

Agnieszka CZAJKOWSKA

Galeria Miłosza

Związki poezji Czesława Miłosza z malarstwem niejednokrotnie były tematem wypowiedzi krytycznych. Joanna Zembrzuska jest autorką monografii, zatytułowanej *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*¹, która ukazuje wpływ malarstwa na wrażliwość poety i na sposób kształtowania jego poetyckiego świata. Aleksander Fiut w swojej pracy *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza* obecność sztuk plastycznych w twórczości Noblisty wiąże z jego refleksją historyczną, określającą schyłkowość XX wieku, i w perspektywie końca stulecia ujmującą losy ludzkie w wymiarach społecznych i jednostkowych. Zainteresowanie autora *Kronik* malarstwem ma również, jak pisze autor monografii, wymiar religijny - wynika z przeświadczenia o, wieszczonym przed wojną przez Witkacego, zaniku uczuć metafizycznych. Kult sztuki ma pojawić się w czasach współczesnych w miejsce wyrugowanej z życia społecznego transcendencji. Okaleczeni z możliwości przeżyć mistycznych ludzie, poprzez kontemplację dzieł zgromadzonych w muzeach, zwracają się ku jednemu dostępnemu wariantowi tajemnicy istnienia. Kult sztuki – pisze Miłosz w *Piesku przydrożnym* – jest także próbą przezwyciężenia samotności człowieka we współczesnym świecie, poszukiwaniem przez niego namiastki wspólnoty i substytutem doświadczenia, z którego wyzute zostało życie: „Ludzie pojedynczy: każdy i każda chce doświadczyć wszystkiego, czego inni doświadcniają, jak dowiadują się z ekranu albo z obrazków w magazynach: seksu, strojów, samochodów, podróży. Chodzą stadami i fotografują się wzajemnie. A wyższe, którego na wpół świadomie pragną, przybiera dla nich postać podziwianej sztuki”².

Istotnym elementem zwrotu ku malarstwu w poezji Miłosza, jak pisze Aleksander Fiut, jest także charakterystyczna dla poety ucieczka od subiektywizmu, od spotęgowanej przez współczesny autobiografizm i autotematyzm podmioto-

¹ Zob. J. Zembrzuska, *Wiersze Czesława Miłosza o obrazach*, e-bookowo.pl, 2011.

² Cz. Miłosz, *Piesek przydrożny*, Kraków 1997, s. 55.

wości oraz poszukiwanie obiektywnej miary świata, która jest uobecnianą przez odwzorowywane na płótnach krajobrazy i przedmioty³. Fascynacja sztuką nie wiąże się w twórczości Noblisty z kolekcjonerstwem, i ma źródła nie tyle estetyczne, co epistemologiczne. Realizuje się przede wszystkim w chęci poznania świata i uchwycenia jego istoty. Służą temu często przywoływane w poezji Miłosza akcesoria łowieckie, obraz myśliwego czy zwykłe nieudane polowania. Sam poeta, pytany przez Aleksandra Fiuta o swoje zainteresowanie malarstwem, podkreśla przede wszystkim różnicę w dostępności reprodukcji czy oryginałów ikonograficznych w czasach młodości i w chwili osiągnięcia przez niego dojrzałości. Dawniejsze obcowanie ze sztuką naznaczone było atmosferą wyjątkowości, święta; często odbywało się dzięki dalekim podróżom i to, jak się wydaje, sprzyjało intensyfikacji uczuć, towarzyszących odbiorowi malarstwa. Współczesna wszechobecność obrazów świata, wręcz nadprodukcja wizerunków rzeczywistości, wydaje się tyleż ułatwieniem w recepcji sztuki, co odziera ją z aury oryginału; ma również swoje konsekwencje epistemologiczne i ontologiczne. Mówi w swoim „przekornym autoportrecie” Miłosz:

Zajmowanie się malarstwem wymagało jakiegoś wtajemniczenia, pewnego aktywnego zainteresowania. [...] Mnie się wydaje, że malarstwo miało bardzo duży wpływ na mnie. W tym włoskim okresie bardzo mi się podobał Signorelli, którego widziałem w Orvieto. [...] ale także mi się podobał taki manieryczny malarz, Pollaiuolo. [...] Podobało mi się bardzo malarstwo sienneńskie. Niektóre typy malarstwa raczej mi się nie podobały. Ja nie bardzo byłem wrażliwy na Rafaela. Może na Perugina. Tak, bardziej. No, ale później moje zainteresowania szły raczej w kierunku Chardina⁴.

