



---

HISTORIA LITERATURY

---

# CZESŁAW MIŁOSZ WOBEC MALARSTWA EDGARA DEGASA

Ewa DRYGLAS-KOMOROWSKA (Toruń)

## „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>1</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>2</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>3</sup>.

---

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

<sup>2</sup> Tamże.

<sup>3</sup> Tamże, s. 11. W jednym ze szkiców z tomu *Szukanie ojczyzny*, a także w *Wypisach z ksiąg*

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>4</sup>. Autor *Ocalenia* podkreśla przy tym, że szczególną wartość ma dla niego „humanistyczny” wymiar twórczości impresjonistów, zwłaszcza dwóch spośród nich — Maneta i Degasa<sup>5</sup>, którzy są, zdaniem poety, malarzami „głęboko ludzkimi”:

Wspomniałem, że ulubionymi mymi 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 pe-

---

*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, *Krajobraz w malarstwie*, Warszawa 1970, s. 146), w której znaczenia nabiera „oko malarza” (por.: Cz. Miłosz, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, 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 wiersz 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 się 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 kwiatkach, w altanach ogródka podmiejskiej kawiarni”; zob.: Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 67. Trzeba jednak zarazem pamiętać, że stosunek Miłosza do malarstwa impresjonistycznego bywa ambiwalentny; zob. na ten temat: E. Dryglas-Komorowska, *Kolor w Miłosza refleksji o sztuce*, Litteraria Copernicana 2012 nr 2 (10), s. 52–59.

<sup>4</sup> Zob. na ten temat: 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. Kołosa, Toruń 2012, s. 561–582.

<sup>5</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 Miłosza — Degasa; zob.: A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 146–148. Zwięzłą interpretację wiersza *Pastele Degasa* odnalazć można natomiast w studium *Wiersze o obrazach* Anety Grodeckiej; zob.: A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 200–201.

wien 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>6</sup>.

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>7</sup>.

Ta prawda o człowieku, którą zaczytywał 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>8</sup> istoty ludzkiej, jak i jej sferę fizjologiczną, jej zwierzęcość i „włochatość”<sup>9</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 przygód, jakich, nie wiadomo<sup>10</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 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 nienawidził ludzkości, to się udziela widzowi<sup>11</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.

<sup>6</sup> Cz. Miłosz, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie*, s. 11.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Zob. np.: tenże, *(Tendresse. Wolę to słowo...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, Kraków 1988, s. 100.

<sup>9</sup> Zob. np.: tenże, *(W fotelu fryzjerskim...)*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 87.

<sup>10</sup> Tenże, *Rok myśliwego*, Kraków 1991, s. 16.

<sup>11</sup> J. Czapski, *Trzecia przechadzka po Luwrze*, [w:] tegoż, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992, s. 140 (reprint z oryginalnego wydania książki: Warszawa 1936).

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 „wylawia” przede wszystkim kobiety. W okupacyjnym eseju *Granice sztuki* poeta wspomina o Degasowskich baletnicach<sup>12</sup>; w rozmowie z Marią Rzepińską o tancerkach i prasowaczkach<sup>13</sup>; w *Roku myśliwego* przywołane zostają po raz kolejny tancerki i „wielkie baletnice”<sup>14</sup>. Kobieta z malarstwa Degasa jest więc w oczach Miłosza „ekstraktem” mód i obyczajów, to znaczy — jest „i sobą, i wleczę cały ciąg — swojej rodziny, rozmów tam, łóżek, kuchni, ówczesnego Paryża, roku, dnia”<sup>15</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 pastelii Degasa<sup>16</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 przyjrzeć 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. XIX 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>17</sup>. Właśnie w tym okresie (tj. w ostatnim dwudziestolecu XIX wieku) dotknięty chorobą oczu malarz porzuca malarstwo olejne na rzecz pastelu<sup>18</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] nawiązał do obrazu *Kobieta czesząca włosy*<sup>19</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>20</sup>.

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Granice sztuki*, [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Wrocław 1990, s. 68.

<sup>13</sup> Tenże, [Wypowiedź], [w:] M. Rzepińska, *Poeta o malarstwie*, s. 11.

