

Miłosz i obrazy. Afektywne recepcje malarstwa w poezji Czesława Miłosza

Krzysztof Ostrowski*

DOI 10.24425/r1.2025.156339

ruch literacki • R. LXVI • 2025 • Z. 2 (389) PL • Lektury ponowne. Z badań nad recepcją i przekładem

PL ISSN 0035-9602

Malarstwo – wrażenie – poezja. Uwagi wstępne

Relacja Czesława Miłosza z malarstwem jest tyleż bogata co długotrwała. Świadczą o tym liczne nawiązania do dzieł wielkich mistrzów w poezji noblisty, jak i jego wypowiedzi na temat sztuk plastycznych, które umieszczone zostały w dziennikach, esejach czy wywiadach na różnych etapach jego życia i twórczości. Należy jednak wspomnieć, że poeta potrzebował czasu, aby dojrzeć do obcowania z arcydziełami oraz docenić w pełni ich wartość. Autor *Doliny Issy* przyznaje się do tego we fragmencie *Rodzinnej Europy*:

Sztuka jako magazyn wrażeń nie interesowała mnie tak bardzo, jak starałem się snobistycznie innym okazać. Same ranki, dni, wieczory zbiorowiska ludzkiego nasycali mnie dostatecznie. Chociaż niektóre obrazy Louvre'u miały istnieć we mnie silniej, niż wtedy mogłem przypuścić: oko napotyka kształt i kolor, umysł jest zajęty czym innym,

* Krzysztof Ostrowski – magister, Uniwersytet Jagielloński.
ORCID: 0009-0009-9313-0341.



Artykuł jest opublikowany w otwartym dostępie (open access) na warunkach licencji Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

ale jego perturbacje są zmienne, a rzecz zobaczona trwa i stanowi z nami jedność nierozłączną.¹

Zatrzymajmy się przy tym cytacie. Wydaje mi się on ważny – nie dlatego, że nobliwy przedstawiciel literackiego kanonu wyznaje w nim, że nie zawsze był w stanie oddać sztuce należyty szacunek. Jego istotność tkwi w możliwości, aby na bazie powyższego komentarza próbować rekonstruować myśl estetyczną Miłosza, prześledzić jej ewolucję i w końcu umieścić w filozoficznym kontekście. Skupmy się na drugim kierunku badawczym.

Poeta użył w swojej wypowiedzi sformułowania „[s]ztuka jako magazyn wrażeń”. Zarysowują się tutaj dwie kwestie: funkcja estetycznych obiektów oraz to, z czego mają się składać. Wszak figura magazynu realizuje swój semantyczny potencjał nie tylko ze względu na strukturę pojemnika, lecz przede wszystkim dzięki swojej zawartości². Jakie treści są magazynowane są w wytworach artystycznych? Chodzi rzecz jasna o rzeczywistość, która ciąży ku unicestwieniu przez destrukcyjną potęgę czasu. Skomponowana z elementów realności, sztuka może ją utrwalić, przechować i finalnie ocalić od zniszczenia i przepadnięcia. Refleksja Miłosza budzi skojarzenia z teorią dzieła sztuki Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, którą filozofowie starali się zawrzeć w tekście *Percept, afekt i pojęcie* z książki *Co to jest filozofia?*:

Młody człowiek będzie się uśmiechał na płótnie dopóty, dopóki ono istnieje. Pod skórą tego kobiecego oblicza pulsuje krew, a wiatr porusza gałęzią, grupa ludzi zbiera się do wyjścia. W powieści lub w filmie młody człowiek przestanie się uśmiechać, ale uczyni to ponownie, jeśli powrócimy do tej czy innej strony, do tego czy innego momentu. Sztuka utrwała i jest jedyną rzeczą na świecie, która utrwała siebie.³

1 Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą*, Warszawa 1990, s. 192. Cyt. za: E. Dryglas-Komrowska, *Miłosz a malarstwo*, Toruń 2019, s. 9.

2 „Kluczową metaforą, streszczającą główne cechy modelu dzieła literackiego w obrębie teorii nowoczesnej, jest metafora pojemnika. Zdaniem kognitywistów jest ona jednym z najbardziej elementarnych, uniwersalnych a także najczęściej używanych schematów wyobrażeniowych, przy pomocy których człowiek określa swe relacje ze światem i z sobą samym. Są one uporządkowane w kategoriach równie elementarnej opozycji wnętrza i zewnątrz oraz granicy, która je rozdziela, izoluje i wyodrębnia jednocześnie. Lekcja dekonstrukcjonizmu pozwala dostrzec, że człony tej opozycji nie są ani neutralne, ani równorzędnie wartościująco nacechowane; w kulturowych praktykach porządkowania i usensowniania świata wewnątrz ma charakter prymarny i pozytywny, zewnątrz – wtórny i negatywny”. Zob. R. Nycz, *Literatura: litery lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*. [w:] *Teoria – literatura – życie*, Warszawa 2012, <https://books.openedition.org/iblp/6726#anchor-toc-1-2> [dostęp: 16.06.2025].

