc nietrwałe, przemijające.

Tytułowa czaszka jest więc także u Miłosza – jak na obrazie La Toura – symbolem wanitatywnym, znakiem wątpliwości i przemijalności ludzkiego życia, ludzkich miłości, upojeń przysiąg. Przypomnijmy: zgodnie z tradycją, to na „miejscu czaszki”, a więc tam, gdzie pochowano Adama, stanął krzyż Chrystusa, zwycięzcy śmierci. Pod tym krzyżem stała Magdalena, będąc świadkiem momentu odkupienia grzechu pierwszych ludzi, odkupienia całego rodzaju ludzkiego. Jeśli więc poeta zbiera sny czaszki – zbiera sny Adama i sny wszystkich śmiertelników, również – swoje własne. Sam bowiem jest jednym z „cierpiących w ogrodach”, którzy poddani są prawu przemijania i których szczęściu nieustannie zagraża śmierć.

Na marginesie warto pochylić się jeszcze przez chwilę nad sensem słów „cierpiący w ogrodach” w kontekście motywu czaszki obecnego w wierszu Miłosza. Nasuwa się tu na myśl jeszcze jeden temat ikonograficzny – śmierć w ogrodzie rajskim, temat stale obecny w literaturze i sztuce XVI i XVII wieku<sup>913</sup>. Na słynnym obrazie Guercina (pierwszym obrazie, którego tematem była śmierć w Arkadii) czaszka funkcjonuje jako symbol upersonifikowanej śmierci przypominającej: *Et in Arcadia ego*<sup>914</sup>; u Miłosza to sam poeta staje się jak gdyby „mówiącą czaszką”, będącą „przypomnieniem końca”, obrazem nieuchronnego losu człowieka. W tle czaszki-śmierci rozpościera się obraz świata-ogrodu, świata miłosnych rozkoszy i upojeń.

<sup>913</sup> Zob. E. Panofsky, „*Et in Arcadia ego*”. Poussin i tradycja elegijna, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, opr. J. Białostocki, Warszawa 1971.

<sup>914</sup> Zob. G. F. Guercino, *Et in Arcadia ego*, ok. 1621–1623, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Galleria Corsini, Rzym.

Poeta jawi się w wierszu jako jeden z licznych kochanków Magdaleny – gwałtowny i rozkochany, cierpiący w ogrodach, w których czai się śmierć. Poeta pożąda Magdaleny, w niepewności, czy dla niego tylko „I dla nikogo więcej sekret jej rozkoszy”. Ale Magdalena – ta, która została uwieczniona przez malarzy – uwolniła się od żywiołu cielesności, odkąd pewnego dnia, o świcie, narodziła się w niej nadzieja i zatrzymała piasek płynący w klepsydrze. I można przypuszczać, że w zakończeniu wiersza poeta wraca do malarskiego wizerunku kobiety („I tylko tamta chwila trwa, nieodwołana, / Kiedy prawie że była już po drugiej stronie”). Poeta, patrząc na obraz (La Toura?), zdaje się mówić, że artyście udało się uchwycić kobietę w „momencie wiecznym”, że w jej wizerunku zatrzymana została chwila spotkania ze Zmartwychwstałym, kiedy to prawie że dosięgała tajemnicy nieśmiertelności; sam również próbuje uchwycić ten moment za pomocą słowa. A jednak zarówno obraz, jak i wiersz, pozostają jedynie formami, zasłonami skrywającymi niedosięzną tajemnicę Magdaleny.

Postać Marii z Magdali fascynuje poetę, jak można przypuszczać, ze względu na swoją ambiwalencję, „podwójność”, zawieszenie pomiędzy „żywiołem cielesności” i „drugim żywiołem / Nadzieją”, jak napisze Miłosz we wspomnianym wcześniej wierszu *Maria Magdalena i ja*. Pierwszy z tych żywiołów jest niezwykle bliski poecie pozostającemu we władzy Erosa, łakomemu poecie pięciu zmysłów, który w innym utworze z tomu *Kroniki* wyznawał:

Panie Boże, lubitem dżem truskawkowy  
I ciemną słodycz kobiecego ciała.  
Jak też wódkę mrożoną, śledzie w oliwie,  
Zapachy: cynamonu i goździków<sup>915</sup>.

A drugi żywioł – nadzieja, która uwalnia od śmierci? Ta będzie przedmiotem nieustającej tęsknoty poety. Nieustającym pragnieniem ujrzenia „drugiej przestrzeni”, znalezienia się „po drugiej stronie”, pragnieniem odstonięcia tajemnicy, która wciąż jednak skrywa się za zasłoną formy – kolejnego zdania, kolejnego wiersza:

<sup>915</sup> Cz. Miłosz, *Wyznanie*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 14.

*O bezgraniczny, o niewyczerpany, o niewystłowiony świecie form. Miała rozedrzeć się zasłona i wtedy miałem pojęć tajemnicę. Ale jest już za późno i wszystko jest otwarte albo nigdy się nie otworzy*<sup>916</sup>.

Antynomiczną wyobraźnię poety zamieszkują dwie Magdaleny. Jedna, gwałtowna i rozkochana, cielesna, zwraca oczy ku temu, co ulotne i śmiertelne (jak jej liczni kochankowie-czaszki). Druga zaś szuka tego, co wieczne i nieprzemijające. Rozmyśla o tajemnicy, która pozostaje niewyraźna.

---

<sup>916</sup> Tenże, (*O bezgraniczny, o niewyczerpany...*), [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 13.

## 5. Apokalipsa i Piekło. O malarstwie Signorellego i Boscha

Kiedy spróbujemy przeczytać twórczość Miłosza w kontekście eschatologii chrześcijańskiej<sup>917</sup>, bez trudu odnajdziemy – zarówno w jego esejach, jak i poezji – refleksję na temat charakterystycznych „faz” w historii świata i ludzkości, układających się w sekwencję: biblijny Raj utracony – Upadek i Apokalipsa – Raj odzyskany<sup>918</sup>. Można również przedstawić ów eschatologiczny cykl dziejowy nieco inaczej, akcentując przemiany, jakim podlegało całe stworzenie; wspomina o tym sam Miłosz w przypisie do poematu *Czeladnik* z tomu *Druga przestrzeń*:

*Oskar Miłosz głęboko wierzył (zgodnie z katechizmem katolickim), że w Raju Natura była doskonała i nie znała śmierci. Upadek (prévarication) Adama zmienił nie tylko sytuację człowieka, czyniąc go śmiertelnym, ale także wprowadził śmierć i cierpienie do całej Natury. Odtąd Natura Druga boje i pragnie powrócić do utraconego szczęścia Natury Pierwszej*<sup>919</sup>.

---

<sup>917</sup> Zob. na ten temat: A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 96–138. Fiut wskazuje na zasadniczą różnicę pomiędzy katastrofizmem a eschatologią. Śledząc Miłoszowe poetyckie zapowiedzi końca świata, stwierdza, że krytyka „zbyt pochopnie i zawężająco” umieściła autora *Gdzie wschodzi słońce...* w nurcie katastroficznym; jednocześnie badacz przekonująco dowodzi, że w twórczości Miłosza – począwszy już od tej najwcześniejszej, przedwojennej – można śledzić proces przekształcania się katastrofizmu w eschatologię: „Metafizyczna, a nie historyczna perspektywa w ocenie przemian ludzkich dziejów, monistyczny, nie zaś dualistyczny system wartości, linearna, a nie kolistą koncepcja czasu, wreszcie przyszłościowa, nie zaś przeszłościowa projekcja utopii pozytywnej – w tym przeciwstawieniu chyba dość wyraźnie rysuje się odmienność stanowiska Miłosza wobec koncepcji katastroficznym. Trudno oczywiście zaprzeczyć, że katastrofizm i eschatologia są do siebie podobne. Mają bowiem to samo źródło: sprzeciw i negacja świata wyraża się w obydwu przepowiadaniem jego zagłady oraz szukaniem kompensacji w kreacjach utopijnych. Ale czy to, co upodabnia, powinno od razu unieważniać to, co dzieli?” (tamże, s. 129). Na temat Miłoszowego katastrofizmu por. np. K. Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*, [w:] *Poznawanie Miłosza: studia i szkice o twórczości poety*, pod red. J. Kwiatkowskiego, Kraków – Wrocław 1985; W. P. Szymański, „*Bramy arsenału*”, [w:] *Poznawanie Miłosza...*, s. 381–385.

<sup>918</sup> Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 113.

<sup>919</sup> Cz. Miłosz, *Czeladnik*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 106.

Powrót do „utraconego szczęścia Natury Pierwszej”, a więc do Raju-Ogrodu, może nastąpić „po odcierpieniu”, kiedy to Natura Druga zostanie oczyszczona (*apokatastasis*) z niedoskonałości, cierpienia, śmierci<sup>920</sup>. Zanim to jednak nastąpi, człowiek trwać będzie w rzeczywistości Upadku, zmierzając nieuchronnie w stronę Apokalipsy (związanej z przyjściem i panowaniem Antychrysta) oraz Sądu Ostatecznego.

Jak słusznie zauważa Aleksander Fiut, „Faza Upadku to dla Miłosza współczesność, porażona występkiem moralnym i poczuciem bezsensu istnienia”<sup>921</sup>, przekonaniem o samotności człowieka we wszechświecie. „Galaktyczne milczenie”<sup>922</sup> stało się, zdaniem poety, bolesnym znamięm naszej epoki, w której zatriumfowała cywilizacja naukowo-techniczna<sup>923</sup>. W świecie bez Boga „wszystko staje się możliwe i dozwolone”, co – jak podkreśla autor książki *Moment wieczny* – „poeta uświadomił sobie [...] dość wcześnie. [...] Cóż bowiem znaczą nauka, technika, prawo, moralność, jeśli odebrać im metafizyczne uzasadnienie?”<sup>924</sup>.

<sup>920</sup> Zob. na ten temat: E. Dryglas-Komorowska, *Przed wygnaniem...*, s. 40–51

<sup>921</sup> A. Fiut, dz. cyt., s. 113, 114.

<sup>922</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Suplikacja*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 34: „Od galaktycznego milczenia uchroni nas”. Zob. też: tenże, *Ziemia Ulro*, s. 262–263: „Żadnego głosu przemawiającego ze wszechświata, żadnego zła i dobra, żadnego spełnienia oczekiwań i żadnego Królestwa. Osoba ludzka dumnie pokazująca na siebie palcem: «ja», też okazała się utudą, bo to tylko wiązki refleksów okryte jedną epidermą. Miłość okazała się utudą, przyjaźń okazała się utudą, bo żeby istniały, musi istnieć jakiś sposób porozumienia, a gdzież on, jeżeli język jest tylko bełkotem utwierdzającym samotność każdego?”

<sup>923</sup> Zob. np. tenże, *Lekcja biologii*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji...*, s. 41: „Odkrycie Kopernika pozbawiło Ziemię jej centralnego miejsca we wszechświecie, ale dowiadywanie się o zwierzęcych początkach człowieka było nie mniejszym wstrząsem. Nie tylko dlatego, że zakwestionowana została sama odrębność istoty człowieczeństwa, także dlatego, że pośrednio przedmiotem ataku stał się sens ludzkiej śmierci. Natura z jej nieprawdopodobnym marnotrawstwem bilionów istnień potrzebnych do utrzymania gatunku jest zupełnie obojętna na los indywidualium. Włączony w nią człowiek również zamienia się w statystyczną cyfrę, jest do zbycia”.

<sup>924</sup> A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 114, 115. Miłoszową refleksję na temat współczesności jako okresu wielopłaszczyznowej redukcji człowieka żyjącego w świecie, w którym zatriumfowała cywilizacja naukowo-techniczna, wpisać można w szeroki kontekst rozważań dotyczących kryzysu cywilizacji europejskiej (jak podkreśla Stefan Morawski, wątek ten obecny był w dyskursie naukowym oraz w sztuce – szczególnie intensywnie – począwszy od lat 50. dwudziestego wieku; przypomnijmy, że Miłoszowa *Ziemia Ulro* wydana została w roku 1977). Świadomość kryzysu cywilizacyjnego ściśle wiązała się ze zwątpieniem w osiągnięcia technologiczne ludzkości oraz poczuciem chaosu aksjologicznego: „Technologiczna hossza, po której obiecywano sobie nową złotą erę ludzkości [...] okazała się zjawiskiem nader groźnym. Raczej zniewalała człowieka, niż ujawniała jego nieograniczone potencje. [...] Projektowana szczęśliwość w systemach jakoby względnie doskonałych zamieniła się w koszmarną, homogenizowaną *mass culture* [...]. Słowem, kryzys zasadza się na tym, że wszystko wydaje się dysfunkcyjne, że ludzi dławi świadomość dezintegracji, że zamazany jest jakikolwiek sens

Dlatego też w twórczości autora *Ziemi Ulro* (podążającego w tej mierze śladem Swedenborga<sup>925</sup>, Blake'a i Oskara Miłosza) wyraźnie wypowiedziany zostanie sprzeciw „wobec nauki wywodzącej się z tradycji Newtona i Locke'a”, której owocami stały się: „redukcja człowieka, obumieranie religijnej symboliki, relatywizm etyczny, wreszcie zburzenie hierarchicznej i wartościowości wizji przestrzennej”<sup>926</sup>. Aleksander Fiut twierdzi wręcz, że to właśnie „prowadzona zarówno w teorii, jak i w praktyce poetyckiej obrona antropocentrycznej wyobraźni chrześcijańskiej”, będąca swoistym „remedium na historiozoficzny pesymizm”, stanowi „samo centrum poetyckiego światopoglądu Miłosza”<sup>927</sup>.

Warto zatrzymać się przez chwilę na jednym z wątków Miłoszowej „obrony wyobraźni” (czy też inaczej: Miłoszowego sporu z „umysłem wydziedziczonym”). Chodzi tu mianowicie o refleksję autora *Widzeń nad Zatoką San Francisco* poświęconą wyobrażeniom przestrzennym ściśle związanym z chrześcijańską eschatologią, a więc Piektu i Niebu. Ich obrazy – jak zauważa Miłosz w jednym ze szkiców z tomu *Ogród nauk* – towarzyszyły człowiekowi w ciągu wieków; *Boska komedia* Dantego, *Raj utraczony* Milтона, *O niebie i jego cudach, tudzież o piekle* Swedenborga – to tylko niewielka część „niezliczonych dzieł pióra, dłuta i pędzla, w jakich człowiek wyrażał [...] swoją troskę o rzeczy ostateczne”<sup>928</sup>. Niegdyś prze-

---

egzystencji. Bowiem wartości dotąd, zdawałoby się, nienaruszalne uległy gwałtownemu i ciągłemu rozchwianiu, nie tylko żyje się bez wiary w Niebo i Piektu, ale również ziemski *ordo mundi* został całkowicie pomieszany, tak że nie wiadomo na pewno, co jest dobrem, a co złem”. Zob. S. Morawski, *Czy zmierzch estetyki?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, pod red. S. Morawskiego, Warszawa 1987, s. 6–7, 12. Faktem jest, że już przed drugą wojną światową przenikliwie diagnozował „zmierzch Zachodu” Oswald Spengler (który wskazywał na „proces wyrodnienia kultury w cywilizację – fazę martwicy duchowej przy jednoczesnych triumfach materialno-technicznych i organizacyjno-administracyjnych”), czy też Stanisław Ignacy Witkiewicz (który mówił o procesie „bydłęcienia” ludzkości, „w trakcie którego zacierają się, a nawet zamierają ontologicznie dane każdej jednostce – tożsamość poszczególna i uczucie metafizyczne”). Zob. tamże, s. 8–10.

<sup>925</sup> Miłosz podkreśla, że żyjący w XVIII wieku Swedenborg „[...] czuł się powołany do misji koniecznej w krytycznym momencie, tj. wtedy, kiedy wskutek odkryć naukowych Ziemia straciła swoje centralne miejsce we wszechświecie, co pociągnęło za sobą też utratę tej najwyższej godności, jaką przyznawano człowiekowi”. Zob. Cz. Miłosz, *O piekle*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 115.

<sup>926</sup> A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 133.

<sup>927</sup> Tamże, s. 137–138.

<sup>928</sup> Cz. Miłosz, *O piekle*, s. 106. Jednocześnie poeta ironicznie ocenia dorobek dwudziesto-wiecznej wyobraźni „świeckiej”: „Kto zajmuje się literaturą i sztuką dwudziestego stulecia, mimo woli wypacza proporcje, zapominając, że gdyby położyć na jednej szali religijne hymny, kolędy, teatr misterii i moralitetów, poezję i prozę o religijnej treści, religijne malarstwo itd., a na drugiej wytwory świeckiej czy «autonomicznej» wyobraźni, ta druga szala nie ważyłaby

strzeń, jak mówi autor *Ziemi Ulro*, zdawała się kryć w sobie „metafizyczne obietnice”; dla współczesnych Dantego oczywistością było bowiem, że „człowiek po śmierci idzie albo do Piekła, albo do Czyśćca, albo do Nieba”<sup>929</sup>.

Jednak przewrót naukowo-techniczny, którego owoce można oglądać w wieku dwudziestym, sprawił, że ziemia stała się Blake’owską krainą Ulro – krainą „duchowych cierpień, jakie znosi i musi znosić człowiek okaleczony”<sup>930</sup>. Okaleczenie polega, mówiąc najogólniej, na śmierci wyobraźni religijnej, zniknięciu z wyobraźni Nieba i Piekła, a tym samym na wygaśnięciu zainteresowania „rzeczami ostatecznymi” człowieka – jak gdyby współczesny umysł nie chciał już dążyć do „kresu swoich możliwości”<sup>931</sup>:

*Jest jeden tylko wielki temat. A jest nim koniec ery trwającej dwa tysiąclecia bez mała, kiedy religia zajmowała miejsce nadrzędne wobec filozofii, nauki i sztuki, co znaczy zapewne po prostu, że wierzono w Niebo i Piekło. Te znikły z wyobraźni i żaden poeta ani malarz nie potrafi na nowo Nieba i Piekła zaludnić (choć wzory Piekła są, tu na ziemi)*<sup>932</sup>.

więcej niż piórko” (tamże). W niezwykle przejmujący sposób o sytuacji sztuki w wieku dwudziestym – w jej relacji do *sacrum* – pisał Jerzy Nowosielski. Zob. J. Nowosielski, *Sztuka jest darem niebios... (kilka refleksji o sytuacji sztuki w świecie współczesnym)*, [w:] G. Krug, *Mysli o ikonie*, przeł. R. Mazurkiewicz, Białystok 1991, s. 93–99.

<sup>929</sup> Cz. Miłosz, *O piekle*, s. 101.

<sup>930</sup> Tenże, *Ziemia Ulro*, s. 57.

<sup>931</sup> Por. tenże, *O piekle*, s. 116: „Mitotwórcza działalność człowieka bez ustanku postępuje się przestrzeni, ujmując każdą myśl w trzywymiarowe obrazy i nadając im z konieczności znamię danego momentu danej cywilizacji. Nie jest jednak tak, że wszelkie odmiany przestrzeni kształtowanej piórem, pędzlem i dźwiękiem powinny być równouprawnione i że powinniśmy zadowolić się gromadzeniem ich w olbrzymim imaginacyjnym muzeum. Szczególna ich kategoria, tam gdzie w grę wchodzi «rzeczy ostateczne», dostatecznie niepokoi obietnicą jakiegoś nieodkrytego prawa: bo tutaj władze umysłowe z zapędem dążą do kresu swoich możliwości, próbując uchwycić to, co najoczywściej musi zostać poza przestrzenią i czasem, w stosunku czasowo-przestrzenne. Porażka wtedy jest nieunikniona, ale zaszczytna i nawet nasuwa się przypuszczenie, że dzieła wyobraźni działają na nas tym silniej, im bardziej są przykładem pewnej wymykającej się treści”.

Effektem erozji wyobraźni religijnej było powstanie „samowystarczalnej sztuki, sztuki bez transcendencji”, której – jak mówi Miłosz – w poezji kierunek wyznaczył Mallarmé. Autor *Ziemi Ulro* podkreślać będzie wielokrotnie, że on sam reprezentuje „linię oporu wobec poetyki wypracowanej pod patronatem Mallarmégo, to jest wobec samowielbiącej sztuki zwanej «aktem umystu»”; poeta zwraca też uwagę, iż „kult dzieła ludzkich rąk i umystu jako najwyższej i jedynej wartości jest możliwy jedynie w świecie pozbawionym jakiegokolwiek zasady i wartości wskutek zdetrinizowania Boga”. Zob. tenże, *O erozji*, [w:] tegoż, *O podróży w czasie*, opr. J. Gromek, Kraków 2010, s. 25.

<sup>932</sup> Tenże, *(Jest jeden tylko wielki temat...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 77.

Toteż poeta, chroniąc się przed ułudą Ulro, powracać będzie w swojej twórczości do tych malarzy, którzy – jak Luca Signorelli czy Hieronim Bosch – tworzyli w erze dominacji wyobraźni religijnej i określonego porządku przestrzennego, którzy wypełniali swoje dzieła przedstawieniami Raju i Piekła, Sądu Ostatecznego i Antychrysta, dążąc do uchwycenia niedosiężnych „rzeczy ostatecznych”.

W refleksji eschatologicznej Miłosza – tej odnoszącej się do malarstwa – szczególnie uderzający (i przejmujący) wydaje się wątek związany z „piekielnym” obliczem wieku dwudziestego. Autor *Trzech zim* dostrzeżać będzie w mozaice otaczającej go rzeczywistości – stulecia doświadczonego koszmarem dwóch wojen światowych – rozmaite znaki „epoki końca”<sup>933</sup> – znaki poświadczające, że istotnie ziemia znalazła się we władzy Antychrysta, że przed oczami poety ziszczają się apokaliptyczne wizje włoskiego malarza Luki Signorellego, które – począwszy od lat 30. – nieustannie poruszały wyobraźnię Miłosza<sup>934</sup>. Z drugiej strony poeta ironicznie odpowiadać będzie tym artystom nowoczesnym, którzy włączyli obrazy Piekła do inwentarza „szacownych pamiątek”<sup>935</sup>, choć jego wzory „istnieją, tu na ziemi” (parafrazując jedno ze *Zdań* Miłosza: są to ludzie,

<sup>933</sup> Co znamienne, również w przedmowie (z 1998 roku) do jednego z wydań biblijnej *Apokalipsy* we własnym przekładzie (pierwsza jej edycja – z ilustracjami Jana Lebensteina – ukazała się w Paryżu, w 1984 roku) Miłosz pisał: „Niezwykła przepowiednia królowej miast przez ogień postępuje się wizją jakby następstw bomby atomowej [...]. Zresztą, czytelnik Apokalipsy coraz to natyka się na opisy jakby dla niego, dla jego czasów przygotowane. Bo czyż nie przypominają czołgów te niepodobne do niczego owady, które w wielkiej liczbie są nastane jako plaga szarańczy [...]”. Zob. tenże, *Przedmowa*, [w:] *Apokalipsa*, przet. Cz. Miłosz, il. J. Lebenstein, Kraków 1998, s. 8, 9.

<sup>934</sup> Rozważania Miłosza o „przyjściu Antychrysta” można wpisać w szeroki kontekst dwudziestowiecznej refleksji – filozoficznej, teologicznej i literackiej – nad tym zagadnieniem. Stefan Ewertowski w swoim studium *Idea Antychrysta w kulturze współczesnej* zauważa, że „Wielu intelektualistów w opisie współczesności odwołuje się do idei Antychrysta. [...] Czy współczesne sięganie po miano Antychrysta wynika z braku słów, które byłyby odpowiednie do sytuacji grozy, upadku kultury, która nie może wypowiedzieć prawdy, oraz z zagubienia sensu, który na próżno w sobie samym szuka «ostatecznego»? [...] Antychryst ujawnia uwikłania człowieka w religię oraz w politykę, które nie zawsze potrafi on rozwiązywać tak, by nie krzywdzić siebie oraz innych ludzi. Zbyt często pozór bierze się za rzeczywistość. Antychryst jest też chybionym odczytaniem Jezusa Mesjasza, który może być widziany przez jednych jako antyrzymski rewolucjonista, a przez innych jako łagodny moralista, który poniósł całkowitą klęskę”. S. Ewertowski, *Idea Antychrysta w kulturze współczesnej. Studium teologiczne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Olsztyn 2010, s. 5, 6.

<sup>935</sup> Por. Cz. Miłosz, *O piekle*, s. 96.



którzy, pozostając zamknięci w Piekło, twierdzą, że Piekło nie istnieje)<sup>936</sup>. Bowiem to właśnie w dwudziestym wieku – jakby na przekór niedowiarcom – ziemia zaczęła przypominać Piekło z płócien Hieronima Boscha, do których autor *Nieobjętej ziemi* powracać będzie w swojej twórczości wielokrotnie. To właśnie w dwudziestym wieku ziemia stała się bolesnym dowodem na istnienie Piekła:

A jednak zaznałeś piekielnych płomieni.  
 Mógłbyś nawet powiedzieć jakie są: prawdziwe,  
 Zakończone ostrymi hakami żeby darty mięso  
 Po kawałku, do kości. I szedłeś ulicą  
 I odbywała się kaźń, broczenie, smaganie.  
 Pamiętasz więc nie wątpisz. Na pewno jest Piekło<sup>937</sup>.

## Spotkanie ze sztuką włoską

Zapewne to Jarosław Iwaszkiewicz wpłynął na decyzję Mitosza, aby ten odbył swoją „inicjacyjną” podróż do Italii – będącą, jak podkreśla Andrzej Franaszek, „naturalnym dopełnieniem edukacji artysty i Europejczyka”<sup>938</sup> – w czasach, gdy jeszcze nie reprodukowano dzieł sztuki na skalę masową. Sposobność takiej kilkutygodniowej samokształceniowej podróży nadarzyła się wiosną roku 1937, w okresie pomiędzy utratą przez Mitosza pracy w wileńskiej rozgłośni Polskiego Radia a objęciem posady w rozgłośni warszawskiej. Co dla nas istotne, młody poeta ujrzał wówczas na własne oczy ważne dzieła malarskie włoskiego *quattrocenta* i *cinquecenta*<sup>939</sup>; ale tylko nieliczne z nich – o czym świadczy późniejsza twórczość autora *Trzech zim* – na trwałe zapisały się w jego pamięci.

<sup>936</sup> Zob. tenże, *Poeta nowoczesny*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 32: „Zamknięty w Piekło mówi że Piekło nie istnieje”.

<sup>937</sup> Tenże, *Dowód*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 22.

<sup>938</sup> Zob. A. Franaszek, *Mitosz. Biografia*, s. 252. W *Abecadle* Mitosz wspomina, że wówczas, w 1937 roku, Iwaszkiewicz zachęcił go do odwiedzenia włoskiej miejscowości San Gimignano i mieszkającego tam malarza – Józefa Rajnfelda. Zob. Cz. Mitosz, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 263.

<sup>939</sup> W *Rodzinnej Europie* (1958) następująco Mitosz wspominać będzie podróż włoską 1937 roku: „Tę podróż 1937 roku odbyłem jak przystoi młodemu turyście uprawiającemu swój umysł. Zwiedziłem galerie, robiłem notatki i wykresy malarskich szkół”. Zob. Cz. Mitosz, *Rodzinną Europą*, s. 206.

Po latach Miłosz – podczas rozmów z Aleksandrem Fiutem, które nagrywane były na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku<sup>940</sup> – będzie ironicznie dystansował się od idei „podróży kształcących”, odwołując się przy tym z upodobaniem do języka Gombrowiczowskiego:

*Spotkanie ze sztuką włoską jest zawsze snobistyczne. Trudno snobizm oddzielić od tego, co nam się rzeczywiście podoba. Turystyka ze zwiedzaniem dzieł sztuki jest upupianiem, gromadnym upupianiem. Jest rzeczą rzadką, żeby ktoś, mimo tego upupiania, zdobył się na sąd zupełnie samodzielny i powiedział, że go ta cała sztuka śmiertelnie nudzi. [...] W samym założeniu, że się jeździ po Włoszech i ogląda się szkoły malarstwa renesansowego – trzeba się nauczyć, trzeba wiedzieć, który malarz z kogo się wywodzi, jakie są linie genealogii itd. – to wszystko jest już, że tak powiem, implikowane. Podróż kształcąca, podróż, żeby uzyskać język snobistyczny porozumienia się z ludźmi należącymi do dobrego towarzystwa<sup>941</sup>.*

Czy więc dzieła malarskie oglądane wtedy, w roku 1937, przez młodego Miłosza, być może pobieżnie, być może z pobudek snobistycznych – aby „złożyć haracz upupiającej modzie”<sup>942</sup> – pozostawiły widoczny ślad w pamięci poety, a tym samym – w jego późniejszej twórczości? Czy po latach wróciły one do poety jako „rzeczywiste, prawdziwe przeżycie jakiegoś szczegółu czy jakiejś postaci”<sup>943</sup>?

W rozmowie z Fiutem Miłosz wymienia jednym tchem zapamiętane z włoskiej podróży nazwiska mistrzów; swoje ówczesne upodobania opatruje dość lakonicznym komentarzem, który nie wyjaśnia przyczyn aprobaty czy dezaprobaty poety względem określonego typu malarstwa:

*[...] także mi się podobał taki manieryczny<sup>944</sup> malarz, Pollaiuolo. Obraz, na przykład, przedstawiający Tobiasza prowadzonego przez anioła. Podo-*

<sup>940</sup> Pierwszy cykl rozmów Miłosza z Fiutem odbył się w 1979 roku w Paryżu; drugi – w 1983 roku w Berkeley.

<sup>941</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 313, 314.

<sup>942</sup> Tamże, s. 313.

<sup>943</sup> Tamże.

<sup>944</sup> Warto zwrócić uwagę, iż Miłosz określa Pollaiuolo (ok. 1432–1498) mianem twórcy „manierycznego”. Tymczasem manieryzmem nazywamy tendencję w sztuce europejskiej XVI wieku (ok. 1520–1600); Pollaiuolo zaś był jednym z najbardziej uznanych malarzy lat 60. wieku

bało mi się bardzo malarstwo sieneńskie. Niektóre typy malarstwa raczej mi się nie podobały. Ja nie bardzo byłem wrażliwy na Rafaela. Może na Perugina. Tak, bardziej<sup>945</sup>.

Nie bez przyczyny pojawia się w wypowiedzi Miłosza reminiscencja obrazu Antonia del Pollaiuolo, florenckiego malarza drugiej połowy *quattrocenta*: już przed wyjazdem do Włoch o *Tobiaszu z archaniołem Rafałem* (ok. 1460)<sup>946</sup> opowiadał autorowi *Poematu o czasie zastygłym* Iwaszkiewicz<sup>947</sup>. Znamienne, że już w roku 1935, a więc zanim Miłosz ujrzał na własne oczy wspomniane dzieło malarskie, w „Skamandrze” ukazał się jego wiersz *Posąg małżonków* (włączony następnie do tomu *Trzy zimy*), w którym pojawia się odwołanie do biblijnego motywu<sup>948</sup> Tobiasza pro-

---

XV. Zob. *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 2004, s. 247; zob. też: Z. Ważbiński, *Malarstwo quattrocenta*, Warszawa 1989, s. 125–126; M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 42.

