



Joanna
Zembrzuska

Wiersze
Czesława Miłosza
o obrazach

wydawnictwo e-bookowo 2011

Joanna Zembrzuska

WIERsze CZESŁAWA MIŁOSZA O OBRAZACH

© Copyright by Joanna Zembrzuska & e-bookowo
Projekt okładki: e-bookowo
ISBN 978-83-62480-77-7

Wydawca: Wydawnictwo internetowe e-bookowo
www.e-bookowo.pl
Kontakt: wydawnictwo@e-bookowo.pl

Wszelkie prawa zastrzeżone.
Kopiowanie, rozpowszechnianie części lub całości
bez zgody wydawcy zabronione
Wydanie I 2011

Spis treści

Wstęp	5
1. Malarskie fascynacje Miłosza	14
Dzieciństwo i młodość	14
„Malarstwo obyczajów”	22
Nie więcej	26
Malarze interesujący Miłosza	31
Barok	39
Poezja a malarstwo	43
2. Ale szła tędy, widziana przez malarza, I została na zawsze... - cykle poetyckie Czesława Miłosza poświęcone obrazom	46
Ogród Ziemskich Rozkoszy	47
W Yale	60
O!	77
3. Pozostałe wiersze Miłosza o obrazach	85
Portret z kotem	85
<i>Magdaleny</i> de La Toura	88
Tancerki Degasa	93
Zakończenie	98
Spis ilustracji	119
Bibliografia	120

Wstęp

W 1940 roku przetaczająca się przez lasy w okolicy miejscowości Montignac we Francji burza odsłoniła otwór w ziemi, na który natknął się Marcel Ravidat i jego koledzy. Ciekawość nakazała im wejść do środka i ujrzeli wtedy ukryte przed światem od dwudziestu tysięcy lat naskalne malowidła¹. Od 1946 roku do kompleksu jaskiń Lascaux podążali ludzie, aby obejrzeć wykonane na kamieniu przez ich prehistorycznych przodków rytzy skalne i obrazy. Oto relacja jednego z nich²:

Lecz w pewnym miejscu tajemniczej groty widzimy gromadkę jeleni idących gęsiego – dokąd i którędy? Nie widać ich nóg ani ciał, tylko długie subtelne szyje i głowy lekko wzniesione ku górze. Jakby szły przez wodę, przez rzekę brodząc ku niewidzialnemu brzegowi. Ich oczy, zaznaczone jedną kreską, wydają się przymknięte lub zamglone jak w półśnie. Czy należą do życia, czy suną jakąś krawędzią między światem a zaświatem? Kto je raz widział, nigdy ich nie zapomni i nikt nie odbierze mu domysłu, że artysta, który je malował, wyraził jakąś przejmującą wizję, dającą się przetłumaczyć tylko na język poezji.

Zachwyt ten wyraził Jan Parandowski – w malowidłach wykonanych na kamieniu przez człowieka pierwotnego zobaczył arcydzieło stworzone przez artystę, a mogące być wytłumaczone tylko językiem poezji. Brakowało mu słów, aby wyrazić odczucia towarzyszące oglądaniu prehistorycznych rysunków, więc zdecydował się jedynie na ich literacki opis.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych podróż po Europie odbył Zbigniew Herbert, a zapiski poety dotyczące odwiedzonych miejsc można przeczytać w zbiorze *Barbarzyńca w ogrodzie*, który zaczyna się relacją z pobytu w Lascaux. Mimo, że próbuje opisać to, co zobaczył, w pewnym momencie wątpi w moc słowa³:

¹ Z. Herbert, *Barbarzyńca w ogrodzie*. Wydanie przejrzane i poprawione, wyd. 5, Wrocław 1995, s. 7.

² J. Parandowski, *Lascaux* [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. 2, Warszawa 1957, s. 489-490.

³ Tamże, s. 5.

Zdaję sobie sprawę, że wszelki opis – inwentarz elementów, bezsilny jest wobec tego arcydzieła, które ma tak oślepiającą i oczywistą jedność. Tylko poezje i baśń mają moc błyskawicznego kreowania rzeczy.

Poeta rozpoczyna zbiór esejów będących pokłosem podróży po ważnych miejscach Europy ze względu na znajdujące się w nich dzieła sztuki i architektury od tekstu poświęconego jaskiniom, na ścianach których znajdują się najstarsze jak do tej pory odkryte prehistoryczne wytwory ludzkiej twórczości. Kończy zbiór słowami: *Przed oczami Paryż – hałas światła*⁴. Poeta odbył podróż od miejsca, w którym upatruje się prapoczątek europejskiej sztuki, a tym samym pierwszy przejaw wyższej świadomości człowieka do uznawanego za kulturalną stolicę Starego Kontynentu miasta.

Herbert patrzy na kulturę europejską poprzez miejsca, które odwiedza. Dokonuje generalizacji i pokazuje punkty wspólne toczącej się historii i powstającej przez stulecia sztuki, którą można podziwiać w XX wieku. Poeta wskazuje motto zbioru *Barbarzyńca w ogrodzie*, którym jest zdanie wypowiedziane przez Andre Malraux⁵:

Tegoż wieczoru, kiedy Rembrandt jeszcze rysuje - wszystkie sławne Cienie i cienie rysowników jaskiniowych śledzą spojrzeniem wahającą dłoń, która przygotuje im nowe trwanie poza śmierć lub nowy ich sen.

Artyści malując czy też rysując, wlewają w to, co tworzą, wyobrażenia, zdolności, spostrzeżenia, utrwalają siebie, a także rzeczywistość, w której żyli, przemijającą wraz z ich śmiercią.