<sup>14</sup> Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, s. 16.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Zob.: tenże, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2004, s. 72.

<sup>17</sup> Zob.: M. Rzepińska, *Siedem wieków malarstwa europejskiego*, Wrocław 1991, s. 401.

<sup>18</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 pomyślenia 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*, przeł. M. Michalska-Ciołek, Warszawa 1977, s. 13.

<sup>19</sup> E. Degas, *Kobieta czesząca włosy*, ok. 1888–1890, Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork.

<sup>20</sup> A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 200.

Jednocześnie badaczka wspomina, że „w dalszej części wiersza podmiot liryczny wylicza jeszcze inne postaci kobiece utrwalone przez malarza [...]”<sup>21</sup>. Rzeczywiście, niezwykle trudno byłoby wskazać — poza *Kobietą czeszącą włosy* — pastele, które zainspirowały poetę. Trzeba raczej powiedzieć, 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 szczególny 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>22</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>23</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>24</sup>. *Pastele Degasa* nie spełniają więc tych wyznaczników, które powinien — według Adama Dziadka — spełniać tekst literacki, aby mógł zostać nazwany ekfrazą<sup>25</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 szczególowej o nim opowieści.

### 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

---

<sup>21</sup> Tamże, s. 201.

<sup>22</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>23</sup> Por.: tenże, *Dziewczyna oglądająca album*, 1889, kolekcja prywatna; tenże, *Kobieta leżąca na podłodze*, ok. 1886–1888, Musée d’Orsay, Paryż.

<sup>24</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 Gallerie, Wiedeń*, [w:] tegoż, *To*, s. 29.

<sup>25</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, 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”.

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 najmigotliwymi 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 rozpoczynał 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>26</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>27</sup>. Szczególny stosunek Degasa do konturu w malarstwie musiał przykuć uwagę Miłosza, który zżymał się na „omdlewający” świat impresjonistów, który w impresjonizmie upatrywał zapowiedź upadku sztuk odtwarzających związane go między innymi z odejściem malarzy od przedstawiania przedmiotów mocno obwiedzonych linią i swoistą emancypacją koloru<sup>28</sup>. To wyjaśnia, dlaczego spośród twórczości impresjonistów Miłosz wyraźnie wyróżnia malarstwo Degasa — jako najbliższe własnym estetycznym przekonaniom<sup>29</sup>.

„I ruch ramion odsłania 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 „zeterminuje postać” i uchwyci jej najbardziej indywidualną pozę, najbardziej momentalny i ulotny ruch<sup>30</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

<sup>26</sup> W. Juszcak, *Postimpresjoniści*, Warszawa 1985, s. 125–126.

<sup>27</sup> P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, przeł. J. Guze, Warszawa 1993, s. 39.

<sup>28</sup> Szerzej na ten temat zob.: E. Dryglas-Komorowska, *Kolor w Miłosza refleksji o sztuce*, s. 52–59.

<sup>29</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 ślepotą malarza, a w konsekwencji — zmienione widzenie rzeczywistości; zob.: J. Guze, *Impresjoniści*, Warszawa 1973, s. 164.

<sup>30</sup> P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, s. 62.

toalecie, podglądanych przez dziurkę od klucza, jak mawiał Degas<sup>31</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>32</sup>).

Kilka tych póź 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 kobietę 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>33</sup>. Taki „przedział” istnieje zaś w przypadku malarstwa (i poezji), które utrwała „stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem a ruchem pędzla”<sup>34</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>35</sup>. Wydaje się więc, że Miłosz blisko był Degasowskiego przekonania o tym, że malarstwo może konkurować z fotografią, jednocześnie z niej korzystając<sup>36</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>37</sup>.

---

<sup>31</sup> Zob.: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, 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.: [G. T. Shackelford, X. Rey], *Degas and the Nude*, [exhibition catalogue]. Museum of Fine Arts, Boston, 9 X 2011 – 5 II 2012 and Musée d’Orsay, Paris, 12 III – 1 VII 2012, London 2011, s. 22.

<sup>32</sup> Cz. Miłosz, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33.