<sup>945</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 27. Zastanawiające, że Miłosz w swoich wypowiedziach wspomina o upodobaniu do twórczości niektórych malarzy włoskiego renesansu (takich jak np. Pollaiuolo, Perugino, Signorelli) i o dystansie lub niechęci do innych (np. Piera della Francesca czy Rafaela); często przy tym opinie poety są dość arbitralne i pozbawione uzasadnienia. Pewne wyjaśnienie nakreślonej tu postawy Miłosza przynosi następująca autocharakterystyka, zanotowana w *Rodzinnej Europie*: „Fanatyczny, wobec wszystkich dzieł myśli mówiłem tak albo nie, z pasją. Nie przeciwstawiłem sobie szkół, kierunków, ale w obrębie tych samych szkół i kierunków jedni byli dla mnie zbawieni, inni potępieni. Zależało to od czegoś w nich, ładu czy bezładu, co czułem od wewnątrz, i mógłbym być bardzo groźny, gdyby mi dano władzę, jako tępiciel «sztuki zdegenerowanej», choć pojmując ją na swój sposób, niemający nic wspólnego z prymitywnymi pomysłami polityków”. Zob. Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 193.

<sup>946</sup> Zob. A. del Pollaiuolo, *Tobiasz z archaniołem Rafałem*, 1460, Galleria Sabauda, Turyn. Warto przywołać w tym miejscu krótki opis (autorstwa Patricka de Ryncka) interesującego nas obrazu: „Obaj [bohaterowie obrazu – E.D.-K.] przedstawieni są tu w modnych strojach florenckich z czasów braci Pollaiuolo, na tle tokańskiego krajobrazu. Tobiasz trzyma schwytaną rybę [...], zaś prawą ręką obejmuje ramię anioła. [...] Młody i przystojny Tobiasz ma na sobie strój podróżny, na głowie zaś kapelusz. [...] Zgodnie z tekstem biblijnym Tobiaszowi towarzyszy w podróży jego pies. [...] Gładkolicy Rafat zdominował tę scenę. Jego aureola i skrzydła nie pozostawiają wątpliwości co do tego, że jest aniołem, choć Biblia nie wspomina o tych atrybutach. Wprost przeciwnie: jego tożsamość została ujawniona dopiero pod koniec opowieści. W prawej dłoni anioła widać szkatułkę z lekarstwami. [...] Kupcy florenccy często zamawiali obrazy z tym motywem dla upamiętnienia pierwszej podróży swoich synów w interesach. Niektórzy dopatrywali się analogii między Tobiaszem, który przywrócił wzrok ojcu, a Chrystusem, który dał światu nową nadzieję”. Zob. P. de Rynck, dz. cyt., s. 318–319.

<sup>947</sup> Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 248. Natomiast Renata Górczyńska pisze: „W rozmowie ze mną poeta wspominał, że miłośnikami Pollaiuolo byli niektórzy jego koledzy i oni zaznajomili go z jego twórczością”. Zob. R. Górczyńska, „Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie, [w:] teże, *Podróżny świata...*, s. 359.

<sup>948</sup> Opowieść o Tobiaszu, wędrującym wraz z archaniołem Rafałem, odnaleźć można w starotestamentowej *Księdze Tobiasza*.

wadzonego przez anioła<sup>949</sup>. Zaś w liście z 1936 roku do autora *Czerwonych tarcz* Miłosz, opowiadając o niemożności odnalezienia się w wileńskim „środowisku”<sup>950</sup> – w społeczeństwie spragnionym, jak trafnie ujął to Andrzej Franaszek, „prostych słów, które można wyhaftować na bojowym sztandarze”<sup>951</sup> – wyzna:

*Będzie więc dość ciężki wysiłek – ocalić w ogólnym pożarze tę garsteczkę nieziemskich prawd, i nawet w rubaszce, iść za aniołem Pollaiuolo*<sup>952</sup>.

I wydaje się, że w tym niezwykłym obrazie Tobiasza-poety podążającego za aniołem, zamyka się Miłoszowe przeczucie osamotnienia, a także trudu, który sam będzie musiał podjąć jako artysta pragnący pozostać wierny własnemu powołaniu, własnej wizji sztuki, wykraczającej poza do-czesność, poza bieżącą sytuację społeczno-polityczną – sztuki przepętlonej głodem „nieziemskich prawd”<sup>953</sup>.

„Podobało mi się bardzo malarstwo sieneńskie” – wyznaje dalej Miłosz w przytaczanej wyżej rozmowie z Aleksandrem Fiutem; wcześniej, w *Rodzinnej Europie* (1958) poeta wypowie się na ten temat jeszcze bardziej dobitnie:

<sup>949</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Posąg małżonków*, [w:] tegoż, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. R. Gorczyńskiej i P. Kłoczowskiego, Londyn 1987, s. 39: „A Ty mnie wiodłaś, jak anioł Tobiasza / na rdzawe, smutne lombardzkie moczary. / Aż nadszedł dzień, kiedy cię przestrasza / znak słusznej miary”. Zob. też interesującą interpretację Miłoszowego wiersza: A. Zagajewski, *Posąg małżonków*, [w:] Cz. Miłosz, *Trzy zimy...*, s. 119–121. Zarówno Andrzej Franaszek, jak i Renata Gorczyńska wskazują, iż wspomniany utwór Miłosza kryje w sobie aluzję do obrazu Pollaiuolo. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 248; R. Gorczyńska, „Obrysować słowem świat”..., s. 359.

<sup>950</sup> Por. też: Cz. Miłosz, [List do Jarostawa Iwaszkiewicza z dn. 22 kwietnia 1936], [w:] Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, red. B. Toruńczyk, opr. R. Papieski, Warszawa 2011, s. 94: „Mocuję się i oczywiście zniosę te próby, ale to b. trudno ciągle z uprzejmą miną świadomie zniżyć się do poziomu otoczenia, być skazanym na bezustanne towarzystwo ludzi dobrych i przyzwyczajonych, ale niestychanie mało otrząskanych z tym, co mnie interesuje”.

<sup>951</sup> Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 248.

<sup>952</sup> Cz. Miłosz, [List do Jarostawa Iwaszkiewicza z dn. 21 stycznia 1936], [w:] Cz. Miłosz, J. Iwaszkiewicz, *Portret podwójny...*, s. 87.

<sup>953</sup> Andrzej Franaszek sugeruje także, iż obraz *Tobiasz z archaniołem Rafatem* Pollaiuolo mógł być dla Miłosza „symbolem więzi łączącej mistrza i czeladnika, ale też niejednoznacznej przyjaźni z autorem *Zmowy mężczyzn*”. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 255.

*Malarstwo Sieny na dłuższy czas usunęło mi ziemię spod nóg, jak to bywa w chwili padania, kiedy wszystko, co poziome, podchodzi do nas ukośnie*<sup>954</sup>.

Miłosz nie wskazuje jednak przy tym na konkretne dzieła sztuki lub też nazwiska sienneńskich artystów – tych chociażby malarzy *trecenta*, o których opowiadać będzie ponad dwadzieścia lat później z zachwytem Zbigniew Herbert w szkicu *Siena* (Simone Martini, Duccio di Buoninsegna, Ambrogio Lorenzetti...) <sup>955</sup>. Własne przeżycie sztuki ujrzanej w „najbardziej średniowiecznym mieście włoskim” <sup>956</sup> zapisze Miłosz w formie wiersza <sup>957</sup> utkanego z rozmaitych motywów wywodzących się z dzieł sienneńskich mistrzów – wiersza będącego, jak zauważa Andrzej Franaszek, świadectwem niepokoju, którego nie łagodziło nawet piękno Sieny <sup>958</sup>. Miasto jawi się w Miłoszowym utworze jako piękny sen utrwalony w „ciemnej glinie”, w którym „krew nie płynie, / ale zastyga w znak, gdy dotknie miecz”; sen wypełniony „stodyczą”, która „od ziemi odpycha”. Poeta jednak pragnie trwać blisko ziemi – blisko jej „krwi, rozkoszy i kochania”, jej głodów i goryczy. Dlatego Siena Miłosza ostatecznie „spada w blask”, spada w poetycką niepamięć:

A Siena spada w blask, jakby strząśnięta  
rosa w potoki zbiegające z gór.

A Siena spada w blask i nie pamięta  
wzrok jej kolorów, jej kamiennych piór.

<sup>954</sup> Cz. Miłosz, *Rodzinna Europa*, s. 207.

<sup>955</sup> Zob. Z. Herbert, *Siena*, [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004. Zbiór esejów *Barbarzyńca w ogrodzie* (wyd. 1962) jest autorskim zapisem pierwszej podróży Herberta na Zachód (w latach 1958–1960). Sienę odwiedził poeta w lipcu 1959 roku. Stamtąd pisał w liście do Miłosza: „Sam rozumiesz, że oczy mi wylażą i tylko w nocy wracają na swoje miejsce i to nie zawsze”. Zob. Z. Herbert, [List do Czesława Miłosza z dn. 17–18 lipca 1959], [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznaną wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwarnickiego oraz wiersze obu Poetów*, Warszawa 2006, Warszawa 2006, s. 16.

<sup>956</sup> Zob. Z. Herbert, *Siena*, s. 61.

<sup>957</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Siena*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 149–150 (pierwodruk: „Verbum” 1937; wiersz włączony został do tomu *Ocalenie*, wyd. 1945).

<sup>958</sup> A. Franaszek, dz. cyt., s. 256.

Cichnie gwar widm, otwarte wrota boju.  
Gwiazdo, chroń nas – od szczęścia i spokoju<sup>959</sup>.

## „Ależ to o nas mówi malowidło!”

W eseistycznym wspomnieniu podróży 1937 roku z *Rodzinnej Europy* cała Italia jawić się będzie Miłoszowi – podobnie jak wiele lat wcześniej Siena – jako przestrzeń nieodpowiadająca jego „wewnętrznemu skurczowi”, wypełniona drażniącą go słodyczą „niebieskawych krajobrazów”<sup>960</sup>. Poeta wyzna przy tym:

[...] tęskniłem do bardziej ostrych dań. Z moim nastrojem harmonizował chyba tylko fresk Signorellego w Orvieto, przedstawiający przyjście Antychrysta<sup>961</sup>.

A zapytany przez Aleksandra Fiuta o wspomnienia z podróży włoskiej, przywołał po raz kolejny ważną dla niego „oś pobytu” – stojącą w trawie katedrę w Orvieto z freskami Signorellego<sup>962</sup>, które wywarły na nim „ogromne wrażenie”<sup>963</sup>. I to bez wątpienia właśnie „ostre danie” Signorellego, żywo kontrastujące w oczach Miłosza ze słodyczą włoskich pejzaży, będzie najważniejszym wspomnieniem poety z podróży 1937 roku, powracającym do niego wielokrotnie i – jak sam zauważył w rozmowie z Renatą Górczyńską – obsesyjnie<sup>964</sup>, korespondującym doskonale z jego odczuciem wieku dwudziestego jako „epoki końca”.

Cykl fresków, który zafascynował Miłosza, powstał u progu *cinquecenta* (w latach 1499–1504) w kaplicy San Brizio, będącej częścią katedry

---

<sup>959</sup> Cz. Miłosz, *Siena*, s. 150.

<sup>960</sup> Tenże, *Rodzinna Europa*, s. 207.

<sup>961</sup> Tamże.

<sup>962</sup> Warto wspomnieć, że do Orvieto wybrał się Miłosz za radą Jarostawa Iwaszkiewicza. Zob. A. Franaszek, dz. cyt., s. 255.

<sup>963</sup> Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 314.

<sup>964</sup> „[...] ciągle to mnie dokuczało, nie mogłem się od tego uwolnić, to było obsesyjne: freski Signorellego w Orvieto”. Zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świat...*, s. 50.

w Orvieto<sup>965</sup>. Układają się one w kilka dużych malarskich kompozycji: *Kazanie Antychrysta*, *Koniec świata*, *Zmartwychwstanie ciał*, a także *Sąd Ostateczny* ze scenami ukazującymi *Potępiionych*, *Zbawionych*, *Raj* i *Piekieło*<sup>966</sup>. Freski te – jak zauważa Zygmunt Ważbiński – składają się na oryginalną sumę artystyczną Łukasza Signorellego, wyrosłą z przemysłu nad *Boską Komedią* Dantego i realizującą „najpełniej jego aspiracje humanistyczne i jego tęsknoty do rzemieślniczej precyzji”<sup>967</sup>.

Sam Miłosz podkreśla, że spośród fresków umbryjskiego mistrza jeden – a mianowicie *Kazanie Antychrysta* – zapadł mu szczególnie w pamięć i, jak się okaże, odcisnął także swój ślad w twórczości autora *Ziemi Ulro*. Scena, którą ukazuje wspomniany fresk, odsyła nas do biblijnej Ewangelii według św. Mateusza, gdzie znaleźć można wizję końca świata i znaków mu towarzyszących, wśród których pojawiają się m.in. „falszywi chrystusi” i „falszywi prorocy”, którzy „będą czynić wielkie znaki i cuda”<sup>968</sup>.

Zbigniew Herbert, który w 1959 roku odwiedził Orvieto, w następujący sposób – w szkicu *Il Duomo* – opowiadał o *Kazaniu Antychrysta* Signorellego:

*Predicazione dell'Anticristo*, „którego przyjście jest wedle skuteczności szatańskiej z wszelką mocą i znaki, i cudami kłamliwymi”, dzieje się w Jerozolimie, ale architektura w głębi jest renesansowa, jakby projektował ją Bramante. Pod dalekimi arkadami czarne postacie z pikami, jak szczury chodzące na ogonach. Na pierwszym planie ten, „który przyjdzie potajemnie i otrzyma Królestwo zdradą”, ma twarz Chrystusa, ale za plecami ukryty jest demon. Stoi pośrodku tłumu, w którym ikonografowie zauważyli Dantego, Boccaccia, Petrarke, Rafaela, Cezara Borgię, Bentivoglię i Krzysztofa Kolumba.

<sup>965</sup> Na temat okoliczności powstania dekoracji ściennych w kaplicy San Brizio w Orvieto zob. np. [http://www.inorvieto.it/en/visit/orvieto\\_s\\_duomo/chapel\\_of\\_san\\_brizio.html](http://www.inorvieto.it/en/visit/orvieto_s_duomo/chapel_of_san_brizio.html) [dostęp z dn. 30.05.2013]; zob. też: Z. Herbert, *Il Duomo*, [w:] tegoż, *Barbarzyńca w ogrodzie*, s. 56: „[...] freski w kaplicy Madonny di San Brizio zaczął malować Fra Angelico, zjechawszy do Orvieto z trzema uczniami w roku 1447, ale bawił niedługo, zaledwie trzy i pół miesiąca, i porzucił zaczęłą pracę, odwołany do Rzymu przez papieża Mikołaja V. Rada miejska starała się przez wiele lat namówić to Pinturicchia, to Perugina, co wymownie świadczy o ambicjach rajców; wreszcie po pięćdziesięciu latach zabiegów, bo w roku 1499, ugodzono się z Łukaszem Signorellim, uczniem Piera della Francesca, sześćdziesięcioletnim podówczas malarzem w pełni sławy, który przyjechał do Orvieto podpisać kontrakt na dzieło swego życia”.

<sup>966</sup> Zob. <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/signorel/brizio/index.html> [dostęp z dn. 30.05.2013].

<sup>967</sup> Z. Ważbiński, dz. cyt., s. 128.

<sup>968</sup> Zob. Mt 24,5–31.

Po prawej stronie, wystąpiwszy pół kroku naprzód, jakby na proscenium, stoi narrator, mistrz Łukasz. Kapelusze mocno wciśnięty na głowę, luźny płaszcz, i czarne pończochy na muskularnych nogach. Twarz mocna, jakby z chłopskich portretów Bruegla, oczy twardo utkwione w rzeczywistości, tak że można uwierzyć temu, co mówi Vasari, iż siedł za trumną syna bez jednej łyży. Tuż koło niego Fra Angelico w sutannie, zapatrzony w siebie. Dwa spojrzenia, wizjonera i obserwatora, i do pomocy charakterystyce dodane ręce: Łukasza mocno splecione i delikatna dłoń Brata Anioła, gest wahania, palce *in dubio*. Obaj malarze kaplicy San Brizio dotykają się ramionami, chociaż dzieli ich dystans pół wieku, rzecz dzieje się bowiem w czasach, gdy obowiązywała solidarność i nie było zwyczaju robienia z artystycznego poprzednika – głupca<sup>969</sup>.

Nie bez przyczyny pojawia się w tym miejscu nazwisko autora *Struny światła* – trzeba bowiem pamiętać, że do Orvieto trafił on za radą zafascynowanego freskami Signorellego Miłosza; w liście z 1959 roku Herbert pisał: „Kochany Czesławie, no więc jestem tak jak kazałeś w Orvieto. Zgadza się wszystko: trawa na placu i katedra, którą obchodzę z wszystkich stron i zupełnie sobie nie mogę dać z nią rady”<sup>970</sup>. Owocem pobytu Herberta w Orvieto był cytowany już szkic *Il Duomo*, poświęcony w dużej mierze freskom umbryjskiego mistrza, który został następnie włączony do tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* (1962). Znamienne, że esej rozpoczyna się słowami, będącymi swoistą formą podziękowania temu, który „wprowadził”<sup>971</sup> młodszego poetę do miasta, nad którym góruje katedra „jak podniesiona ręka proroka”<sup>972</sup>:

*Przyjaciel poeta mówi: „Jedziesz do Włoch, nie zapomnij wpaść do Orvieto”. Sprawdzam w przewodniku: tylko dwie gwiazdki. „Co tam jest?” – pytam. „Wielki plac, na placu trawa i katedra. W katedrze Sąd Ostateczny”<sup>973</sup>.*

<sup>969</sup> Z. Herbert, *Il Duomo*, s. 57.

<sup>970</sup> Tenże, [List do Cz. Miłosza z dn. 17–18 lipca 1959], [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 16.

<sup>971</sup> Zob. tenże, [List do Cz. Miłosza z dn. 8 czerwca 1960], [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 19: „Piszę teraz książkę reportaży z Włoch i Francji, w «Tygodniku Powszechnym» ukazał się szkic o Orvieto, do którego wprowadziłeś mnie”.

<sup>972</sup> Zob. tenże, *Il Duomo*, s. 59.

<sup>973</sup> Tamże, s. 51.



Wracając jednak do *Kazania Antychrysta* Signorellego, należałoby zapytać, jak czytał fresk umbryjskiego malarza sam Miłosz? Które elementy przedstawienia szczególnie przykuły jego uwagę? Przede wszystkim warto zwrócić uwagę na pewien charakterystyczny wątek, który powraca w Miłoszowych wypowiedziach dotyczących *Kazania Antychrysta*. Jako przykład niech posłuży tu fragment *Abecadła*, w którym autor wspomina podróż włoską, katedrę w Orvieto, „stojącą pod miastem na łące z bujną trawą, która sięgała aż do marmurowych stopni”, a także fresk Signorellego, który „był na czasie” i miał wyrzec na poetę „trwały wpływ”<sup>974</sup>. Fresk „był na czasie” – w tym lapidarnym określeniu kryje się Miłoszowe przeświadczenie o aktualności malarskiej wizji włoskiego artysty – przeświadczenie, które nie opuszczało poety nie tylko w latach trzydziestych, u progu drugiej wojny światowej, kiedy po raz pierwszy zobaczył fresk, ale również później – szybko bowiem okazało się, że cały wiek dwudziesty trwa w cieniu postaci Antychrysta<sup>975</sup>.

To samo przekonanie – o aktualności dzieła Signorellego – pojawia się już we wczesnym Miłoszowym szkicu *O milczeniu*, opublikowanym w „Ateneum” rok po odwiedzeniu przez poetę Orvieto:

*W każdej chwili pamiętam o fresku Łukasza Signorelli w Orvieto, przedstawiającym przyjście Antychrysta. „Jak cierpki kolor! jakie znane grozy! ależ to o nas mówi malowidło! Diabelska władza. Antychrysta skrzydło. Bliźni na bliźnich niosący powrozy!” Nienawistny tłum mordujący się nawzajem. I na uboczu, u krawędzi malowidła, dwaj artyści, którzy milczą, nie biorąc udziału w wielkim święcie na cześć fałszywego boga. Zadumani patrzą, tylko patrzą, jak my dzisiaj patrzymy, aby może potem zamknąć to w formy hermetyczne, opowiadające prawdę tylko dla wtajemniczonych*<sup>976</sup>.

<sup>974</sup> Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 264.

<sup>975</sup> Warto zwrócić uwagę na fakt, że w szkicu *Il Duomo* Herbert, opowiadając o kompozycji fresku *Potępieni* Signorellego, przywołuje obraz charakterystyczny dla historii wieku dwudziestego i doświadczeń drugiej wojny światowej: „Nagie ciała ubite są ciasno jak w piwnicy w czasie bombardowania”. Zob. Z. Herbert, *Il Duomo*, s. 58.

<sup>976</sup> Cz. Miłosz, *O milczeniu*, [w:] tegoż, *Przygody młodego umysłu: publicystyka i proza 1931–1939*, opr. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 199–200 (pierwodruk: „Ateneum”, marzec 1938).

Młody poeta wyznaje, że nie opuszcza go wspomnienie o *Kazaniu Antychrysta*; wpłata również w swoją refleksję poetycki drobiazg, najprawdopodobniej własnego autorstwa, być może będący fragmentem nieukończzonego wiersza<sup>977</sup> – by zamknąć w nim własne przeżycie malarskiej wizji, która ziszcza się na jego oczach, w czasach jemu współczesnych. Bo przecież to „o nas mówi malowidło”, a jego „cierpki kolor” i „grozy” okazują się dobrze znane w dobie totalitaryzmów i faszystowskich mesjaszy, zaś „diabelska władza” już wkrótce osiągnie swoje apogeum – w koszmarze drugiej wojny światowej. Panowanie Antychrysta, będące znakiem końca czasów, a zobrazowane przez umbryjskiego mistrza u progu *cinquecenta*, dokonuje się więc, w oczach Miłosza, *hic et nunc*<sup>978</sup>. Poeta zwróci uwagę również na postaci dwóch artystów przedstawionych „u krawędzi malowidła”, przyglądających się czcicielom „fatszywego boga”. W wizerunku stojących na uboczu, milczących malarzy, rozpozna samego siebie – i tych wszystkich współczesnych mu artystów, którzy wybierają postawę milczenia w obliczu „nienawistnego tłumu mordującego się nawzajem”, w obliczu dokonującej się apokalipsy. Milczenie artysty, jak zauważa Miłosz, nie musi być znakiem jego tchórzostwa czy słabości – wynika ono z „prerażonego zdumienia, z załamania rąk nad opętaniem i zbrodnią, której nic nie powstrzyma”<sup>979</sup>. I dalej poeta konstatuje: „Nie tchórzostwem

<sup>977</sup> Zob. A. Stawiarska, [Przypis], [w:] Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu...*, s. 452.

<sup>978</sup> Warto wspomnieć, że w młodzieńczym poemacie innego żagarysty, Jerzego Zagórskiego, zatytułowanym *Przyjście wroga* (1934), pojawia się motyw narodzin Antychrysta (zob. J. Zagórski, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp R. Matuszewski, Kraków 1991, s. 50–53). Miłosz podkreślać będzie po latach pokrewieństwo między jego *Trzema zimami* a *Przyjściem wroga* Zagórskiego – oba tomy miały wymiar apokaliptyczny, „wspólną aurę” katastrofizmu: „Tom *Przyjście wroga* nie był wznawiany po wojnie w Polsce, bo tam się dzieją dziwne rzeczy: tam się rodzi Antychryst i armie idą po Kaukazie, niedźwiedzie polarne tam występują – za dużo proroczych elementów, które się spełniły. To chyba najbardziej surrealistyczny tom wierszy w poezji polskiej”. Zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świat...*, s. 31. Zob. też: Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 472: „Ten przejmujący chaos fragmentów prozy, surrealistycznych pieśni i biblijnych wersetów [tj. *Przyjście wroga* Zagórskiego – E.D.-K.] został użyty dla przekazania przeczującego ogromu katastrofy czekającej ziemię. Posuwające się z Kaukazu ku biegunowi północnemu wojska, narodziny człowieka-potwora, który być może jest Antychrystem, stępy azjatyckie, wybuchające ludzkimi masami, składają się na jeden z najbardziej niesamowitych w nowoczesnej poezji zespołów symboli, do których autor nie dostarcza nam żadnego klucza”; Cz. Miłosz, *Rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 38: „Przyjście wroga tegoż poety [tj. Zagórskiego – E.D.-K.] jest surrealistyczną baśnią o pojawieniu się Antychrysta, akcja odbywa się na równinach Eurazji, nad Oceanem Lodowatym, na Kaukazie”.

<sup>979</sup> Cz. Miłosz, *O milczeniu*, s. 199.

więc jest milczenie, ale niemocą, niemocą alchemików wobec tłumów wierzących w demony<sup>980</sup>.

Czy jednak może ziszczyć się pragnienie poety – czy kiedyś uda mu się zamknąć własne stulecie – i jego grozy – w „formy hermetyczne”? Wydaje się, że autorowi *Trzech zim* zawsze towarzyszyć będzie poczucie niemożności wypowiedzenia „cierpkiego koloru” epoki, w której przyszło mu żyć. To dlatego w późnym tomie *Nieobjęta ziemia* (1984) poeta mówić będzie – w wierszu *Przygotowanie* – o wciąż nienapisanym „wielkim dziele”, w którym jego stulecie „zjawi się jak było”<sup>981</sup>. W tym samym tomie pytać będzie retorycznie: „Jak można tak żyć na powierzchni, udając, że nie czuje się grozy? W tej epoce, której doświadczyłem – a która nie została opowiedziana”<sup>982</sup>. Bowiern zdaniem poety prawdy o dwudziestym wieku nie przekaze „żadna epopeja, żadna *Wojna i pokój*, żadna dogłębna socjologiczna analiza”<sup>983</sup>. Można jedynie próbować – jak cytowany przez Miłosza Aleksander Wat – sięgać po „błyski, urywane słowa, krótkie sentencje – to najwyżej:

Barwy, w których ja gustuję,  
motyl od nich odfruwa  
z odrazą.  
Kwiaty, które ja maluję,  
nie wstawiaj ich do wazonu –  
pęknie wazon.  
Pejzaże, wśród których ja wiostuję,  
Bosch by ich nie ścierpiął –  
tak nie cierpiął<sup>984</sup>.

## Antychryst o twarzy Chrystusa

Do wspomnienia o *Kazaniu Antychrysta* Signorellego powróci Miłosz w *Rodzinnej Europie* (1958) – a więc dwadzieścia lat po publikacji szkicu

<sup>980</sup> Tamże, s. 200.

<sup>981</sup> Tenże, *Przygotowanie*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 59.

<sup>982</sup> Tenże, (*Jak można tak żyć...*), [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 60.

<sup>983</sup> Zob. tenże, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, s. 51.

<sup>984</sup> Tamże.

O *milczeniu*. Tym razem poeta nie tyle szukać będzie analogii pomiędzy wizją apokalipsy umbryjskiego malarza a współczesnością, ile przyglądać się samemu przedstawieniu, wciąż żywo obecnemu w pamięci autora *Zniewolonego umysłu*. Uwagę Miłosza przykuje zwłaszcza postać fałszywego mesjasza i jej zewnętrzne podobieństwo do Chrystusa – takiego, jakiego znamy z ikonografii chrześcijańskiej<sup>985</sup>. Ale sceny mordu rozgrywające na zarówno na pierwszym, jak i na drugim planie kompozycji, nie pozostawiają wątpliwości odnośnie do tożsamości postaci, otoczonej tłumem czcicieli:

*Antychryst występuje tam w postaci Chrystusa. Pokazuje ręką na serce, z którego buchają płomienie. Jego uśmiech dobroci jest jakby zaprawiony grymasem ironii, choć może tak tylko zdaje się widzowi. Ale to, co odbywa się na krawędziach obrazu, świadczy, kim jest: oprawcy kłęczą na piersiach swoich ofiar, duszą ich związanym w pętle powrozem albo podnoszą noże do ciosu*<sup>986</sup>.

Antychryst, wcielone zło, kłamliwie skrywające się pod postacią Chrystusa – ten obraz musiał szczególnie frapować Miłosza i odpowiadać jego „apokaliptycznym zainteresowaniom”, skoro w roku 1970 znów do niego powróci – tym razem w eseju *Science fiction i przyjsie Antychrysta*<sup>987</sup>, który – jak sam mówi – prawdopodobnie nigdy by nie powstał, gdyby nie

<sup>985</sup> W rozmowie z Renatą Górczyńską Miłosz także stwierdzi, że najbardziej we freskach Signorellego zafascynował go „pomysł, żeby Antychrysta namalować w postaci Chrystusa. Bo jak się patrzy z daleka, to jest Chrystus według stereotypów ikonograficznych. Ale jak się przypatrzy bliżej, to okropna twarz. Jemu mówi diabeł do ucha”. Zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świata...*, s. 51.

<sup>986</sup> Cz. Miłosz, *Rodzina Europa*, s. 207.

<sup>987</sup> Zob. tenże, *Science fiction i przyjsie Antychrysta*, [w:] tegoż, *Metafizyczna pauza*, wybór, opr. i wstęp J. Gromek, Kraków 1989, s. 97–113 (esej cytowany będzie dalej według tego wydania). Pierwodruk: „Kultura” 1970, z. 12. Szkic opublikowany został również w tomie: Cz. Miłosz, *Rosja. Widzenia transoceaniczne, t.1: Dostojewski – nasz współczesny*, opr. B. Toruńczyk, M. Wójciak, Warszawa 2010, a także – w przekładzie angielskim – w zbiorze: Cz. Miłosz, *Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, Berkeley – Los Angeles – London 1977. Notabene, na okładce tej ostatniej publikacji reprodukowane są trzy wybrane sceny z *Kazania Antychrysta* Signorellego: wizerunek dwóch malarzy; fragment postaci Antychrysta (z demonem szepczącym mu do ucha); leżący człowiek, któremu inna postać zakłada pętlę na szyję. Znamienne, że wyłącznie o tych trzech motywach z fresku Signorellego wspomina Miłosz w swoim rozważaniach.

ujrzane kiedyś, przed wieloma laty, freski Signorellego<sup>988</sup>. Esej ten jest przede wszystkim refleksją na temat *Krótkiej opowieści o Antychryście* Władimira Sołowjowa<sup>989</sup>, będącej częścią *Trzech rozmów* powstałych na przełomie 1899 i 1900 roku<sup>990</sup>. W swoim ostatnim dziele Sołowjow roztacza wizję Europy, pozostającej przez pół wieku pod „mongolskim jarzmem”, która w efekcie wyzwolenia staje się w dwudziestym pierwszym wieku związkiem „mniej lub więcej demokratycznych” państw, zwanych „europejskimi stanami zjednoczonymi”. W owym czasie ogromna część ludzkości nie wierzy już w Boga; wśród nielicznych wierzących znajduje się natomiast „pewien człowiek niezwykły”, przez wielu zwany „nadczołwiekiem”:

*Dzięki swojej genialności już w wieku trzydziestu trzech lat zastąpił on szeroko jako wielki myśliciel, pisarz i działacz społeczny. Doświadczając w sobie samym ogromnej siły ducha, był niezmiennie przekonany o spirytualistą, a jasny umysł ukazywał mu zawsze prawdę, w którą należy wierzyć: dobro, Boga, Mesjasza. I wierzył w to, ale kochał tylko siebie samego. Wierzył w Boga, ale w głębi duszy mimo woli i instynktownie dawał pierwszeństwo przed Nim sobie. Wierzył w Dobro, ale wszechwidzące oko Wieczności wiedziało, że człowiek ten pokłoni się złej mocy, skoro go ona tylko spróbuje przekupić – nie ułudą uczuć i niskich namiętności, nawet nie subtelną przyrętną władzy, lecz jedynie poprzez bezgraniczną miłość własną. Zresztą ta miłość własna nie była ani nieświadomym odruchem, ani szaleńczym uroszczeniem. Poza wyjątkową genialnością, urodą i szlachetnością rów-*

<sup>988</sup> Tenże, *Science fiction...*, s. 106. Zob. też: tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, *Podróżny świata...*, s. 51: „Po latach napisałem esej o Sołowjowie, o przyjsciu Antychrysta i nawet okładka książki, gdzie ten esej został wydrukowany, *Emperor of the Earth*, ma główny motyw z fresków Signorellego. Tak więc siedziało to we mnie bardzo mocno. To musiało odpowiadać moim apokaliptycznym zainteresowaniom”.