Malowidła naskalne w Lascaux budzą ciekawość i podziw, ale przede wszystkim stanowią punkt, od którego sztuka europejska może chociaż symbolicznie wywodzić swój początek, a artyści utożsamiać z prehistorycznym człowiekiem, który utrwalił rzeczywistość na skale.

Jednym z polskich poetów mających silne poczucie przemijalności rzeczywistości jest Czesław Miłosz. Wielokrotnie w rozmowach czy też utworach literackich podkreślał niemożność uchwycenia wielu ulotnych chwil życia, a jedynie w sztuce widział możli-

⁴ Tamże, s. 283.

⁵ Tamże, s. 5.

wość ocalenia od zapomnienia obrazów, ludzi, fragmentów świata. Dokonać może tego poeta lub malarz korzystający ze środków, którymi posługują się w pracy obaj artyści. Postulaty autora *Doliny Issy* przejawiają się najlepiej oczywiście w jego twórczości, poczynając od wizyjnych utworów z tomu *Trzy zimy*, poprzez idyllicznie opisywaną rzeczywistość w okupacyjnej literaturze *Świat. Poema naiwne* i kolejne już emigracyjne zbiory wierszy: *Światło dzienne*, *Gucio zaczarowany*, *Hymn o Perle*, które zazwyczaj są oparte na obrazie - konkretnej sytuacji, zdarzeniu czy postaciach, aż do wydanego 1984 tomu *Nieobjęta ziemia* i jednego z ostatnich zbiorów w twórczości poety *To*, gdzie Miłosz w dwóch cyklach poetyckich: *W Yale* i *O!* zbliża się do powstałego w starożytności gatunku literackiego - ekfrazy.

Czesław Miłosz odwołując się w utworach do zjawisk występujących w sztuce minionych wieków, wpisuje się w nieprzerwany bieg kultury, polemizując lub zgadzając się z nimi zacieśnia ogólnoludzki krąg tradycji i dziedzictwa. Kontynuuje też istniejącą od starożytności ideę wzajemnego oświeclania się sztuk, tak zwanej intersemiotyczności.

Hasłem *Malarstwo jest milczącą poezją, a poezja - mówiącym malarstwem* Symonides z Keos rozpoczął w VI w. p. n. e. rozważania na temat powinowactwa sztuk, a jego kontynuatorem był Horacy z formułą *ut pictura poesis* (poemat to jak obraz)⁶ pochodzącą z *Listu do Pizonów*. Początkowo nie miała jeszcze takiego znaczenia, jakie jej później nadano⁷:

Poemat to jak obraz: jeden cię bardziej ujmie, jeżeli staniesz blisko, drugi z większej odległości; dla jednego jest pożądany cień, drugi chce być oglądany w jasnym świetle, bo nie boi się bystrego spojrzenia krytyka, jeden podoba się raz, drugi będzie się podobał i przy dziesięciokrotnym oglądaniu⁸.

Poeta pisał o sposobie odbioru poematu, ale później jego słowa odczytywano w sposób następujący: poezja podobnie jak inne sztuki wywołuje środkami języka naturalnego przedstawienia oglądowe charakteryzowane jako wyobrażeniowe wizualne

⁶ R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 74.

⁷ H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizacja literatury* [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 7, *Klasyki Współczesnej Polskiej Myśli Humanistycznej*, Prace wybrane Henryka Markiewicza, t. IV.

⁸ *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*, przeł. i oprac. T. Sinko, Wrocław 1951, s. 84.

lub polisensoryczne, natomiast plastyka postrzega jedynie wizualnie⁹. Nadużycie interpretacyjne wypowiedzi poety żyjącego w I w. p. n. e. otworzyło dyskusję nad granicami poezji i malarstwa, a także innych dziedzin sztuki, trwającą po czasy współczesne.

Podobne wnioski wysnuł w I w. n. e. Pseudo-Longinus i omówił je w traktacie *O górności*¹⁰:

Do osiągnięcia wspaniałości, wielkości i potęgi stylu przyczyniają się także [...] fantazje, czyli obrazy. Ja je przynajmniej tak nazywam, gdy niektórzy inni mówią o tworach wyobraźni. Zwykle fantazją nazywa się każde wyobrażenie zdolne wyrazić się w słowach; dziś zaś używa się tej nazwy w tych wypadkach, w których to, co mówisz w natchnieniu i silnym wzruszeniu, staje żywo przed oczyma twoimi i twoich słuchaczy.

Jego sąd wpisuje się w teorię o powinowactwie sztuk, jednakże w starożytności byli tacy estetycy, którzy nie dostrzegali cech wspólnych sztuk, przeciwnie, wskazywali różnice. Istotne dla nich były argumenty o budowie i realizowaniu się poezji i malarstwa.

Dion z Prusy (Chryzostom) w XII mowie olimpijskiej z 105 roku n. e. argumentował:

utwór poetycki rozwija się w czasie, gdy obraz trwa; może „wywołać wyobrażenie wszystkiego, co przychodzi na myśl”, gdy obraz przedstawia tylko ludzki wizerunek; może również ukazać to, co niewyobrażalne, a więc na przykład myśli, gdy obraz czyni to tylko przy pomocy symbolu; wykonany jest w tworzywie mniej opornym i dającym więcej swobody niż obraz; łatwiej też pobudza i ludzi odbiorcę, wspierając się efektami brzmieniowymi, niż obraz, który zwraca się tylko do zmysłu wzroku, wymagającego intensywnej naoczności¹¹.

Poglądy Chryzostoma jako przeciwnika utożsamiania poezji i malarstwa będą się powtarzać u innych krytyków słów Horacego - Leonarda da Vinci i G. E. Lessinga.

Najbardziej znanym i wiernym realizatorem postulatów zbliżenia poezji i malarstwa w starożytności był Filostrates. Jego cykl *Eikones (Obrazy)* jest popularnym i zacho-

⁹ H. Markiewicz, dzieło cyt., s. 9.