<sup>33</sup> Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 173.

<sup>34</sup> Tamże.

<sup>35</sup> Tamże. O dystansie jako „duszy piękna” zob. też m.in.: tenże, *Język, narody*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 152; tenże, *O nadziei*, [w:] tegoż, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Warszawa 1987, s. 110; tenże, *W wielkim Księstwie Sycylii*, [w:] tegoż, *Szukanie ojczyzny*, s. 79. Zob. też: E. Dryglas-Komorowska, *Znaczenie martwej natury w poezji i eseistyce Czesława Miłosza*, Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty 2011, z. 1–2 (14–15), s. 94–102.

<sup>36</sup> O relacji pomiędzy dziewiętnastowiecznym realizmem i impresjonizmem a rozwijającą się fotografią pisze Linda Nochlin: „Oczywiście realizm atakowano za rzekome sprowadzanie sytuacji ludzkiej do sytuacji doświadczalnego laboratorium. [...] Merimée’go 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 beznamiętność, 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”; zob.: L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczyk, T. Przystępski, wstęp: M. Poprzęcka, Warszawa 1974, s. 53–54.

<sup>37</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*,

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>38</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>39</sup>. Jak już zostało wspomniane, Degasa 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>40</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>41</sup>. Znaczący twórczości Degasa podkreślają zbieżności między ostatnimi pracami Degasa a obrazami fowistów; Crespelle mówi wręcz o „kolorystycznym szaleństwie” twórczości Degasa lat ostatnich<sup>42</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>43</sup>.

W *Pastelach Degasa* poeta próbuje wprowadzić za pomocą kilku kresek przybliżyć charakter późnej twórczości Degasa, ale jest to jedynie punkt 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

---

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, *Wiersze o obrazach*, s. 201).

<sup>38</sup> J. Thompson, *Jak czytać malarstwo współczesne. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł mistrzów od Courbeta do Warhola*, przeł. J. Holzman, Kraków 2006, s. 34. Zob. też: P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, s. 26, 45; M. Rzepińska, *Siedem wieków*, s. 399–400.

<sup>39</sup> Zob.: A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 201.

<sup>40</sup> Cyt. za: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 113.

<sup>41</sup> Tamże, s. 122.

<sup>42</sup> Tamże, s. 147.

<sup>43</sup> Cz. Miłosz, *Mały traktat o kolorach*, [w:] tegoż, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 152.



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>44</sup>; jego wyobraźnię wypełniają postacie paryskiej ulicy i paryskiego teatru, mieszkańcy (a przede wszystkim — mieszkanki) Baudelaire'owskiego miasta — *cit  infernale*. Do tak pojmowanego realizmu<sup>45</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>46</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 udział we wszystkich wystawach impresjonistów z wyjątkiem tej w 1882 roku, to jednak wiele go od nich dzieliło<sup>47</sup>.

Trzeba również zaznaczy , że to Manet, a także Courbet jako pierwsi podważyli pojecie nagości akademickiej (wyidealizowanej, „posągowej”) i wprowadzili na swoje pl tna realne, nieupi kszone kobiety, dalekie od klasycznej doskonałości. Tego typu akty, przedstawiające „nowoczesne Wenus”, zaczęły się pojawia c następnie w twórczości impresjonistów (np. *Akt w słońcu* Renoira z lat 1875–1876 czy *Akt na kanapie* Caillebotte'a z lat 1880–1882)<sup>48</sup>. Na takim tle, wypracowywanym przez poprzedników i rówieśników Degasa, powstawały jego późne pastele, które zainspirowały Miłosza.