<sup>989</sup> Zob. W. Sołowjow, *Krótkie opowieści o Antychryście*, [w:] tegoż, *Wybór pism. Trzy rozmowy 1899–1900*, przeł. J. Zychowicz, Poznań 1988, s. 122–150. Na temat *Krótkiej opowieści o Antychryście* zob. też: S. M. Sołowjow, *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*, przeł. E. Siemaszkiewicz, Poznań 1986, s. 369–391; S. Ewertowski, dz. cyt., s. 119–124.

<sup>990</sup> W *Przedmowie do Trzech rozmów* Sołowjow następująco określa cel swojej książki: „Owa forma przygodnej towarzyskiej rozmowy dostatecznie jasno wskazuje na to, że nie należy tu szukać ani naukowo-filozoficznej rozprawy, ani religijnego kazania. Moje zadanie tutaj ma raczej charakter apologetyczny i polemiczny: chciałem w miarę swoich możliwości przedstawić dobitnie związane z problemem zła życiowe momenty prawdy chrześcijańskiej, które – zwłaszcza w ostatnim czasie – są z różnych stron zaciemniane”. Zob. W. Sołowjow, dz. cyt., s. 15.

niez najwyższe znamiona wstrzemięźliwości, bezinteresowności i czynnej filantropii dostatecznie usprawiedliwiały, jak się zdawało, ogromną miłość własną tego wielkiego spirytualisty, ascety i filantropa. I czy można go winić za to, że tak hojnie Bożymi darami uposażony, ujrzał w nich szczególne znaki wyjątkowej dla siebie przychylności z góry i widział w sobie kogoś drugiego po Bogu, jedyne w swoim rodzaju syna Bożego? Jednym słowem, uznał siebie za tego, kim w rzeczywistości był Chrystus<sup>991</sup>.

Antychryst zostaje więc przez Sołowjowa ukazany jak „syn Boży” – „liściowy filantrop” i wegetarianin, genialny pisarz, będący głosi-cielem „wiecznego powszechnego pokoju”, który zostaje wybrany na imperatora „monarchii wszechświatowej” i szybko podporządkowuje sobie cały świat. Jednak w rzeczywistości jest on sługą szatana, którego głosu nieustannie słucha – podobnie jak fałszywy mesjasz z fresku Signorellego. Obu Antychrystów – z dzieł Signorellego i Sołowjowa – demaskują również ich czynny oraz widome owoce ich panowania: dokonujące się wokół nich mordy, zwodzące ludzi fałszywe cuda. Rządy Antychrysta Sołowjowa, jak podkreśla Miłosz, „oparte są na fałszu, który musi nieuniknienie spowodować jak najgorsze skutki i terror przez niego zapoczątkowany byłby zapewne coraz okrutniejszy, gdyby nie pochłonęła go ziemia. Fałsz równa się wymaganiu, aby i co ziemskie, i co boskie oddać Cezarowi, czyli obywatel miał być szczęśliwy, ale tylko za cenę zupełnego posłuszeństwa we wszystkich swoich myślach i uczynkach. Nieposłuszeństwo nielicznych chrześcijan

---

<sup>991</sup> W. Sołowjow, dz. cyt., s. 126–127. Jak zauważa Miłosz, Sołowjow, tworząc postać fałszywego mesjasza, „opierał się zarówno na Nowym Testamencie i wywodzącym się z niego bogatym chrześcijańskim piśmiennictwie, jak na rozmyślaniach swoich współczesnych. Antychryst ogniskuje w sobie te tendencje, które są już widoczne w 1899 roku i mają dojrzeć do ich logicznej konkluzji. [...] Nieświadomym zwiastunem Antychrysta jest w *Trzech rozmowach* łagodny tołstojowiec, Książ [...]. W przedmowie do *Trzech rozmów* Sołowjow opowiada o dziwacznej sekcji «dziuromodłców», która powstała w zapadłych prowincjach Rosji. Chłopi wiercili dziurę w chacie ściany i modlili się do niej [...]. Ale podobni według Sołowjowa do tych sekstantów byli «dziuromodłcy» wykształceni, których nauka szerzyła się wśród inteligencji. Ich nawoływania do powszechnej dobroci, sprawiedliwości i braterstwa oznaczały przyjęcie etycznych wskazań chrześcijaństwa, z odrzuceniem jego metafizycznej podstawy, czyli nie były niczym innym niż modleniem się do dziury, do pustki”. Zob. Cz. Miłosz, *Science fiction...*, s. 104. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem Miłosz również podkreślił, że *Trzy rozmowy* Sołowjowa są przede wszystkim polemiką z Tołstojem i tołstoizmem, pozbawionym „metafizycznej podstawy”. Zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 92–93.

jest więc u Sołowjowa testem, dzięki któremu genialny władca pokazuje, kim jest naprawdę<sup>992</sup>.

Miłosz zestawia ze sobą dwa dzieła: powstały u początków *cinquecenta* fresk *Kazanie Antychrysta* włoskiego malarza i *Krótką opowieść o Antychryście* rosyjskiego pisarza i myśliciela, wydaną u progu dwudziestego stulecia, aby ukazać ciągłość jednej z dwóch tradycji przedstawiania Antychrysta w kulturze chrześcijańskiej:

*Malując Kazanie Antychrysta zaraz po roku 1500, Luca Signorelli podobno wzorował się na drzeworytach ludowych nieco wcześniejszej daty. Czy Sołowjow był kiedyś w Orvieto, nie podejmuję się orzekać. W każdym razie Antychryst Sołowjowa dowodzi trwałości pewnej tradycji podjętej przez rosyjskiego filozofa. Jest to Antychryst, który wygląda dokładnie, najzupelniej, jak Chrystus znany z ikonografii, i nawet pokazuje ręką na serce buchające ogniem miłości do ludzi, tyle że słucha tego, co szepce mu do ucha demon. [...] Z dwóch tradycji chrześcijańskich dotyczących Antychrysta jedna przedstawia go jako wcielenie czystego, jawnie czynionego zła, druga jako kłamcę, udającego dobroć i pokorę, wilka w skórze jagnięcia. Sołowjow, podobnie jak przed nim Luca Signorelli, poszedł za tą drugą, modyfikując ją na swój sposób, a wyłącznie jego własnym pomysłem jest Antychryst, który chce dobra i czyni wiele dobra, łudząc nie tylko innych, ale także samego siebie<sup>993</sup>.*

Antychryst o twarzy Chrystusa, fałszywy bóg, łudzący dobrocią i pokorą, a w rzeczywistości siejący śmierć i zniszczenie. Miłosz dostrzegł w tym wizerunku, zapamiętanym z fresku Signorellego, dwudziestowiecznych fałszywych mesjaszy, za którymi podążyły rzesze czcicieli. W zakończeniu eseju *Science fiction...* poeta zamieści pesymistyczne proroctwo: gdyby kiedyś, w przyszłości, pojawił się ktoś taki jak „nadcztłowiek” Sołowjowa, obiecujący ludziom powszechny pokój i dostatek, bez wątpienia „obojętne na prawdę i nieprawdę”, ślepe tłumy śmiertelników, nie

<sup>992</sup> Cz. Miłosz, *Science fiction...*, s. 108–109.

<sup>993</sup> Tamże, s. 106, 112. Zob. też późniejszą wypowiedź Miłosza, zamieszczoną w *Autoportrecie przekornym*: „W tym włoskim okresie bardzo mi się podobał Signorelli, którego widziałem w Orvieto. Na okładce tomu moich esejów jest reprodukcja Signorellego. I pierwszy esej jest o przyjsciu Antychrysta. Bo Sołowjow i Signorelli są tutaj jakoś zgodni – Antychryst zostaje przedstawiony jak Chrystus. Pokazuje na płonące serce, tylko jest demon, który mu szepcze do ucha”. *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 27.

ucząc się na własnych historycznych doświadczeniach, „oddawałyby mu cześć boską”<sup>994</sup>. Jednocześnie autor *Trzech zim* odnajdywał samego siebie w postaciach artystów stojących u krawędzi malowidła, przyglądających się w milczeniu dziełu Antychrysta. Poeta może jedynie podejmować próby przerwania tego milczenia, szukając odpowiedniej formy wyrazu dla straszności świata. Formy, która wciąż pozostaje niedosiężna<sup>995</sup>.

## Amator Hieronima Boscha

Wiek dwudziesty – wiek fałszywych mesjaszy, za którymi podążyły nienawistne tłumy z powrozami i nożami w rękę, stał się świadectwem ziszczenia się apokaliptycznych wizji Signorellego. Jak zauważa Miłosz w szkicu *Science fiction i przyjście Antychrysta*, wiek ten przypomniat również mieszkańcom ziemi Ulro o istnieniu piekła i diabła – tych, jak wydawało się dotąd, śmiesznych, wywiedzionych z folkloru fantazmatach dawnych mistrzów malarstwa:

*Wkrótce po śmierci Sołowjowa zaczął się dla ludzkości cykl doświadczeń tak zaprzeczających pojęciom, jakich próbował trzymać się wiek dziewiętnasty, że wyobraźnia, zmagając się z przerażającą, niezwaną rzeczywistością, zwracała się ku o wiele starszym, utrwalonym w folklorze, archetypom. Diabeł, już zdawałoby się wygnany w domenę wilkołaków i rusalek, okazał się nagle osobistością bynajmniej nie śmieszną. Tortury, jakim są poddawani potępieńcy na płótnach Hieronima Boscha, przestały być przywidzeniem chorej psychiki, skoro ludzie poddawali takim samym torturom miliony ludzi. Przypomniano też sobie, że w ikonografii średnio-wiecznej atrybutem diabła jest piec krematoryjny*<sup>996</sup>.

Nieprzypadkowo w przytoczonym fragmencie eseju Miłosz wspomina o jednym tylko reprezentancie dawnych mistrzów, tworzących w czasach

<sup>994</sup> Zob. tamże, s. 113.

<sup>995</sup> Wydaje się, że data publikacji szkicu *Science fiction...* – 1970 rok – nie jest równoznaczna z końcem Miłoszowej fascynacji freskami Signorellego. Świadczy o tym fakt powracania do nich pamięcią zarówno w rozmowach z Renatą Gorczyńską, jak i Aleksandrem Fiutem, które miały miejsce pod koniec lat 70. i na początku lat 80. ubiegłego wieku.

<sup>996</sup> Cz. Miłosz, *Science fiction...*, s. 112.



dominacji wyobraźni religijnej – Hieronimie Boschu; nieprzypadkowo przypomina o potępieńcach poddawanych torturom właśnie na jego płótnach. Fascynacja autora *Nieobjętej ziemi* twórczością Boscha, a w sposób szczególny tryptykiem *Ogród rozkoszy ziemskich*<sup>997</sup> (z *Piekłem* wyobrażonym na jego prawym skrzydle) pozostaje bowiem jednym z ważnych – i trwałych<sup>998</sup> – ogniów malarskich upodobań Miłosza. Sam poeta, w liście do Zbigniewa Herberta z 1963 roku, włącza siebie w poczet „amatorów Hieronima Boscha”, przyznając jednocześnie, że Piera della Francesca „czuje słabo”<sup>999</sup>. Jaki jest sens tego Miłoszowego rozróżnienia? Włoski mistrz *quattrocenta* był jednym z ulubionych malarzy Herberta, gdyż jego twórczość – jak zauważa Bogdana Carpenter – posiada te cechy, które autor *Barbarzyńcy w ogrodzie* uważał za szczególnie cenne: „opanowanie, ciszę i dystans, a więc rysy pozwalające artyście ustanawiać *lucidus ordo* ponad «walką cieni, konwulsjami, hałasem i wściekłością»”<sup>1000</sup>. Miłosz z kolei pojmować będzie twórczość Piera della Francesca przez pryzmat renesansowego „ubóstwa”, wprawdzie „koniecznego i usprawiedliwionego”, ale nie budzącego zachwytu autora *Doliny Issy*, którego Bosch fascynował przez lata jako malarz niezwykłych, sensualnych snów<sup>1001</sup>, malarz „jagodobrania”<sup>1002</sup> spod znaku Erosa oraz „monstrów”<sup>1003</sup> i „form spotworniałych”<sup>1004</sup>.

<sup>997</sup> Zob. tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 9–13.

<sup>998</sup> O „umitowaniu” malarstwa Boscha wspomina Miłosz w rozmowie z Marią Rzepińską z roku 1946 (zob. tenże, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 10). Poeta powracać będzie do sztuki Boscha wielokrotnie, w różnych miejscach swojej twórczości poetyckiej i eseistycznej – także w jednym ze swoich ostatnich szkiców z roku 2004, gdzie zanotuje: „Jakiś sposób istnienia naszych percepcji świata przyrody nasuwa się więc mimo woli, a tym samym pomysł, że sama natura dostarcza nam gotowego podziału na dobro i zło, znajduje uzasadnienie i jest jakby źródłem pomysłu Hieronima Boscha. Ale czy tak jest naprawdę? Czy też raczej te wszystkie formy spotworniałe jawią się nam po to tylko, żeby uzbrajać nasz język?”. Zob. tenże, *Jaskółka*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, s. 171.

<sup>999</sup> Tenże, [List do Zbigniewa Herberta z dn. 18 lipca 1963], [w:] Z. Herbert, Cz. Miłosz, *Korespondencja...*, s. 24.

<sup>1000</sup> B. Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*, [w:] *Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp A. Franaszek, Kraków 2000, s. 223. Na temat twórczości Piera della Francesca zob. też np.: T. Pauli, *Piero della Francesca*, przeł. E. Romkowska, Warszawa 2006.

<sup>1001</sup> W *Abecadle* określił Miłosz *Ogród rozkoszy ziemskich* Boscha mianem „wysocje sensualnego snu o krainie powszechnej golizny”. Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 21.

<sup>1002</sup> Por. tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, s. 11.

<sup>1003</sup> Zob. tenże, *Azjatycka podróż Mertona*, [w:] tegoż, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 211.

<sup>1004</sup> Zob. tenże, *Jaskółka*, s. 171. Warto w tym miejscu wspomnieć o innym malarzu „form spotworniałych”, który bliski był Miłoszowemu odczuciu „straszności świata”, a mianowicie –

Wracając jednak do potępieńców z obrazów Boscha, o których wspomina Miłosz w szkicu *Science fiction...*, należałoby zapytać, które obrazy

o Janie Lebensteinie. Miłosz, w *Liście do Jana Lebensteina* z 1985 roku, pisał m.in.: „Kochany Jasiu, malując swoje potwory, towarzyszyłeś nam, naszej małej konfraterni, tak samo jak Ty, potworami naszego stulecia przejętej. Twoje dzieło nieraz przypomina mi o opiniach Aleksandra Wata, który w sztuce i literaturze nam współczesnej wdział odrodzenie się makabrycznej wizji baroku z jego stałym *memento mori*. Tragiczna religijność naszego przyjaciela Józka Sadzika znalazła wyraz w Twojej Księdze Hioba i Apokalipsie. Moja własna poezja również tutaj należy, bo u jej sedna znajduje się ciemny obraz ludzkiej egzystencji. [...] To prawda, przez kilka dziesiątków lat próbowałem Ciebie namówić do malowania spokojnych, tłustych krów na łące, jak żywych. Siebie też próbowałem namówić, ale niezbyt udawało mi się naśladowanie mojego idealnego bohatera, byka Fernando, wachającego kwiaty. Toteż przyjmowałem z pokorą Twoje upotwornienia, nawet Twój wybór krajobrazów, wśród których ostatnio coraz częściej pojawia się posepny, nagi, sprażony słońcem Grand Canyon. Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowością, jest u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest. Może dobrze czułyś się w skórze jezuita księdza Baki, czerpiącego przyjemność z opowiadania damom, co z ich pierściami i biodrami śmierć będzie wyprawiać” (zob. Cz. Miłosz, *List do Jana Lebensteina*, [w:] *Jan Lebenstein i krytyka: eseje, recenzje, wspomnienia*, opr. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004, s. 74–75). Na podobne cechy malarstwa swojego przyjaciela wskazywał Miłosz również w mowie *Nad trumną Jana Lebensteina* (1999): „Myszę jednak, że złowrogość życia artysty łączy się z jego wyostrzoną wrażliwością na istnienie jako okrucieństwo. Już w jego wczesnych figurach osiowych można dopatrzeć się transponowanego ukrzyżowania. Późniejsze jego ludobestie i potwory są jakby odpowiedzią na demonizm czający się i w materii i w świecie ludzkim. Demonizm wielkiego miasta znajduje u niego wyraz w niby-ludziach, niby-zwierzętach siedzących w kinie albo na stacjach metra, w sprzężeniu seksu ze szkieletem w konwentykłach prostytutek. Właściwa mu jest szczególna ostrość oceny istnienia ciągle poddanego rozkładowi, a zarazem niechęć do jakichkolwiek zabiegów upiększających” (zob. tenże, *Nad trumną Jana Lebensteina*, [w:] *Jan Lebenstein i krytyka...*, s. 268). Poeta zadedykował też Lebensteinowi wiersz *Rodowód* z tomu *Kroniki*, który kończy się słowami: „A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej, / Wysokie spirale przeciwieństw, ptomieniopodobne, / Strojenie kobiet w suto drapowane suknie, / Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów” (tenże, *Rodowód*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 63).

W latach 60. i 70. Miłosz – regularnie odwiedzający stolicę Francji i silnie związany z artystycznymi i intelektualnymi kręgami „paryskiej strefy” – był również częstym gościem w pracowni Lebensteina przy rue des Ecouffes (zob. tenże, *Paryska strefa*, [w:] tegoż, *Spizarnia literacka*, s. 138–141; tenże, *Kochany, nieposkromiony Jaś*, [w:] *Jan Lebenstein i krytyka...*, s. 277–278; tenże, *Rok myśliwego*, s. 81; A. Franaszek, dz. cyt., s. 618–626). O Lebensteinie jako ilustratorze biblijnych przekładów Miłosza (oraz ilustratorze poezji Mikołaja Sepa-Szarzyńskiego, Józefa Baki, Aleksandra Wata...) interesująco pisała Joanna Bielska-Krawczyk (zob. J. Bielska-Krawczyk, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011). Na temat twórczości Lebensteina zob. też m.in.: *Jan Lebenstein*, opr. M. Hermansdorfer, red. J. Pietraszko, przeł. M. Michalak, Wrocław 1977; *Jan Lebenstein – rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, opr. A. Wat, D. Wróblewska, Warszawa 2004; Ł. Kossowski, *Jan Lebenstein [1930–1999]*, Warszawa 2006; T. Nyczek, *Lebenstein: historia świata*, [w:] tegoż, *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Kraków 1997; J. Bielska-Krawczyk, *Świat w sąsiedztwie zaświatów: Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein*, Kraków 2011.

niderlandzkiego mistrza mogły utkwąć w pamięci poety? Warto mieć na uwadze fakt, iż Bosch, malując owych potępieńców poddawanych piekielnym torturom, pozostawał wierny nastrojom swojej epoki – powszechnemu wówczas przekonaniu o zbliżającym się dniu Sądu Ostatecznego:

*Prawdą jest, iż zawsze znajdują się prorocy, którzy zapowiadają bliski koniec świata, ale rzadko cieszyli się oni takim posłuchem jak pod koniec wieku XV. Sebastian Brant był przekonany, że grzechy ludzkości w ostatnim czasie tak się pomnożyły, że Sąd Ostateczny musi się odbyć w najbliższej przyszłości. Inni autorzy opisywali świat stojący już na progu owego wieku, w którym miały się wypełnić przepowiednie Apokalipsy. Zarazy, potopy i inne kataklizmy jako wyraz boskiego gniewu, a w politycznych wydarzeniach tego czasu wyglądano trwożliwie znaków, które pozwoliłyby rozpoznać ostatniego cesarza i Antychrysta<sup>1005</sup>.*

Doskonałym świadectwem tych niepokojów przełomu XV i XVI wieku mogą być dzieła Boscha ukazujące Apokalipsę oraz Piekło, takie jak chociażby wiedeński tryptyk *Sąd Ostateczny*<sup>1006</sup>, ze sceną tytułowego sądu nad światem (tablica środkowa) i *Piekła* (prawe skrzydło); dwie z czterech tablic przedstawiających zaświaty z Pałacu Dożów w Wenecji<sup>1007</sup> (*Upadek potępionych* oraz *Piekło*); zachowany fragment *Sądu Ostatecznego* z Monachium<sup>1008</sup>; tryptyk *Wóz z sianem*<sup>1009</sup> (z przedstawieniem *Piekła* na prawym skrzydle) czy wreszcie *Ogród rozkoszy ziemskich*<sup>1010</sup> – z *Piekłem* ukazanym na prawym skrzydle tryptyku. Część z tych obrazów (na przykład jeśli weźmiemy pod uwagę topografię czeluści piekielnych czy też sposoby przedstawiania poszczególnych kar i „demonicznych kreatur”)<sup>1011</sup>

<sup>1005</sup> W. Bosing, *Hieronim Bosch, ok. 1450–1516. Między niebem i piekłem*, Warszawa 2005, s. 33.

<sup>1006</sup> H. Bosch, *Sąd Ostateczny* (tryptyk), data, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wiedeń.

<sup>1007</sup> Tenże, [Cztery tablice przedstawiające zaświaty]: *Ziemski raj, Wstąpienie do niebios, Upadek potępionych, Piekło*, Palazzo Ducale, Wenecja.

<sup>1008</sup> Tenże, *Sąd Ostateczny* (fragment), Bayerische Staatsgemälde-sammlungen, Alte Pinakothek, Monachium.

<sup>1009</sup> Tenże, *Wóz z sianem* (tryptyk), El Escorial, Monasterio de San Lorenzo.

<sup>1010</sup> Tenże, *Ogród rozkoszy ziemskich* (tryptyk), ok. 1510, Museo del Prado, Madryt.

<sup>1011</sup> W. Bosing, dz. cyt., s. 35.

powstawała pod wpływem określonych wzorców ikonograficznych i literackich (z *Piekieł* Dantego na czele), a jednak – jak wskazują badacze – Bosch poszedł krok dalej, wzbogacając „mniej lub bardziej konwencjonalną faunę piekielną o przerażające, nowe gatunki, których kompleksowe formy drwią sobie z każdego z wcześniejszych opisów. Wiele z nich to dziwaczne mieszaniny ludzkiej i zwierzęcej anatomii, czasami zrosnięte z martwymi przedmiotami”<sup>1012</sup>. Także sam Miłosz – w jednym ze swoich ostatnich szkiców – zwróci uwagę na bogactwo i oryginalność piekielnych fantazji Boscha – zwłaszcza gdy zestawimy je z „niezwykle ubogimi w obrazy” średniowiecznymi opisami czeluści piekielnych (poprzedzającymi *Inferno* Dantego)<sup>1013</sup>.

W wyobraźni poety malarstwo niderlandzkiego mistrza zakorzeniło się na tyle mocno, że stało się dla autora *Nieobjętej ziemi* swoistą soczewką skupiającą rozmaite koszmary dwudziestego stulecia. Świadczy o tym nie tylko wspomniana już wzmianka w szkicu *Science fiction...* z 1970 roku, ale również powstały ponad dwadzieścia lat wcześniej – w 1947 roku – *Traktat moralny*<sup>1014</sup>, włączony następnie do tomu *Światło dzienne* (1953), w którym, jak słusznie zauważa Renata Gorczyńska, „poeta odnajduje pewną korespondencję między horrorem XX wieku a wizjami piekielnymi Hieronima Boscha”<sup>1015</sup>. W swoim utworze Miłosz, skrywający się pod maską mentora, daje wskazówki, „jak żyć zgodnie z pewnymi normami etycznymi na skraju katastrofy”<sup>1016</sup> – to znaczy w chwili, gdy przed sobą ma się już tylko „Jądro ciemności”, jak czytamy w zakończeniu *Traktatu moralnego*. Sam Miłosz, komentując po latach (u progu lat 80.) swój utwór, następująco wyjaśniał swoje ówczesne, to jest powojenne, apokaliptyczne nastroje:

---

<sup>1012</sup> Tamże.

<sup>1013</sup> Por. Cz. Miłosz, *Uboństwo wyobraźni*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, s. 34. Miłosz zauważa przy tym, że „wyobraźnia ludzi jest równie ograniczona jak ich wiedza” – wybujałe fantazje Boscha (tak różne od ubogich wizji piekielnych średniowiecza) nie powstałyby więc, gdyby nie rozwój nauki w czasach jemu współczesnych. Paradoksalnie jednak przewrót naukowo-techniczny, jaki dokonał się w wieku XVIII, zapoczątkował proces erozji wyobraźni religijnej, prowadzący do zniknięcia obrazów nieba i piekła ze sztuki dwudziestowiecznej.

<sup>1014</sup> Tenże, *Traktat moralny*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków – Wrocław 1984, s. 226–239.

<sup>1015</sup> R. Gorczyńska, „Obrysować słowem świat”..., s. 362.

<sup>1016</sup> Taż, *Podróżny świata...*, s. 76.

Uważałem, że rzeczywiście idziemy do „Jądra ciemności”. Przypuszczam, że teraz też bym tak myślał. Nie widziałem wówczas żadnych nadziei. Dzisiaj tak samo jestem w dużym stopniu katastrofistą. Wtedy, w 1947 roku, powiedzenie, że przed nami jest „Jądro ciemności”, było całkowicie usprawiedliwione<sup>1017</sup>.

Poeta stwierdził też, że *Traktat moralny*, będący „kpiną z socrealizmu”, stanowi niejako zapowiedź, szkic, późniejszego *Zniewolonego umysłu*<sup>1018</sup> – dotyka bowiem problematyki „heglowskiego ukąszenia” i jego skutków<sup>1019</sup>. Szczególnie interesujący w kontekście niniejszych rozważań wydaje się ten fragment *Traktatu...*, w którym Miłosz opowiada o współczesnej formie „schizofrenii”, diabelskiego rozdwojenia; jego objawem jest „Poczucie, że te moje czyny / Spełniam nie ja, ale ktoś inny. / Kark skrzyć komuś jest drobnostką, / Potem Komedię czytać Boską, / Czy stary oklaskiwać kwartet, / Lub dyskutować awangardę”<sup>1020</sup>. Bowiem jak słusznie zauważa Łukasz Tischner, Miłosz opowiada w *Traktacie moralnym* o świecie, w którym nastąpił „rozpad kulturowej «substancji etycznej»”, zaś „historyczna konieczność stała się wygodnym alibi dla uciekających od wolności zło-czyńców”<sup>1021</sup>. Jak odnaleźć się w tej rzeczywistości „obłądu”, który w *Zniewolonym umyśle* zostanie określony zostanie mianem

<sup>1017</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świata...*, s. 76.

<sup>1018</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Górczyńska, *Podróżny świata...*, s. 75.

<sup>1019</sup> Por. też: tenże, *Zniewolony umysł*, Kraków 2004 (pierwodruk: 1953). W *Przedmowie do Zniewolonego umysłu* Miłosz następująco komentował tematykę swojej książki: „Jest mi trudno określić w kilku słowach charakter tej książki. Próbuję w niej przedstawić, jak pracuje myśl człowieka w demokracjach ludowych. [...] W moim kraju dość późno – w latach 1949–1950 – zażądano od pisarzy i artystów, aby uznali bez zastrzeżeń «socjalistyczny realizm». Było to równoznaczne z zażądaniem od nich ortodoksji filozoficznej w stu procentach. Ze zdziwieniem spostrzegłem, że nie jestem do tego zdolny. W ciągu wielu lat prowadziłem wewnętrzny dialog z tą filozofią – jak również dialog z kilkoma przyjaciółmi, którzy ją przyjęli. Emocjonalny sprzeciw zdecydowałem o tym, że odrzucę ją bezapelacyjnie. Ale dzięki temu właśnie, że przez długi czas ważyłem argumenty pro i contra, mogę napisać tę książkę. Jest ona zarówno próbą opisu, jak i dialogiem z tymi, którzy opowiadają się za stalinizmem, i dialogiem ze sobą samym. Jest w niej tyle obserwacji co introspekcji”. Zob. tenże, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Zniewolony umysł*, s. 11, 13.

<sup>1020</sup> Tenże, *Traktat moralny*, s. 234.

<sup>1021</sup> Ł. Tischner, *Sekrety manichejskich trucizn: Miłosz wobec zła*, Kraków 2001, s. 136–137.

„Ketmanu”<sup>1022</sup>? Jak rozpoznać ludzi dotkniętych „rozdwojeniem”, a potrafiących się doskonale kamuflować? Poeta radzi:

Jak ich rozpoznać? Wykrój powiek  
 Mają nie ten, co zwykły człowiek,  
 I w oczach mętny błysk owadzi –  
 Ten ich najczęściej nagle zdradzi.  
 Cała ta wizja mi nieobca:  
 Widziałem to już w gestapowcach,  
 U Hieronima także Boscha,  
 Gdzie diabli, na piekielnych łożach,  
 Wsadzają w potępieńców widły.  
 Więc widok swojski, choć obrzydły.  
 Umieją się maskować zresztą,  
 Więc z pewnym przybliżeniem bierz to<sup>1023</sup>.

Postacie diabłów z płócien Hieronima Boscha zostają przez Miłosza „odnalezione” w wieku dwudziestym i po raz kolejny okazują się osobistościami bynajmniej nie śmiesznymi, wcale nie przynależnymi do krainy „wilkołaków i rusałek”, skoro poeta wiąże ich wizerunek z widzianymi niedługo gestapowcami<sup>1024</sup>. Podobnie diabelski wykrój powiek i w oczach „mętny błysk owadzi” mają również współcześni poecie „schizofrenicy”; warto wspomnieć, że sam Miłosz w rozmowie z Górczyńską zauważył, że

---

<sup>1022</sup> W *Zniewolonym umyśle* Miłosz dokonuje obszernej charakterystyki „Ketmanu” – jako stanu „rozdwojenia”, formy „aktorstwa” powszechnie uprawianej w krajach realnego socjalizmu: „Mówić, że coś jest białe, a myśleć, że jest czarne; wewnątrznie uśmiechać się, a na zewnątrz okazywać uroczystą żarliwość; nienawidzić, a objawiać oznaki miłości; wiedzieć, a udawać niewiedzę; tak wyprowadzając w pole przeciwnika (który również nas wyprowadza w pole) zaczyna się cenić ponad wszystko własną przebiegłość. Sukces w grze staje się źródłem zadowolenia. Równocześnie to, co w nas jest chronione przed oczami niepowołanych, nabiera dla nas szczególnego waloru, gdyż nie jest nigdy wyraźnie formułowane w słowach, posiada irracjonalny urok czysto uczuciowej jakości. [...] Ketman polega, jak to widać jasno, na realizowaniu siebie wbrew czemuś. Uprawiający Ketman cierpi z powodu przeszkody, na jaką natrafia, ale gdyby przeszkoda została nagle usunięta, znalazłby się w pustce, kto wie czy nie o wiele bardziej przykryj”. Zob. Cz. Miłosz, *Zniewolony umysł*, s. 54, 70.

<sup>1023</sup> Tenże, *Traktat moralny*, s. 234–235.

<sup>1024</sup> Łukasz Tischner, interpretując interesujący nas fragment *Traktatu moralnego*, stwierdza: „«Nauczyciel» przechodzi do porad praktycznych – formuluje je jednak, postępując się ostentacyjnie anachronicznymi obrazami, w czym trudno nie dopatrywać się ironii. [...] Ironię oślabia wszakże zestawienie wizji Boscha ze wspomnieniem gestapowców”. Zob. Ł. Tischner, dz. cyt., s. 137.