¹⁰ Tamże, miejsce cyt.

wanym do czasów współczesnych zbiorem opisów obrazów. Filostrates prezentuje swe teksty jako interpretacje malowideł znajdujących się na ścianach galerii w willi jego przyjaciela w Neapolu. Często obrazy te były ilustracjami popularnych utworów literackich, więc w opisach autora przeplata się relacja o micie lub historii z opisem o artystycznym wyobrażeniu. *Eikones* zostały napisane jako ćwiczenia retoryczne i miały służyć jako wzory dla uczniów¹².

Znane są historie o fascynacji nowożytnych malarzy starożytnym opisem alegorycznego obrazu Apellesa dokonanego przez Lukiana z Samosat, który prowokował próby artystycznej rekonstrukcji m.in. Botticelliego i Bruegla. Lukian wskazując na rozmieszczenie przestrzenne na płótnie, opisał kolejne postacie, które Apelles namalował, aby obronić się przed oszczerstwami, co pozostało jedynym świadectwem istnienia tego dzieła sztuki¹³.

Dziedzictwem starożytności w zakresie integracji sztuk jest pojęcie *ekphrasis* rozumiane jako opis rzeczy lub postaci, a także gatunek literacki opisujący dzieła sztuki. Łączy się z tym paradoks: ekfrazja zdąża do unaocznienia przedmiotu, a z drugiej strony – robi wszystko, by zastąpić samo widzenie. Bliska pojęciu *ekphrasis* jest definicja hypotypozy¹⁴, która maluje rzeczy w sposób tak żywy i energiczny, że niemal stawia je przed oczami i z opowiadania lub opisu tworzy obraz, malowidło czy nawet scenę żywą¹⁵. Oba pojęcia otwierają dyskusje i spory estetyczne filozofów, artystów i literaturoznawców kolejnych epok.

Następne wieki przyniosły również konkretne przykłady powinowactwa sztuk, można tu przywołać emblematykę staropolską, w której grafika ilustrowała tekst, napisy na banderolach wkomponowane w średniowieczne obrazy czy też barokowe wiersze

¹¹ Tamże, miejsce cyt.

¹² *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce. Od starożytności do 1500 roku*, wybrał i oprac. J. Białostocki, Gdańsk 2001, s. 100.

¹³ Tamże, s. 10.

¹⁴ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004, s. 76.

¹⁵ M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki”, 1999 (XC), z. 2, s. 230.

naśladujące swym kształtem przedmiot wypowiedzi¹⁶ - *carmina figurata*, realizujące w sensie najbardziej dosłownym zasadę *ut pictura poesis*¹⁷.

Zdecydowane stanowisko w toczącej się od wieków dyskusji na temat powinowactwa sztuk zabrał Leonardo da Vinci w *Traktacie o malarstwie* (odkrytego świata z rękopisu w 1817 roku)¹⁸. Renesansowy uczony jednoznacznie opowiada się za wyższością sztuk plastycznych nad poezją, argumentując swe stanowisko w różnoraki sposób. Twierdzi, że poeta chce opisywać naturę, zmyślając sytuacje i formy rzeczy, malarz zaś zmierza wprost do odtworzenia dzieł natury i nie wspomaga się żadnymi środkami¹⁹. Dodatkowo może stworzyć nieskończoną ilość rzeczy, których słowa nie potrafią nazwać, a ponieważ są one odbierane zmysłem wzroku – najgodniejszym ze wszystkich, jest w stanie zrekompensować utratę innych. Słowa człowiek przyswaja jedynie poprzez mniej ważny według da Vinci zmysł – słuch²⁰. Z tym podziałem wiąże się również drugi – malarstwo ukazuje rzeczy bezpośrednio w tej postaci, w jakiej powstały, natomiast poezja rozwija się w czasie i odpowiada rzeczywistości, w której została napisana, przez co może po wielu latach stać się niezrozumiała. Harmonijne i pozostające w ładzie i zawsze uważane za piękne dzieła sztuki tworzy malarz, naśladując przy tym naturę – dzieło boskie²¹. Poezja nie jest więc w stanie opisać w wyczerpujący i wiarygodny sposób rzeczywistość, dlatego malarstwo stawia przed sobą cel odtwarzania faktycznego porządku rzeczy.

W epoce odrodzenia i późniejszych wiekach oprócz Leonarda da Vinci także inni badacze wypowiadali się na temat powinowactwa sztuk, a większość z nich widziało podobieństwa między nimi. Byli to na przykład: Juliusz Cezar Scaliger (*Poetyka*) Aleksander Pope (użył wyrażenia *sister arts*) i Jan Jakub Bodmer (*Rozważania krytyczne o poetyckich malowidłach pisarzy*). W 1637 w Anglii powstał łaciński poemat Alfonsa

¹⁶ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne. Problemy metodologiczne* [w:] *Między tekstami. Intertekstualność jako problem poetyki historycznej*, red. J. Ziomek, J. Sławiński, W. Bolecki, Warszawa 1992, s. 354.

¹⁷ H. Markiewicz, dzieło cyt., s. 34.

¹⁸ Tamże, s. 11.

¹⁹ L. da Vinci, *Traktat o malarstwie* [w:] M. Rzepińska, *Leonarda da Vinci „Traktat o malarstwie”*, Wrocław 1984, s. 9, *Teksty źródłowe do dziejów teorii sztuki*, red. W. Juszcak, t. XXV.

²⁰ Tamże, s. 14.

²¹ Tamże, s. 20.