Wyszczególnioną przez Miłosza galerię malarzy włoskich – efekt podróży poety na południe Europy w 1937 roku – można uzupełnić nazwiskami, które pojawiają się w jego twórczości okupacyjnej i powojennej aż do najpóźniejszych, pisanych u schyłku życia utworów. Są to: Hieronim Bosch, Peter Breughel, Salvator Rosa, Francisco Jose Goya, Wiliam Turner, John Constable, Jean Baptiste Camille Corot, Paul Cezanne, Edgar Degas, Vincent van Gogh, Henri Matisse, Gustav Klimt, Majrorie C. Murphy, Deward Hopper, Wanda Telakowska (artystka wzornictwa przemysłowego) i Drema Vladas. Charakterystyczne, że wiersze tworzone w Wilnie przed wyjazdem do Włoch przechowują wrażenia wizualne, płynące z obcowania z otaczającą pisarza w dzieciństwie przyrodą, bogatą, tajemniczą i niezwykle bujną, jak świadczy napisana już na emigracji *Dolina Issy*. Nie oznacza to jednak, że piękno sztuki pozostawało wówczas poza zasięgiem percepcji poety. W utworze dedykowanym Janowi Lebensteinowi, zatytułowanym *Rodowód*, Miłosz wspomina młodość spędzoną w historycznym mieście. Pisze:

³ Zob. A. Fiut, *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*, Warszawa 1993, s. 258–267.

⁴ *Czesława Miłosza autoportret przekorny. Rozmowy przeprowadził Aleksander Fiut*, Kraków 1994, s. 26–27.

Na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego
My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach Baroku
Nie pytając jaki król ufundował kościół
Mijany co dzień, jakie księżne mieszkaly w pałacu,
Ani jak nazywali się architekci, rzeźbiarze,
Skąd przybyli i kiedy, czym stali się sławni.
Woleliśmy grać w piłkę pod rzędem strojnych portyków,
Biegać obok wykuszów i schodów z marmuru.
Potem nam były miłsze ławki w cienistych parkach
Niż nad głowami gęstwa gipsowych aniołów.
A jednak coś nam zostało: predylekcja do linii krętej,
Wysokie spirale przeciwieństw, płomieniopodobne,
Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów⁵.

Przytoczony utwór, będący estetycznym manifestem i tropem genealogicznym Miłoszowskiego poczucia piękna, buduje wspólnotę odbiorców sztuki na fundamentach specyficznie określonego „kraju lat dziecińczych”. Wiersz *Rodowód* jest apoteozą rodzinnego miasta, ale też prezentuje dziecięcą niefrasobliwość w odbiorze jego barokowego przepychu, która wywołana jest z pewnością brakiem odpowiednio wykształconych możliwości poznawczych. Obejmują one nie tylko niewystarczające wówczas do recepcji sztuki kompetencje estetyczne, ale także historyczne, o których pisze Miłosz w 1949 roku w utworze *Legenda*: „Któż zna początek. Żyliśmy w tym mieście / Nie troszcząc się o dawność. Jego mury / Zdawały się nam wieczne”⁶. Wilno było więc nieczytelne dla dziecińczych oczu. Przezroczystość miasta, relacjonowana w utworach, spowodowana była także przez zażyłość, powstałą z codziennego obcowania ze sztuką. Naturalna obecność arcydzieł architektury prowadziła więc do sytuacji swoistego niedocenienia jej wartości. Chłopięce zajęcia (przypomniana przez Miłosza gra w piłkę, bieganie, zawiązywana w „cienistych parkach” wspólnota) okazują się w *Rodowodzie* bardziej istotne niż kontemplacja piękna i znaków przeszłości, zapisanych w wileńskiej architekturze. Jednak mimo formułowanej w wierszu szczególnej (i zwyczajnie niezawinionej) niekompetencji odbiorczej, Miłosz wskazuje na pozarozumowe, nieuświadamiane oddziaływanie sztuki na pozornie obojętnych, pochłoniętych typowymi dla wieku zajęciami, chłopców. Architektura, co dokumentuje utwór napisany po latach, ma zdolność kształtowania wrażliwości na piękno. W interpretacji Miłosza stanowić może również pierwszy wykład na temat dwoistości świata – jego materialnego wyrazu oraz duchowej istoty. Jednocześnie przypominana zabytkowa zabudowa Wilna posiada umiejętność przywoływania podstawowego prawa rzeczywistości, jakim jest przemijanie. Bogaty w zdobienia barok, „suto drapowane suknie” nie są w stanie ukryć konieczności zniszczenia, określenie „płomieniopodobne” oznacza tyleż