ów nakreślony przez niego „swojski” widok diabłów wsadzających w potępieńców widły to wyraźna aluzja do ówczesnej działalności ubeków<sup>1025</sup>.

## Piekło Boscha

W przytoczonych dotąd wzmiankach Miłosza na temat diabłów i potępieńców Boscha brakuje wskazówek metajęzykowych i elementów opisowych, które w sposób jednoznaczny odsyłałyby do konkretnych obrazów niderlandzkiego mistrza. A jednak istnieje taka „infernalna” wizja Boscha, którą autor *Traktatu moralnego* wyróżnił na tle pozostałych – a mianowicie *Piekło* z prawego skrzydła tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich*, które mu poeta poświęcił szóstą część poematu rozpoczynającego tom *Nieobjęta ziemia* z 1984 roku:

Gdyby nie było ziemi, czy byłoby Piekło?  
 Narzędzia męki w Piekle są ludzkiej roboty:  
 Noże kuchenne, tasaki, świdy, lewatywy,  
 Jak też instrumenty do robienia piekielnego hałasu:  
 Trombity, bębny, flet mechaniczny, harfa  
 Z biednym potępieńcem wplecionym w jej struny.  
 Wody w Piekle są ścięte mrozem wiecznej zimy.  
 Zgromadzenia, wojenne pochody na lodzie  
 Pod krwawo-dymną łuną palących się miast.  
 Ogień buzuje z okien, nie iskry, postacie  
 Małe i czarne lecą zanim spadną w przepaść.  
 Brudne gospody o kulawych stołach.  
 Kobiety w chustkach, tanie, za funt wołowiny.  
 I mnóstwo uwijających się oprawców,  
 Zręcznych, dobrze ćwiczonych w swojej sztuce.  
 Tak więc można wnioskować, że ludzkość jest po to  
 Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło,  
 Którego istotą jest trwanie. Reszta tj. niebios,  
 Otchłanie, krążące światy, są tylko na mgnienie.  
 Czas w Piekle nie chce ustać. Razem, strach i nuda

<sup>1025</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, *Podróżny świata...*, s. 75.

(Co jednak jest możliwe). A my, lekkomyślni,  
 Zawsze w pogoni i zawsze z nadzieją,  
 Jak nasze tańce i stroje ulotni,  
 Prośmy żeby nam został kiedyś oszczędzony  
 Stan permanentny<sup>1026</sup>.

Wiersz Miłosza nie jest szczegółowym opisem obrazu – wzrok poety przykuwają tylko niektóre elementy niezwykle złożonej, dynamicznej i gęstej kompozycji Boscha; a i o tych często opowiada niedokładnie, pobieżnie. I tak poeta wskazuje na „narzędzia męki”, które dostrzega na obrazie: „Noże kuchenne, tasaki, świdry, lewatywy”; rzeczywiście, na obrazie Boscha pojawiają się przedmioty codziennego użytku (ale czy na pewno wszystkie wymienione przez poetę?)<sup>1027</sup> służące wymyślnym piekielnym torturom – uwagę przykuwają zwłaszcza olbrzymie noże<sup>1028</sup>. Miłosz poświęca też nieco uwagi „piekłu muzykantów”<sup>1029</sup>, w którym dostrzega trombitę, bębny, flet mechaniczny i harfę „z biednym potępieniem wplecionym w jej struny”. Ten autorski „wykaz” instrumentów muzycznych dostrzeżonych w dziele Boscha jest dość arbitralny i niepełny – poeta nie wspomina bowiem chociażby o układzie trzech najważniejszych, monumentalnych instrumentów, „surrealistycznie przerysowanych”<sup>1030</sup>: liry korbowej (*organistrum*), harfolutni (u Miłosza pojawia się harfa) oraz portu (to rodzaj drewnianego instrumentu dętego, być może skojarzony przez poetę z ludową trombitą?)<sup>1031</sup>. W zestawieniu tych trzech osobliwych

<sup>1026</sup> Tenże, *Ogród Ziemskich Rozkoszy*, s. 12–13.

<sup>1027</sup> Podczas gdy nie ma wątpliwości co do tego, że noże i tasaki zostały ukazane w *Piekle* Boscha, to w opisach ikonograficznych obrazu nie pojawiają się pozostałe z wymienionych przez Miłosza przedmiotów (świdry i lewatywy) – wielce prawdopodobne, że są one wytworami wyobraźni poety.

<sup>1028</sup> Olbrzymim nożem przecięta została wielka para uszu przedstawiona ponad tajemniczym monstrem, symbolizującym, według Wilhelma Fraengera, spróchniałe „drzewo świata”; na prawo od wspomnianego monstrem – centralnej figury piekła – obserwować można scenę rozgrywaną się na talerzu, który malarz umieścił na ostrzu noża (też monstrealnych rozmiarów). W plecy jednego z bohaterów „piekła graczy” (na pierwszym planie, w lewej części przedstawienia) został wbity nóż; inny gracz leży nakryty częściowo tarczą, do której nożem przybita została ludzka dłoń. Na temat motywu noża i jego znaczenia w *Piekle* Boscha zob. W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, przeł. B. Ostrowska, Warszawa 1987, s. 42–60.

<sup>1029</sup> Zob. interpretację „piekła muzykantów” Boscha [w:] W. Fraenger, dz. cyt., s. 51–54.

<sup>1030</sup> Tamże, s. 51.

<sup>1031</sup> Por. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. S. Ołędzki, Kraków 1989, s. 33; 292–293; 439–441.



przedmiotów Fraenger dostrzega „myśl o muzyce trójgłosowej”, będącej „symbolem pierwotnej harmonii raju”<sup>1032</sup>; inni badacze (na przykład Waldemar Łysiak) przypominają o „przesyconej erotyką” symbolice instrumentów muzycznych w średniowieczu<sup>1033</sup>. W interpretacji Miłosza są to instrumenty „do robienia piekielnego hałasu” – bliska byłaby mu więc być może interpretacja „piekła muzykantów” wskazująca, że przedstawienie to jest satyrą na „męki piekielne kakofonicznych kompozycji”<sup>1034</sup>. Obok trzech największych instrumentów w piekle Boscha „grzmi bęben, huczą przeraźliwie trąby, a podstępna piszczałka wpada dyszkantem w ton wielkiemu pomortowi”<sup>1035</sup>; z wnętrza liry wygląda również postać kobieca z trianłem w rękę, zaś na tarczy umieszczonej na głowie „drzewo-człowieka”<sup>1036</sup> spacerują wokół różowoczerwonych dud<sup>1037</sup> diabły i potępieńcy. W wierszu Miłosza zaś pojawiają się – oprócz harfy i trombit – jeszcze tylko bębny i flet mechaniczny (być może ten ostatni jest poetyckim odpowiednikiem piszczałki widocznej na obrazie?)<sup>1038</sup>.

Poeta dostrzega również „biednego potępieńca” wplecionego w struny „harfy” (u Boscha: instrumentu, będącego kombinacją harfy i lutni); tuż obok niego zresztą na obrazie widnieją inne postacie, podlegające analogicznym „muzycznym” karom, o których Miłosz nie wspomina: na przykład nieszczęśnik, przywiązany do złamanego gryfu lutni, czy też muzykant wykonujący swoiste zadanie kuglarskie (przetaczanie jaja umieszczonego na plecach), tuż przy korbce liry<sup>1039</sup>.

<sup>1032</sup> W. Fraenger, dz. cyt., s. 51.

<sup>1033</sup> W. Łysiak, *Bosch, ten od „dziwolągów”*, [w:] tegoż, *Malarstwo białego człowieka*, t. 2, Warszawa 2010, s. 346. Zob. też: A. Boczkowska, *Tryumf Luni i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980, s. 63–64: „W XV-wiecznych ilustracjach temperamentu flegmatycznego poddanego Wenus i Księżycowi stale powtarza się ta sama para: kobieta, która gra na harfie, i mężczyzna grający na lutni [...]. W piekle Bosch potoczył także lutnię z harfą, których zespolenie jest alegoryczną antytezą harmonijnego związku mężczyzny z kobietą. Instrumenty te przemienione zostały w piekle w jeszcze jeden instrument tortur”.

<sup>1034</sup> Taką hipotezę interpretacyjną zaproponował Carl Justi. Cyt. za: W. Fraenger, dz. cyt., s. 52.

<sup>1035</sup> W. Fraenger, dz. cyt., s. 51.

<sup>1036</sup> Zob. A. Boczkowska, dz. cyt., s. 64.

<sup>1037</sup> Dudy zostały też przez Boscha przedstawione na proporcu umieszczonym nad pękniętym jajem (fragmentem tułowia drzewo-człowieka).

<sup>1038</sup> Por. C. Sachs, dz. cyt., s. 433–434. Miłoszowy „flet mechaniczny” nie figuruje w systematyce instrumentów muzycznych Curta Sachsa.

<sup>1039</sup> „Przez tych wyższych rangą muzykantów pragnienie wydobycia się z otchłani przemawia w sposób dziwnie przejmujący. Harfiarz tęsknie wyciąga w górę ramiona, jak gdyby

Wokół piekielnych potępieńców uwijają się, jak zauważa poeta, „zręczni” oprawcy, którzy mają pełne ręce roboty i poddają nieszczęśników rozmaitym torturom. Ci, którzy akurat nie są dręczeni na szubienicach czy diabelskich instrumentach, siedzą – zacytujmy tu *Piektło* Miłosza – w „brudnych gospodach o kulawych stołach” lub oddają się rozpuście („kobiety w chustkach, tanie, za funt wołowiny”). Takie diabelskie szynki rzeczywiście zostały ukazane na obrazie Boscha – wystarczy przyjrzeć się wnętrzu skorupy jaja, będącej częścią kadłuba drzewo-człowieka:

*Wnętrze jaja to przedpiekle, fantastyczna gospoda, gdzie za pustym stołem siedzi w blasku ognia trzech gości przy dzbanie, a piekielna szynkarka napętnia następny*<sup>1040</sup>.

Aluzję do innej gospody dostrzec można również w lewej dolnej części przedstawienia, na jego pierwszym planie, a więc w „piekle chciwców”, w którym drzwi karczmy wyjęte z zawiasów służą za blat stołu do gry w kości lub w karty (teraz przewróconego). Jedną z bohaterek „piekła graczy” jest naga postać kobieca – „szynkarka służąca jednocześnie Bachusowi i Wenerze i dźwigająca na głowie wielką kość do gry – wyobrażenie jej natury”; tuż obok niej kłusuje zając, który w tym piekielnym „świecie na opak” staje się myśliwym, wracającym z polowania ze swoją „zdobyczą” – nagą dziewczyną, przytroczoną za nogi jak upolowane zwierzę<sup>1041</sup>. Kiedy poeta mówi, że kobiety w piekle Boscha są „tanie, za funt wołowiny”, może mieć na myśli wszystkie wspomniane dotąd postacie żeńskie; do tego repertuaru można by dodać jeszcze jedną scenę z *Piektła* Boscha, w której – jak zauważa Fraenger – „karykatura moralnego zdziczenia nabiera wyrazu infernalnej obsceniczności”, a ukazującą nagą, czołgającą się po ziemi kobietę „o jasnych włosach i bujnych kształtach”, „ujeżdżaną” przez jednego z piekielnych oprawców<sup>1042</sup>.

„Wody w Piekle są ścięte mrozem wiecznej zimy” – mówi dalej poeta; i rzeczywiście nogi-statki centralnej figury przedstawienia – drzewo-człowieka

---

chciał cały świat zawrzeć w trzech oktawach, lecz przypomina raczej św. Wawrzyńca rozciągniętego na ruszcie lub udręczonego więźnia niż geniusza wzbijającego się do lotu w przestworza”. W. Fraenger, dz. cyt., s. 53.

<sup>1040</sup> Tamże, s. 42.

<sup>1041</sup> Zob. tamże, s. 55.

<sup>1042</sup> Tamże, s. 58–59.

– zanurzone są w zamrażniętej wodzie – piekielny świat Boscha i jego „zmuśnięte formy” trwają „skute lodem i pogrążone w mroku”<sup>1043</sup>. Ale w głębi przedstawienia ten krajobraz „wiecznej zimy” ustępuje miejsca „piekłu czterech żywiołów”<sup>1044</sup>, z dominującym w tej części obrazu żywiołem ognia – tam bowiem malarz ukazał mroczne, apokaliptyczne miasto, oświetlone łuną pożarów (w Miłoszowym opisie: „Zgromadzenia, wojenne pochody na lodzie, / Pod krwawo-dymną łuną palących się miast. / Ogień buzuje z okien, nie iskry, postacie / Małe i czarne lecą zanim spadną w przepaść”). Tę część obrazu następująco charakteryzował Wilhelm Fraenger:

*Czarny horyzont stoi w ogniu pożarów. Migotliwe łuny oświetlają wielkie połacie zalanej wodą i wstrząsanej przemarszami wojennych hord krajin, w której panuje wieczny orlog (wojna), ojciec wszechrzeczy. [...] Miasto jest dla Boscha symbolem szanica nieprzyjaźni, żądzy władzy i gwałtu. [...] Rozjarzona czerwienią ciemność krajobrazu przywodzi na myśl pożar w kopalni, a kontrast między czarnymi, nieruchomymi budowlami i ekscytującą grą płomieni sprawia niesamowite wrażenie. Potęguje je szalony pośpiech wojsk gnanych naprzód furją wojny, a także skierowany w przeciwną stronę ruch ogarniętych paniką ludzi, pogrążających się w wodzie lub uciekających na brzeg. Obłąkańczy amok i paniczne odurzenie masy ludzkiej wprawia świat w nastrój zwątpienia w obliczu nadchodzącego Sądu Ostatecznego*<sup>1045</sup>.

W Miłoszowym *Piekle*, poza elementami opisu obrazu (choć – dodajmy to – w poetyckim opisie brakuje informacji o bardzo wielu przedmiotach i postaciach przedstawionych na obrazie), znajdziemy jednak również refleksjęwykraczającąpoza ramymalarskiegodzieła, azainicjowanajużwpierszym wersie utworu pytaniem: „Gdyby nie było ziemi, czy byłoby Piekło?”. W pytaniu tym powraca wyrażana przez Miłosza na różne sposoby myśl o piekielnym obliczu ziemi lub też – o ziemi jako dowodzie na istnienie piekła. Bo przecież – jak poświadczał poeta w eseju *Science fiction...* – tortury, jakim poddawani są potępieńcy na obrazach Boscha, okazały się w wieku dwudziestym nie być jedynie „przywidzeniem chorej psychiki”;

<sup>1043</sup> Tamże, s. 42.

<sup>1044</sup> Zob. tamże, s. 46–47.

<sup>1045</sup> Tamże, s. 46, 47.

także „narzędzia męki w Piekło są ludzkiej roboty”. Toteż poeta wysnuwa ironiczny wniosek, że „ludzkość jest po to, / Żeby zaopatrywać i zaludniać Piekło”. Wydaje się, że Miłosz po raz kolejny w swej twórczości, tym razem patrząc na dzieło Boscha, wyraża przekonanie, iż świat, a w związku z tym również człowiek – „w złem leży”, że „zło jest zrosnięte z samym ego człowieka”<sup>1046</sup>. W poetyckiej refleksji o ludzkości istniejącej po to, by zaopatrywać Piekło, kryje się bez wątpienia świadomość „czarnej” natury człowieka<sup>1047</sup>, którą poeta zwięźle charakteryzuje w jednym ze swoich utworów:

W milczących podstępach biegła,  
Do nienawiści skora,  
Kapryśna, chwiejna, wybredna,  
Jakaż w tobie podpora?<sup>1048</sup>

Z drugiej jednak strony w refleksji tej można się doszukiwać ironicznego zapisu dramatu ludzkiej egzystencji: człowiek istnieje po to, aby być bezwolną marionetką w rękach zła metafizycznego, aby być sługą diabła, przygotowującym dla niego piekielne narzędzia męki. Odwołanie się do kategorii „zła metafizycznego” rodzi jednak, jak słusznie zauważa Łukasz Tischner, wiele pytań i wiele paradoksów, które pojawiają się niejako na marginesie Miłoszowego *Piekła*. Przede wszystkim każe pochylić się nad pojęciem „wolnej woli” – czy w ogóle ma ono rację bytu? Czy człowiek ponosi odpowiedzialność za zło, które czyni (to znaczy: czy istnieje w ogóle coś takiego, jak zło-czynienie, czyli zło moralne), skoro tkwi on w świecie pełnym zła metafizycznego?<sup>1049</sup> Czy w związku z tym należy mu się kara wiecznych mąk piekielnych?

W każdym razie w zakończeniu wiersza poeta sugeruje, że człowiek zwykle nie rozmyśla nad ewentualną odpowiedzialnością za zło, które popełnił, nad konsekwencjami swoich czynów i możliwą karą piekielną. Pozostajemy wciąż „lekkomyślni, / Zawsze w pogoni i zawsze z nadzieją, / Jak nasze tańce i stroje ulotni”. Jaki jest sens owej nieustającej w nas nadziei (przy jednoczesnej lekkomyślności)? Być może ma ona związek ze złudze-

<sup>1046</sup> Por. Cz. Miłosz, *Science fiction...*, s. 105.

<sup>1047</sup> Por. tenże, *Metamorfozy*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2006, s. 115: „Natura moja czarna, / Świadomość piekła warta, / I urażliwe ego”.

<sup>1048</sup> Zob. tenże, *Do mojej natury*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 43.

<sup>1049</sup> Por.: Ł. Tischner, dz. cyt., s. 9.

niem „anielskości” ludzkiej natury, które w sobie pielęgnujemy („Kiedy biesy tańczyły we mnie wydawałem się sobie aniołem” – powie poeta w jednym ze *Zdań*)<sup>1050</sup>; ze złudzeniem własnej „dobroczynności” i niewinności, o którym wspomina poeta w wierszu *Metamorfozy*<sup>1051</sup> z tomu *Druga przestrzeń*.

A tymczasem poeta przypomina: „Prośmy żeby nam został kiedyś oszczędzony / Stan permanentny”. Bowiern tylko Bóg może wyrwać człowieka z koła infernalnego zła i oszczędzić mu „stanu permanentnego”, czyli Piekła, „którego istotą jest trwanie”. Poeta wyraźnie nawiązuje tu do chrześcijańskiej eschatologii, a ściślej – do dogmatu o wieczności mąk piekielnych, który szczególnie silnie oddziaływał na wyobraźnię ludzi średniowiecza<sup>1052</sup>. Również na obrazie Boscha kary piekielne, jak zauważa jeden z badaczy, „polegają tylko na upartych powtórzeniach”<sup>1053</sup>; to właśnie ten nieznośny i wieczny „infernalny automatyzm”<sup>1054</sup> poeta charakteryzuje słowami: „Razem, strach i nuda”.

Czy więc w zakończeniu Miłoszowego *Piekła* zapisana została wyłącznie przestroga przed piekłem? Wydaje się, że kryje się w nim także – paradoksalnie – pochwała życia, wprowadzie danego nam tylko na krótką chwilę, ale będącego nieustającą „pogonią”, która jest tu synonimem barwności i różnorodności ziemskiego istnienia. Bowiern ziemia to nie tylko sala tortur, w której ludzie dręczą siebie nawzajem (niczym oprawcy z fresków Signorellego i ptóciern „piekielnych” Boscha), ale również – ogród rozkoszy, w którym odbywają się nasze ulotne, miłosne tańce.

<sup>1050</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Natura*, [w:], tegoż, *Hymn o perle*, s. 32.

<sup>1051</sup> Zob. tenże, *Metamorfozy*, s. 115.

<sup>1052</sup> „Nie jest nam łatwo zrozumieć piekło Boscha tak, jak rozumieli je jemu współcześni, którzy dzięki literaturze i niezliczonym kazaniom posiadali szczegółową wiedzę o środowisku naturalnym piekła czy stosunkach społecznych w nim panujących, którzy niemalże czuli ekstremalne zmiany temperatury i potrafili wyobrazić sobie, jak trudno złapać oddech wśród cuchnącego dymu i trujących wyziewów. Mogli słyszeć skrzeczenie i syk diabłów, ale przede wszystkim krzyk torturowanych. [...] Średniowiecze wymyśliło coś [...] przewrotnego: męki i cierpienia potępionych trwają ciągle w najwyższym napięciu, a szczególnie zmaltretowane dusze są wciąż na nowo powoływane do życia, po to, by ze świeżym zapasem sił mogły wciąż tak samo intensywnie odczuwać tortury. A wszystko to trwa nie przez jakiś określony czas, lecz przez całą wieczność”. W. Bosing, dz. cyt., s. 36.

<sup>1053</sup> W. Fraenger, dz. cyt., s. 50.

<sup>1054</sup> Tamże.

## 6. O martwej naturze i tajemnicy „bycia” rzeczy<sup>1055</sup>

### Szetejnie jak Chardin

Skąd wzięło się upodobanie Miłosza do malarstwa martwych natur – tego tematu malarskiego, którego genezy upatrywać należy już w starożytności greckiej i rzymskiej, lecz który pełną samodzielność zyskał w sztuce europejskiej dopiero w szesnastym stuleciu?<sup>1056</sup> Odpowiedź na to pytanie jest niezwykle złożona i najprościej byłoby – jak się wydaje – rozpocząć wszelkie wyjaśnienia od posłużenia się kluczem biograficznym, na który wskazuje sam poeta w rozmowie z Aleksandrem Fiutem<sup>1057</sup>. Trzeba by więc powrócić wraz z Miłoszem na dwór w Szetejniach, którego czasy świetności po części sportretowane zostały w *Dolinie Issy*, po części – w poemacie *Świat*. A obraz upadku dworu – czy raczej obraz jego szczątków – sugestywnie przedstawiony został w wierszu z tomu *Na brzegu rzeki*<sup>1058</sup>, będącym częścią cyklu zatytułowanego wymownie *Litwa, po pięćdziesięciu dwóch latach*.

Wspomnienia o domu w Szetejniach – domu istniejącym już tylko w pamięci poety – które przywołane zostają w *Autoportrecie przekornym*, wypełnione są zapamiętanymi przedmiotami: książkami, szufladami, kołowrotkami, obrazami martwych natur na ścianach. Poeta opowiada też o apteczce, będącej najbardziej magicznym pokojem we dworze. To tam, na półkach, stały „miedziane, cudownego złotego koloru *vermeille* rozmaite garnuszki”<sup>1059</sup>. To właśnie wydobyte z pamięci przedmioty, a zwłaszcza

---

<sup>1055</sup> Niniejszy podrozdział – w zmienionej i skróconej wersji – opublikowany został w „Archiwum Emigracji” (zob. E. Dryglas-Komorowska, *Znaczenie martwej natury w poezji i eseistyce Czesława Miłosza*, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 1–2, s. 94–102).

<sup>1056</sup> Zob. H. Małachowicz, *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Warszawa 1993, s. 3.

<sup>1057</sup> Zob. Czesława Miłosza *autoportret przekorny...*, s. 162–163.

<sup>1058</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Dwór*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 17.

<sup>1059</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 163.

owe garnuszki koloru *vermeille* i miedziane rondle<sup>1060</sup>, zlewają się w wyobraźni Miłosza z zapamiętanymi obrazami martwych natur. Albo inaczej: w martwych naturach Holendrów siedemnastego wieku i Chardina odnajdywać będzie Miłosz przedmioty z rodzinnego domu i ogólną atmosferę dworu w Szetejniach. Oto jeden z kluczy do Miłoszowej fascynacji tym tematem malarskim: Szetejnie są w pamięci poety niczym Holandia siedemnastego wieku, utrwalona w martwych naturach. I jak Chardin.

Obrazy Holendrów siedemnastego wieku<sup>1061</sup>, ale też Chardina w wieku osiemnastym i Cézanne'a<sup>1062</sup> w wieku dwudziestym, uzna Miłosz za najwyższe osiągnięcia sztuki martwych natur<sup>1063</sup>. Do tego upodobania powracać będzie wielokrotnie i w różnych kontekstach.

W rozmowie z Renatą Gorczyńską powie Miłosz, że Chardin i wszystkie jego „rondle miedziane” – to pewien zestaw, który do niego apeluje, rodzaj głębokiego przywiązania emocjonalnego, którego nie sposób wytłumaczyć, tak samo, jak trudno byłoby poecie racjonalnie wyjaśnić swoje upodobanie do „sensualnego zestawu kolorów” malarstwa Blake'a<sup>1064</sup> (choć pew-

<sup>1060</sup> Miłosz, odpowiadając na pytanie Aleksandra Fiuta, potwierdza, że w Szetejniach były miedziane rondle (zob. *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 163). O miedzianych rondlach Miłosz wspomina też w jednej z rozmów z Renatą Gorczyńską – tam stają się one jak gdyby synekdochą malarstwa Chardina (zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, *Podróżny świata...*, s. 198). Warto wspomnieć, że motyw „rondli miedzianych” pojawia się również w jednym z wierszy (powstałym w 1942 roku) z tomu *Ocalenie* – zostaje on powiązany z obrazem świetlistej, pełnej muzyki „krajiny poezji”, będącej przeciwieństwem gorzkiej i bolesnej ziemi czasu wojny. Można przypuszczać, że motyw „rondli miedzianych” wiąże się w wierszu również z reminiscencją na zawsze utraconego dzieciństwa, spędzonego przez poetę w Szetejniach: „Do tej krajiny – w Trzech Króli, wieczorem, / Gdy na kominie jasny ogień bucha / I rzędy rondli miedzianych oświetla, / A na ulicy śnieżnej tuż za domem / Huczy basetla. / [...] Stąpacie cicho, żeby nie obudzić / Rodziców, którzy śpią w dębowym łożu, / I – w lot kominem! w ciemny świat i czar / Białego mrozu. / [...] Do tej krajiny – lecz jakaż jest ona, / Wybudowana gdzieś na zgastych tonach, / Pożar ognistym mieczem wejścia strzeże, / Umarły gil ćwierka u jej bram, / Siedzą z głową na rękach polegli żołnierze, / Na miast ruinie rzędy lisich jam / I miecz, i wrzos na zapomnianych schronach”. Cz. Miłosz, *Kraina poezji*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 180–182.

<sup>1061</sup> Temat martwej natury w okresie swojego rozkwitu w siedemnastowiecznej Holandii „był, z jednej strony, zwyczajowym tematem szyldu kupieckiego, z drugiej – obiektem wyrafinowanych poszukiwań formalnych. Poświęcili mu najlepsze swe chwile Vermeer, Paudiss, Kalff, Rembrandt”. Zob. M. Walicki, *Przedmowa*, [w:] *Martwa natura w malarstwie polskim. Katalog wystawy, maj – czerwiec 1939*, Warszawa 1939, s. 12.

<sup>1062</sup> Szerzej o związkach twórczości Miłosza z malarstwem Cézanne'a pisałam w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>1063</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 73.

<sup>1064</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] R. Gorczyńska, *Podróżny świata...*, s. 198. Fenomen Chardinowskich martwych natur, ale też ich osiemnastowiecznej i dziewiętnastowiecznej

nie w przypadku emocjonalnego przywiązania do „rondli miedzianych” Chardina klucz biograficzny dworu w Szetejniach mógłby okazać się – jak już wspomniałam – niezwykle pomocny). W innej rozmowie Miłosz wyznaje: „Mnie zawsze fascynował Chardin”<sup>1065</sup>; nie wskazuje jednak momentu, w którym zaczęła się ta fascynacja i nie określa wyraźnie, czy mogła się narodzić jeszcze przed wojną („Trudno powiedzieć, w jakim stopniu późniejsze zainteresowania rzutują na poprzednie. [...] Ja nie jestem pewien, czy kiedy pierwszy raz byłem za granicą, właśnie Chardin mnie fascynował”<sup>1066</sup>).

Można przypuszczać, że młody poeta zetknął się z twórczością francuskiego malarza już podczas swoich przechadzek po Luwrze (pod przewodnictwem Józefa Pankiewicza) w roku akademickim 1934/1935. Z notatek Józefa Czapskiego – jednego z uczestników tych przechadzek – wiadomo, że patron kapistów zatrzymywał się w Luwrze przed martwymi naturami Chardina i opowiadał o nich swoim słuchaczom. Mówił m.in.

---

repcji (i repcji tematu martwej natury w ogóle), następująco wyjaśnia Charles Sterling: „Jednak nie malarstwo iluzjonistyczne, choć tak charakterystyczne dla XVIII wieku, wydało dzieła najznakomitsze i zapładniające przyszłość. Chardin zajmował się nim tylko pod wpływem mody. Temperament nie skłaniał go ku pieczołowitemu odwzorowywaniu rzeczywistości. Nie był opętany tajemniczą obecnością rzeczy: był do głębi duszy malarzem i jego intuicyjna filozofia kazała mu łączyć przedmioty tak, by wydobyć głęboką harmonię rytmów i barwnej materii. Tak długo przesuwiał miedziany kociotek koło zawieszzonego zająca, póki nie uzyskał w przestrzeni między nimi współbrzmienia nieomal muzycznego. Dla niego były to, bez żadnej wątpliwości, kociotek i zając, których rozpoznawalną postać wypadało szanować: był człowiekiem swojego czasu, epoki myśli racjonalistycznej, cudownej obiektywności Buffona. Ale w równej mierze były to plamy koloru, które należało zgrać, pociągnięcia pędzlem, dla których należało znaleźć właściwe miejsce, mieszaniny farb, które trzeba było wypracować. [...] Współczesną sobie krytykę wprawił w głębokie zakłopotanie. Uznając go za absolutnie niedoścignętego w sztuce, nie umiano pogodzić jego malarskiego mistrzostwa z nikłym wymiarem duchowym, jaki odnajdowano w jego rondlach i zającach. Zaczęto się zastanawiać, jeśli nie nad zasadnością tworzenia akademickiej hierarchii gatunków – odwaga nie posuwała się aż tak daleko – to przynajmniej nad tym, jaką nazwę nadać gatunkowi nobilitowanemu przez Chardina. Co do duchowej wartości jego dzieł, to stała się ona oczywista po entuzjastycznych wypowiedziach Goncourtów i opromieniła nagle całą martwą naturę minionych wieków: w takich malarzach jak Heda i Kalf również ujrzano mistrzów. Zrozumiawszy Chardina zdano sobie sprawę, że i oni wnoszą głębokie doświadczenia wrażliwości, dla których brak ścisłych odpowiedników w innych gatunkach malarskich”. Ch. Sterling, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przet. J. Pollakówna, W. Dłuski, Warszawa 1998, s. 118, 119.

<sup>1065</sup> *Czesława Miłosza autoportret przekorny...*, s. 26.

<sup>1066</sup> Tamże. W rozmowie z Aleksandrem Fiutem Miłosz wspominać też będzie swoją przedwojenną podróż do Włoch, a także dzieła malarskie, które wówczas obejrzał. Na koniec padną słowa: „No, ale później [tzn. po okresie włoskim? po wojnie? – E.D.-K.] moje zainteresowania szły raczej w kierunku Chardina” (tamże, s. 27).



o „poezji treści malarskiej” i „rozkoszy zestawień kolorystycznych” jako cechach łączących malarstwo Chardina i Watteau<sup>1067</sup>. Wówczas to – jak można domniemywać – Miłosz zetknął się również po raz pierwszy z malarstwem Cézanne’a i Holendrów siedemnastego wieku (podczas „czwartej przechadzki po Luwrze” Pankiewicz zatrzymywał się – jak zanotował Józef Czapski – m. in. przed obrazami takich malarzy jak: Adriaen van Ostade, Aert van der Neer i Adriaen van der Velde)<sup>1068</sup>.