Du Fresnoy *De arte graphica*, który cieszył się ogromną popularnością również w oświeceniu, a łączył formuły Horacego i Symonidesa²²:

Poezja niech będzie jak malarstwo; a malarstwo niech będzie podobne do poezji; każda współzawodnicząc naśladuje siostrę i wymieniają się ich zadania i nazwy; tę nazywa się milczącą poezją, owa zwykła się nazywać mówiącym malarstwem.

Również w Polsce wystąpiły głosy opowiadające się za powinowactwem sztuk, a nawet za koniecznością ich mieszania. Wacław Rzewuski pisał w *Nauce wierszopiskiej* w 1762 roku:

Że wiersz powinien być pięknym obrazem,
Horacjusza jest to wyrok dawny,
Jakbyś z Hektorem żył i bił się razem,
Tak ci go Homer odmalował sławny,
Tu wojskiem rządzi, tu tnie swym żelazem,
Zda ci się wszędzie widomy i jawny.

Poeta powinien operować słowem w sposób wskazany przez Horacego, aby wiersz wywoływał obrazy przed oczami czytającego. Podobnie pisał F. N. Golański w podręczniku *O wymowie w prozie albo w wierszu* z 1782: *Dobry opis równa się dobremu malowaniu, a zatem z tej miary może być nazwany obrazem, z tą tylko różnicą, że osoba tam wydana ledwie nie przemówi, a tu się sama odzywa*. Poezja zawierająca słowa przywołujące w umyśle obraz może więc sprostać wymaganiom stawianym literaturze.

W XVII i XVIII wieku kwestia *ut pictura poesis* stała się wyznacznikiem dla pisarzy – malarstwo było symboliczne i alegoryczne, powstały pierwsze poematy opisowe²³. Mówiono o świecie wykorzystując formułę Horacego, która z racji swej popularności stała się przedmiotem zainteresowania teoretyków literatury. Gotthold Ephraim Lessing²⁴ w 1766 roku w rozprawie *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* wyznacza właśnie taki (według niego) mur nie do przejścia. Te dwie sztuki za podsta-

²² H. Markiewicz, dzieło cyt., s. 9-10.

²³ S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 15.

²⁴ R. Cieślak, dzieło cyt., s. 75.

wę mają odmienne tworzywa, w związku z czym są różnice między charakterem znaków, którymi się posługują; naturalne należą do malarstwa, dowolne są wykorzystywane przez poezję. Poza tym sztuki plastyczne mają charakter przestrzenny – Lessing atakował ich ekspresyjność i alegoryczność, natomiast literatura – czasową kompozycję, więc procesualność języka przekreśla jej opisowość. Różnica ta powoduje, że znaki naturalne mają przewagę nad arbitralnymi i malarstwo poprzez to jest szczególnie predysponowane do wytwarzania barwami i formami iluzję dla wzroku. Poezja natomiast powinna upodabniać swe znaki do naturalnych, posługując się składnią, rytmem, figurami i tropami poetyckimi. Niemiecki teoretyk literatury postulował czystość sztuk i przez to ich swoistość – i podobnie jak Horacy znalazł zwolenników²⁵.

Romantyzm natomiast w mniejszym stopniu zajmował się problematyką przenikania się malarstwa i sztuki słowa, twórcy zwrócili uwagę na muzyczność literatury. Teoretycy i filozofowie uznali poezję za najważniejszą w systemie sztuk. G. W. F. Hegel stwierdził, że jest ona totalnością, która łączy ponad wszystkim sztuki plastyczne i muzykę właśnie. W rozprawie *Estetyka* zgadza się z Lessingiem, że poezja nie jest w stanie wywołać u czytelnika oglądu wyobrażeniowego, ale (już to odmiennie niż autor *Laokoona*) ogląd duchowy może przewyciężyć oddzielność rozwijanych w czasie szczegółów opisu i skupić je w jeden obraz. Teoria Hegla zyskała rozgłos poprzez zawartą w niej koncepcję obrazowego uogólnienia jako istoty sztuki. I to stało się domeną literatury II połowy XIX wieku: połączenie trafnej nowości uogólnienia z bogatą i wyrazistą wyobraźnością świata przedstawionego²⁶.

O obrazowości w literaturze polskiej pisali w rozprawach teoretycznych między innymi Stanisław Witkiewicz – *Mickiewicz jako kolorysta* (1885) i Eliza Orzeszkowa – *O powieściach Teodora Tomasza Jeża* (1879). Według nich słowo autora powinno wywołać w umyśle czytelnika obraz, kolor – rozbudzać wyobraźnię. Oczywiście w owym czasie znaleźli się również przeciwnicy takiej teorii, byli to Theodor A. Meyer i Hubert Roetteken – niemieccy teoretycy literatury. Dowodzili, że język nie jest w stanie wytworzyć pełnowartościowych oglądów, a jeśli nawet mu się uda, to są one słabe i ubogie i nie mogą stanowić o wartości utworów poetyckich.

²⁵ S. Wyślouch, dzieło cyt., s. 16.

²⁶ H. Markiewicz, dzieło cyt., s. 19.

W 1931 roku do dyskusji dołączył się Roman Ingarden, który wyodrębnił oddzielną warstwę dzieła literackiego – wyglądy uschematyzowane, która jest niezbędna, aby pewien przedmiot lub jego własności były dane w spostrzeganiu *samoobecnie i cieleśnie* dokonywanym każdorazowo przez czytelnika²⁷.

Przypomnienie wielowiekowej nierozstrzygniętej dyskusji o funkcje i jakość przedstawień wyobrażeniowych prowadzi do wniosku, że ich rola jest różna w kolejnych okresach literatury pięknej i stylach odbioru, a także zależna od indywidualnych zdolności czytelników²⁸.