⁵ Cz. Miłosz, *Rodowód*, [w:] tegoż, *Kroniki*, Paryż 1987, s. 61.

⁶ Tenże, *Legenda*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 1985, s. 210.

lekkość, dynamikę rzeźby, co jej podatność na wyroki historii (tak dotkliwie doświadczone podczas okupacji w Warszawie). Relacjonowana przez Miłosza nie-trwałość ma również wymiar religijny: tworzone na użytek ludzkich oczu piękno stanowi jedynie osłonę dla „tańca szkieletów” – średniowiecznego *danse macabre*, który staje się wykładnią sensu współczesnej egzystencji.

Trudna do przyjęcia lekcja istnienia, jaką Miłosz odbiera w przedwojennym Wilnie, przekłada się jednak na niezwykle emocjonalny, trwający przez całe życie, stosunek do miasta młodości. Jego wyrazem jest zapis w *Abecadle*, poświęcony wileńskiemu malarzowi, Dremie Vladasowi: „Wilno ma zdumiewającą cechę, trudną do racjonalnego wytłumaczenia, jakąś magię, która sprawia, że ludzie zakochują się w mieście, jakby było żywą istotą. Mnóstwo malarzy i grafików obierało za temat architekturę i widoki Wilna w ciągu ponad dwóch stuleci. Drema zebrał te dzieła pędzla i rylca w album sławiący przeszłość miasta, zatytułowany *Dinges Vilnius*, czyli *Przepadle Wilno*, wydany w 1991 roku w czterystu tysiącach egzemplarzy. Jest to ni mniej, ni więcej, licząca czterysta stron historia architektury wileńskiej w obrazach [...] Tylko wielka miłość była zdolna stworzyć takie dzieło, i piszę to, żeby złożyć hołd Dremie”⁷.

Obcowanie ze sztuką w refleksji Miłosza zawsze łączy zachwyt z grozą, nawet jeżeli stanowi element wspomnień młodości. W pisany w 1943 roku cyklu *Świat (poema naiwne)* przywołany zostaje obraz z dzieciństwa, którego elementem jest malarstwo. W wierszu *Jadalnia* poeta przypomina codzienną sytuację podawania przez matkę obiadu. Pełną spokoju, zwykłą, znamionującą nienaruszalny ład świata scenerię, obok parującej w wazie zupy, zegara z kukłką, wygodnej sofy, współtworzy reprodukcja obrazu Pietera Breughla. Jak pisze Joanna Zembruska, jest on jednym z najbardziej cenionych przez Miłosza artystów⁸. Utwór przywołuje obraz *Zima miejska*:

Na ścianie obraz. Przedstawiona zima:
Między drzewami ślizga się na lodzie
Gromada ludzi, dym idzie z komina
I wrony lecą w pochmurnej pogodzie⁹.

Pozorna sielankowość wspomnienia atmosfery rodzinnego domu zburzona jest przez zapisaną pod cyklem datą powstania. Rok 1943 – okupacyjne realia tworzenia poezji – odziera przedstawioną scenę z dzieciństwa ze znamion sentymentalizmu. Kontrapunktem dla zbudowanej przez słowa wiersza atmosfery ufności i łatwowierności jest pochmurna, kontrastowa, prawie pozbawiona kolorów tonacja obrazu Breughla i przedstawione na nim postacie myśliwych, towarzyszące wyrażanemu przez poezję Miłosza przeświadczeniu o niepoznawalności i niemożności uchwycenia istoty świata.

⁷ Tenże, *Abecadlo*, Kraków 2001, s. 116–117.

⁸ Zob. J. Zembruska, dz. cyt., s. 17.

⁹ Cz. Miłosz, *Jadalnia*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, s. 119.