A jednak trzeba na marginesie powiedzieć, że stosunek Miłosza do polskiego malarstwa martwych natur był we wczesnych latach powojennych raczej niechętny, o czym świadczyć może zapis rozmowy młodego poety z Marią Rzepińską z 1946 roku, w której autor *Trzech zim* dość niepochlebnie wypowiada się o artystach parających się tym tematem malarskim<sup>1069</sup>. Dominację martwej natury w ówczesnym malarstwie polskim postrzega Miłosz jako „duże niebezpieczeństwo”, jako znak „zubożenia skali odczuwania” w sztuce współczesnej:

*Temat [w malarstwie – E.D.-K.] jest według mnie bardzo ważny. Interesuje mnie on bynajmniej nie w sensie anegdotycznym, ale uważam, że temat i sposób jego potraktowania jest niezmiernie wymowny i znamienny dla malarza, znamienny dla jego treści duchowej i artystycznej. [...] Znaną jest rzeczą jak bardzo niebezpieczne jest sądzenie malarstwa według anegdoty. Ale jakkolwiek daleki jestem od tego, nie mogę pochwalać obecnego zamknięcia się malarstwa polskiego wyłącznie prawie w ramach martwej natury. Martwa natura bowiem (mówię oczywiście tylko o obrazach na poziomie) nie wyraża tych wszystkich spięć, które powstają w akcie twórczym, gdy artysta odtwarza człowieka, żywą osobowość ludzką. [...] Obecnie przez jakieś lenistwo czy oschłość duchową malarstwo wypowiada się najchętniej martwą naturą, rzadziej pejzażem, najrzadziej portretem czy kompozycją figuralną. Stanowi to duże niebezpieczeństwo. Michał Walicki, historyk sztuki, wybitny znawca malarstwa holenderskiego wyraził się w jednym ze swych artykułów w sposób następujący: „Obecne odwrócenie się od portretu, od człowieka, uważam za przejaw tendencji*

<sup>1067</sup> J. Czapski, *Józef Pankiewicz...*, s. 133.

<sup>1068</sup> Zob. tamże, s. 141–152.

<sup>1069</sup> Zob. Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie...*, s. 11.

*antyhumanistycznych w malarstwie". Zgadza się to z moimi spostrzeżeniami zubożenia skali odczuwania w malarstwie współczesnym*<sup>1070</sup>.

I choć trzeba mieć na uwadze kontekst historyczny i kulturowy, w którym młody poeta wypowiadał te słowa (dominacja koloryzmu w ówczesnym malarstwie polskim)<sup>1071</sup> to jednak faktem jest, że przez kilka kolejnych dziesięcioleci od czasu rozmowy z Marią Rzepińską ścierać się będą w twórczości Miłosza dwie, zdawałoby się, sprzeczne tendencje: z jednej strony fascynacja malarstwem ukazującym człowieka (lub choćby ślady jego obecności), ludzkie obyczaje i namiętności, z drugiej zaś – upodobanie do malarstwa martwych natur, które wyraźnie objawiać się zaczyna zwłaszcza w późnej twórczości Miłosza – w refleksji z *Ogródu nauk* (1979), *Roku myśliwego* (1990), *Wypisów z ksiąg użytecznych* (1994), *Abecadła* (lata 1997–1998), ale także w tomach poetyckich (*Hymn o perle*, 1982; *Nieobjęta ziemia*, 1984; *Dalsze okolice*, 1991, *Na brzegu rzeki*, 1994; *Druga przesterzeń*, 2002) oraz w rozmowach z Renatą Gorczyńską i Aleksandrem Fiu-tem (które miały miejsce pod koniec lat 70. i na początku lat 80. ubiegłego wieku)<sup>1072</sup>. Będzie to już wyłącznie pochwała tego „malarstwa przedmio-

<sup>1070</sup> Tamże.

<sup>1071</sup> Tadeusz Dobrowolski tak opisuje sytuację, w jakiej znajdowało się polskie malarstwo po zakończeniu drugiej wojny światowej: „Nad udręką wspomnień górowała [...] chęć zapamiętania. Artystyczny «rząd dusz» przypadł zrazu w udziale członkom Komitetu Paryskiego i w ogóle przedstawicielom koloryzmu, którzy objęli stanowiska profesorskie w otwartych świeżo uczelniach. [...] Monografisci Grupy Krakowskiej stwierdzili, że wyparto «ze wszystkich kluczowych stanowisk artystów typu Jarockiego, Pautscha, Weissa. Kapizm stał się oficjalną, urzędową i do pewnego stopnia narodową sztuką polską». W Warszawie zyskali m. in. stanowiska profesorów: Jan Cybis, Artur Nacht-Samborski i Kazimierz Tomorowicz. [...] Od czasu do czasu pojawiały się na wystawach roziskrzone barwami martwe natury i pejzaże Cybisa, martwe natury i portrety Rudzkiej-Cybisowej oraz innych członków dawnego Komitetu Paryskiego. Nastąpiło powszechne odnowienie koloryzmu, który – biorąc historycznie – przechodził jednak w swoją ostatnią fazę. Znalazł bowiem rywala w sztuce «młodych», co unaoczniało się zwłaszcza w Krakowie, który z jednej strony stworzył najsilniejszą bazę koloryzmu, z drugiej zaś – ośrodek młodej awangardy”. T. Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964, s. 395, 396, 400.

<sup>1072</sup> Co nie znaczy, że śladów owego upodobania brak we wcześniejszej twórczości. I tak na przykład w *Kontynentach* (1958) Miłosz pisze: „Co do poezji, muszę z góry uspokoić czytelnika. Tak jak w malarstwie (Chardin, Holendrzy), mój gust jest staroświecki, albo, jeżeli mam pochlebiać sobie, tak nowoczesny, że staroświecki na odwrót. Może nie w przywiązaniu do form, ale do mięsistości, której wyrzekły się różne eteryczne awangardy”. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 9. W *Jadalni* z poematu *Świat (poema naiwne)* (1943) odnaleźć można motyw „miedzianego rondla” – być może to kolejna reminiscencja malarstwa Chardina? Zob. tenże, *Jadalia*, [w:] tegoż, *Wiersze wszystkie*, s. 196–197: „Pokój, gdzie niskie okna, cień brązowy / I gdański zegar milczy w kącie. Niska / Sofa obita skórą, nad nią

tów”; zaś szczególny typ martwej natury – „nakryty stół” – stanie się również ważnym elementem poetyckiej wyobraźni Miłosza.

To właśnie twórczość francuskiego malarza „rondli miedzianych”<sup>1073</sup> – obok malarstwa Cézanne’a i siedemnastowiecznych Holendrów – będzie towarzyszyła autorowi *Nieobjętej ziemi* w jego poszukiwaniach ukrytego sensu martwych natur, w jego poszukiwaniach tajemnicy „bycia” przedmiotów<sup>1074</sup>, na co zresztą sam poeta wskazywać będzie wielokrotnie<sup>1075</sup>. Ale przecież aby zrozumieć interesujące nas tu fascynacje malarskie Miłosza, należy dotrzeć głębiej, zejść pod powierzchnię – lakonicznych często – autokomentarzy poety.

## Pomiędzy widzeniem a ruchem pędzla

Jest jeszcze jeden ważny klucz, obok biografii poety, który pozwala rzucić światło na Miłoszowe zainteresowanie martwą naturą, a mianowicie: pisma Schopenhauera, a ściślej – jego poglądy estetyczne. „[...] Szukałem w nim (nie ja jeden) pochwaty sztuki jako lekarstwo na okrucieństwo

głowy / Dwóch uśmiechniętych diabłów wyrzeźbione / I miedzianego rondla brzuch polyska”.

<sup>1073</sup> Maria Rzepińska wymienia charakterystyczny dla późnego okresu twórczości Chardina repertuar przedmiotów pojawiający się w jego martwych naturach: „[...] motywy rzeczowe to miedziany kociołek, koszykzek poziomek, kilka brzoskwiń, kasetka i dzbanek z pędzłami – wszystko jak najbardziej zwyczajne i bezpretensjonalne”. Zob. M. Rzepińska, *Siedem wieków...*, s. 319–320. Charles Sterling zwraca zaś uwagę – co mogło być istotne również dla Miłosza – iż na Chardinowskich przedmiotach znaleźć można ślady ludzkiej obecności: „Chardin wybiera przedmiot zużyty, wypolerowany od dotknięć. W tym niezmiennie poruszającym współtętnieniu życia z materią, człowiek jest stale obecny”. Zob. Ch. Sterling, dz. cyt., s. 118.

<sup>1074</sup> Warto zwrócić uwagę na fakt, że także w poezji i eseistyce Adama Zagajewskiego malarstwo martwych natur (Chardina, Holendrów, Morandiego) jawi się jako pochwała przedmiotów będących „filarem bytu”. Zob. np. A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, [w:] tegoż, *Obrona żarliwości*, s. 16: „Spójrzmy na którąś z martwych natur Chardina (przyjrzyjmy się choćby jego pięknej *Martwej naturze ze śliwkami*, która jest własnością Frick Collection w Nowym Jorku): pozornie będziemy tu mieli do czynienia tylko ze szklanką ze grubego szkła, ze świecą się emalią, z talerzem, z pękatą butelką. Przecież jednak nauczyliśmy się kochać rzeczy jednostkowe i konkretne. Za co? Za to, że istnieją [...]”.

<sup>1075</sup> Świadczą o tym liczne wypowiedzi Miłosza, część z nich została już przywołana w niniejszej książce. Warto w tym kontekście zacytować również fragmenty *Roku myśliwego*: „Albumy Chardina, wybieranie reprodukcji martwej natury na okładkę” (Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 98); „Dumny z tego, że wiersze mają swój byt własny. Przedmioty, których nie było i nagle za moim pośrednictwem powstały, tak że, jak na przykład obraz Chardina, ciągle są, a cokolwiek się o nich powie, będzie tylko nakoło nich” (tamże, s. 28).

życia<sup>1076</sup> – powie Miłosz o autorze dzieła *Świat jako wola i przedstawienie*. A w *Abecadle* stwierdzi: „Ale, myślę, najbardziej oddziałał [Schopenhauer – E.D.-K.] głosząc wyzwolenie przez sztukę<sup>1077</sup>.”

Sztuka jest dla Schopenhauera jednym z dwóch źródeł ulgi w cierpieniu, jakiego doświadcza każdy człowiek – żyjąc. Tylko współczucie – które stoi u podstaw etyki Schopenhauerowskiej – i kontemplacja sztuki mogą bowiem uwolnić człowieka od pędu woli, będącego przyczyną nieustającego, bolesnego niezaspokojenia: „A przy tym kontemplacja daje nam nie tylko ulgę, ale i najwyższe poznanie: poza nią bowiem ujmujemy tylko zmienne, przepływające obrazy rzeczy, ona zaś zatrzymuje ten przepływ, chwyta w rzeczach to, co stałe, niezienne [...]”<sup>1078</sup>. Kontemplacja wyzwala i oczyszcza zarówno tego, który spotyka się twarzą w twarz z dziełem sztuki, jak i samego artystę, który staje się przez moment patrzącym okiem, wolnym od popędów woli.

Miłosz kilkakrotnie powracać będzie do pism Schopenhauera, by przywołać jego refleksję dotyczącą holenderskich martwych natur, które gdański filozof stawiał najwyżej spośród dzieł malarstwa<sup>1079</sup>. Martwe natury malarzy holenderskich z siedemnastego wieku są bowiem – jak powie

<sup>1076</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12.

<sup>1077</sup> Tenże, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 279. Także w rozmowie z Walentyną Połuchiną (1990) Miłosz wyznaje: „Nazwałem siebie «ekstacyjnym pesymistą». Moim zdaniem Schopenhauer stworzył, zbudował najlepszą teorię literatury i sztuki, obiektywną jak holenderskie martwe natury. Staram się ją praktykować”. Zob. Cz. Miłosz, W. Połuchina, *Potężny gmach wielkiej literatury*. Wywiad, [w:] tegoż, *Rosja: widzenia transoceaniczne*, t. 2: *Mosty napowietrzne*, opr. B. Toruńczyk, Warszawa 2011, s. 397. W innym miejscu będzie też Miłosz opowiadać o trudnościach związanych z wdrażaniem w życie estetycznych postulatów Schopenhauera: „Bo niby łatwo jest wybrać i pisać wyłącznie o życiu pojedynczym, o «ogólnoludzkich» problemach upływającego czasu, miłości i śmierci, ale w tle, świadomi jesteśmy tego czy nieświadomi, czai się tamto, właściwie dotychczas nie nazwane, albo nazwane tylko okólnie, jako stanięcie na granicy. Uświadomitem to sobie, tłumacząc na angielski wiersze polskich poetów i własne, albo zbierając recenzje z mojej antologii *A Book of Luminous Things*, która najpierw ukazała się po polsku jako *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Nareszcie bez historii, kontemplacja rzeczy widzialnych, dystans, lekarstwo na świat woli, czyli cierpienia, dokładnie według zaleceń Schopenhauera. Pytanie tylko, czy ułożyłbym tę książkę, gdyby nie tamto w niej obecne przez nieobecność”. Zob. Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 247–248. W szkicu *Szczęście* Miłosz wyznaje, iż jego pesymizm w dojrzałym wieku sięgał tak daleko, iż cenił „tak naprawdę tylko jednego filozofa – cierpkiego Schopenhauera”. Zob. tenże, *Szczęście*, [w:] tegoż, *O podróżach w czasie*, s. 327.

<sup>1078</sup> Zob. W. Tatariewicz, *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 2007, s. 251.

<sup>1079</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12–13, s. 96, s. 173; tenże, *Abecadło*, s. 280; tenże, *Rok myśliwego*, s. 243.

Miłosz za Schopenhauerem – obrazem „spokojnego, uciszonego stanu umysłu, wolnego od podszeptów woli”, są trwałym znakiem kontemplacji zwyczajnych przedmiotów, owocem duchowego spokoju artystów<sup>1080</sup>.

Szczególnie interesujące było dla Miłosza w tym Schopenhauerowskim ujęciu sztuki przekonanie o tym, że „umysł, wydobywający się z więzów Woli, może zdobyć się na ogląd obiektywny”<sup>1081</sup>. Według gdańskiego filozofa taki ogląd rzeczy stał się udziałem holenderskich malarzy martwych natur:

*To właśnie widać u tych godnych podziwu holenderskich artystów, którzy zwracali swoją czysto obiektywną percepcję ku najmniej znaczącym przedmiotom i wzniesli trwałe pomniki swemu obiektywizmowi i swemu duchowemu spokojowi w obrazach martwych natur, na które nie możemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciszonym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak, inteligentnie*<sup>1082</sup>.

Miłosz, nawiązując do tej myśli, będzie próbował zrekonstruować znaczenie pojęcia „oglądu obiektywnego”. Otóż artysta, który potrafi patrzeć obiektywnie, na chwilę zapomina o sobie; znika i roztapia się wówczas wszystko, co jego dotyczy. Staje się samym okiem, które patrzy<sup>1083</sup>. „Sztuka

<sup>1080</sup> Zob. tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12–13.

<sup>1081</sup> Tenże, *Abecadło*, s. 280.

<sup>1082</sup> Cyt. z pism Schopenhauera za: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 13. Por. też: A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, t. 1, Warszawa 2009, s. 310–311: „Kiedy jednak powód zewnętrzny lub nastrój wewnętrzny wydobywają nas nagle z bezkresnego nurtu pragnień i odrywają poznanie od niewolniczego służenia woli, kiedy uwagi nie przykuwają już motywy naszych pragnień, lecz rzeczy rozpatrywane są niezależnie od ich stosunku do woli, czyli bezinteresownie, nie subiektywnie, lecz czysto obiektywnie, z całkowitym im oddaniem, o ile są tylko przedstawieniami, a nie motywami, wtedy spokój, zawsze poszukiwany, lecz nie osiągalny nigdy pierwszą drogą, drogą pragnień, naraz pojawia się sam przez się i jest nam bez reszty dobrze. [...] Stan ducha, przewaga poznania nad pragnieniem, może wywołać taki stan w dowolnym środowisku. Świadczą o tym owi znakomici Holendrzy, którzy taki czysto obiektywny ogląd kierowali ku przedmiotom zupełnie nieważnym; trwałym pomnikiem ich obiektywności i spokoju ducha jest martwa natura, którą widz-esteta ogląda ze wzruszeniem, gdyż uprzytamnia mu ona spokojny, uciszony, wolny od woli stan ducha artysty, niezbędny, by rzeczy tak mało ważne oglądać równie obiektywnie, obserwować tak uważnie i powtórzyć ten ogląd równie świadomie [...]”.

<sup>1083</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 13.

obiektywna” w rozumieniu Miłosza będzie więc sztuką zapatrzoną w świat widzialny, „ciągle na nowo ofiarowujący się i odstaniający się oku”<sup>1084</sup>.

Wybierając utwory do swoich *Wypisów z ksiąg użytecznych*, Miłosz szukał między innymi takich wierszy, w których utrwalił się ten spokojny, uciszony stan umysłu, jaki Schopenhauer odnajdywał w holenderskich martwych naturach. To dlatego poeta włączył do swojej „księgi olśnier”<sup>1085</sup> tak wiele utworów poetów Dalekiego Wschodu. O wartości poezji kontemplacyjnej będzie Miłosz mówić również między innymi we wstępie do swojej antologii poezji haiku<sup>1086</sup>. To właśnie poezja chińska i japońska, a w sposób szczególny haiku<sup>1087</sup>, będzie w refleksji Miłosza usytuowana blisko sztuki tworzenia martwej natury. Poeci Dalekiego Wschodu, poeci Zen, skupieni na postrzeganej rzeczy, przekraczający granicę utożsamienia patrzącego „ja” z oglądanym przedmiotem, postępują tak jak malarze martwych natur, którzy „utrwalają stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem a ruchem pędzla”<sup>1088</sup>.

W refleksji estetycznej Miłosza oba wątki – kontemplacyjnej poezji chińskiej i japońskiej oraz holenderskiej martwej natury – zostają więc splecione, a dokonuje się to w duchu filozofii Schopenhauera, której ważnym źródłem była, jak wiadomo, myśl filozoficzna Dalekiego Wschodu<sup>1089</sup>. Sam Miłosz podkreśla w *Wypisach z ksiąg użytecznych*, że estetyka Schopenhauerowska jest „nieco podobna do ratowniczego postania księcia Siddharthy, zwanego Budda, który ofiarował ludziom wyzwolenie z cierpień przez wyjście poza infernalne koło pożądań i lęków. Bo artysta według Schopenhauera oddaje się czynności jak najjaskrawiej «niezyciowej» w tym sensie, że warunkiem piękna jest pozbycie się na chwilę tych pope-

<sup>1084</sup> Tamże, s. 15. Por. też: tenże, [List do Jerzego Andrzejewskiego z dn. 2 sierpnia 1971], [w:] J. Andrzejewski, Cz. Miłosz, *Listy 1944–1981*, s. 250 „Jeździliśmy motorówką ze składanym dachem kanałami Amsterdamu, jak w kinie. Jak wszyscy turyści. I w tłumie gęstym zwiedzaliśmy Królewskie Muzeum, tj. Holendrów [z] XVII w., chyba najlepsze malarstwo (precz z impresjonistami, oni początkiem zarazy)”.

<sup>1085</sup> Zob. Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 13.

<sup>1086</sup> Zob. tenże, *Haiku*, Kraków 1992, s. 10.

<sup>1087</sup> Szerzej na temat Miłoszowej refleksji o haiku pisałam w podrozdziale *Przeciwko abstrakcji. Dygresja o haiku*.

<sup>1088</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

<sup>1089</sup> Zob. W. Taborski, A. Wachowiak, R. Wiśniewski, *Historia filozofii i etyki do współczesności. Źródła i komentarze*, Toruń 2002, s. 435; W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 249.

dów, którym i artysta podlega jako jeden z dążących i zmagających się śmiertelnych<sup>1090</sup>.

Zdaniem Miłosza martwa natura holenderska spełnia postulat tych filozofów, dla których to dystans jest istotą piękna. Obrazy malarzy z Holandii są zatem doskonałą realizacją zarówno Schopenhauerowskiego ideału sztuki obiektywnej, jak też myśli estetycznej Simone Weil, do której autor *Ogrodu nauk* powraca w swej twórczości wielokrotnie<sup>1091</sup>. W martwej naturze holenderskiej wyraźna jest granica oddzielająca chwilę zobaczenia przedmiotu od chwili jego utrwalenia. Na tej granicy – pomiędzy widzeniem a ruchem pędzla – trwa kontemplacja artysty, pozostawiona w obrazie<sup>1092</sup>.

## Co się ostaje, ustanawiają artyści

Twórca martwej natury, który kieruje swoją uwagę w stronę zwykłego przedmiotu, na chwilę zapomina o sobie, aby móc kontemplować, to znaczy – patrzeć obiektywnie. Zdolny jest do tego, aby – podobnie jak poeta Zen – wejrzeć w życie rzeczy i głosić jej istnienie. Ten sposób patrzenia będzie niezwykle bliski Miłoszowi.

W *Osobnym zeszycie* z tomu *Hymn o perle* poeta poprowadzi trzy osoby, między innymi malarza Mieczysława, na „niemożliwe spotkanie” do pracowni Cézanne’a. Sam także będzie chciał spotkać się z malarzem

<sup>1090</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 12.

<sup>1091</sup> Zob. m. in.: tenże, *Język, narody*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 152: „[...] istnieje stara tradycja, według której właśnie oderwanie się od terażniejszości z jej namiętnościami pozwala na bezinteresowną kontemplację, co według niejednego filozofa jest samą istotą sztuki. Simone Weil (wysoko ceniła Prousta) powiada: «Dystans jest duszą piękna»; tenże, *O nadziei*, [w:] tegoż, *Świadekstwo poezji...*, s. 110: „[...] «Dystans jest duszą piękna». Przeszłość według niej [tj. Simone Weil – E.D.-K.] jest «utkana z czasu o kolorze wiecznym». Jej zdaniem człowiek z trudem dosięga rzeczywistości, ponieważ przeszkadza mu w tym jego «ja» i wyobraźnia oddana w służbę «ja». Dopiero dystans czasu pozwala mu zobaczyć rzeczywistość bez zabarwiania jej naszymi pasjami, w «kolorze wiecznym». A rzeczywistość tak zobaczona jest piękna»; tenże, *W Wielkim Księstwie Sillicianii*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, s. 79: „Natomiast dobrze wiadomo, że nawet nędzny kraj, wioska, miasto, jeżeli tam upłynęło nasze dzieciństwo, przystają się w upiększające barwy i *Pan Tadeusz* korzysta ze wszystkich przywilejów dystansu, który zdaniem Schopenhauera – i Simone Weil – jest duszą sztuki”; tenże, *Abecadło*, s. 280: „Co chyba najbardziej u Schopenhauera pociągające dla każdego artysty to przekonanie, że umysł, wydobywając się z więzów Woli, może zdobyć się na ogląd obiektywny. «Dystans jest duszą piękna», powiada Simone Weil. To to samo”.

<sup>1092</sup> Zob. tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

z Aix<sup>1093</sup>. W poetyckim monologu zapisze Miłosz wyznanie artystycznej wspólnoty obu artystów: poety i malarza, poszukujących „chwili zobaczenia uwolnionej od oczu”, innymi słowy – Schopenhauerowskiego spojrzenia obiektywnego, kontemplacyjnego.

„Późny uczeń” Cézanne’a, malarz Mieczysław, podobnie jak jego mistrz<sup>1094</sup>, malował martwe natury: „Gliniany dzban i jabłko: / w to był wpatrzony i tym zapełniał płótna”. On też „prawie już dosięgał”. Bowiem zadaniem artysty jest, według Miłosza, ściganie wymykającej się rzeczywistości – widzialnego świata, czyli zatrzymywanie rzeczy w pełni ich „bycia”; zatrzymywanie w „momencie wiecznym” – to znaczy wbrew prawu przemijalności, które sprawia, że cokolwiek jest upragnione – zmienia się natychmiast, jak „pień prowansalskiej sosny kiedy przychylić głowę”. Jak pień tej sosny, którą ze swymi sztalugami, dzień po dniu, okrążał Cézanne<sup>1095</sup>.

Ci artyści, którzy ścigają wymykającą się rzeczywistość, wierni są kategorii *mimesis* w sztuce i realistycznemu oglądowi świata. To znaczy: wierzą w realność tego, co przedstawiają<sup>1096</sup>. I wydaje się, że według Miłosza

<sup>1093</sup> Tenże, *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 61–63.

<sup>1094</sup> „Cézanne malował martwe natury przez całe życie i odbijają się w nich wszystkie jego poszukiwania”. Zob. Ch. Sterling, dz. cyt., s. 135. Badacz dodaje: „W porównaniu z martwymi naturami impresjonistów martwe natury Cézanne’a wyróżniają się zasadniczo odmienną koncepcją; różnią się od nich stylem i objawiającym się w nich odczuwaniem natury. Umieszcza je we wnętrzach i maluje te same przedmioty: proste naczynie z mieszczańskiego stołu, zwyczajne owoce; dobiera przedmioty jeszcze bardziej codzienne niż Renoir i nigdy nie kusito go – jak Maneta – malowanie klasycznie tradycyjnego motywu ubitej zwierzyny. Jego kompozycje są natomiast o wiele bardziej skomplikowane. Obok owoców i naczyń zjawiają się na nich często serwety albo kilimy. Trudno oprzeć się wrażeniu, że wspomnienie o Holendrach i Chardinie nie opuszcza Cézanne’a w chwili, gdy przystępując do malowania swoich przedmiotów układa białą serwetę tak, by zwisała się z boku stołu. [...] Co wniósł te, najpiękniejsze od czasów Chardina, martwe natury? Przede wszystkim doskonale świadectwo głębokiej oryginalności Cézanne’a. Być może częściej niż w pejzażach zdarzało mu się w nich «urzeczywistnić» swój obraz; jak to wykazał Venturi, słowo to oznaczało dla Cézanne’a, iż udało mu się przekazać żywe wrażenie odebrane w obliczu natury poprzez pewien porządek plastyczny, odgadywany w tym spektaklu, ale uwyraźniony przez jego pełen wyobraźni temperament. W istocie – niewiele jest martwych natur Cézanne’a, które by nie dawały wrażenia żarliwej równowagi między doznaniem życia a doznaniem monumentalnej wielkości, właściwej tylko sztuce” (tamże, s. 136).

<sup>1095</sup> Szerzej na temat tego utworu Miłosza piszę w podrozdziale *Uchwycić wymykającą się rzeczywistość. Paul Cézanne*.

<sup>1096</sup> Jednym z takich artystów był również Zbigniew Herbert, który w rozmowie z Renatą Górczyńską opowiadał o własnej „prywatnej ontologii”, stworzonej w oparciu o „proste przedmioty”, które w „chaosie świata” pozostają niezmiennie (ma to ścisły związek z Herbertowskim upodobaniem do malarstwa martwych natur): „W okresie, kiedy wszystko szalało, zmieniało



malarze Holandii zajmują wśród takich artystów miejsce szczególne. Ich obrazy mają w sobie „mięsiistość”, która jest znakiem gęstości i bujności świata, a której wyrzekły się „różne eteryczne awangardy”<sup>1097</sup>. Dlatego to holenderskie martwe natury – obok „homeryckich rapsodów” – nazwie Miłosz w *Ogrodzie nauk* „aktami zażegnującymi”, aktami wymierzonymi przeciwko „naciskowi nicości”<sup>1098</sup>. Dzięki nim spełniają się słowa Hölderlina: „Co się ostaje, ustanawiają poeci”, czy też szerzej: artyści.

Znamienny w tym kontekście jest także Miłoszowy wiersz *Realizm* z tomu *Na brzegu rzeki*, w którym poeta opowiada się po stronie malarstwa holenderskiego, zażegnującego niewiarę człowieka w „substancjalność” świata i człowieka – tę niewiarę, która wsącza się w nasze umysły od „stu, dwustu lat”<sup>1099</sup>. Miłosz maluje w swoim wierszu obraz martwej natury, który nie jest opisem żadnego konkretnego dzieła malarskiego, lecz raczej – hypotypozą siedemnastowiecznej holenderskiej martwej natury:

A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,  
Półobrana cytryna, orzechy i chleb  
Trwają i to tak mocno, że trudno nie wierzyć<sup>1100</sup>.

---

się, ja zwróciłem się do przedmiotów, żeby stworzyć sobie taką prywatną ontologię. Białośzewski, którego wtedy nie znałem, robił podobne rzeczy. Nic o sobie nie wiedzieliśmy. W tym chaosie świata, w tym krzyku ideologii staraliśmy się stworzyć ontologię z prostych przedmiotów, które są równe samym sobie, które nie zmieniają się. Ja jestem za wartościami. One muszą być stałe, nie można powiedzieć: «A, żyjemy w innej epoce, to wszystko się zmieniło». Coś musi być stałego, bo wtedy ruch nie ma sensu. Można się oddalać, można się przybliżać, ale ja lubię pewne rzeczy stałe. [...] Stąd mój stosunek do martwej natury – parę przedmiotów, jakaś fajka, i to trwa. To jest triumf przedmiotów nad nami. Przedtem to było *Vanitas*, symbol przemijania, ale te przedmioty, które malowali Holendrzy, widuję przecież w antykwariatach. One przeżyły Rembrandta”. Zob. Z. Herbert, *Sztuka empatii. Rozmawia Renata Gorczyńska*, [w:] *Herbert nieznanym. Rozmowy*, opr. H. Citko, Warszawa 2008, s. 177.

<sup>1097</sup> Por. Cz. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] tegoż, *Kontynenty*, s. 9.

<sup>1098</sup> Tenże, *O twórcach*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, s. 128–129.

<sup>1099</sup> Zob. tenże, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 25–26. O wierszu *Realizm* pisałam również w podrozdziale „*Realizmy*” *Miłosza*.

<sup>1100</sup> Tamże, s. 25. Na marginesie dodać trzeba, że hypotypozę traktuję tu zgodnie z ustaleniami Adama Dziadka jako figurę, która „zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego”. Oznacza to, że opis w hypotypozie nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki – jak to ma miejsce w ekfrazie – lecz raczej w sposób pośredni przywołuje pewien obraz lub całą klasę dzieł malarskich o podobnej tematyce (zob. A. Dziadek, dz. cyt., s. 76–83). W przytoczonym przez mnie fragmencie utworu *Realizm* poeta odsyła czytelników do klasy obrazów, którą można – co oczywiste – zamknąć w formule „martwej natury holenderskiej”. Tak samo rzecz ma się zresztą z pozostałymi obrazami stworzonymi w wierszu przez poetę: „tante krajobrazy”, „niebo chmurne, skąd wystrzela promień / I w środku ciemnych równin jarzy się plama blasku”, „brzeg zatoki, gdzie chaty,

## Nakryty stół

Martwa natura holenderska jest aktem zażegnującym, skierowanym przeciwko nicości. Ten temat malarski – zapośredniczony przez obejrzone dzieła mistrzów holenderskich, ale też francuskich: Chardina i Cézanne'a – stanie się również ważnym elementem wyobraźni poety.

Szczególnie często sięga Miłosz w swoich utworach zwłaszcza po jeden typ martwej natury – przedstawienie zastawionego stołu<sup>1101</sup>. Zresztą, gdy poeta w *Wypisach z ksiąg użytecznych* wspomina o procesie usamodzielniania się tematu martwej natury w sztuce, wymienia jeden konkretny typ tego rodzaju przedstawić: „talerze, mięsiwa, owoce, czyli to, co ludziom towarzyszy na ich stołach”<sup>1102</sup>. Wskazuje więc bezpośrednio na jedną formę interesującego nas tematu malarskiego: „nakryty stół”<sup>1103</sup>.

czółna, / I na żółtawym lodzie maleńkie postacie” – to nic innego, jak hypotypoza realistycznego holenderskiego pejzażu.