Abstrahując od teoretycznoliterackich rozważań, można podać przykłady konkretnych realizacji zasady *ut pictura poesis*, kiedy to teksty nawiązują do twórczości danego malarza lub gdy pisarze zajmują się eseistyką artystyczną omawiającą zagadnienia z dziedziny sztuk plastycznych (przykładem jest wspomniany tutaj już cykl *Barbarzyńca w ogrodzie*)²⁹. Ceniono temat malarski w okresie młodej polski, ale to w literaturze współczesnej powstało najwięcej utworów ściśle związanych ze sztukami plastycznymi. Zjawisko to możemy zauważyć w twórczości autorów szczególnie zainteresowanych sztuką inną niż ich – słowa. Wymienić tu należy: M. Jastruna, T. Ku-biaka³⁰, T. Śliwiaka, W. Szymborską, J. Przybosia, K. I. Gałczyńskiego, skamandrytów. Autorzy ci poprzez transpozycję dzieła malarskiego na język poezji opowiadają się za uniwersalną wartością sztuki i jej nieprzemijającym charakterem. Takim poetą jest również Czesław Miłosz.

²⁷ Tamże, s. 25.

²⁸ Tamże, s. 33.

²⁹ W. Okoń, *Literatura a sztuki plastyczne* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1992, s. 558.

1. Malarskie fascynacje Miłosza

Dzieciństwo i młodość

Autor *Doliny Issy* niezwykle często w wszelkiego rodzaju pismach wspomina dzieciństwo spędzone w litewskich Szetejniach i pierwsze podróże zagraniczne do Włoch i Francji. Owe lata młodości miały wielkie znaczenie dla uformowania się osobowości Czesława Miłosza – zauważa to sam poeta, ale także jego pisma (wprawdzie pośrednio) świadczą o dużej roli przedwojennych czasów w kształtowaniu się poglądów artysty, a także zainteresowań.

Ziemia litewska, będąca pierwowzorem literackiej *Doliny Issy*, pozostała w pamięci poety na zawsze, a być może towarzyszące mu po wojnie przekonanie o tym, że już nigdy jej nie odwiedzi³¹, wzmocniło pamięć i zdolność zapamiętywania szczegółów, a także zwielokrotniło mentalne powroty do dawnych czasów, które czytelnik może napotkać w wielu tekstach artysty, a także w rozmowach przeprowadzonych z nim przez Ewę Czarnecką (pseudonim Renaty Gorczyńskiej) i Aleksandra Fiuta. Poeta z perspektywy czasu opowiada o swoim dzieciństwie spędzonym na Litwie, a te historie służą badaczom do wyjaśniania jego pewnych późniejszych poetyckich wyborów.

Pisząc o wierszach Miłosza o obrazach warto zadać sobie pytanie: skąd to niezwykle zainteresowanie poety malarstwem, a także wiedza o nim, stanowiące wprawdzie niewielki odcinek obszernej twórczości i jeden z wielu tematów poetyckich, ale na tyle

³⁰ T. Kubiak, *Wiersze i obrazy*, Warszawa 1973.

³¹ Potwierdzeniem słów autorki tej pracy niech będzie wypowiedź Miłosza z *Innego Abecadła* znajdująca się w haśle *A przecież* stanowiącym wstęp, w którym poeta tłumaczy skąd zrodził się w jego głowie pomysł napisania alfabetycznie uporządkowanego zbioru wspomnień o miejscach, osobach, wydarzeniach: *Cale życie układamy swoje własne mitologie i te z wczesnej fazy trwają najsilniej. Im dalej w przestrzeń mnie zanosło (a Kalifornia chyba dostatecznie daleko), tym bardziej szukałem więzi z sobą dawnym, tym z Szetejń i Wilna*. Por. C. Miłosz, *Inne abecadło*, Kraków 1998, s. 6.

widoczny i reprezentatywny, że stanowi całość, w której można wyróżnić pewne prawidłowości i skłonności.

Tajemnicą nie jest, że największy wpływ na życie człowieka mają lata dzieciństwa – biografia Czesława Miłosza dostarcza faktów mogących być argumentami popierającymi tę tezę. Panująca w domu dziadków poety atmosfera przyczyniła się do wyzwolenia w Miłoszu pasji oglądania wszystkiego, co wokół niego się znajdowało³².

W zbiorze rozmów, które przeprowadził Aleksander Fiut zatytułowanym *Autoportret przekorny*, Miłosz przywołuje wspomnienia o dostępnym mu jako dziecku świecie kolorowych czasopism i ilustracji, które po latach pamięta w szczególach³³:

A.F. Jaki był rozkład dworu? Gdyby pan opisał go od strony głównego wejścia.

C.M. (...) Dalej, za tą jadalnią, był pokój niby gościnny, który nigdy właściwie gościnny nie był, bo wilgoć i chłód potworny, gdzie szafy były w ścianach wmurowane i stosy nieprawdopodobne i książek, i welinów, i zwojów, i ilustracji. To tam właśnie dostąpiłem wtajemniczenia w kolorowe ilustracje z pierwszej połowy XIX wieku, 1840. Rozmaite żurnale mód, ilustracje o Murzynach, Brazylii i jakieś takie rzeczy.

Podobne wspomnienia wyłaniają się z rozmów z Ewą Czarnecką, w czasie których Miłosz mówi o znajdowaniu w bibliotece dziadków starych ilustrowanych wydań dramatów Szekspira czy *Iliady* Homera, francuskich pism z lat trzydziestych i czterdziestych z kolorowymi rysunkami, a także przypomina sobie po upływie kilkudziesięciu lat ilustracje zamieszczone w opisach wypraw do egzotycznych krajów – brazylijskich Indian w głębi puszczy amazońskiej czy afrykańskich buszmenów z dzidami³⁴. Przypuszczalnie każde dziecko nie mające dostępu do telewizji zapamiętałoby przedstawienia dalekich krajów znane z opowieści samodzielnie czytanych czy też obejrza-

³² C. Miłosz, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, rozmowy E. Czarnecka, New York, 1983, s. 379.