3 G. Deleuze, F. Guattari, *Co to jest filozofia?*, przeł. J. Pieniążek, Gdańsk 2000, s. 180.

Według francuskiego duetu utwór artystyczny składa się z tzw. bloków wrażeń, za pomocą których dzieło sztuki zostaje utrwalone. Definiują oni owe bloki w dość enigmatyczny sposób jako połączenie perceptów i afektów⁴.

Percept jest odpowiednikiem pojęcia w sferze doświadczenia. To pozostałość z aktu percepcyjnego o charakterze ekstraktu. Innymi słowy, percept jest wewnętrznie przekształconą i oczyszczoną z informacyjnego nadmiaru wiązką danych. Jak piszą Deleuze wraz z Guattarim: „Percepty mogą być teleskopowe lub mikroskopowe, nadają postaciom i krajobrazom wymiary gigantów, jak gdyby wypełniły się życiem, którego nie może osiągnąć żadna percepcja”⁵. Percepty są ożywionymi doznaniem; wyzwalały życie tam, gdzie jest ono uwięzione⁶.

Drugą składową bloku wrażeń są afekty, czyli występujące zawsze w liczbie mnogiej elementy doświadczenia, które pozwalają nam łączyć się ze światem, mediatyzując z różnymi formami upodmiotowienia. Warunkują ponadto interakcje między ciałami i umysłami poprzez wzajemne „komponowanie się lub dekomponowanie się (w zależności od charakteru poszczególnych ciał i umysłów wchodzących ze sobą w relację)”⁷. Afekty nie są czymś, co można by łatwo nazwać czy zmetaforizować; nie możemy ich wyizolować, jesteśmy zdolni jedynie śledzić ich przepływy.

W dalszej części wywodu autorów *Tysiąc Plateau* pojawia się trzeci czynnik, by tak rzec, utrwalający dzieło sztuki, mianowicie – tworzywo, na którym lub raczej za pomocą którego wspomniany wcześniej blok wrażeń zostaje uwieczniony. „Jakże wrażenie mogłoby utrwalić się bez materiału, który może trwać – nawet ów czas, tak krótki, jak tylko krótki może być czas, jest rozważany jako trwanie; przekonamy się, że płaszczyzna materiału nieodparcie się wznosi i zajmuje płaszczyznę kompozycji samych wrażeń, aż wreszcie staje się jej częścią lub nie daje się od niej odróżnić”⁸. Ostatecznie jednak filozofowie stwierdzają, że materiał nie zostaje w pełni przekształcony w blok wrażeń, lecz to „cała materia staje się ekspresywna”, gdyż – jak piszą za Cézannem, wrażenie nie jest barwione, a barwiące⁹.

Reasumując, artysta przekształca swoje doświadczenie w utwór, komponuje je na materialnej płaszczyźnie z afektów i perceptów. W tym celu oczyszcza niejako dane postrzeżeniowe ze zbędnych elementów, aby nabrały estetycznych walorów. Podobnie rzecz ujmował Miłosz w *Piasku*

4 Tamże, s. 180.

5 Tamże, s. 189.

6 Tamże, s. 189.

7 Deleuze pisze, że „[z] perspektywy porządku formowanego przez świadomość, przyczyny traktujemy jako skutki – kompozycje i dekompozycje poszczególnych elementów wywołują kolejno radość bądź smutek”. Zob. G. Deleuze, *Spienoza: Filozofia praktyczna*, przeł. J. Brzeziński, Warszawa 2014, s. 31–32.