Jakie by  Degasowskie spojrzenie na kobiet ? Miłosza wzruszało malarstwo autora *Lekcji tańca*, bo obok tkwiącej w nim ironii przeczuwał litość — dla kruchości ludzkiego ciała i przemijalności ludzkiego życia. Warto zderzy  t  Miłoszow  interpretacj  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 podgląda-cza — spogląda na swoje modelki:

Ten artysta [Degas] niby Alcest wiecznie niezadowolony z niesłychaną ostrością obserwo-wa ł kobiety, zapami tywa ł ich gesty i ruchy nie poddając się wdziękowi i urodzie: „Poka-zują je bez kokieterii — m wi ł o swych kąpiących się — jak zwierzęta, które się myj ”. [...] W jego aktach najlepiej ujawniają się uczucia, jakie  ywi ł wobec kobiet. Z obrazów tych emanuje ch dno, odpychająca zmysłowo c [...]. Często kaza  swym modelkom

<sup>44</sup> Edmund Goncourt pisał o Degasie w roku 1874: „W chwili obecnej to, moim zdaniem, cz łowiek najlepiej oddający życie współczesne, dusz  tego życia”. Cyt. za: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 100.

<sup>45</sup> Badacze wielokrotnie wskazywali już na rozmaite relacje twórczości Degasa z dziewiętnastowiecznym realizmem (pomimo że, jak s łusznie zauważa Andrzej Pieńkos, „etykieta impresjonizmu, na zawsze przydana Degasowi, przeszkadza...”); zob.: A. Pieńkos, „Zbyt wiele rzeczywistości”. *Uwagi o paranoi XIX-wiecznego realizmu*, [w:] *Rzeczywisto c — 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, *Realizm*, s. 195–196.

<sup>46</sup> Zob.: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 51.

<sup>47</sup> Degas nie pozostawa  też z impresjonistami w relacjach prywatnych — ci młodzi „cyganie” nie należeli do jego arystokratycznego świata. Nieco bliższe stosunki utrzymywa  jedynie z Manetem, ale ich znajomo c nie przerodziła się w przyjaźn (pomimo że Degas podziwiał malarstwo Maneta). Zob.: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 14.

<sup>48</sup> Zob.: S. Bartolena, *Degas i impresjoniści*, przeł. D. Ł kowska, Warszawa 2006, s. 76–77.

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>49</sup>.

Kobiety jak zwierzęta, które się myją — ten wątek powracać będzie w komentarzach malarza na temat własnej twórczości:

Zwierzę zajmujące się sobą... kotka, co się lize. Dotychczas akty przedstawiano w pozach przeznaczonych dla widza. Moje kobiety są proste, uczciwe, nie interesują się niczym innym, tylko swoją fizycznością<sup>50</sup>.

Paul Valéry w książce *Degas, taniec, rysunek* (wydanej po raz pierwszy w 1936 roku) także podkreślać będzie szczególnie, 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>51</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 świata”<sup>52</sup> i jednocześnie — wysłanniczka Erosa, „wtajemniczona kapłanka erotyki”<sup>53</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. 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 zasłon, będących atrybutami Degasowskich kobiet. W ten sposób zbudowana zostaje symboliczna opozycja nagości, czyli tego, co odsłonięte i chaotyczne (domena natury i Erosa) oraz stroju, czyli tego, co zasłania i porządkuje (jako znaku ludzkiej

<sup>49</sup> J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 18, 19.

<sup>50</sup> Cyt. za: J. P. Crespelle, *Degas i jego świat*, s. 147.

<sup>51</sup> P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, s. 61.

<sup>52</sup> Zob.: Cz. Miłosz, *Krótką dygresją o kobiecie*, [w:] tegoż, *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków 2000, s. 33.

<sup>53</sup> Tenże, *Abecadło*, Kraków 2001, s. 67.

cywilizacji — tego swoistego kokonu, który człowiek nadbudowuje na naturze)<sup>54</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<sup>55</sup>, o grzechu pierworodnym i *apokatastasis*) jej biblijne rozumienie:

Umiejscawiając nagość w dwóch różnych okresach dziejów biblijnych — pierwszą w okresie niewinności, drugą, gdy zaistniał grzech — przypowieść z Księgi Rodzaju mówi o pełnym sprzeczności pojmowaniu nagości w kulturze: symbolu doskonałości i grzechu, czystości i wstydu zarazem<sup>56</sup>.

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 peniuarem; kobieta zajmuje się przy tym czernieniem rzęs — a więc „zasłanianiem” natury. I wreszcie trzecia, leżąca kobieta, ubrana jest w przezroczystą koszulę z muślinu, przez którą prześwieca „biel obfita” i „różowawe sutki”.