<sup>1101</sup> Aleksander Fiut zwraca uwagę na „powtarzającą się w całej twórczości Miłosza scenę ukazującą ludzi złączonych obrzędem posiłku”, jednak nie wiąże tej obserwacji z tematem martwej natury. Zob. A. Fiut, *Moment wieczny...*, s. 103.

<sup>1102</sup> Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 73.

<sup>1103</sup> Obok „nakrytego stołu” rozwija się w siedemnastowiecznym malarstwie holenderskim również drugi typ martwej natury – *Vanitas*: „O ile Posiłek dzięki swej kompozycji i obecności kilku symbolicznych przedmiotów przynosi nie tylko rozkosz dla oczu lecz i materiał do rozmyślań, to *Vanitas* jest typem martwej natury, której koncepcja jest całkowicie intelektualna. Narodziła się na początku XVII wieku w Lejdzie. [...] *Vanitas* holenderska [...] jest odmłodzoną wersją typu, który proponował szesnastowieczny humanizm chrześcijański oraz odnowioną postacią starego tematu malarskiego, który pojawił się w Niderlandach już w XV wieku. Uniwersytet w Lejdzie – twierdza kalwinizmu – potępiał rozkosze życia. Zajmowano się tu również wiedzą o emblematyce i atrybutach. Z pewnością trafnie wywodzi się koncepcję *Vanitatis* z tego dwoistego źródła duchowego. Niewykluczone, że malarz David Bailly był pierwszym, który wyobraził sobie kompozycje złożone z całego repertuaru symboli. [...] I. Bergström zdołał dokonać prawdziwej klasyfikacji owych symboli. W swoich doskonałych studiach wyodrębnił oznaki działalności duchowej (sztuk, nauk, literatury), władzy i posiadania materialnego (drogie przedmioty, pieniądze, tytuły własności) oraz rozkoszy zmysłów (wykwintne jedzenie, wino i piwo, tytoń, instrumenty muzyczne). [...] Można również wyróżnić symbole obrazujące nietrwałość życia i materii – zniszczone książki (tak drogie uczonym lejdejskim!), zwiędłe kwiaty, zepsute owoce, czerstwy chleb, zgłiwiały ser, zerwane sznury – oraz te, które świadczą o nieuniknionym upływie czasu – klepsydry, zegary, dogasające świece. Dochodziły do tego inne symbole, mówiące o kruchości istnienia, porównujące człowieka z bańką mydlaną, przypominające o krótkim trwaniu rzeczy tego świata, ukazujące motyla, kwiat, dym”. Zob. Ch. Sterling, dz. cyt. s. 72–73. Badacz dodaje również, że „w większości *Vanitatis* wszystkie te symbole nabierają pełnego znaczenia dopiero dzięki sąsiedztwu trupiej czaszki lub piszczela. Artysta próbuje niekiedy poruszyć wyobraźnię przejmującym kontrastem między życiem a śmiercią, brutalnym przeciwstawieniem czaszki owocom, kwiatom i kosztownościom” (tamże, s. 73). Miłosz w swojej poezji nie akcentuje wanitatywnej symboliki przedstawionych w martwych naturach przedmiotów; w jego martwych naturach nie pojawia

Ten rodzaj martwej natury znany jest w malarstwie już od starożytności; rozmaite wiktuały malowano wówczas albo pod postacią tzw. *xenionu* („daru gościnności”) albo „nakrytego stołu”, który rozpowszechnił się na mozaikach epoki rzymskiej<sup>1104</sup>. Jednak koncepcja „nakrytego stołu” (czy też inaczej: „posiłku”) w tej postaci, w jakiej znamy ją z obrazów Holendrów, wykształciła się około 1620 roku w Haarlemie i Amsterdamie:

*Pieter Claesz i Willem Claesz Heda, a potem Jan Jansz den Uyl szybko rezygnują w swoich obrazach z prostego zestawiania stojących obok siebie przedmiotów. Starają się układać je w głąb obrazu, ścieśniać. Chętnie ustawiają je wzdłuż skośnej osi. Tej zwartej kompozycji ściśle odpowiada zredukowana gama kolorów. Spokojne, subtelnie zniuansowane światło przełożone jest na tonalność monochromatyczną, z przewagą brązów i szarości. Właśnie bowiem sposób prowadzenia światła nadaje całości ostateczną spójność<sup>1105</sup>.*

Wybitny znawca tego tematu malarskiego, Charles Sterling, wyjaśnia tajemnicę piękna „nakrytych stołów” Willema Claesza Hedy – holenderskiego mistrza martwych natur – odwołując się, podobnie jak Miłosz, do sensów ontologicznych – „spokojnego bytowania rzeczy”<sup>1106</sup>:

*Heda potrafił wokół swych przedmiotów zasugerować nieskończoną przestrzeń, pośród której nabierają one spokojnego ciężaru. Wyodrębnione w ten sposób z przejrzystego niebytu, przedstawiają niezachwianą trwałość materii przynoszącą spokój duchowy. Ich ugrupowanie nie jest pozostawione przypadkowi; wszystkie formy stykają się ze sobą, wiążą w mocną i rytmiczną całość<sup>1107</sup>.*

się motyw czaszki ani inne popularne symbole znikomości. To jeszcze jeden argument potwierdzający hipotezę, że Miłoszowe martwe natury to raczej „nakryte stoły” niż *Vanitates*.

<sup>1104</sup> Tamże, s. 22–23.

<sup>1105</sup> Tamże, s. 70. Claesz i Heda „w porównaniu z dawniejszymi malarzami Posiłków zmniejszają [...] liczbę przedmiotów, co potęguje wrażenie potocznej rzeczywistości. W ciągu niewielu lat ustalają repertuar swych tematów. Będą to najczęściej Śniadania albo Kolacje, czasem złożone po prostu z wędzonego śledzia, bułki i cebuli, kiedy indziej wyszukane posiłki z szynką lub ostrygami. Nie brak w nich nigdy szklanki piwa czy kielicha wina. Jakby dla uzupełnienia tej wizji rozkoszy podniebienia, dodaje się zbytkowną nowość, tytoń, często uważany za atrybut rozpusty” (tamże, s. 71).

<sup>1106</sup> Tamże, s. 71.

<sup>1107</sup> Tamże, s. 72. Sterling stwierdza też, że w haarlemskiej martwej naturze „geniusz holenderski wyraził się w jeden z najświetniejszych sposobów. Tak ją przynajmniej ocenia nasz czas

Trudno byłoby odnieść poetyckie obrazy Miłoszowych martwych natur do konkretnych dzieł malarskich: Holendrów, Chardina, Cézanne'a. Zresztą brak w wierszach autora *Dalszych okolic* wskazówek metajęzykowych umożliwiających taką referencję. Jednak nie ulega wątpliwości, że to właśnie martwe natury, a zwłaszcza „nakryte stoły”, są ważnym elementem poetyckiej wyobraźni Miłosza.

Czasem są to poetyckie hypotykozy zapamiętanych malarskich martwych natur, jak w przywoływanym już wierszu *Realizm*. Niekiedy Miłoszowe martwe natury są wspomnieniami widzianych niegdyś realnych „nakrytych stołów”, na które poeta spogląda z czasowego dystansu. Tak jest chociażby w wierszu *W Szetejniach* z tomu *Na brzegu rzeki*, w którym znaleźć można poetycki obraz ściśle związany z reminiscencją dzieciństwa i rodzinnej okolicy: „Na stole wędliny, plastry miodu w glinianej misie”<sup>1108</sup>.

Co jednak najistotniejsze, *natures mortes* zyskują szczególne znaczenie w poetyckiej ontologii Miłosza: to właśnie martwa natura holenderska, skomponowana z chleba, talerza cynowego, półobranej cytryny i orzechów, staje się w wierszu *Realizm*, jak już zostało wspomniane, potwierdzeniem realności i substancjalności świata. Wydaje się, że podobną funkcję spełnia martwa natura w utworze *W południe* z tomu *Nieobjęta ziemia*<sup>1109</sup>. Poeta wspomina w nim, jak wraz z dwiema kobietami siedział „w górskiej oberży, wysoko, nad burzliwą zielenią kasztanów”, pośród zapachu „korsykańskiego lata”. I nagle minione życie spleta się z teraźniejszością, a przeszłość staje się namacalna, dotykalna – staje się tu i teraz – i zamienia w czas teraźniejszy:

---

[pierwsze wydanie *Martwej natury* Sterlinga ukazało się w 1952 roku – E.D.-K.], zgodnie ze swym zamiłowaniem do utajonego, napełniającego otuchą ładu, który pragnęlibyśmy wykryć we wszechświecie” (tamże, s. 71). O tęsknocie za utraconą wiarą w realność świata, której świadectwem jest upodobanie współczesnego człowieka do malarstwa martwych natur, trafnie pisał Adam Zagajewski: „Realność świata, poezja ciemnych wnętrz, martwe natury, odstawiające delikatne życie przedmiotów, obrazy, na których cebuli i porom przyznaje się godność królewskiego jedwabiu; [...] jakże dobrze rozumiemy wrażliwość tych malarzy, my, którzy boimy się, że rzeczywistość rozplynie się pod naszymi palcami, my, dla których nawet kino, w przeciwieństwie do rozedrganych ekranów telewizji, ma już coś przyjemnie staroświeckiego, gdyż zdolne jest – niekiedy – pokazać nam i ludzi, i przedmioty w ich absolutnej, nieprzejrzystej obecności”. Zob. A. Zagajewski, *Uwagi o wysokim stylu*, [w:] tegoż, *Obrona żarliwości*, s. 33. Szerzej na ten temat pisałam w pracy: *Sztuka jako kształt rzeczywistości. O znaczeniu malarstwa w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Topos” 2012, nr 4, s. 38–57.

<sup>1108</sup> Cz. Miłosz, *W Szetejniach*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 76.

<sup>1109</sup> Tenże, *W południe*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 56.

Jakie południe a nie będzie innego.  
 Tak jak teraz kiedy jestem przy niej i przy niej,  
 I spotkały się fazy minionego życia  
 A wino stoi w dzbanku na obrusie w kratę<sup>1110</sup>.

„Są wiersze, które próbują uchwycić jedną chwilę, niejako obrysować ją i utrwalić, czyli zatrzymać film czasu, żeby przyglądać się jednej z jego klatek” – powie Miłosz w innym miejscu<sup>1111</sup>. I wydaje się, że takim wierszem jest *W południe*. Moment wieczny uobecnia się w tym utworze dzięki zapamiętanemu szczegółowi – martwej naturze: „A wino stoi w dzbanku na obrusie w kratę”. Nakryty stół zostaje niejako wyrwany ze strumienia przemijających rzeczy. To życie, które poeta sławi, życie objawiające się w byciu przedmiotów i ludzi, najpełniej opisać można za pomocą bezsłownego wołania: „Ooo śpiewało we mnie, ooo”.

Nakryty stół w wierszach Miłosza jest więc domeną bytu. Jego krawędzie wyznaczają tę cienką granicę, która oddziela życie od śmierci, istnienie od niebytu, ład od bezładu. Tuż obok „mleka w dzbanku” pełnie bowiem, jak wyznaje poeta w jednym ze swych utworów, „nieprześlądana, stalowoszara nicość”<sup>1112</sup>.

Tak będzie również w wierszu *Stół II z Nieobjętej ziemi*<sup>1113</sup>. Ludzie zgromadzeni przy stole, „w tej oberży nad chwiejną wspaniałością morza” są śmiertelni i znikają. Stół staje się tu symbolem życia, które jest wspólnym patrzeniem, dotykaniem i smakowaniem. Poeta wie, że poza krawędzią stołu rozciąga się wspólnota śmiertelnych. Ale jednocześnie szuka trwałości – i odnajduje ją w „byciu” przedmiotów na stole, w kolejnej martwej naturze:

I tylko sprawdzam, co tutaj jest trwałe:  
 Noże z rogowym trzonkiem i cynowe misy,  
 Niebieska porcelana, mocna, chociaż krucha,  
 I, jak skała warowna pośrodku odmętu,  
 Wyglądzony na połysek, stół z ciężkiego drzewa<sup>1114</sup>.

<sup>1110</sup> Tamże.

<sup>1111</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

<sup>1112</sup> Tenże, *Na plaży*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 53.

<sup>1113</sup> Tenże, *Stół II*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 130.

<sup>1114</sup> Tamże.

Podobny sens ontologiczny przypisać można martwej naturze z wiersza *Mistrz mego rzemiosła* z tomu *Druga przestrzeń*. Stół, na nim szklanka i dwa jabłka, zostają ustawione tu „na samym brzegu otchłani” i wyznaczają granicę między życiem a nicością:

Przemijanie ludzi i rzeczy nie jest jedyną tajemnicą czasu.

Który wzywa, żeby zwyciężyć pokusę naszego poddaństwa.

I na samym brzegu otchłani ustawić stół, na nim szklankę, dzban i dwa jabłka,

Żeby uświetniały niedosiężne Teraz<sup>1115</sup>.

Poeta, niejako wbrew niektórym naukom „mistrza swego rzemiosła”, Jarosława Iwaszkiewicza, „zakochanego w śmierci”<sup>1116</sup>, wypowie w swym późnym wierszu, raz jeszcze, własne poetyckie *credo*: wiarę w sens powołania artysty, wezwanego do afirmacji bytu, to znaczy „wrywania” ludzi i rzeczy z ich przemijalności, zatrzymywania ich w „momencie wiecznym”. I nawet jeśli owo „Teraz” okazuje się niedosiężne (a sztuka – niewystarczalna), artysta nie może przestać go „ścigać”, niestrudzenie podejmując – jak malarze martwych natur – próby odstonięcia tajemnicy rzeczywistości.

<sup>1115</sup> Tenże, *Mistrz mego rzemiosła*, [w:] tenże, *Druga przestrzeń*, s. 15–16.

<sup>1116</sup> Zob. też: tenże, *Wybierając wiersze Jarosława Iwaszkiewicza na wieczór jego poezji*, [w:] tegoż, *To*, s. 55–56: „Twoja poezja, choćby znakomita, / Zawarła w sobie tak żałobne treści, / Że wielbicielom nie wyjdzie na zdrowie. / Tak jest, niestety. Czyż nie ulegałeś / Słodkim pokusom ulgi w nieistnieniu, / Ucieczki w nicość? Gdyby nawet prawdą / Było, że z marzeń naszego gatunku / Zostanie tylko ogromny śmiech pustki, / A my jesteśmy oddzielne nicoście / Jak bryłki śluzu na plaży bez granic, / To i tak chwała należy się mężnym, / Którzy do końca zakładali protest / Przeciwko wierze niweczącej śmierci”. Z wierszy Iwaszkiewicza wybiera więc Miłosz te, w których „uświetniona” zostaje rzeczywistość poznawana za pomocą zmysłów – a więc wczesną twórczość autora *Oktostychów*, będącą bez wątpienia jedną z inspiracji dla sensualizmu Miłoszowej poezji: „Bo ty przyniosłeś ze swojej Ukrainy / Barwy i zapach kwitnącego stepu, / Słone powiewy od greckiego morza / I biel, i złoto bizantyjskich zmierzchów. / Nienasycony i zdumiony pięknem, / Słuchałeś rytmów dnia i rytmów nocy, / Zmieniając siebie w muzyczny instrument. / Słyszemy w twojej melodyjnej frazie / Ton głębinowy, pomimo zwątpienia. / I powracają nam nieraz na usta / Twoje modlitwy do Dionizosa” (tamże). Zob. K. Van Heuckelom, dz. cyt., s. 26. Zob. też: J. Kwiatkowski, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1966, s. 30 (tu o tomach poetyckich: *Oktostychy*, 1919; *Dionizje*, 1922; *Kasydy zakończone siedmioma wierszami*, 1925).

**Zakończenie**

Nie ulega wątpliwości, że prześledzenie problematyki wielorakich związków twórczości autora *Drugiej przestrzeni* z malarstwem daje możliwość głębszego zrozumienia najistotniejszych miejsc jego poetyckiej filozofii. Odstaniają się więc, jeden po drugim, najważniejsze tematy twórczości Miłosza, które, jak się okazuje, wciąż nie zostały jeszcze ostatecznie zbadane, wciąż domagają się odczytania – w rozmaitych nowych kontekstach, takich jak na przykład zaproponowany w niniejszej pracy kontekst malarstwa.

Kiedy patrzymy na twórczość autora *Ogrodu nauk* przez pryzmat jego fascynacji malarskich i refleksji o sztuce, na plan pierwszy wysuwa się wątek wiary w istnienie świata i potrzeby jego afirmacji w sztuce, potrzeby nieustannego ścigania wymykającej się rzeczywistości za pomocą słowa, linii i barwy. Zdaniem Miłosza zarówno poeta, jak i malarz powinni mierzyć się w swojej twórczości z „nadmiarem” świata, z gęstością ludzkich obyczajów, mimo że z tej potyczki obaj nie mogą wyjść zwycięsko – gdyż rzeczywistość okazuje się niewyraźna i nieosiągalna.

Powołaniem artysty jest więc, według autora *Nieobjętej ziemi*, malowanie rzeczywistości, a więc poszukiwanie tajemnicy „bycia” ludzi i przedmiotów (w czym pomóc może zapamiętany szczegół). Malarz rzeczywistości ukazuje ludzkie obyczaje i mody (rozmaite kostiumy cywilizacji będącej „sztucznością”), pamiętając jednak o ludzkiej cielesności i przemijalności, o uwikłaniu człowieka w naturę (która jest śmiercią) i Erosa (którego kapłanką jest kobieta). Pozostaje wrażliwy na otaczającą go „straszność świata” (piekło dwudziestego wieku, alienacja mieszkańców współczesnego wielkiego miasta), ale jednocześnie – odnajduje wokół siebie ślady rzeczywistości wiecznej, oczyszczonej, pełnej światła (*apokatastasis*).

Malowanie rzeczywistości oznacza także jej ocalenie – w sensie metafizycznym: to przecież również wzywianie zmarłych po imieniu<sup>117</sup>. „Lelu,

---

<sup>117</sup> Por. E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 356: „Obowiązek autora kronik polega na świadczeniu o umarłych. To uniwersalne powołanie literatury polskiej zadekretował właśnie Mickiewicz. W prelekcjach paryskich sformułował to wyraźnie [...]. Pamięć o umarłych musi graniczyć z milczeniem, ponieważ nie potrafi udźwignąć ogromu obowiązków, ale stanowi ukryte centrum twórczości Miłosza”.



Maryszko, Sofineto! Leniu, Steniu, Isiu, Lilko!" – wołać będzie poeta, pragnąc spotkać się z tymi, które dawno przepadły, „pod wiecznym światłem zatrzymanego czasu”<sup>1118</sup>. „Uchować jak najwięcej bytu... takie zdaje się Miłoszowi najpierwsze, niejako przyrodzone zadanie poezji”<sup>1119</sup> (i można by dodać – także malarstwa). Niezwykle celnie wyraził tę myśl Jan Błoński: oto ludzie i rzeczy tłoczą się w pamięci poety, domagają się „ponownego zaistnienia, przechowania w słowach! [...] Co każe człowiekowi pisać? Wola «ocalenia» niknącego w czasie istnienia”<sup>1120</sup>.

Miłosz nie tylko fascynował się malarstwem rzeczywistości. On sam był także malarzem rzeczywistości, który w dziełach Cézanne’a, Degasa, Chardina odnajdywał nieodmiennie ślady tych samych zmagañ ze światem, które towarzyszyły mu w jego codziennej pracy poetyckiej. To o nich pisał w *Osobnym zeszytcie*:

Cokolwiek było upragnione, Cézanne,  
zmieniało się jak pień prowansalskiej sosny kiedy przechylić głowę.  
Kolor skóry i sukni: żółcień, róż,  
sjena surowa i palona, zieleń Veronese,  
słowa jak tubki farby, gotowe i obce.  
I tylko tym zostaje Gabriela<sup>1121</sup>.

<sup>1118</sup> Zob. Cz. Miłosz, *(Tafty szeleszczące...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 17–19.

<sup>1119</sup> J. Błoński, *Dziękczynienie*, [w:] tegoż, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998, s. 216.

<sup>1120</sup> Tamże.

<sup>1121</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: Przez galerie luster. Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 62.

# Bibliografia

# I. WYBRANA BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

Twórczość Czesława Miłosza: poezja i eseistyka; przekłady

*Abecadło*, Kraków 2001.

*Apokalipsa*, przeł. z greckiego Czesław Miłosz, ilustracje Jana Lebensteina, Kraków 1998.

*Człowiek wśród skorpionów*, Warszawa 1982.

*Dalsze okolice*, Kraków 1991.

*Druga przestrzeń*, Kraków 2006.

*Emperor of the Earth. Modes of Eccentric Vision*, Berkeley – Los Angeles – London 1977.

*Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980.

*Haiku*, Kraków 2001.

*Hymn o perle*, Kraków 1983.

*Kontynenty*, Kraków 1999.

*Kroniki*, Kraków 1988.

*Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996.

*Metafizyczna pauza*, opr. Joanna Gromek, Kraków 1989.

*Miasto bez imienia. Poezje*, Paryż 1969.

*Na brzegu rzeki*, Kraków 1994.

*Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988.

*O podróżach w czasie*, wybór, opr. i wstęp Joanna Gromek, Kraków 2010.

*Ogród nauk*, Kraków 1998.

*Piesek przydrożny*, Kraków 1997.

*Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990.

*Przedmowa* [w:] Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, Gdańsk 1998.

*Przygody młodego umysłu: publicystyka i proza 1931–1939*, opr. Agnieszka Stawiarska, Kraków 2003.

- Rodzinna Europa*, Warszawa 1990.
- Rok myśliwego*, Kraków 1991.
- Rosja: widzenia transoceaniczne*, t. 1: *Dostojewski – nasz współczesny*, opr. Barbara Toruńczyk, Monika Wójciak, Warszawa 2010.
- Rosja: widzenia transoceaniczne*, t. 2: *Mosty napowietrzne*, opr. Barbara Toruńczyk, Warszawa 2011.
- Spizarnia literacka*, Kraków 2011.
- Szukanie ojczyzny*, Kraków 1992.
- Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987.
- Światło dzienne*, Warszawa 1980.
- To*, Kraków 2004.
- Traktat moralny. Traktat poetycki*, Kraków 1996.
- Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. Renaty Gorczyńskiej i Piotra Kłoczowskiego, Londyn 1987.
- Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000.
- Wiersze*, t. 1, Kraków 2001.
- Wiersze*, t. 2, Kraków 2002.
- Wiersze*, t. 3, Kraków 2003.
- Wiersze*, t. 4, Kraków 2004.
- Wiersze*, t. 5, Kraków 2009.
- Wiersze ostatnie*, Kraków 2006.
- Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.
- Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994.
- Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990.
- Ziemia Ulro*, Kraków 2000.
- Zniewolony umysł*, Kraków 2004.
- Życie na wyspach*, Kraków 1997.

## **Rozmowy z Czesławem Miłoszem**

*Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994.

Gorczyńska Renata, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.

*Pokochać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek [w:] Miłosz Czesław, Traktat moralny. Traktat poetycki, Kraków 1996.*

Rzepińska Maria, *Poeta o malarstwie. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*, „Przegląd Artystyczny” 1946, nr 1.

## Korespondencja

Andrzejewski Jerzy, Miłosz Czesław, *Listy 1944–1981*, opr. Barbara Riss, Warszawa 2011.

Herbert Zbigniew, Miłosz Czesław, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy, fotografiami oraz aneksem zawierającym nieznane wypowiedzi Herberta o Miłoszu i Miłosza o Herbercie, a także komentarze Katarzyny Herbertowej i Marka Skwamickiego oraz wiersze obu Poetów*, Warszawa 2006.

Miłosz Czesław, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, red. Jerzy Illg, opr. przypisów Aleksander Fiut, Kamil Kasperek, Kraków 1998.

Miłosz Czesław, Iwaszkiewicz Jarosław, *Portret podwójny. Wykonany z listów, wierszy, zapisków intymnych, wywiadów i publikacji*, red. Barbara Toruńczyk, opr. Robert Papiński, Warszawa 2011.

Miłosz Czesław, Jeleński Konstanty Aleksander, *Korespondencja. Z faksymiliami listów i wierszy oraz fotografiami zamieszczonymi w książce i na stronie internetowej [www.zeszytyliterackie.pl](http://www.zeszytyliterackie.pl)*, red. Barbara Toruńczyk, Warszawa 2011.

## Inne

Bujak Adam, Miłosz Czesław, *Serce Litwy*, Kraków 2002.

Miłosz Czesław, *Dolina Issy*, Paryż 1980.

Miłosz Czesław, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. Maria Tamowska, Kraków 1993.

## II. WYBRANA BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

Opracowania twórczości Czesława Miłosza (ze szczególnym uwzględnieniem problematyki „Miłosz a malarstwo”)

Bernacki Marek, *„I jaka była w nim trucizna...” – Miłosz o toksycznym Witkacym*, „Przegląd Powszechny” 2011, nr 2, s. 81–94.

Bieńkowska Ewa, *W ogrodzie ziemskim. Książka o Miłoszu*, Warszawa 2004.

Błoński Jan, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.

Cavanagh Clare, *Miłosz i Rosja Dostojewskiego*, [Wstęp], [w:] Miłosz Czesław, *Rosja: widzenia transoceaniczne*, t. 1: *Dostojewski – nasz współczesny*, opr. Barbara Toruńczyk, Monika Wójciak, Warszawa 2010.

Dudek Jolanta, *Europejskie korzenie twórczości Czesława Miłosza*, Kraków 1995.

Dryglas-Komorowska Ewa, *Przed wygnaniem. Rozmyślenia o Naturze Pierwszej (na podstawie „Zdań” Czesława Miłosza)*, „Fraza” 2010, nr 1, s. 40–51.

Dziadek Adam, *Poezja jako interpretacja sztuki. Czesława Miłosza wiersze z obrazami*, [w:] tegoż, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

Fiut Aleksander, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998.

Fiut Aleksander, *W stronę Miłosza*, Kraków 2003.

Franaszek Andrzej, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

Gorczyńska Renata, *Ameryka w poezji Miłosza*, [w:] tejże, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.

Gorczyńska Renata, *„Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie*, [w:] tejże, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992.

Grodecka Aneta, *Pastelowe smugi*, [w:] tejże, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008.

Kalinowska Maria, *Dwie interpretacje „Dziadów” Mickiewicza – Czesława Miłosza i Jarosława Marka Rymkiewicza*, [w:] tejże, *Los, miłość, sacrum*.

*Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

Karpiński Wojciech, *Książki zbójcekie*, Warszawa 2009 (tu: *Powrót Czesława Miłosza; Rozmowy z Miłoszem; Mapy Czesława Miłosza*).

Karpiński Wojciech, *Obłoki*, [w:] Miłosz Czesław, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. Renaty Gorczyńskiej i Piotra Kłoczowskiego, Londyn 1987.

Kiślak Elżbieta, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.

Kozińska Diana, „Haiku” – czytając tomik przekładów Czesława Miłosza, „Japonica” 1995, nr 5, s. 128–131.

Łukasiewicz Jacek, *Podwójna próba. (O „Traktacie poetyckim” Czesława Miłosza)*, [w:] *Kultura, literatura, folklor. Prace ofiarowane profesorowi Czesławowi Hernasowi w sześćdziesięciolecie urodzin i czterdziestolecie pracy*, pod red. Marka Graszewicza i Jacka Kolbuszewskiego, Warszawa 1988.

Mikotajczyk Natalia, *Być wiernym światu – sztuka mimesis na przykładzie ekfrazy poetyckiej jednego wiersza Czesława Miłosza*, [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfaza. Studia i szkice*, pod red. Doroty Heck, przedmową opatrzyła Aneta Grodecka, Wrocław 2008.

Nycz Ryszard, „Wyrwać z rzeczy chwilę zobaczenia”: Czesława Miłosza tropienie realności, [w:] tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

Pilch Anna, *O świadomym dialogu Miłosza i Cézanne’a na temat przedstawiania „ja” i „metafory świata” w obrazach poetyckich i malarskich*, [w:] tejże, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.

*Poznawanie Miłosza: studia i szkice o twórczości poety*, pod red. Jerzego Kwiatkowskiego, Kraków – Wrocław 1985 (tu zwłaszcza: Kazimierz Wyka, *Ogrody lunatyczne i ogrody pasterskie*; Aleksander Fiut, *W obliczu końca świata*; Jan Błoński, *Epifanie Miłosza*; Jan Prokop, *Antynomie Miłosza*; Aleksander Fiut, *Poezja w kręgu hermeneutyki*; Andrzej Werner, *Świadomość kryzysu a kryzys świadomości. O esejach Czesława Miłosza*).

*Poznawanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*, pod red. Aleksandra Fiuta, Kraków 2000 (tu zwłaszcza: Ryszard Nycz, „Nostalgia za nieosiągalnym”. *O późnych poematach Czesława Miłosza*; Jan Błoński, *Jeszcze o poezji i świętości*).

*Poznanwanie Miłosza 2. Część druga 1980–1998*, pod red. Aleksandra Fiuta, Kraków 2001 (tu zwłaszcza: Jerzy Jarzębski, *Być wieszczem*; Andrzej Mencwel, *Dialog nie dopowiedziany: Gombrowicz i Miłosz*).

*Poznanwanie Miłosza 3. 1999–2010*, pod red. Aleksandra Fiuta, Kraków 2011 (tu zwłaszcza: Ryszard Nycz, *Miłosz wśród prądów epoki: cztery poetyki*; Bogusław Żyłko, *Miłosz i natura*; Jan Błoński, *Kobiety Miłosza*; Krzysztof Kłosiński, *Mnemozyne*; Marian Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca. W kręgu głównych tematów poezji Czesława Miłosza*; Danuta Opacka-Walasek, *Apokatastaza w poezji Czesława Miłosza*; Jerzy Jarzębski, „*Być samym czyстым patrzyeniem bez nazwy*”; Stefan Chwin, *Czas Biblii i czas Pana Cogito. O istocie sporu Herberta z Miłoszem*; Kris Van Heuckelom, *Poezja Czesława Miłosza wobec tradycji okulocentryzmu. Rzecz o późnym wierszu „Oczy”*).

Tischner Łukasz, *Sekrety manichejskich trucizn: Miłosz wobec zła*, Kraków 2001.

Van Heuckelom Kris, „*Patrzyć w promień od ziemi odbity*”. *Wizualność w poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 2004.

Zagajewski Adam, *Posąg małżonków*, [w:] Miłosz Czesław, *Trzy zimy. Głosy o wierszach*, pod red. Renaty Gorczyńskiej i Piotra Kłoczowskiego, Londyn 1987.

Zajas Krzysztof, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. Stanisława Balbusa, Andrzeja Hejmeja, Jakuba Niedźwiedzia, Kraków 2004.

## Korespondencje sztuk: literatura a malarstwo

Bielska-Krawczyk Joanna, *Lebenstein – ilustrator. Malarz jako czytelnik, obraz jako lektura*, Kraków 2011.

Bielska-Krawczyk Joanna, Świat w sąsiedztwie zaświatów: Gustaw Herling-Grudziński, Krystyna Herling-Grudzińska, Jan Lebenstein, Kraków 2011.

*Brak słów: topos „niewysłowienia” w nauce i literaturze o sztuce. Materiały seminarium metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2006*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2007 (tu zwłaszcza: Mieczysław Porębski, *Na początku było słowo*; Tadeusz J. Żuchowski, *O antycznym toposie i stendhalowskich rozterkach*;



Filip Lipiński, *Malarstwo nie-do-powiedzenia. Uwagi o ciszy i milczeniu w twórczości Edwarda Hoppera*).

Cieślak Robert, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999.

Debray Régis, *Nowy Testament w arcydziełach malarstwa*, przeł. Krystyna Arustowicz, Warszawa 2008.

Dryglas-Komorowska Ewa, *Sztuka jako kształt rzeczywistości. O znaczeniu malarstwa w twórczości Adama Zagajewskiego*, „Topos” 2012, nr 4, s. 38–57.