8 G. Deleuze, F. Guattari, *Percept, afekt i pojęcie...*, s. 183.

9 Tamże, s. 184.

w klepsydrze: „(...) w moich wierszach i prozie oparciem był dla mnie zapamiętany szczegół. (...) Zapamiętany szczegół, na przykład słojów drzewnych w wytartej dotykem wielu rąk kłamce, zasługiwał według mnie na to, żeby go wydzielić z chaosu wrażeń i przeżyć, niejako oczyścić, tak żeby zostało tylko bezinteresownie kontemplujące dany przedmiot oko”¹⁰. Na tej podstawie można dostrzec podobieństwo w pojmowaniu samego procesu twórczego francuskich filozofów oraz polskiego poety. Frapujące jest, jak taka optyka wpływa na wiersze Miłosza, w których bierze na warsztat malarstwo. W niniejszym artykule pragnę poddać refleksji dwa wątki. Po pierwsze, na ile konceptualizacja działania artystycznego jest obecna w utworach poetyckich autora *Doliny Issy*? Po drugie, jakie bloki wrażeń budują Miłoszowską poezję o malarstwie? Aby tego dokonać, posłużę się ramą teoretyczną proponowaną przez Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, której zarys starałem się zaprezentować powyżej.

„Życie zatoczyło łuk”¹¹ – malarskie wątki z tomu *To*

Jak już wspomniałem, Miłosz nie jednokrotnie w swojej przepastnej twórczości odwoływał się do dzieł malarskich. Przykładem może być chociażby utwór *W Yale*, który składa się z kilku części, będących autonomicznymi ekfrazami sztychów Turnera, Constable’a oraz Corota. Punktem wyjścia jest fraza, którą zapisał w swoistym prologu do lirycznych opisów:

– Nastąpił znowu czas uwielbienia sztuki.
Imion bogów już zapomniano, zamiast nich mistrzowie
Unoszą się w obłokach, Święty van Gogh, Matisé,
Goya, Cézanne, Hieronymus Bosch,
Razem z plejadą mniejszych, kręgiem akolitów.
I co by powiedzieli, zstępując na ziemię,
Wzywani w fotografiach, gazetach, TV?
Gdzie noc, która gęstniała w samotnej pracowni
I uchodźców ze świata chroniła, zmieniała?¹²

Autor *Roku myśliwego* z pewną dozą ironii przywołuje nazwiska mistrzów, aby zastanowić się nad kondycją współczesnego świata, w którym wszecho-

¹⁰ Cz. Miłosz, *Piasek w klepsydrze*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 29. Cyt. za: E. Dryglas-Komorowska, *Czesław Miłosz a malarstwo...*, dz. cyt., s. 10.

¹¹ A. Czabanowska-Wróbel, *Łuk życia*, [w:] „Dekada Literacka” 2000, nr 12, s.3.

¹² Cz. Miłosz, *W Yale*, [w:] *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 991. Dla zachowania ekonomii przypisów, każdy cytowany utwór poetycki Miłosza będę oznaczał w nawiasie tytułem i stroną, na której znajduje się wiersz w zbiorze *Wiersze wszystkie*.

becna komercja dosięgła nawet sztukę, odzierając ją z dostojęstwa i humanizmu.

W następnych częściach wiernie opisuje obrazy, podziwiając rzemiosło poszczególnych twórców, jak chociażby w wierszu *Młodzi z Waltan – młyn Stratford*: „Złożmy hołd malarzowi za to, że tak wierny/Niepogodom, że wybrał i z nimi zostaje (IV. *Constable*, s. 994)”. Na podstawie poematu z *Dalszych okolic* (1991) możemy zauważyć, jak malarstwo w poezji noblisty bywało zawłaszczane na rzecz dyskursu filozoficznego i krytycznego.

Ciekawe egzemplifikacje liryki o obrazach zostały umieszczone w tomie *To powstałym w schyłkowym okresie życia poety*. Jakiego jednak znaczenie ma ten kontekst biograficzny? W pewnym sensie tłumaczy je już ówczesna krytyka literacka. Jak pisze Anna Czabanowska-Wróbel w swojej recenzji opublikowanej na łamach „Dekady Literackiej”: „Życie zatoczyło łuk i oznacza to powrót do najwcześniejszych wspomnień, do dzieciństwa”¹³. Ów „powrót”, o którym wspomina Czabanowska-Wróbel, to poetyckie „grzebanie” w swoim doświadczeniu, w swoich wrażeniach, które się na nie składają i wykorzystanie ich jako budulca wiersza. Tak więc utwory ze zbioru z przełomu mileniów są w przeciwieństwie do wcześniejszych ekfraz, afektywnymi opisami, zapisami wrażeń i próbą uchowania wspomnień i minionych przeżyć przed rychłym unicestwieniem. W skład tych quasi-ekfraz wchodziły utwory z cyklu *O!*. Jednym z nich jest *Judyta*:

O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa
sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!
Z wyobrażeniem ciebie, oni biegnący do
ataku, rozrywani wybuchami artyleryjskich
pocisków, spadający w doły, w zgniliznę!