Przywoływana przez poezję Miłosza ikonografia stanowi lekcję dystansu, pożądanego przez autora *Doliny Issy* zwłaszcza podczas okupacji (potrzebę intelektualnego uporządkowania koszmarnych doświadczeń tamtego czasu wyrażają pisane przez Miłosza do Jerzego Andrzejewskiego listy-eseje¹⁰). Jest też wyrazem, pełnego podziwu i zdumienia, stosunku wobec świata. Przede wszystkim jednak malarstwo wydaje się w recepcji Noblisty użytecznym narzędziem do chwywania rzeczywistości w jej różnorodności i zdolności do wywoływania momentalnych wrażeń. Dzięki temu oswojona zostaje dotkliwa świadomość nie-trwałości własnego – poety – istnienia, uratowane bywa jego poczucie podmiotowego bycia w świecie i na chwilę zostaje zagłuszona odczuwana stale alienacja. Przytaczając w *Wypisach z ksiąg użytecznych* opinie na temat malarstwa wyrażone przez Artura Schopenhauera, Miłosz tłumaczy również własne fascynacje: „Spośród dzieł malarstwa Schopenhauer najwyżej stawiał holenderskie martwe natury: «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 umiemy patrzeć estetycznie, nie doznając wzruszenia. Gdyż mówią nam one o spokojnym, uciśnionym stanie umysłu artysty, wolnym od podszeptów woli, tak że mógł kontemplować nieznaczące rzeczy tak obiektywnie, tak inteligentnie»”¹¹. Siedemnastowieczne malarstwo holenderskie, podobnie jak dla niemieckiego filozofa, nie jest dla Miłosza elementem historii sztuki czy przejawem określonej doktryny artystycznej. Jest raczej stanem umysłu twórcy i obrazem czasu, w którym żyje. Piszze poeta w utworze zatytułowanym *Realizm*:

Nie jest całkiem źle z nami, jeżeli możemy
Podziwiać holenderskie malarstwo. To znaczy,
Że co nam opowiadają od stu, dwustu lat,
Zbывamy wzruszeniem ramion. Choć straciliśmy
Dużo z dawnej pewności. Godzimy się,
Że te drzewa za oknem, które chyba są,
Udają tylko drzewiastość i zieleni,
I że język przegrywa z wiązkami molekuł.
A jednak to tutaj, chleb, talerz cynowy,
Półobrana cytryna, orzechy i chleb
Trwają, i to tak mocno, że trudno nie wierzyć.
I zawstydzona jest abstrakcyjna sztuka,
Choć żadnej innej nie jesteśmy godni [...]”¹².

Przywołany tu, charakterystyczny dla siedemnastowiecznej Holandii, sposób odzwierciedlania rzeczywistości stanowi kryterium oceny stanu umysłów

¹⁰ Zob. tenże, *Legends nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996, s. 161.

¹¹ Tenże, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 13.

¹² Tenże, *Realizm*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, Kraków 1994, s. 25.

współczesnych Miłoszowi odbiorców sztuki. Fundujące go przekonanie o trwałej i niepodważalnej substancji świata konfrontowane jest z charakteryzującym XX wiek zwątpieniem, które wynika bezpośrednio z rozwoju nauki. Zwątpieniu temu towarzyszy przeświadczenie o niezdolności języka do referencji. Dawne malarstwo stanowi w tej sytuacji jednoczesną pochwałę rzeczywistości i aprobatę dla czynności artysty, który uwiecznia to, co jednorazowe „przez jedną chwilę istniejąc i niknąc”¹³. Niezachwiana wiara w rzeczywistość i prezentowany dystans do niej pozwala również na oddzielanie sztuki od biografii artysty, czyli ograniczenie, charakterystycznego dla dwudziestego wieku, czynnika subiektywizmu. W wierszu zatytułowanym *Biografia artysty* pisze Miłosz, świadomy ludzkiej niedoskonałości:

Tak dużo winy i takie piękno! [...]
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 dzieło¹⁴.

Wyrozumiałość co do etyki, charakteryzującej postawę życiową artysty, idzie w przywołanym utworze w parze z maksymalizmem estetycznym, któremu powinna sprostać sztuka. Trudno nie oprzeć się wrażeniu, że motyw ten, zresztą często pojawiający się w wierszach Miłosza, ma charakter autobiograficzny.