Zasłony, które oddzielają kobietę od natury — jak muślinowa koszula, peniuar, suknie, jak cała sfera rekwizytów przynależnych kobiecie (tusz do rzęs czy grzebieni) — 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 odchylony płat odsłania „różo-brąz jej piersi”, trzymającej w ręku szczotkę<sup>57</sup>. W *Elegii dla Ygrek Zet* poeta wspomina o kobiecym grzebieniu, słoiku z kremem i farbcie do ust na „pozaziemskim stoliku”<sup>58</sup>. Tytułowa bohaterka wiersza *Anka* przymierza suknie, bluzki, naszyjniki i pierścienie w „amfiladzie luster”<sup>59</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,

---

<sup>54</sup> Na wagę opozycji nagości i stroju w twórczości Miłosza wskazywał już Aleksander Fiut. Zob.: A. Fiut, *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*, Kraków 1998, s. 178.

<sup>55</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>56</sup> M. Poprzęcka, *Nagość — ciało — akt*, [w:] tejże, *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, rajska — tą, która związana była z wiecznym trwaniem (zanurzeniem w trwaniu), która nie podlegała prawu przemijania. Bowiem po grzechu pierworodnym człowiek przemienił się w istotę „podwójną”; odtąd „nasze ludzkie obcowanie” stało się „cierpkie w smaku” — nauki o nieśmiertelności 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>57</sup> Cz. Miłosz, *Osobny zeszyt: Gwiazda Piołun. Strona 47*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 82.

<sup>58</sup> Tenże, *Elegia dla Ygrek Zet*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 97.

<sup>59</sup> Tenże, *Anka*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, s. 98.

w nich zniknąć, a zarazem wrogich [...]”<sup>60</sup>. To dzięki kobiecie natura osiąga męczyzną „w tym, co najbardziej intymne” — w miłosnym zbliżeniu dwóch ciał, w cierpkim „naszym ludzkim 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 wystarcza 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>61</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 szepeczącym 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 nierozdzielna?<sup>62</sup>

### 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 „rzcza erotyczną zanurzoną w trwaniu”.

Przypomina o nim również motyw lustra, przed którym czerni rzęsy jedna z bohaterek wiersza. 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 [lustra] 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

<sup>60</sup> Tenże, *Notatnik*, [w:] tegoż, *Prywatne obowiązki*, Olsztyn 1990, s. 145.

<sup>61</sup> Tenże, *Krótką dygresją o kobiecie*, s. 34.

<sup>62</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa: Cz. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 42–43.

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>63</sup>.

I tak jedna z Miłoszowych kobiet z tomu *Hymn o perle*, Filina, ubrana w szumiące spódnice, przegląda się w „lustrach przepadających”<sup>64</sup>; w innym wierszu mówi poeta o „atłasach i lustrach”, które umierają wraz z kobietami<sup>65</sup>; siedzącej przed lustrem „pięknej nieznajomej” — 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>66</sup>. Poeta wielokrotnie nawiązuje również do tematu kruchości i przemijalności kobiecego ciała; ze wzruszeniem mówi o starych kobietach<sup>67</sup>, które w lustrach szukają dawnego odbicia swojej twarzy (jak kobieta w przejmującym wierszu *Zaśpiew*<sup>68</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 zamierzonego czasu”<sup>69</sup>. Kobieta ta przykuwa uwagę poety, wyzwała 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, wyzwała 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 właśnie składa się na „zawrotną” głębię ludzkiego życia<sup>70</sup>.

Dziewiętnastowieczne 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, stępa się, wstępuje w światło”<sup>71</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 niewyrażalności, o niemożności uchwycenia rzeczywistości za pomocą sztuki. Poeta nie bez przyczyny uobecnia w wierszu postać malarza, który „lubił tutaj siadywać, rozmawiać, rysować”, za pomocą rekwizytu — kapelusza wiszą-

<sup>63</sup> J. Białostocki, *Człowiek i zwierciadło w malarstwie XV i XVI wieku*, [w:] tegoż, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, s. 101–102.