Dziadek Adam, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.

Grodecka Aneta, *Poeci patrzą... Obrazy, wiersze, komentarze*, Warszawa 2008.

Grodecka Aneta, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009.

*Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazy. Studia i szkice*, pod red. Doroty Heck, przedmową opatrzyła Aneta Grodecka, Wrocław 2008.

*Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, pod red. Stanisława Balbusa, Andrzeja Hejmeja, Jakuba Niedźwiedzia, Kraków 2004.

*Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama myśli polskiej XX wieku*, pod. red. Grażyny Królikiewicz [et. al.], Kraków 2009 (tu zwłaszcza: Mieczysław Porębski, *Obrazy i znaki*; Jan Białostocki, *Symbole i obrazy*; Henryk Markiewicz, *Obrazowość a ikoniczność literatury*; Jan Białostocki, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*; Jerzy Jarzębski, *Po co Panofsky?*; Seweryna Wystouch, *Wizualność metafory*).

Markowski Michał Paweł, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236.

*Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*, pod red. Edwarda Balcerzana i Seweryny Wystouch, Warszawa 1985 (tu rozdział III: *Literatura i malarstwo*).

Misiak Anna Maja, *Judyta – postać bez granic*, Gdańsk 2004.

Mocarska-Tycowa Zofia, *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005.

Pilch Anna, *Formy wyobraźni. Poeci współcześni przed obrazami wielkich mistrzów*, Kraków 2010.

Praz Mario, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. Wojciech Jekiel, Wrocław 1981.

*Przestrzeń sztuki: obrazy, słowa, komentarze*, red. Maria Popczyk, Katowice 2005.

Rychlewski Marcin, *Literatura i sztuka nowoczesna: problemy, sylwetki, interpretacje*, Poznań 2011.

de Rynck Patrick, *Jak czytać opowieści biblijne i mitologiczne w sztuce. Rozwiązywanie zagadek dawnych mistrzów – od Giotto do Goi*, przeł. Piotr Nowakowski, Kraków 2009.

Siemaszko Piotr, *Od akademizmu do ekspresjonizmu: sugestie piktoralne w poezji polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Bydgoszcz 2007.

Siemaszko Piotr, *Świat obrazu – obraz świata: przestrzenie pograniczne w pisarstwie G. Herlinga-Grudzińskiego, Z. Herberta i J. Czapkiego*, Bydgoszcz 2000.

*Słowo i obraz. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 29 września–1 października 1977*, pod red. Agnieszki Morawińskiej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982.

*Teoria literatury żywa. Między słowem a obrazem*, red. Kamila Najdek, Krzysztof Tkaczyk, Warszawa 2003.

*Ut pictura poesis*, pod red. Marka Skwary i Seweryny Wystouch, Gdańsk 2006.

Walzel Oskar, *Wzajemne naświetlanie się sztuk. Przyczynek do oceny pojęć z zakresu historii sztuki, [w:] Teoria badań literackich za granicą. Antologia, t. 2: Od przełomu antypozytywistycznego do roku 1945, Cz. 1: Orientacje poetocentryczne i kulturocentryczne*, opr. Stefania Skwarczyńska, Kraków 1974.

Wystouch Seweryna, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994.

## Konteksty malarskie

*Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa*, wybrały i opr. Elżbieta Grab-ska, Hanna Morawska, [Warszawa] 1963.

Baranowicz Zofia, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.

Bartolena Simona, *Degas i impresjoniści*, przeł. Dorota Łąkowska, Warszawa 2006.

Bartolena Simona, *Musée d'Orsay, Paryż*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2006.

Białostocki Jan, *Rozkwit i kryzys dyscypliny*, [w:] tegoż, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław 1980.

Białostocki Jan, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.

Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001.

Bochnak Adam, *Historia sztuki nowożytnej*, t. 2, Kraków 1983.

Boczkowska Anna, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*, Wrocław 1977.

Boczkowska Anna, *Tryumf Luny i Wenus. Pasja Hieronima Boscha*, Kraków 1980.

Borghesi Silvia, *Hopper*, przeł. Dorota Łąkowska, Warszawa 2006.

Bosning Walter, *Hieronim Bosch [ok. 1450 – 1516]. Między niebem i piekłem*, przeł. Ewa Wanat, Warszawa 2005.

Boudier Andrée, *Fowizm*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 95.

*Britain in peace and war*, drawn by Feliks Topolski, with an introd. by James Laver, London 1941.

Bryl Mariusz, *Płaszczynna, ogląd, absolut. Inspiracje hermeneutyczne we współczesnej historii sztuki*, [w:] *Przemyśleć historię sztuki. Materiały XIII Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 15–17 października 1992*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 1994.

de Butler Augustin, *Nicolas Poussin*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 70.

Cahn Isabelle, *Cézanne*, przeł. Marta Boberska, Warszawa 1992.

Cézanne Paul, *Listy*, opr. John Rewald, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1968.

*Cézanne. Pejzaże*, opr. John Rewald, przeł. Helena Kęszycka, Arkady, Warszawa 1975.

Chini Matteo, *Klimt: życie i sztuka*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2010.

Chrzanowska-Pieńkos Jolanta, Pieńkos Andrzej, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996.

*Claude Lorrain*, red. Marzena Dobosz, Katarzyna Bieliniak, przeł. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa 2005.

Claude Monet, red. Marzena Dobosz, Katarzyna Bieliniak, przeł. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa 2004.

Crespelle Jean-Paul, *Degas i jego świat*, przeł. Maria Michalska-Ciołek, Warszawa 1977.

Czapska-Michalik Magdalena, *Kapiści*, Warszawa 2007.

*Czapski i krytycy. Antologia tekstów*, opr. Małgorzata Kitowska-Łysiak, Magdalena Ujma, Lublin 1996.

Czapski Józef, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992.

Czapski Józef, *Patrząc*, Kraków 1982.

*Degas and the Nude. Album of the exhibition*, Paris 2012.

Devitini Dufour Alessia, *Bosch*, przeł. Anna Wieczorek-Niebielska, Warszawa 2006.

Di Stefano Eva, *Klimt. Artysta i dzieło*, przeł. Tamara Łozińska, Warszawa 2003.

Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*, Wrocław 1989.

Dobrowolski Tadeusz, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964.

Feliks Topolski. *Prace w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Katalog*, pod red. Ireny Jakimowicz, Warszawa 1965.

*Feliks Topolski: reporter rysunku. Katalog wystawy*, [wstęp: Elżbieta Wróbel], Częstochowa 2007.

Fraenger Wilhelm, *Hieronim Bosch*, przeł. Barbara Ostrowska, Warszawa 1987.

Fregolent Alessandra, *Ermitaż, Peterburg*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005.

Fregolent Alessandra, *Luwr, Paryż*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005.

Gambrelle Fabienne, *Hieronim Bosch*, „Wielcy Malarze” 2002, nr 53.

Gambrelle Fabienne, *Pablo Picasso*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 91.

Gambrelle Fabienne, *Pejzażyści holenderscy XVII w.*, „Wielcy Malarze” 2003, nr 72.

German Michaił, *Watteau*, przeł. Lilja Skalska, Warszawa 1984.

*Gustav Klimt*, red. Marzena Dobosz, Katarzyna Beliniak, przeł. Anna Dudzińska-Facca, Warszawa 2005.

Guze Joanna, *Impresjoniści*, Warszawa 1973.

- Hieronim Bosch*, opr. Anna Boczkowska, Warszawa 1974.
- Hope Charles, *Titian*, London 2003.
- Impelluso Lucia, *Gallerie dell' Academia, Wenecja*, przet. Hanna Borkowska, Warszawa 2006.
- Impelluso Lucia, *Metropolitan Museum, Nowy Jork*, przet. Hanna Borkowska, Warszawa 2005.
- Jan Lebenstein*, opr. Mariusz Hermansdorfer, red. Joanna Pietraszko, przet. Michał Michalak, Wrocław 1977.
- Jan Lebenstein i krytyka: eseje, recenzje, wspomnienia*, opr. Andrzej Wat, Danuta Wróblewska, Warszawa 2004.
- Jan Lebenstein – rozmowy o sztuce własnej, o tradycji i współczesności*, opr. Andrzej Wat, Danuta Wróblewska, Warszawa 2004.
- Jones Clarence, *Constable*, przet. Hanna Mrozowska, Warszawa 1997.
- Józef Czapski. *18 obrazów z kolekcji Rodziny Popiel de Boisgelin – Kielce 2001*, opr. Elżbieta Jeżewska, Muzeum Narodowe w Kielcach 2001.
- Józef Czapski. *Widzenie życia. Wystawa pod Honorowym Patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Andrzeja Zakrzewskiego, Muzeum Narodowe w Gdańsku, marzec – czerwiec 2000* [katalog wystawy], Gdańsk 2000.
- Juszczak Wiesław, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985.
- Kaminski Marion, *Wenecja: sztuka i architektura*, przet. Agata Schubert, Natalia Karczewska, [Köln] 2008.
- Karpiński Wojciech, *Odkrywanie La Toura*, „Zeszyty Literackie” 1998, z. 62, s. 20–36.
- Karpiński Wojciech, *Portret Czapskiego*, Warszawa 2007.
- Kasperowicz Ryszard, [Wstęp], [w:] Warburg Aby, „*Narodziny Wenus*” i inne szkice renesansowe, przet. Ryszard Kasperowicz, Gdańsk 2010.
- Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1976.
- Kossowski Łukasz, *Jan Lebenstein [1930–1999]*, Warszawa 2006.
- La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a de Chirico* [katalog wystawy], red. Marilena Mosco, Milano 1986.
- Leksykon malarstwa od A do Z*, Warszawa 2006.
- Leonor Fini i Konstanty Jeleński. Portret podwójny* [katalog wystawy], opr. Anna Lipa, Warszawa 2011.
- Lewandowska Katarzyna, *Nieposłuszeństwo Leonor Fini. (Na marginesie wystawy w Muzeum Literatury w Warszawie)*, „Archiwum Emigracji” 2011, z. 1–2.

Ligocki Alfred, *Plastyka współczesna. Na tropach jej przemian*, Warszawa 1968.

Łysiak Waldemar, *Bosch, ten od „dziwołagów”*, [w:] tegoż, *Malarstwo białego człowieka*, t. 2, Warszawa 2010.

Małachowicz Hanna, *Martwe natury mistrzów niderlandzkich*, Warszawa 1993.

*Martwa natura w malarstwie polskim. Katalog wystawy, maj – czerwiec 1939*, przedmowa: Michał Walicki, Warszawa 1939.

Merleau-Ponty Maurice, *Wątpienie Cézanne’a*, [w:] tegoż, *Oko i umysł: szkice o malarstwie*, opr. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, Gdańsk 1996.

Michałowska Anna, *Malarstwo XX wieku: abstrakcja geometryczna Pietta Mondriana*, [w:] tejże, *Podróże do dzieł sztuki*, Warszawa 1986.

*Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500*, opr. Jan Białostocki, Warszawa 1988.

Nochlin Linda, *Realizm*, przeł. Wiesław Juszcak, Tomasz Przystępski, wstęp: Maria Poprzęcka, Warszawa 1974.

Nycek Tadeusz, *Lebenstein: historia świata*, [w:] tegoż, *Plus nieskończoność. Trzy tercety krytyczne na poezję, teatr i malarstwo oraz solo na głosy mieszane*, Kraków 1997.

Nowakowski Marek, *Szyfr Lebensteina. Polska w XX wieku: śladami rysunków Jana Lebensteina*, red. Anna Piekarska, Warszawa 2010.

Orienti Sandra, *Degas*, London 1969.

Partsch Susanna, *Klimt: życie i twórczość*, przeł. Anna Kozak, Warszawa 1998.

Pauli Tatjana, *Piero della Francesca*, przeł. Ewa Romkowska, Warszawa 2006.

Panofsky Erwin, *Studia z historii sztuki*, opr. Jan Białostocki, Warszawa 1971 (tu również: Białostocki Jan, *Erwin Panofsky (1892–1968), myśliciel, historyk, człowiek*).

Perruchot Henri, *Cézanne*, przeł. Krystyna Byczewska, Warszawa 1968.

Pollakówna Joanna, *Czapski*, Warszawa 1993.

Poprzęcka Maria, *Akademizm*, Warszawa 1989.

Poprzęcka Maria, *Akt polski*, Warszawa 2006.

Rodary Samuel, *Bruegel Starszy, „Wielcy Malarze”* 2003, nr 56.

Rodriguez-Aguilera Cesáreo, *Picasso*, przeł. Teresa Utzig, Warszawa 1987.

Rose Barbara, *Malarstwo amerykańskie XX wieku*, przeł. Halina Andrzejewska, Warszawa 1991.

*Russia in War: London-summer 1941, Russia-bound convoy, a British cruiser, Iceland*, drawn by Feliks Topolski, London 1942 (tu również: Feliks Topolski, *Author's Preface*).

*Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 października 2000*, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2001.

Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.

Rzepińska Maria, *Malarstwo Cinquecenta*, Warszawa 1976.

Rzepińska Maria, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991.

Salvadori Roberto, *Edward Hopper i „scena amerykańska”*, „Zeszyty Literackie” 1998, nr 62, s. 73–81.

Secomska Krystyna, *Malarstwo francuskie XVII wieku*, Warszawa 1985.

*Słownik malarzy polskich, t 2: Od dwudziestolecia międzywojennego do końca XX wieku* [wyboru haseł dokonali: Małgorzata Kitowska-Łysiak, Irena Kossowska, Maryla Sitkowska; aut. haseł Ewa Gorządek et al.], Warszawa 2001.

*Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. Krystyna Kubalska-Sulkiewicz, Monika Bielska-Łach, Anna Manteuffel-Szarota, Warszawa 2004.

Staszewski Jarosław TChr, *Ikonaografia pokuty na przykładzie przedstawień Marii Magdaleny Pokutnicy*, [w:] *Odkrywanie drogi pokuty. Sympozjum o pokucie i pojednaniu. Lubań Śląski, 27–28 XI 1999*, opr. Paweł Bortkiewicz TChr, Warszawa 2000.

Sterling Charles, *La peinture française au XVIIe siècle*, Paris 1955.

Sterling Charles, *Martwa natura. Od starożytności po wiek XX*, przeł. Joanna Pollakówna, Wiktor Dłuski, Warszawa 1998.

Stopczyk Barbara, Stopczyk Stanisław, *O malarstwie abstrakcyjnym*, Warszawa 1972.

Stopyra Maria, *Martwa natura a la moderna* [katalog wystawy], Rzeszów 2010.

Stremmel Kerstin, *Realizm*, red. Uta Grosenick, przeł. Jan Halbersztat, Edyta Tomczyk, [Warszawa] 2006.

Swinglehurst Edmund, *Cézanne*, przeł. Hanna Mrozowska, Warszawa 1995.

*Sylwetki: Leonor Fini (1908–1996)*, „Zeszyty Literackie” 1998, z. 61.

Székely András, *Malarstwo hiszpańskie*, przeł. Halina Andrzejewska, Warszawa 1977.

Tarabra Daniela, *National Gallery*, Londyn, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005.

Tarabra Daniela, *Prado, Madryt*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2005.

Tarabra Daniela, *Rijksmuseum, Amsterdam*, przeł. Hanna Borkowska, Warszawa 2006.

*Teoretycy, historyografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybrał i opracował Jan Białostocki, red. naukowa Maria Poprzęcka i Antoni Ziemia, Warszawa 1994.

*Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wybrał i opracował Jan Białostocki, Warszawa 1985.

Thompson Jon, *Jak czytać malarstwo współczesne. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł mistrzów od Courbeta do Warhola*, przeł. Joanna Holzman, Kraków 2006.

Valéry Paul, *Degas, taniec, rysunek*, przeł. Joanna Guze, Warszawa 1993.

Ważbiński Zygmunt, *Malarstwo quattrocenta*, Warszawa 1989.

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, opr. Janusz Degler i Lech Sokół, Warszawa 2002.

Witz Ignacy, *Krajobraz w malarstwie*, Warszawa 1970.

Zieliński Jan, *Józef Czapski. Krótki przewodnik po długim życiu*, Warszawa 1997.

Żakiewicz Anna, *Witkacy [1885–1939]*, Warszawa 2006.

## Konteksty literackie

*Antologia polskiego haiku*, opr. Ewa Tomaszewska, Warszawa 2001.

Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska i Jerzy Brzozowski; postowie: Jerzy Brzozowski; [przeł. Zbigniew Bieńkowski et al.], Kraków 1994.

Baudelaire Charles, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. Joanna Guze, przedmowa: Czesław Miłosz, Gdańsk 1998.

Baudelaire Charles, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybrała i przełożyła Joanna Guze, wstępem opatrzył: Juliusz Starzyński, Wrocław 1961.



Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i przekł. Joanna Guze; komentarz i przypisy Claude Pichois, Gdańsk 2000.

Baudelaire Charles, *Sztuczne raje*, wstęp i przekł. Ryszard Engelking, komentarz i przypisy Claude Pichois, Gdańsk 2009.

Baudelaire Charles, *Sztuka romantyczna*, wstęp: Andrzej Kijowski, red. Ryszard Engelking, komentarz i przypisy Claude Pichois, [przeł. Ewa Bur-ska et al.], Gdańsk 2003.

Choińska Bogna, *Sztuka jako wartość wobec kryzysu kultury europejskiej (poglądy estetyczne Herberta, Ołędzkiej-Frybesowej i Czapskiego)*, Słupsk 2009.

Engelking Leszek, *Środkowoeuropejskie pustelnie pod bananowcem. Kilka uwag o haiku w literaturze czeskiej, słowackiej i polskiej*, [w:] *Droga na Wschód. Polskie inspiracje orientalne. Materiały z forum dyskusyjnego*, red. Daniel Kalinowski, Słupsk 2000.

*Fletnia chińska*, przeł. Leopold Staff, Warszawa 1982.

Gorczyńska Renata, *Sztuka empatii* [rozmowa ze Zbigniewem Herbertem], [w:] *Herbert nieznan. Rozmowy*, opr. Henryk Citko, Warszawa 2008.

Grzywna-Wileczek Anna, *Świadectwa, ślady, znaki – lapidarium jako strategia formy*, Kielce 2010.

*Haiku*, przeł. Agnieszka Żuławska-Umeda, post. opatrzył Mikołaj Melanowicz, Wrocław 1983.

Halkiewicz-Sojak Grażyna, *Salvator Rosa – jeszcze jedna siedemnastowieczna inspiracja Norwida*, „*Studia Norwidiana*” 2004–2005, nr 22–23, s. 49–61.

Herbert Zbigniew, *Barbarzyńca w ogrodzie*, Warszawa 2004.

Herbert Zbigniew, *Martwa natura z wędzidłem*, Warszawa 2003.

Herbert Zbigniew, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, Warszawa 2001.

Herbert Zbigniew, *Wiersze wybrane*, opr. Ryszard Krynicki, Kraków 2005.

Hutnikiewicz Artur, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1974.

Kalinowska Maria, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Glosy*, Gdańsk 2011.

Karpiński Wojciech, *Książki zbójcekie*, Warszawa 2009.

Kornhauser Julian, *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.

Kwiatkowski Jerzy, *Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, Warszawa 1966.

Maciejewski Marian, „Rozeznać myśl wód...” (Glosy do liryki łożańskiej), [w:] *Liryki łożańskie Adama Mickiewicza. Strona Lemanu. Antologia*, opr. Marian Stala, Kraków 1998.

Michałowski Piotr, *Miniatura poetycka*, Szczecin 1999.

Pilch Anna, *Kierunki interpretacji tekstu poetyckiego. Literaturoznawstwo i dydaktyka*, Kraków 2003.

Pomian Krzysztof, *W kręgu Giedroycia*, Warszawa 2000.

*Poznanie Herberta 2*, wybór i wstęp Andrzej Franaszek, Kraków 2000 (tu zwłaszcza: Jacek Łukasiewicz, *Studium przedmiotu*; Bogdana Carpenter, *Zbigniewa Herberta lekcja sztuki*).

Rymkiewicz Jarosław Marek, *Zbigniew Herbert: „Studium przedmiotu”*, [w:] *Liryka polska. Interpretacje*, red. Jan Prokop i Janusz Sławiński, Kraków 1971.

Satō Kazuo, *Czy można przesadzić kwiat rzepaku? (Japońskie haiku i ruch haiku na Zachodzie)*, „Literatura na Świecie” 1991, nr 1, s. 210–217.

*Słownik terminów literackich*, pod red. Janusza Sławińskiego, Wrocław 2002.

Sołowjow Sergiusz M., *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*, przeł. Eugenia Siemaszkiewicz, Poznań 1986.

Sołowjow Włodzimierz, *Wybór pism. Trzy rozmowy 1899–1900*, przeł. Juliusz Zychowicz, Poznań 1988.

Szaruga Leszek, *Haiku: granice literatury*, „Tytuł” 1995, nr 3/4b, s. 334–347.

Szymańska Beata, *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*, „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 2, s. 41–67.

Szymutko Stefan, *Niewyraźalna i niedostępna rzeczywistość*, [w:] tegoż, *Rzeczywistość jako zwątpienie w literaturze i literaturoznawstwie*, Katowice 1998.

Trzynadłowski Jan, *Małe formy literackie*, Wrocław 1977.

Wiegandt Ewa, *Eseje poety*, [w:] *Czytanie Herberta*, pod red. Przemysława Czaplińskiego, Piotra Śliwińskiego, Ewy Wiegandt, Poznań 1995.

Zagajewski Adam, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002.

Zagajewski Adam, *Płótno*, Warszawa 2002.

Zagajewski Adam, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007.

Zagajewski Adam, *Solidarność i samotność*, Warszawa 2002.

Zagórski Jerzy, *Poezje wybrane*, wybór i wstęp: Ryszard Matuszewski, Kraków 1991.

## Konteksty filozoficzne, teologiczne, kulturoznawcze i inne

Baldock John, *Symbolika chrześcijańska*, przeł. Jerzy Moderski, Poznań 1994.

Danielou Jean SJ, *Symbolika obrzędów chrzcielnych*, przeł. Szymon Fedorowicz, Kraków 1998.

Delumeau Jean, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, przeł. Eligia Bąkowska, Warszawa 1996.

Ewertowski Stefan, *Idea Antychrysta w kulturze współczesnej. Studium teologiczne w wymiarze interdyscyplinarnym*, Olsztyn 2010.

Gadamer Hans-Georg, *O zamilknięciu obrazu*, [w:] *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, t. 2, pod red. Marii Gołaszewskiej, Kraków 1986.

Gołaszewska Maria, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984.

Jaroszyński Piotr, *Metafizyka i sztuka*, Lublin 1996.

Krąpiec Mieczysław A. [et al.], *Wprowadzenie do filozofii*, Lublin 1992.

*Leksykon kultury polskiej poza krajem od roku 1939*, t. 1, pod red. Krzysztofa Dybciaka i Zdzisława Kudelskiego, Lublin 2000.

Melberg Arne, *Teorie mimesis. Repetycja*, przeł. Jan Balbierz, Kraków 2002 (tu rozdział: „*Mimesis*” Platona).

Mitosek Zofia, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa 1997 (tu zwłaszcza rozdziały: *Mimesis*; *Realizm*; *Koniec mimesis?*).

Morawski Stefan, *Czy zmierzch estetyki?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 1, pod red. Stefana Morawskiego, Warszawa 1987.

Nowosielski Jerzy, *Sztuka jest darem niebios... (kilka refleksji o sytuacji sztuki w świecie współczesnym)*, [w:] Krug Grigorij, *Mysli o ikonie*, przeł. Roman Mazurkiewicz, Białystok 1991.

Ortega y Gasset José, *Dehumanizacja sztuki*, [w:] tegoż, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. Piotr Niklewicz, opr. i wstęp: Stanisław Cichowicz, Warszawa 1980.

Pomian Krzysztof, *Wenecja w kulturze europejskiej*, Lublin 2000.

Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, przeł. Stanisław Olędzki, Kraków 1989.

Schopenhauer Arthur, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. Jan Garewicz, Warszawa 2009.

Spengler Oswald, *Zmierzch Zachodu: zarys morfologii historii uniwersalnej*, przeł. i przedmową opatrzył Józef Marzęcki, Warszawa 2001.

Tatarkiewicz Władysław, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.

Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki*, t. 1: *Estetyka starożytna*; t. 2: *Estetyka średniowieczna*; t. 3: *Estetyka nowożytna*, Warszawa 1988.

Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t.1: *Filozofia starożytna i średniowieczna*; t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, t. 3: *Filozofia XIX wieku i współczesna*, Warszawa 2007.

Tyburski Włodzimierz, Wachowiak Andrzej, Wiśniewski Ryszard, *Historia filozofii i etyki do współczesności. Źródła i komentarze*, Toruń 2002.

## Strony internetowe, filmy dokumentalne

<http://www.musee-orsay.fr/> [zob. Antoine Chintreuil; dostęp z dn. 13.07.2013].

<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/salvator-rosa> [zob. Salvator Rosa, dostęp z dn. 8.03.2013]

<http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=52033> [zob. Salvator Rosa, dostęp z dn. 8.03.2013]

<http://www.nationalgallery.org.uk/artists/antoine-chintreuil> [zob. Antoine Chintreuil; dostęp z dn. 13.07.2013].

<http://www.polskieradio.pl/39/248/Artykul/685658,Witkacy-samobojstwo-po-inwazji-Sowietow-> [zob. *Rozmowa dziennikarza Radia Wolna Europa, Jacka Kalabińskiego, z Czesławem Miłoszem na temat poglądów i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, cz. 1 i 2; materiał dźwiękowy; dostęp z dn. 22.07.2013].

[http://www.inorvieto.it/en/visit/orvieto\\_s\\_duomo/chapel\\_of\\_san\\_brizio.html](http://www.inorvieto.it/en/visit/orvieto_s_duomo/chapel_of_san_brizio.html) [zob. kaplica San Brizio w Orvieto; dostęp z dn. 30.05.2013].

<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/signorel/brizio/index.html> [zob. cykl fresków Luki Signorellego w kaplicy San Brizio w Orvieto; dostęp z dn. 30.05.2013].

[http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc\\_european/details21.html](http://artgallery.yale.edu/pages/collection/popups/pc_european/details21.html) [zob. Jean Baptiste Camille Corot; dostęp z dn. 22.11.2012].

<http://www.wga.hu/> [internetowa galeria sztuki; dostęp z dn. 14.08.2013]

<http://www.pinakoteka.zascianek.pl/Artists.htm> [internetowa galeria sztuki, dostęp z dn. 14.08.2013]

<http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/oficyna-poetow-i-malarzy/4285364> [zob. film dokumentalny *Oficyna Poetów i Malarzy*, reż. Grzegorz Braun, Paweł Suchta, 2008, z cyklu *Errata do biografii*, dostęp z dn. 19.08.2013].

<http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/feliks-topolski/4285341> [zob. film dokumentalny *Feliks Topolski*, reż. Grzegorz Braun, Aleksandra Gruzziel, 2008, z cyklu *Errata do biografii*, dostęp z dn. 18.08.2013].

<http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/polski-londyn/4285386> [zob. film dokumentalny *Polski Londyn*, reż. Robert Kaczmarek, Aleksandra Gruzziel, 2009, z cyklu *Errata do biografii*, dostęp z dn. 15.08.2013].

<http://vod.tvp.pl/dokumenty/historia/errata-do-biografii/wideo/aleksander-wat/4285391> [zob. film dokumentalny *Aleksander Wat*, reż. Tadeusz Śmiarowski, z cyklu *Errata do biografii*, dostęp z dn. 21.08.2013].

## Spis ilustracji

Vittore Carpaccio, *Dwie weneckie damy*, ok. 1510, 94 x 64 cm, Museo Correr, Wenecja.

Jacob van Ruisdael, *Widok Haarlemu*, ok. 1670, 43 x 38 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Pierre Bonnard, *Intymność*, 1891, 38 x 36 cm, Musée d'Orsay, Paryż.

Pierre Bonnard, *Raj ziemski*, 1916-1920, 130 x 160 cm, Art Institute, Chicago.

Hieronim Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich* (środkowa tablica tryptyku), ok. 1500, 220 x 195 cm, Museo del Prado, Madryt.

Henryk Berlewi, *Mechano-faktura biało-czerwono-czarna*, 1924, 81 x 98 cm, Muzeum Sztuki w Łodzi.

Paul Cézanne, *Góra Sainte-Victoire*, 1902-1906, 57 x 97 cm, The Metropolitan Museum of Art.

Edward Hopper, *Pokój hotelowy*, 1931, 152 x 165 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt.

Edward Hopper, *Nocne jastrzębie [Nocni włóczędzy]*, 1942, 84 x 152 cm, Art Institute, Chicago.

Edward Hopper, *Niedziela*, 1926, 29 x 34 cm, The Phillips Collection, Waszyngton.

Peter Breughel Starszy, *Zatoka Neapolitańska*, 1556, 40 x 69,5 cm, Galleria Doria Pamphili, Rzym.

William Turner, *Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy*, 1802-1803, 91,5 x 122 cm, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut.

Claude Lorrain, *Port morski w słońcu*, 1674, 72 x 97 cm, Alte Pinakothek, Monachium.

Antoine Watteau, *Odjazd na Cyterę*, 1717, 129 x 194 cm, Luwr, Paryż.

Jean Baptiste Camille Corot, *Port w La Rochelle*, 1851, 50,5 x 71,8 cm, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut.

Salvator Rosa, *Pejzaż z kąpiącymi się postaciami*, 1660, 76,2 x 101,6 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Stany Zjednoczone.

Frans Post, *Pejzaż brazylijski*, 1650, 59 x 94 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

Constantin Guys, *Kobieta z parasolką*, 1860–1865, 27 x 18 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Gustav Klimt, *Judyta I*, 1901, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie, Wiedeń.

Edgar Degas, *Kobieta czesząca włosy*, ok. 1888–1890, 61,3 x 46 cm, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

Georges de La Tour, *Pokutująca Magdalena (Wrightsmen)*, ok. 1638–1643, 133,4 x 102,2, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

Georges de La Tour, *Pokutująca Magdalena (Terff)*, ok. 1640–1646, 128 x 94 cm, Luwr, Paryż.

Georges de La Tour, *Pokutująca Magdalena (Fabius)*, ok. 1635–1640, 113 x 93 cm, National Gallery of Art, Waszyngton.

Georges de La Tour, *Magdalena z dymiącym płomieniem*, ok. 1638–1640, 117 x 91,76 cm, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

Luca Signorelli, *Kazanie Antychrysta*, 1499–1504, kaplica San Brizio, katedra w Orvieto.

Hieronim Bosch, *Piekło* (prawe skrzydło tryptyku *Ogród rozkoszy ziemskich*), ok. 1510, 220 x 97 cm, Museo del Prado, Madryt.

Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Szklanka wody i dzbanek*, 1761, 32,38 x 41,27 cm, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh.

Willem Claesz. Heda, *Martwa natura*, 1649, 59,8 x 79,4 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent.