³³ C. Miłosz, *Autoportret przekorny*, rozmowy A. Fiut, Kraków 2003, s. 153-155.

³⁴ E. Czarnecka, „Obrysować słowem świat”, czyli o poezji i malarstwie [w:] C. Miłosz, *Podróżny świata...*, s. 380.

nych. Dla Miłosza te kontakty były na tyle silne, że ich reminiscencje można odnaleźć w poezji³⁵:

Otwarta książka. Mól rozchwiany lotem
Leci nad mknącym w kurzawie rydwanem.
Dotknięty, spada prosząc pyłem złotym
Na greckie szyki w mieście zdobywanym.
Toczy się rydwan, o kamienne płyty
Uderza głowa, włoką bohatera,
A mól, do karty kłaśnięciem przybity,
Na jego ciele, trzepiąc się, umiera³⁶.

Cytowany wiersz nosi tytuł *Obrazki* i pochodzi z cyklu *Świat. Poema naiwne* umieszczonego w tomie *Ocalenie*. Umierający na kartach książki mól stanowi znak świadczący o tym, że podmiot liryczny opisuje ilustrację. Paradoksalnie równolegle kończą się dwa istnienia – konającego na kartach książki za każdym razem, gdy się ją otworzy, Hektora – bohatera *Iliady* i umierającego tu i teraz mola.

W cyklu tym widać jeszcze inne sygnały świadczące o tym, że pewne jego fragmenty mają swą genezę we wspomnieniach poety, ale zanim zostaną one przytoczone, głos zabierze ponownie Miłosz³⁷:

A.F. Czy jakieś elementy tego dworu przeniósł pan nie tylko do *Doliny Issy*, ale i do *Świata*?

C.M. Oczywiście, jak najbardziej. Przecież to jest bardzo ściśle wzorowane na Szetejniach. I teraz muszę panu powiedzieć jedną rzecz. Mówilem o jadalni. Zaraz z jadalni było wejście do korytarza, który prowadził do kuchni – i to jest holenderskie malarstwo. Wszystko! Szetejnie to jest ściśle holenderskie malarstwo. Jeżeli pan weźmie światło i wygląd pokoi, nawet obrazy, które tam

³⁵ Tamże, miejsce cyt.

³⁶ Wszystkie cytaty poezji Miłosza przywołane w pracy *Wiersze Miłosza o obrazach* pochodzą z wydania: C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1-4, Kraków 2001-2004. Tomy te są kolejnymi tytułami *Dzieł zebranych* Czesława Miłosza przygotowanych przez Społeczny Instytut Wydawniczy Znak we współpracy z Wydawnictwem Literackim, a obejmujących całość twórczości poetyckiej, prozatorskiej, eseistycznej i translatorskiej poety. Jedynie fragmenty tomów: *Na brzegu rzeki* (1994), *To* (2000) i *Wiersze ostatnie* (2006) pochodzą z pierwszych samodzielnych wydań.

³⁷ C. Miłosz, *Autoportret...*, miejsce cyt.

były – o ile pamiętam, były to jakieś martwe natury – wszystko to jest przecież Holandia, to jest XVII wiek holenderski.

Jednym z najbardziej cenionych przez Miłosza artystów był Piotr Breughel Starszy – malarz realistyczny, u którego poeta cenił *krwisty, często dosadny realizm jego scen rodzajowych i zamięłowanie do szczegółu*³⁸. Dowód na to znaleźć można w znajdującym się również w cyklu *Świat. Poema naiwne* utworze *Jadalnia*. Wprawdzie w przedstawionym fragmencie rozmowy Miłosz nie mówi o konkretnych obrazach znajdujących się na ścianach domu dziadków, a także nie ma żadnych sygnałów o wiążącej w Szetejniach reprodukcji jakiegoś dzieła Breughla, to mimo to można postawić hipotezę, że opisany przez poetę obraz w wierszu *Jadalnia* mógł wyjść spod pędzla holenderskiego malarza. Aleksander Fiut sugeruje, że wiersz dotyczy obrazu *Zima miejska*³⁹, jednak wśród badaczy nie ma co do tej sprawy pewności:

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
Między drzewami ślizga się na lodzie
Gromada ludzi, dym idzie z komina
I wrony lecą w pochmurnej pogodzie.

Wątpliwości rodzą się z powodu częstości występowania motywu lodowiska i pozostałych elementów kompozycji zarówno w twórczości Breughla⁴⁰ jak i innych malarzy holenderskich, czy też w ogóle pejzażystów.

Podczas cytowanej tu rozmowy Aleksander Fiut zadaje Miłoszowi przewrotne pytanie dotyczące wyposażenia kuchni: *A miedziane rondle też tam były?*⁴¹ Oczywiście jest ono podchwytliwe dla tych, którzy znają wiersz *Jadalnia*: *Niska/ Sofa obita skórą, nad nią głowy/ Dwóch uśmiechniętych diablów wyrzeźbione/ I miedzianego rondla brzuch połyska*. W odpowiedzi rozmówcy rzeczywistość miesza się z poetyckim światem, a Miłosz świadomie wchodzi w tę grę, odpowiadając: *Tak. Absolutnie!* i tłumacząc

³⁸ E. Czarnecka, dzieło cyt., miejsce cyt.

³⁹ A. Fiut, *Przypisy* [do:] C. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 266.