Momentem, który najbardziej interesuje poetę jako analogicznego wobec malarza twórcę obrazów rzeczywistości, jest samo patrzenie, „stan kontemplacji przedmiotu w czasie pomiędzy jego widzeniem i ruchem pędzla”¹⁵. W wierszu zatytułowanym *strona 15*, z cyklu *Osobny zeszyt (1977–1979)*, Miłosz odbywa wyobrażoną rozmowę z Paulem Cézanne’em. Malarz jest rzecznikiem agresywnego, atakującego zmysły, biologicznego piękna świata, które okazuje się przemijające i nietrwałe, czego dowodzi zestawione z fragmentami jego obrazów doświadczenie biograficzne poety. Przywołane postacie wileńskich znajomych Miłosza potwierdzają eschatologiczne wnioski. Jednocześnie wydarzenia, których stali się uczestnikami, i pamięć o nich poety, dają prawo fizycznego niemal zaistnienia niematerialnym przecież chwilom zachwyty, które unieruchamiają czas, przenosząc obrazy świata w przestrzeń wiecznego trwania. Pisze Miłosz, zwracając się do malarza:

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 do oczu, sama w sobie na zawsze,

¹³ Tamże.

¹⁴ Cz. Miłosz, *Biografia artysty*, [w:] tegoż, *Na brzegu rzeki*, s. 24.

¹⁵ Tenże, *Chwila*, [w:] tegoż, *Wypisy z ksiąg...*, s. 173.

ta, którą ty ścigałeś dzień po dniu
ze swoimi sztalugami okrążając drzewo¹⁶.

Malarstwo ma więc właściwości ocalenia nie tylko fragmentu rzeczywistości, ale także gestu utrwalającego go artysty, wyrwanego na tę czynność z okoliczności biograficznych i pozbawionego kształtu realnie żyjącej osoby. Ta redukcja malarza do funkcji „podmiotu czynności twórczych” nie oznacza jednak rezygnacji z podmiotowego aspektu sztuki i pochwały anonimowości. Istotą sztuki jest trwałość – pisze w utworze *W Yale* Miłosz, przytaczając słowa Baudelaire’a; wraz z nią poddany prawu przemijania artysta zyskuje swoje miejsce „po drugiej stronie ognia”¹⁷, czyli w przestrzeni znanej już z wojennego wiersza-traktatu, napisanego w wyniku obserwacji powstania w warszawskim getcie. Poddani eksterminacji Żydzi, podobnie jak Giordano Bruno z wiersza *Campo di Fiori*, jeszcze obecni na ofiarnych stosach, są w refleksji Miłosza odwróceniu ku innej, zdolnej do komunikacji jedynie w języku poetyckim, rzeczywistości. Ma ona znamiona boskiej mowy i staje się jednym z wykładników „drugiej przestrzeni” – wieczności.

Dyskretna obecność artysty we własnym wytworze jest określona w wierszu *Maria Magdalena i ja* jako umieszczony w rogu obrazu inicjał malarza:

[...] Na zawsze pomiędzy
Żywiołem cielesności i drugim żywiołem,
Nadzieją, tak zostanie, a w kącie obrazu
Inicjały malarza, który jej pożądał¹⁸.

Znakiem czy też warunkiem tej obecności jest widoczny w sposobie portretowania rzeczywistości zachwyt twórcy nad przedmiotem. Ukazana przez Miłosza biblijna postać nie została przedstawiona na żadnym znanym obrazie – wiersz jest opisem czegoś, co zaistniało tylko w wyobraźni artysty. Jednak Maria Magdalena sprawia wrażenie, jakby była rzeczywiście i wywoływała u obserwatora uczucie fascynacji i cielesnego pożądania. Ta szczególna zmysłowość obrazu kobiety jest cechą charakterystyczną poezji Miłosza, powstaje nie tylko w efekcie pracy wyobraźni czy z pamięci minionych doznań, ale także wynika z obserwacji malarstwa. Służy temu uprawiany przez poetę gatunek ekfrazy, z natury będący dokładnym opisem dzieła plastycznego, przywołanego w tytule lub presuponowanego. Przykładem mogą być wierszowe komentarze, zapisane na marginesie twórczości Edgara Degasa. W wierszu *Pastele Degasa* mamy do czynienia z nakładaniem się wrażeń, wynikłych z obserwacji wielu rysunków francuskiego malarza (w tym – najpełniej chyba przywołanej – *Kobiety czeszącej włosy*). Przedstawione na nich rozebrane lub na pół tylko zakryte modelki, zwykle pozostające w swobodnych pozach, przedstawiane są przez Miłosza ze

¹⁶ Tenże, *Strona 15*, [w:] tegoż, *Hymn o perle*, Kraków 1983, s. 62.