<sup>64</sup> Cz. Miłosz, *Filina*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, s. 26–27.

<sup>65</sup> Tenże, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33–34.

<sup>66</sup> Tenże, *Piękna nieznajoma*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2006, s. 25–26.

<sup>67</sup> Zob. np.: tenże, *O starych kobietach*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, s. 19.

<sup>68</sup> Tenże, *Zaśpiew*, [w:] tegoż, *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada i inne wiersze*, Kraków 1980, s. 76.

<sup>69</sup> Zob.: tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, s. 195.

<sup>70</sup> Tamże.

<sup>71</sup> Tenże, *Osobny zeszyt*, s. 82.

cego między sukniami 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, sieny palonej, błękitu)<sup>72</sup>.

Co poeta chce nam powiedzieć o rzeczywistości, która „przybiera i odchodzi” jak „fala, wełna, wilna”?<sup>73</sup> Gdy artysta wyciąga rękę, by dotknąć świata, który właśnie „przybiera” jak fala w swej obfitości — świat natychmiast odpływa, w dłoni pozostaje tylko jego fragment, ułamek. Innymi słowy: „[...] piękno, jak nożyk / do owoców, zadawała się skrawkiem pełni” — jak powie Adam Zagajewski w wierszu *Obecność*<sup>74</sup> — a jest to poeta, którego refleksja o *mimesis* w sztuce zbieżna jest w wielu miejscach z twórczością Miłosza<sup>75</sup>.

Rzeczywistość jest jak kłębek wełny, powie Miłosz — gdy próbujemy jej dotknąć, ona natychmiast rozwija się i znika<sup>76</sup>.

---

<sup>72</sup> Tenże, *Orfeusz i Eurydyka*, [w:] tegoż, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 44.

<sup>73</sup> Por. interpretację zakończenia wiersza autorstwa Anety Grodeckiej: „Zakończenie wiersza przepelnia 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 teraźniejszością, a upływ czasu jest procesem niezależnym, który można jedynie obserwować”; A. Grodecka, *Wiersze o obrazach*, s. 201.

<sup>74</sup> A. Zagajewski, *Obecność*, [w:] tegoż, *Plótno*, Warszawa 2002, s. 13.

<sup>75</sup> Zob.: E. Dryglas-Komorowska, *Sztuka jako kształt rzeczywistości. O znaczeniu malarstwa w twórczości Adama Zagajewskiego*, Topos 2012 nr 4, s. 38–57.

<sup>76</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 pół”. 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, / Pół 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*, [w:] tegoż, *Nieobjęta ziemia*, 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 jodelkę, w siatkę, taki kolor na osnowę, taki na odetkę”; zob.: tenże, *Dolina Issy*, Paryż 1980, s. 8.

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>77</sup>. Zestawienie słów „fala” i „wilna” przywodzi 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>78</sup>.

„Fala, wełna, wilna”. W wełniastym nurcie heraklitejskiej rzeki, płynącej przez nieistniejące już miasto Miłosza, miasto utracone, przepadają Degasowskie kobiety, które tylko na moment poecie udało się, za pomocą słowa, wydobyć.

#### CZESŁAW MIŁOSZ ON EDGAR DEGAS'S PAINTING

Edgar Degas's art is the subject of many poetic and prose statements of Czesław Miłosz. In Degas's painting Miłosz perceived the richness of themes relating to human customs but also—rory and pity for the human reality. The poet was especially fascinated with women from late works of the French artist; he wrote about them in his poem “Pastele Degasa”. In Miłosz's reflection the women of Degas are representatives of Nature and priestess of Eros, as well as fragile human beings, who can't be rescued by the poet from their transience nor from “the abyss”.

Keywords: Edgar Degas; Czesław Miłosz; correspondence of arts; literature and painting; female nudes.

---

<sup>77</sup> Zob.: tenże, *Rodzinna Europa*, Warszawa 1990, s. 59.

<sup>78</sup> Zob.: A. Bujak, Cz. Miłosz, *Serce Litwy*, Kraków 2002, s. 66.