⁴⁰ E. Czarnecka sugeruje, że może to być *Zimowy pejzaż z pułapką na ptaki* albo *Myśliwi na śniegu* z cyklu *Miesiące*. Oba te obrazy powstały w 1565 roku, a przedstawiają ponury zimowy dzień i gromadę ludzi ślizgających się na zamrożonej rzece bądź stawach. Na obu widoczne są czarne ptaki – być może wrony. A *Pejzaż z pułapką* służył następnym pokoleniom malarzy do kopiowania i ćwiczenia warsztatu. Por. E. Czarnecka, dzieło cyt., s. 381.

⁴¹ C. Miłosz, *Autoportret...*, miejsce cyt.

cząc poprzez opis przylegającej do garderoby apteczki swój rodowód poetycki⁴²: *Boże święty! Mnie się wydaje teraz, że cała moja poezja wzięła się z apteczki...* Poeta wylicza rzeczy, które zapamiętał z tego pomieszczenia (szuflady, kolorowe garnuszki, pastka na myszy), a także zapachy i atmosferę, którą razem tworzyły: *Właśnie te garnuszki koloru vermeille, które tam stały, w połączeniu z innymi zapachami – to czyśty Chardin, wszystko razem! Chardin i malarstwo holenderskie. Tu jest klucz, skąd te upodobania u mnie dla martwych natur holenderskich i dla Chardina*⁴³. Zamiłowanie do opisu szczegółu, który jest medium do ogarnięcia większej całości, a także chęć dotknięcia rzeczywistości według samego Miłosza zrodziło się w nim (zapewne tylko po części) w czasie pobytu w domu dziadków.

Pierwszą podróż na Zachód (Czechosłowacja, Niemcy, Szwajcaria, Francja)⁴⁴ Miłosz odbył wraz z przyjaciółmi w 1931 roku, a kolejne dwie przedwojenne wyprawy zaprowadziły go już samego do Francji (rok akademicki 1934/1935) i Włoch (wiosna 1937). Podczas tych wyjazdów spotkał się po raz pierwszy namacalnie ze sztuką - malarstwem, znanym mu jedynie do tej pory z nielicznych reprodukcji⁴⁵. Miłosz, jak sam mówi, wszedł w malarstwo poprzez Luwr i galerie paryskie – odbywało się to intensywniej podczas drugiej podróży poety do kraju nad Sekwaną, w czasie stypendium naukowego, gdy to spotykał się z Oskarem Miłoszem, a poprzez niego z tamtejszym środowiskiem artystycznym, a także odbywał niedzielne wycieczki do Luwru, przyłączając się do grupy prowadzonej przez Józefa Pankiewicza, który wygłaszał swoiste wykłady na temat zebranych w muzeum dzieł, zatrzymując się przed nimi i omawiając je⁴⁶. Oprócz Miłosza uczestniczyli w tym kursie historii sztuki inni Polacy przebywający ówczesnie w Paryżu – m.in. Józef Czapski, który później napisał książkę o Józefie Pankiewiczu, w której zawarł sprawozdanie z owych przechadzek i towarzyszących im wykładów i rozmów po Luwrze – stanowi ona zapis wypowiedzi Pankiewicza na temat mijanych konkretnych dzieł, a także ich autorów⁴⁷. Spisywane w trakcie wizyt w muzeum oddają ich specyfikę i przedstawiają poglądy malarza na sztukę. Jednak to nie owiane już legendą wycieczki do Luwru budzą u Miłosza najwięcej wspomnień z paryskiego roku 1935/1936 - wiążą się one raczej z czasem spędzonym z kuzynem Oska-

⁴² Tamże, miejsce cyt.

⁴³ Tamże, miejsce cyt.

⁴⁴ C. Miłosz, *Podróż na Zachód* [w:] *Rodzinna Europa*, Paryż 1983, s. 128-142.

⁴⁵ C. Miłosz, *Abecadło Miłosza*, Kraków 1997, s. 212.

⁴⁶ C. Miłosz, *Autoportret...*, s. 277.

rem Miłoszem; znacznie więcej poeta mówi o wyprawie do Włoch, na którą wybrał się podczas wolnego miesiąca pomiędzy utratą pracy w Polskim Radiu w Wilnie, a podjęciem jej w tej samej rozgłośni w Warszawie⁴⁸.

Młody człowiek, który zapoznawał się w latach trzydziestych ze sztuką Włoch, należał do grupy wyjątkowych ludzi. Jedynie zamożni Polacy jeździli całymi rodzinami na południe Europy⁴⁹. Miłosz mimo braku wielkich funduszy odwiedził Wenecję, Florencję, Sienę, Asyż, Orvieto⁵⁰ i Rzym. Po wielu latach zapytany o wrażenie z podróży do Włoch i spotkanie z tamtejszą sztuką stwierdził⁵¹:

Spotkanie ze sztuką włoską jest zawsze snobistyczne. Trudno snobizm oddzielić od tego, co nam się rzeczywiście podoba. Turystyka ze zwiedzaniem obiektów sztuki jest upupianiem, gromadnym upupianiem. Niektóre rzeczy oglądane pobieżnie, po to żeby złożyć należny haracz upupiającej modzie, po latach wracają jak rzeczywiste, prawdziwe przeżycie jakiegoś szczegółu czy jakiejś postaci. (...) autentyczność spotkania z dziełami sztuki jest w jakiś sposób zaprzepaszczone przez całą wiedzę, że to jest piękne, czy też ten okres malarstwa jest znakomity itd. Człowiek uczy się dość wcześnie, właśnie podczas takiej podróży, czy później poprzez chodzenie do Luwru, rozmaitych zwrotów, wyrażań pochwały.

Wiedza o malarzu, jego genealogii, czasie, w którym tworzył, wydają się poecie być snobizmem. Pytany o to, co zapamiętał, wskazuje na freski w katedrze w Orvieto wykonane przez Luca Signorellego przedstawiające koniec świata. Miłosz nie opisał ich w żadnym wierszu, ale odnotował tę wizję w szkicu *Science Fiction and the Coming of the Antichrist* w tomie *Emperor of the Earth*⁵². Jednak w wydany w 2003 roku złożonym i opracowanym przez Agnieszkę Stawiarską tomie pism Miłosza zatytułowa-

⁴⁷ J. Czapski, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992.