¹⁷ Tenże, *W Yale. I. Rozmowa*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, Kraków 1991, s. 18.

¹⁸ Tenże, *Maria Magdalena i ja*, [w:] tegoż, *Kroniki*, s. 13.

względu na swoją chwilowość, zanurzenie w określonym czasie i przestrzeni, a także ze względu na pamięć o autorze ich wizerunków. Edgar Degas pojawia się w utworze jako pełnoprawny uczestnik namalowanego świata, obecny pod postacią inicjału – znaku zachwyty nad jego kształtami i kolorami.

Opis pasteli dokonywany przez Miłosza koncentruje się na emanującej z nich kobiecości i prowadzi do wniosku o znanej już z refleksji nad barokowym Wilnem dwoistej przestrzeni ludzkiego istnienia:

Cierpkie w smaku jest nasze ludzkie obcowanie
Z powodu znajomego dotyku, ust chciwych,
Kształtu bioder i nauk o duszy nieśmiertelnej.
Przybiera i odchodzi. Fala, wełna, wilna.
I tylko ruda grzywa błysnęła w otchłani¹⁹.

Obrazy Degasa, podobnie jak wcześniej przywoływane malarstwo Paula Cezanne’a, stają się dla Miłosza „cierpką w smaku” lekcją na temat porządku świata, nietrwałości jego piękna i budzącego grozę poczucia nieskończoności, które zagłuszane jest przez chwilowo odczuwaną, zmysłową bliskość.

Ekfrazom Miłosza, zamieszczonym w tomie *To*, patronuje przekonanie o niedostateczności językowych środków nazwania, ale także o daremności wszelkich wysiłków określenia piękna świata. Innym mottem do podejmowanych przez Miłosza prób opisu obrazów jest umieszczona w cyklu *W Yale* wypowiedź Charlesa Baudelaire’a, prezentująca reakcję na sztukę Balzaca. Przypominając postać pisarza, autor *Kwiatów zła* następująco definiuje znaczenie malarstwa: „Często, oceniając obraz, kierować się będę jedynie sumą idei i dumań, które pozostawi w moim umyśle”²⁰. Apoteoza malarstwa związana jest także – jak świadczy przywołana wypowiedź – z jego umiejętnością wywoływania refleksji i wzruszeń. W wierszu, zatytułowanym *O!*, pisze Miłosz:

O, szczęście! widzieć irys.
Kolor indygo jak kiedyś suknia Eli
i delikatny zapach, jak zapach jej skóry.
O, jaki bełkot żeby opisać irys,
który kwitł, kiedy nie było żadnej Eli
i żadnych naszych królestw
i żadnych krajów²¹.

Wobec tak wyraźnie formułowanego w wierszu założenia klęski języka próbującego sprostać rzeczywistości (wpisanej także w sam gatunek, który jest opisem gotowego przedstawienia rzeczywistości, czyli podwójnie od niej oddalony), Miłosz podejmuje jednak próby wyrażenia zachwyty i zdziwienia światem, odwzorowanym na płótnach. Dzieła Edwarda Hoppera, Salvatora Rosy i Gu-

¹⁹ Tenże, *Pastele Degasa*, [w:] tegoż, *To*, Kraków 2001, s. 72.

²⁰ Tenże, *Pan de Balzac*, [w:] tegoż, *Dalsze okolice*, s. 19.