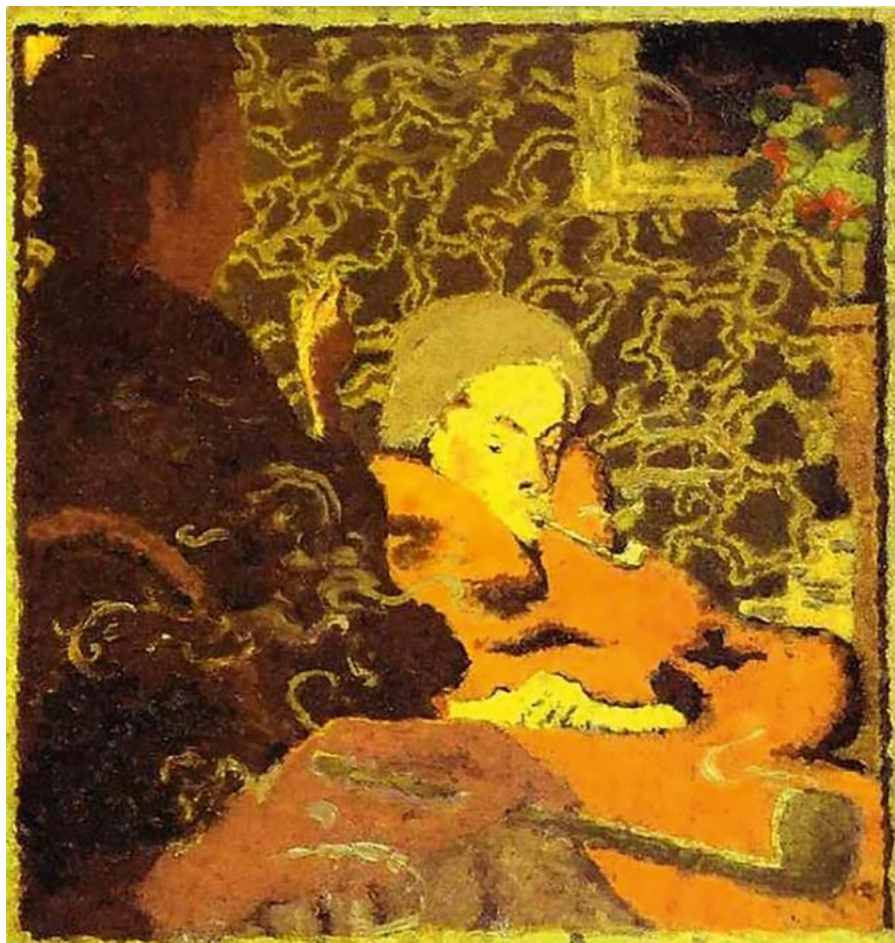


Vittore Carpaccio, *Dwie weneckie damy*, ok. 1510, Museo Correr, Wenecja

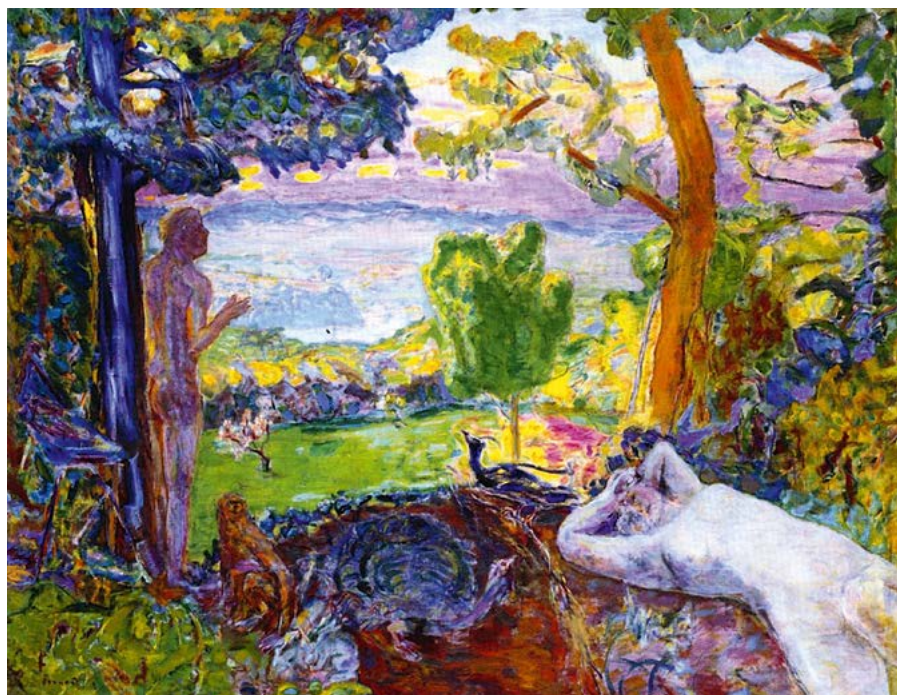




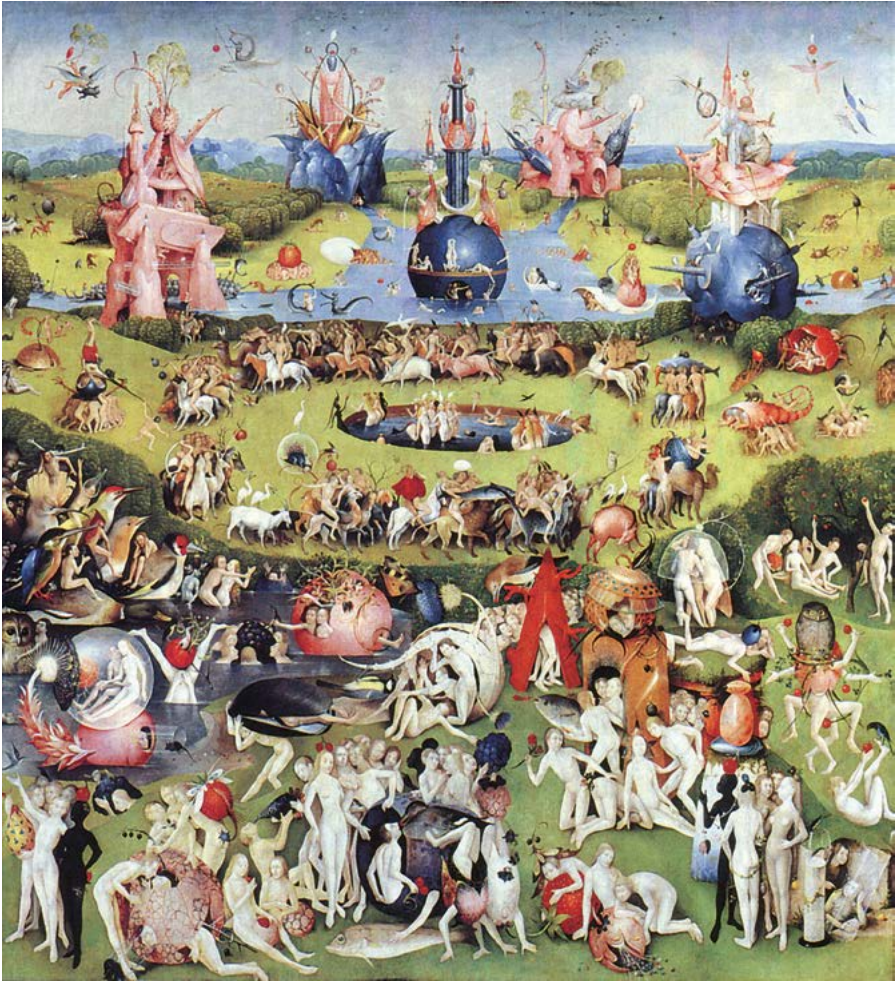
Jacob van Ruisdael, *Widok Haarlemu*, ok. 1670, Rijksmuseum, Amsterdam



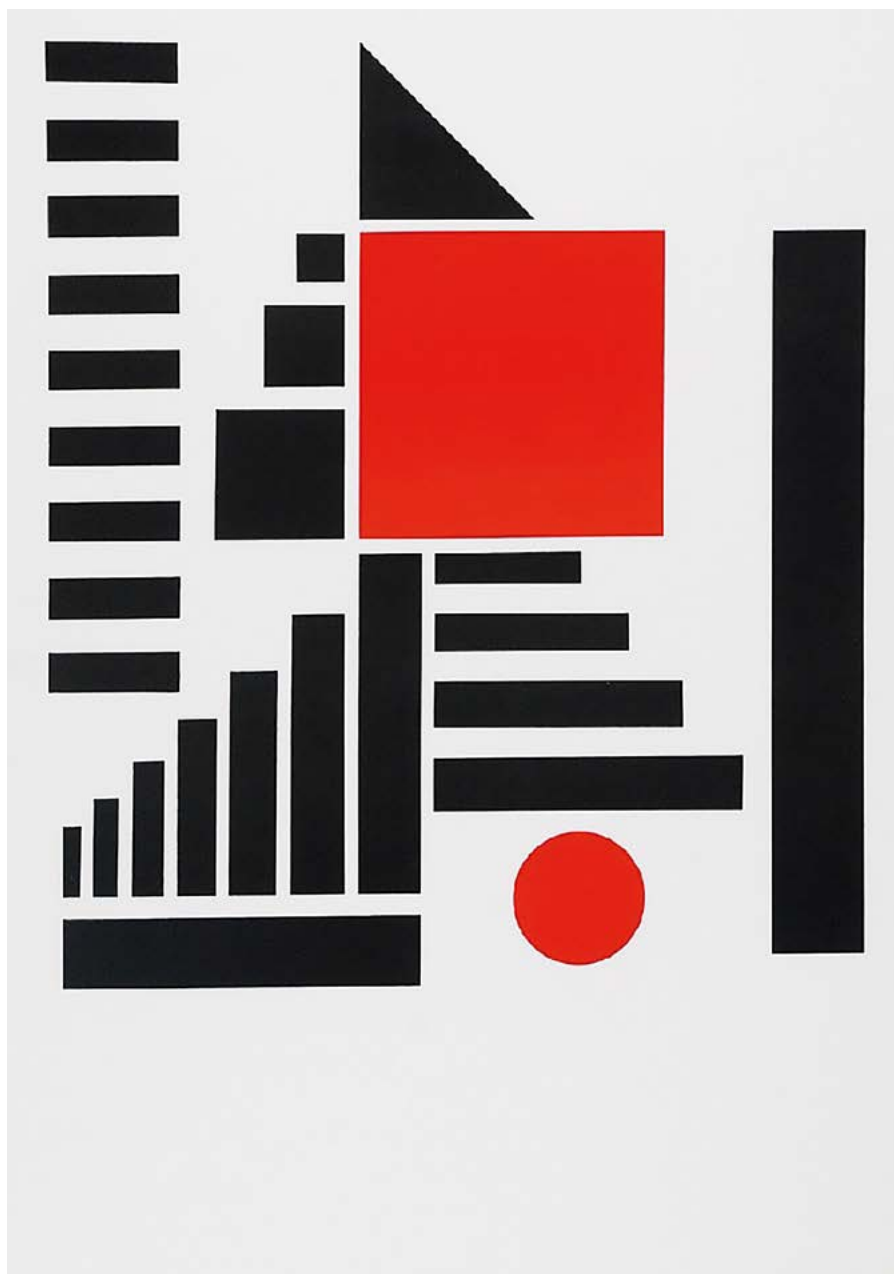
Pierre Bonnard, *Intymność*, 1891, Musée d'Orsay, Paryż



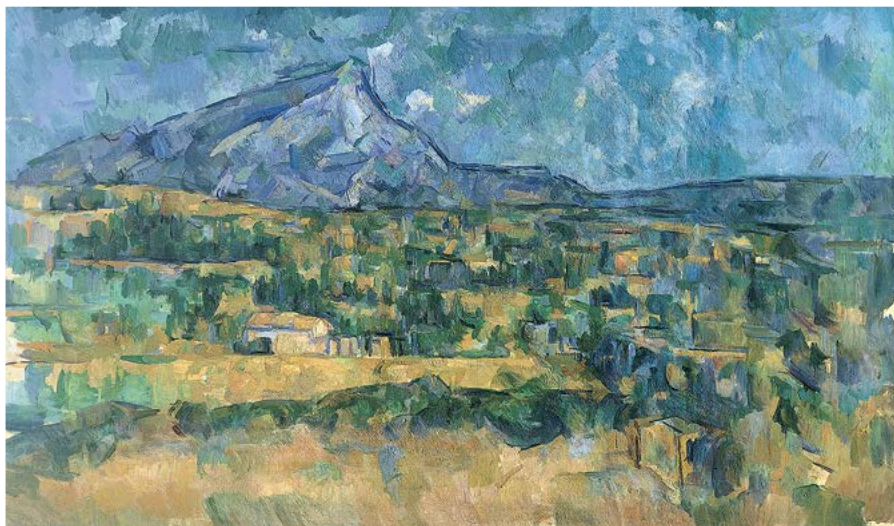
Pierre Bonnard, *Raj ziemski*, 1916–1920, Art Institute, Chicago



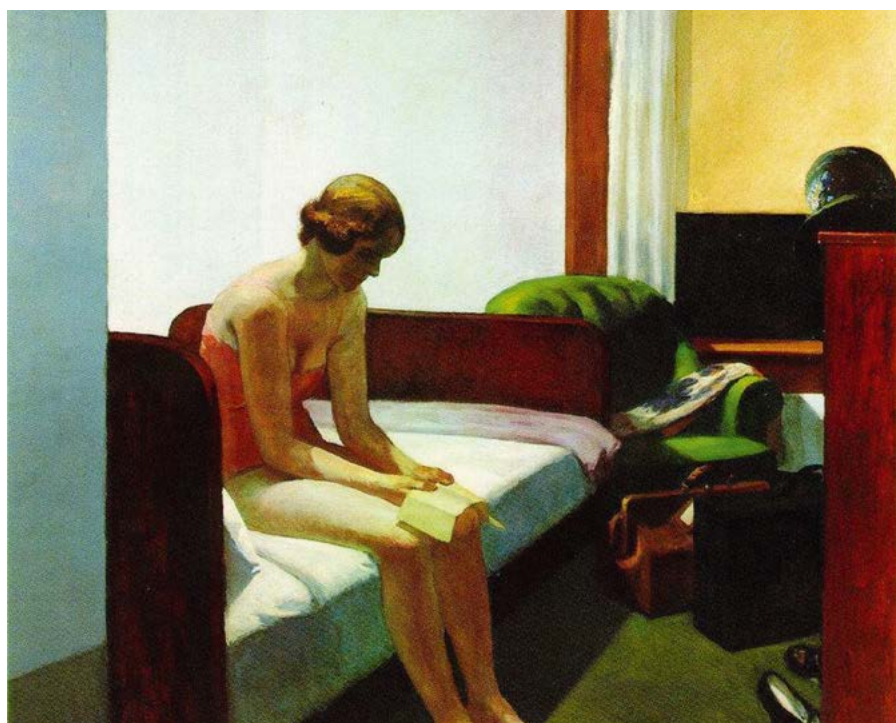
Hieronim Bosch, *Ogród rozkoszy ziemskich*, ok. 1510, Museo del Prado, Madryt



Henryk Berlewi, *Mechanofaktura* (1924), kolekcja prywatna



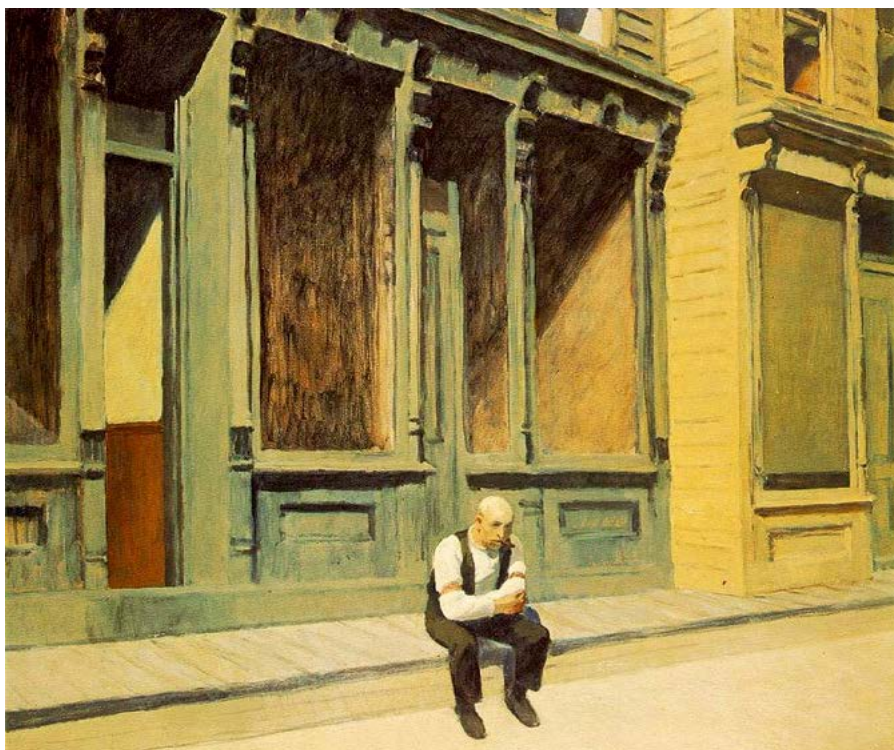
Paul Cézanne, *Góra Sainte-Victoire*, 1902–1906, The Metropolitan Museum of Art.



Edward Hopper, *Pokój hotelowy*, 1931, Museo Thyssen-Bornemisza, Madryt



Edward Hopper, *Nocne jastrzębie* [*Nocni włóczędzy*], 1942, Art Institute, Chicago



Edward Hopper, *Niedziela*, 1926, The Phillips Collection, Waszyngton



Peter Breughel Starszy, *Zatoka Neapolitańska*, 1556, Galleria Doria Pamphili, Rzym



William Turner, *Zamek St. Michael, Bonneville, Savoy*, 1802–1803, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut





Claude Lorrain, *Port morski w słońcu*, 1674, Alte Pinakothek, Monachium



Antoine Watteau, *Odjazd na Cyterę*, 1717, Luwr, Paryż



Jean Baptiste Camille Corot, *Port w La Rochelle*, 1851, Yale Center for British Art, Hartford, Connecticut



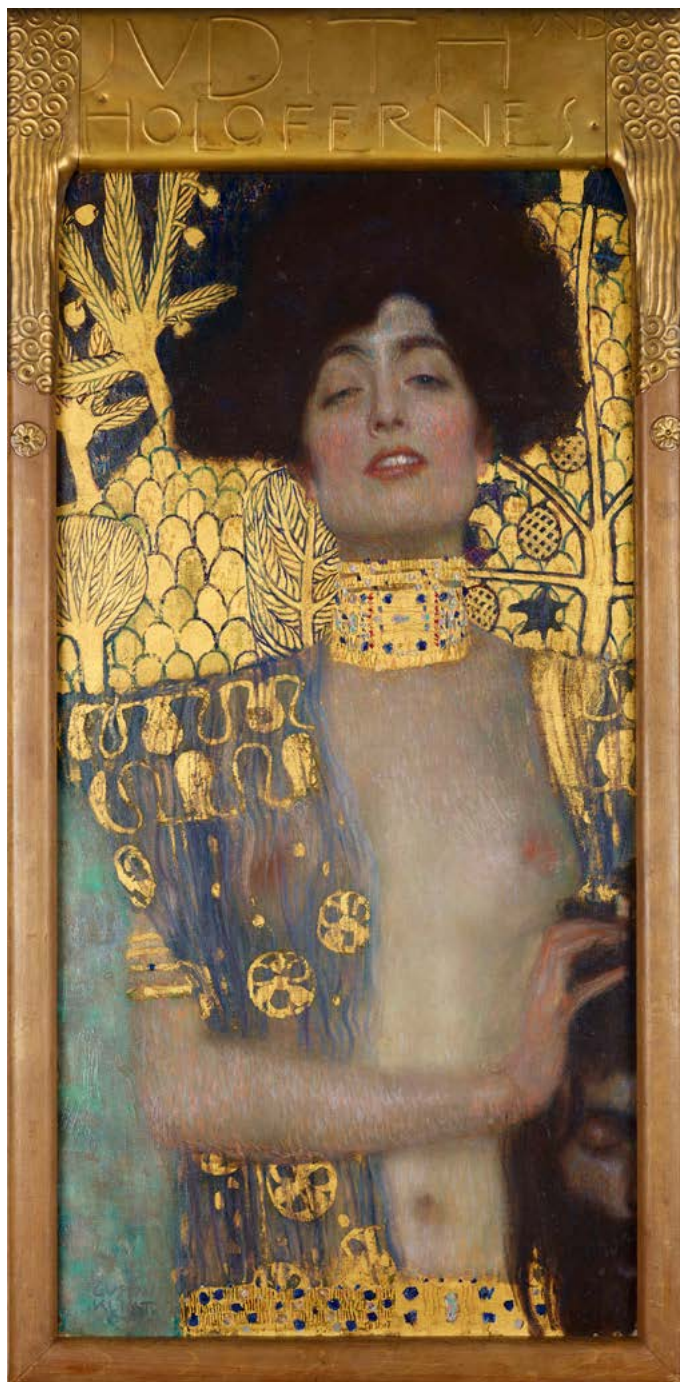
Salvator Rosa, *Pejzaż z kąpiącymi się postaciami*, 1660, Yale University Art Gallery, New Haven, Stany Zjednoczone



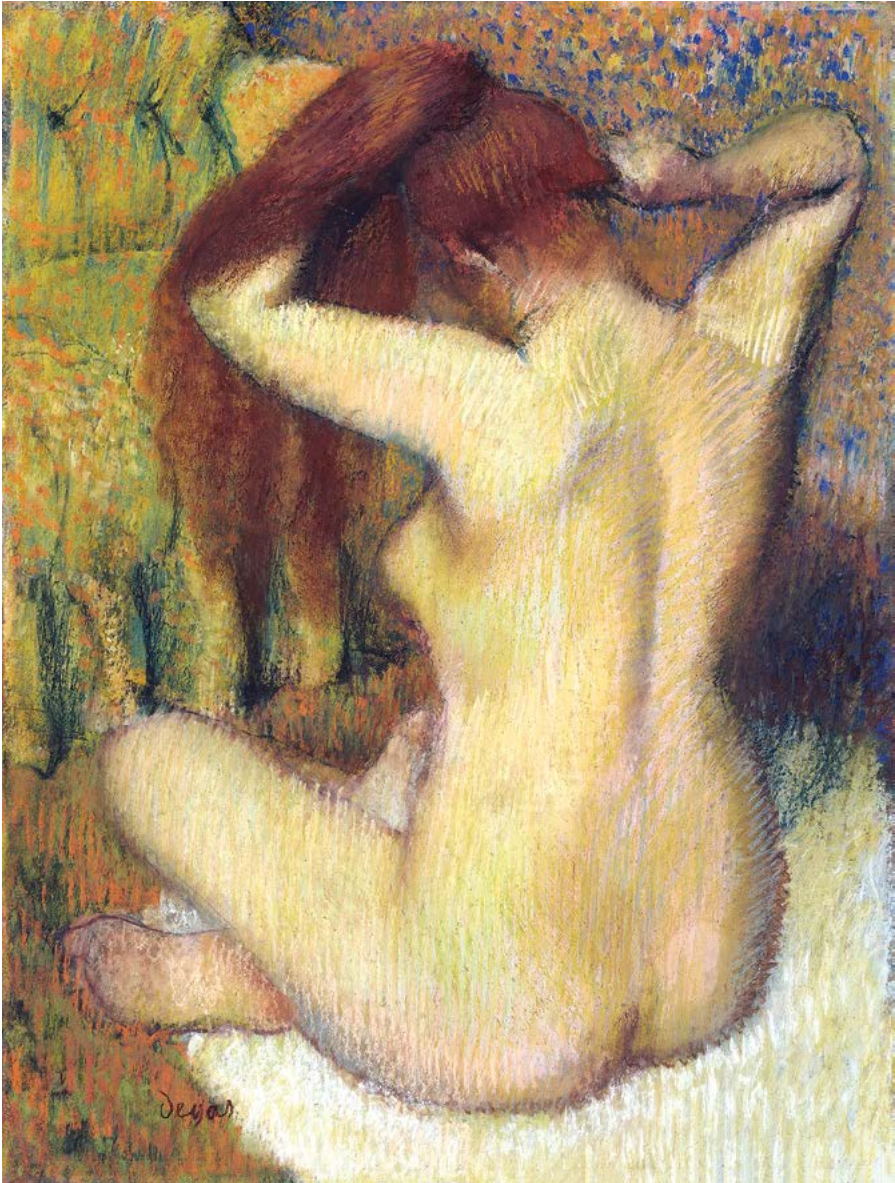
Frans Post, *Pejzaż brazylijski*, 1650, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Constantin Guys, *Kobieta z parasolką*, 1860–1865, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



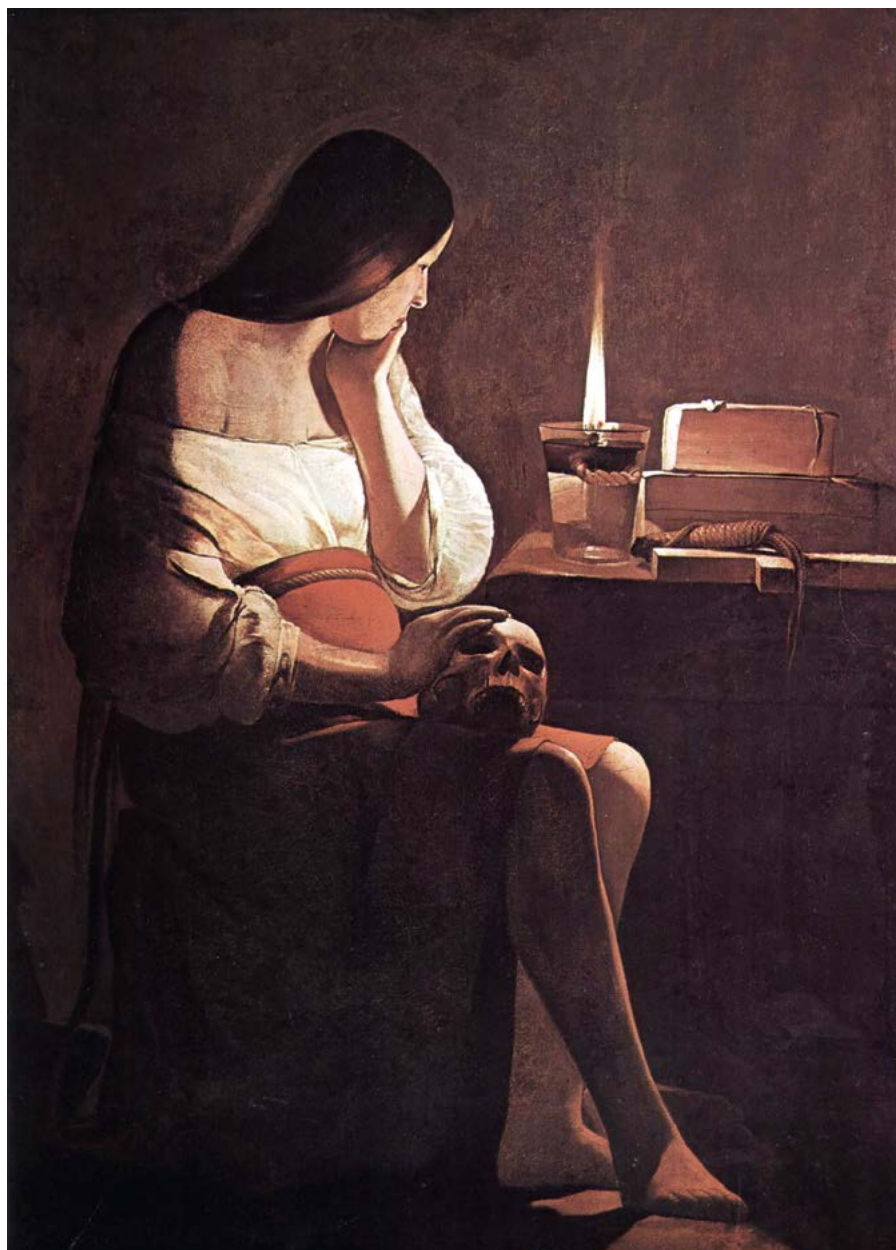
Gustav Klimt,  
*Judyta I*, 1901,  
Österreichische  
Galerie, Wiedeń



Edgar Degas, *Kobieta czesząca włosy*, ok. 1888–1890, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork

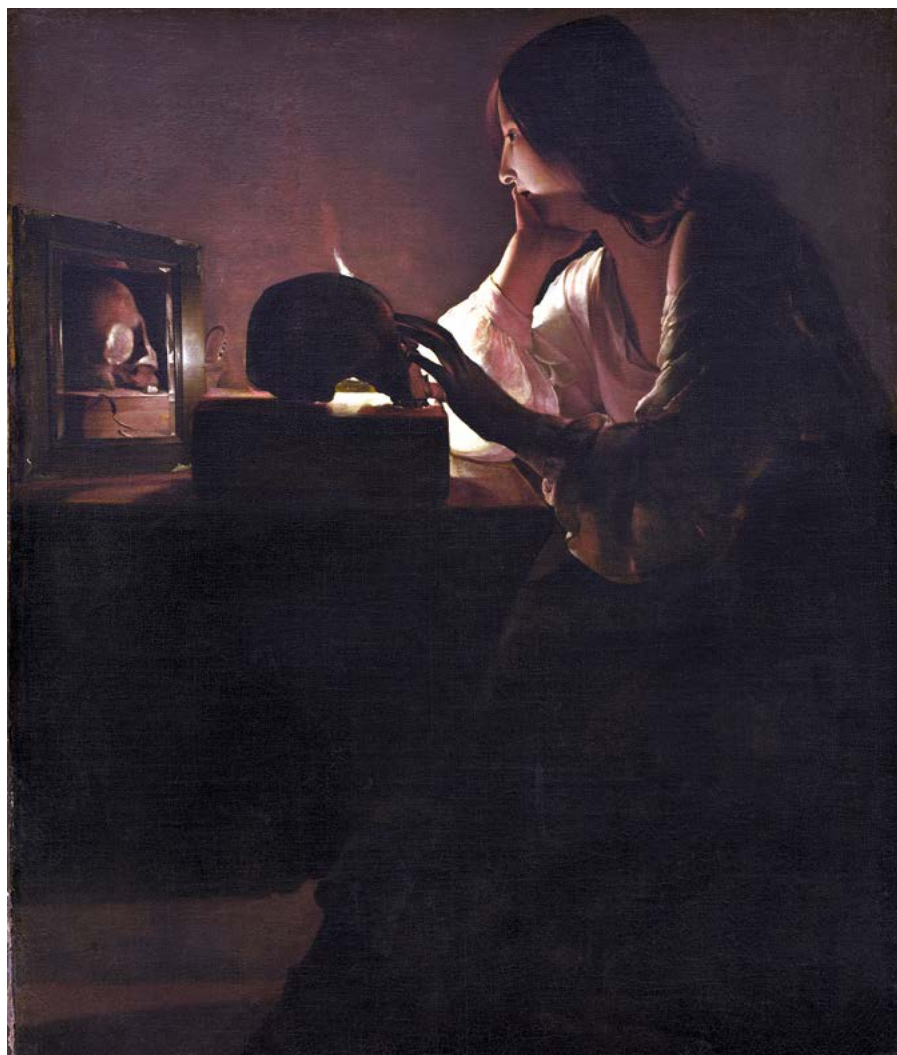


Georges de La Tour, *Pokutująca Magdalena* (Wrightsman), ok. 1638–1643, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork



Georges de La Tour, *Święta Magdalena pokutująca (Terff)*, 1640–1645, Luwr, Paryż





Georges de La Tour, *Pokutująca Magdalena (Fabiens)*, ok. 1635–1640, National Gallery of Art, Waszyngton



Georges de La Tour, *Magdalena z dymiącym płomieniem*, ok. 1638–1640, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles



Luca Signorelli, *Kazanie Antychrysta*, 1499–1504, kaplica San Brizio, katedra w Orvieto



Hieronim Bosch,  
*Piekło* (prawe skrzydło  
tryptyku *Ogród rozkoszy  
ziemskich*)  
ok. 1510, Museo del Prado,  
Madryt



Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Szklanka wody i dzbanek*, 1760, Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh



Willem Claesz. Heda, *Martwa natura*, 1649, Museum voor Schone Kunsten, Ghent