⁴⁸ C. Miłosz, *Abecadło...*, miejsce cyt.

⁴⁹ C. Miłosz, *Autoportret...*, s. 298-299.

⁵⁰ Do Orvieto w latach 60. XX wieku wybrał się również Zbigniew Herbert, a stało się to za przyczyną właśnie Czesława Miłosza. Herbert w pierwszym akapicie eseju *Il Duomo* z tomu *Barbarzyńca w ogrodzie* pisze następujące słowa: *Przyjaciel poeta mówi: „Jedziesz do Włoch, nie zapomnij упаść do Orvieto”. Sprawdzam w przewodniku: tylko dwie gwiazdki. „Co tam jest?” pytam. „Wielki plac, na placu trawa i katedra. W katedrze Sąd Ostateczny”*. Małgorzata Czermińska sugeruje, że owym przyjacielem jest właśnie Miłosz, który wskazuje Herbertowi nie tylko drogę poetycką, ale i malarską. Por. Z. Herbert, dzieło cyt., s. 63-75.

⁵¹ C. Miłosz, *Autoportret...*, s. 300-301.

⁵² E. Czarnecka, dzieło cyt., s. 384.

nym *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939* padają następujące słowa⁵³:

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.

Jest to fragment eseju *O milczeniu* napisanego w latach trzydziestych, a znajdujący się w nim cytat zaczynający się od słów „*Jak cierpki kolor!...*” według informacji autora jest fragmentem nieukończonego wiersza⁵⁴.

We Włoszech poetę zachwyciło również malarstwo manierycznego malarza Antonio Pollaiuolo, a zwłaszcza obraz przedstawiający Tobiasza⁵⁵. Występuje tu pewna nieścisłość – otóż Miłosz we Włoszech był w 1937 roku, natomiast wiersz jego autorstwa *Posąg małżonków*, który nawiązuje do obrazu *Anioł prowadzący Tobiasza* pochodzi z tomu *Trzy zimy* i został napisany w 1935 roku⁵⁶. Renata Gorczyńska przypomina, że Miłosz podczas rozmowy podkreślał, że miłośnikiem Pollaiuolo byli niektórzy jego koledzy i to oni zaznajomili poetę z twórczością włoskiego malarza⁵⁷. Pisarz mógł znać ten obraz z reprodukcji:

A ty mnie wiodłaś jak anioł Tobiasza
Na rdzawe, smutne lombardzkie moczary.
Aż nadszedł dzień, kiedy się przestrasza
Znak słusznej miary.

⁵³ C. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Kraków 2003, s. 200.

⁵⁴ A. Stawiarska, *Przypisy* [do:] *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, Kraków 2003, s. 42.

⁵⁵ E. Czarnecka, dzieło cyt., s. 381.

⁵⁶ Tamże, miejsce cyt.

⁵⁷ Tamże, miejsce cyt.

Pamięć działała na tyle silnie, że podsunęła poecie porównanie – kobieta przewodnikiem mężczyzny w wierszu *Posąg małżonków*, tak jak anioł Rafał niewidomego Tobiasza na obrazie Antonio Pollaiuolo.

Jednym z miast, które Miłosz odwiedził w 1937 roku, jest Siena. Pokłosem tej wyprawy stał się wiersz, którego tytułem jest nazwa właśnie tego włoskiego miasta. Być może, mając na uwadze słowa Miłosza o studiowaniu na południu Europy malarstwa renesansowego, przytoczony fragment wiersza jest opisem realistycznych obrazów widzianych w Sienie:

W tym cała piękność snu, że krew nie płynie,
ale zastyga w znak, gdy dotknie miecz,
w tym cała piękność snu, że w ciemnej glinie
jest odpoczynek wśród anielskich rzesz.
I złote wiję się dokoła zmija
i wszystko tutaj trwa, choć nic nie mija.

Ach, zrozumiałym trzeba być. Więc widzę
niebo błękitne nad murami Sieny,
Ach, zrozumiałym trzeba być. Łodydze
podobną wieżę, turniejów areny.
I krzyże męki na złocie ważą,
z żurawim skrzydłem i jaskółczą twarzą.

Niebieski winnic dym. Słodczy dosyć.
Ale ta słodycz od ziemi odpycha.
Niebieski winnic dym. (...)

Aktywnego poznawania malarstwa z przewodnikiem w ręku nie zastąpią żadne podręcznikowe studia – Miłosz uzyskał wtajemniczenie w malarstwo włoskie, między innymi w sztukę sienneńską, która wywarła na nim pozytywne wrażenie.

Przedwojenne wyprawy Miłosza wyznaczyły linię zainteresowań poety malarstwem realistycznym – pejzażami, martwą naturą, obrazami przedstawiającymi konkretne sceny z życia, czyli tym, co Baudelaire nazwał „malarstwem obyczajów”.



Joanna Zembrzuska

Debiutowała opowiadaniem kryminalnym *Morderstwo w Nie-wiadomie* wydanym w tomie I *Kryminalnych Opowiadań* (seria *Kota Polskiego*).

Wiersze Miłosza o obrazach to wynik dwuipółletniej pracy naukowej podczas studiów polonistycznych na Uniwersytecie Gdańskim.

Rok 2011 to najlepszy czas na jej opublikowanie.

Słowem zajmuje się na co dzień – pracując jako neurologopeda z dziećmi, które potrzebują wsparcia terapeutycznego, czytając wszystko, co godne przeczytania i pisząc (gdy czas na to pozwoli).