²¹ Tenże, *O!*, [w:] tegoż, *To*, s. 28.

stawa Klimta okazują się przy tym dogodnym przedmiotem do konfrontacji cudzych emocji z własnymi odczuciami, pojawiającymi się zarówno w sytuacjach codzienności, jak i w momentach obciążonych dużym znaczeniem historycznym. Dzieła romantyczne J.M.W. Turnera, J. Constable'a i J.-B.-C. Corota są pretekstem do wyrażenia podziwu dla autorów, którzy, przedstawiając rzeczywistość, nadają jej, poprzez kompozycję płócien, odmienny od dostępnego zmysłom ład i piękno. Ocalają także pojedyncze istnienia ludzkie, nieświadome, że zamieszkały w oku malarza i przeniesione zostały „z ubogiej ziemi trudu i goryczy / W atlasową krainę dobroci”²².

Oglądane obrazy stają się jeszcze jednym aspektem obserwowanego przez Miłosza świata („Byłem podglądaczem wędrownym na ziemi” – napisze o sobie w utworze *Voyeur*²³), kolejnym łupem nienasyconej zachłanności zmysłowej i poznawczej poety („Jakbym był posłany, żeby wchłonąć jak najwięcej barw, smaków, dźwięków, zapachów...”²⁴). „Moje oczy, chciwe, bardzo chciwe”²⁵ – tak określa poeta swoje narzędzie polowania na rzeczywistość, która okazuje się niemożliwa do uchwycenia.

Obecność dzieł malarstwa w poezji Miłosza demonstruje jego wrażliwość na piękno świata i jego bogactwo w zmieniających się momentalnie wrażeniach, płynących z obserwacji. Przywoływane malarskie wizerunki rzeczywistości stają się dowodem jej wielokształtności i zdolności do trwania – w ciągłym odradzaniu się i podatności na przedstawianie. Obrazy, na które powołuje się poeta w swoich wierszach, spełniają także funkcje poznawcze. Są bowiem w interpretacji autora *Doliny Issy* próbą uchwycenia, „przyszpilenia” świata, znalezienia najgłębszej zasady jego istnienia, którego – jak wynika z utworów poetyckich – nie może odsłonić zaangażowane do tego zadania słowo. W wierszu pisanym w 1968 roku związek pomiędzy dyskursem a obrazem ukazany jest następująco:

Moja wierna mowo,
Służyłem tobie.
Co noc stawiałem miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci²⁶.

Okazuje się, że w sioście rozrachunkowym, zamykającym tom *Miasto bez imienia* utworze, ideałem obrazowości sztuki jest malarstwo. Mowa, która posiada walory nie tyle zwykłego – służącego do codziennego porozumiewania się – języka, co raczej określa się poprzez uczestnictwo w Gadamerowskim zdarzeniu, jest jedyną ojczyzną przebywającego na emigracji poety. To ona naznaczona jest jednak – w myśl hermeneutycznego rozumienia – piętnem skomplikowa-

²² Tenże, *Corot*, [w:] *Dalsze okolice*, s. 21.

²³ Tenże, *Voyeur*, [w:] tegoż, *To*, s. 33.

²⁴ Tenże, *Gdziekolwiek*, [w:] tegoż, *To*, s. 32.

²⁵ Tenże, *Voyeur...*, s. 33.

²⁶ Tenże, *Moja wierna mowo*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, Kraków 1985, s. 181.

nej narodowej historii Polaków. Pozostawanie w jej granicach jest dla Miłosza znakiem przynależności do dziedzictwa, które, identyfikowane ze słowem w utworze *Naród*, niesie ze sobą nieetyczny balast²⁷. Środkiem wyzwolenia spod ciężaru niechcianej tradycji jest zwrot ku obrazom, przechowywanym w pamięci od czasów dzieciństwa. Obrazowość gwarantuje niezależność od ideologii, „mieszanka z kolorami” – możliwości reprezentacyjne poezji – staje się tym samym lekarstwem na odżywiające w języku narodowe fobie i szansą na osiągnięcie ładu „i piękna”, czyli efektu uniwersalności²⁸.

Swoisty reportaż z polowania na rzeczywistość, jakim jest twórczość poety, posiada więc znaczenie osobiste. Portretowanie świata pozwala bowiem na ocalenie osoby poety, jeśli nie w jej fizycznym wymiarze, to jako ciągłej dyspozycji do bezinteresownego, czystego zachwyty nad jego wielobarwnością. Jego narzędziem, analogicznym do sygnatury składanej na obrazie przez malarza, okazują się oczy, którym poświęcił wiersz, zamieszczony w tomie *Druga przestrzeń*. Píše w nim dziewięćdziesięcioletni poeta:

Szanowne moje oczy, nie najlepiej z wami.
Dostaję od was rysunek nieostry,
A jeżeli kolor, to przymglony.
A byliście wy sforą królewskich ogarów,
Z którymi wyruszałem kiedyś o poranku.
Chwytiliwe moje oczy, dużoście widziały
Krajów i miast, wysp i oceanów [...].
Teraz coście widziały, schowane jest we mnie
I przemienione w pamięć albo sny.
Oddalam się powoli od jarmarku świata
I zauważam w sobie jakby niechęć
Do małpowatych strojów, wrzasków, bicia w bębny.
Co za ulga. Sam na sam, z moim rozmyślaniem
O zasadniczym podobieństwie ludzi
I o drobnym ziarnie ich niepodobieństwa.
Bez oczu, zapatrzony w jeden jasny punkt,
Który rozszerza się i mnie ogarnia²⁹.

Zacytowany utwór, będący apoteozą oczu i gwarantowanej przez nie możliwości zmysłowego postrzegania świata, jest w rzeczywistości pochwałą ludzkiej zdolności do utrwalania obrazów natury. Dokonujący rozrachunku u schyłku ży-

²⁷ Píše Miłosz w utworze *Naród*: „Naród wielki, naród niezwalczony, naród ironiczny, / Umie rozpoznać prawdę zachowując o tym milczenie [...]. Naród w pomiętych czapkach, z całym dobytkiem na plecach, / Idzie szukając siedzib na zachód i południe. / Nie ma ni miast ni pomników, ni rzeźby ani malarstwa, / Tylko z ust do ust niesione słowo i wróżbę poetów”; w: Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, s. 178.

²⁸ Pamiętać jednak należy, że, jak Miłosz pisze we *Wstępie do Traktatu poetyckiego*, „Nie może jednak mowa być obrazem / I niczym więcej. Wabi ją od wieków / Rozkołysanie rymu, sen, melodia”, w: Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 2, s. 7.

²⁹ Cz. Miłosz, *Oczy*, [w:] tegoż, *Druga przestrzeń*, Kraków 2002, s. 41.

cia, poeta zajęty jest swoistą inwentaryzacją tego, co zdołał zobaczyć i poznać. Wobec obserwowanej słabości swych zmysłów, zdany jest już tylko na kopie, reprezentacje świata – „pamięć albo sny”. Niczym Mickiewiczowski rozrzutnik, który chce – z rozdanych uczuć – „resztę skarbu schwycić, W ziemię zakopać”³⁰, w wierszu *Oczy* Miłosz pragnie zachować wszystkie przekazane za pośrednictwem wzroku zmysłowe doznania. I jak dziewiętnastowieczny poprzednik kieruje uratowaną przed rozproszeniem część majątku ku niebu, tak stary poeta, odseparowany poprzez fizyczne nieomaganie od bieżących widoków, zwraca się „w jeden jasny punkt, Który rozszerza się i mnie ogarnia”. Konstatowana przez całe życie różnorodność świata i wielokrotność jego przedstawień okazuje się wstępem do najważniejszej lekcji patrzenia, która odbywa się już bez narzędzi zmysłów. Galeria, pracownica tworzona w poezji Miłosza, angażująca słowa i namalowane wizerunki świata, zamienia się w jeden obraz, „jasny punkt”, który staje się ostatecznym przeznaczeniem życia człowieka – figurą wieczności.

Summary

Czesław Miłosz and his books. Lecture and literature

The aim of this project is to present Czesław Miłosz's perception and reception of literature that is included in all his works in a genuinely innovative formula. Although the bibliography on Miłosz's books is enormous, there has been written no book on his set of readings.

The research done on the set of readings of Miłosz, from the very early books, which are not very openly shown, to the later, books of an intellectual, writer, commentator, publisher, and a correspondent, will enable us to get a lot of knowledge of the origin, the way the world that is presented in the Books of the Nobel prize winner has been constructed.

Readings are discussed by Miłosz in many of his works such as essays or literary critical works. The key to understanding Miłosz's *reading-writing* will be Zygmunt Łempicki's conception of culture of the European Romanticism which has been particularly expressed in *The world of Books and the real world*.

³⁰ A. Mickiewicz, *Żal rozrzutnika*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 407.