O, lite złoto twoich tkanin, naszyjnika z rzędami
drogich kamieni, Judyto, na takie ich pożeganie!
(*Judyta*, s. 1155)

O afektywnym ładunku powyższego wiersza świadczy już pierwszy wyraz „O”. Apostrofa nasyci liryczną deskrypcję zachwytem podmiotu, który kontempluje obraz. Z dbałością o szczegół, szkicowane są elementy, które świadczą o erotycznym charakterze przedstawienia: nagość i przykuwający uwagę różowy sutek, na wpół rozchylone usta oraz lekko przymknięte spojrzenie – jakby tytułowa Judyta doznawała rozkoszy. W dalszych partiach dość zwięzłego utworu zawarta została autorska interpretacja koncentrująca się w krótkim i wybiórczym streszczeniu starotestamentowej opowieści. Jej piękno i dostojęstwo, które wzmacniają złocista biżuteria oraz odzież,

13 A. Czabanowska-Wróbel, dz. cyt., s. 3.

podsyca wolę walki i poświęcenia. Jedna tylko istota jest w stanie nakłonić mężczyznę do samounicestwienia i zagłady. W tym miejscu Miłosz osadza zarówno swój wiersz, jak i sam obraz w kontekście modernistycznego motywu *femme fatale*. Pełen zachwyty opis również nasycony zostaje mizoginistyczną atmosferą epoki. Przypominają się tutaj słowa noblisty z *Prywatnych obowiązków*, w których jak komentuje Ewa Dryglas-Komorowska „(...) poeta określił kobietę i naturę mianem «dwóch potęg dwuznacznych, wzywających, żeby się z nimi zjednoczyć, w nich zniknąć, a zarazem wrogich (...)»”¹⁴.

W gruncie rzeczy nie mamy tutaj do czynienia z próbą wiernej translacji plastycznego obiektu na język poetycki. Liryk poświęcony biblijnej Judycie jest raczej poetyckim przetworzeniem samego doświadczenia estetycznego, które zapadło w pamięci autora *Doliny Issy*. Miłosz przyjmuje tutaj rolę kustosa czy magazyniera wrażeń, a seria poetyckich obrazów pełni funkcję wystawienniczą – jednak nie chodzi tutaj o wystawę kanonicznych malunków, lecz samych doznań, które wywołały w autorze.

Podobnym zapisem kontemplacji jest utwór *O! Pokój hotelowy*, czyli literacka wariacja na temat sztychu amerykańskiego klasyka – Edwarda Hoppera:

O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!
Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!
Kobieta kariery, obok walizki, siedzi na
łóżku, półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej
nienaganne, w ręku ma kartkę z cyframi.
Kim jesteś? – nikt nie zapyta, sama też nie wie.
(*Pokój hotelowy*, s. 1156)

Hopper był dla polskiego literata malarzem przejmującym. W *Abecadle* pozostawił ślad własnego stosunku do tej twórczości: „Klasyk amerykańskiego malarstwa tak mnie niepokojący, że wybierałem się o nim pisać albo wierszem, albo prozą”¹⁵. Znaczący twórczości Miłosza komentują, że zapala, o którym pisze powyższej wypowiedzi, nie przełożył się na ilość bezpośrednich odwołań do plastyka zza oceanu w dorobku pisarza. W zasadzie istniejące jedynie omawiany wiersz z tomu *To* oraz cytowany fragment prozy¹⁶.

¹⁴ E. Dryglas-Komorowska, *Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa*, s. 17–18.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Abecadło*, s. 149. Cyt. za: Ewa Dryglas-Komorowska, 114.

¹⁶ Streszczenia tej wypowiedzi dokonała Ewa Dryglas-Komorowska w rozdziale książki *Miłosz a malarstwo*, w którym zastanawia się nad relacją twórczości literackiej polskiego poety z malarstwem Edwarda Hoppera: „Poeta podkreśla w *Abecadle*, że Hopper świadomie chciał uogólnić własne doświadczenie, chciał dać portret Ameryki. I bez wątplenia tym, co podziwia Miłosz w malarstwie Hoppera – oprócz określonych tematów, czy raczej ledwo uchwytnej

W wierszu poeta ogranicza się do próby oddania atmosfery, która emanuje z dzieła. W wersach „O, jaki smutek nieświadomy, że jest smutkiem!/ Jaka rozpacz, nieświadoma, że jest rozpaczą!” eksponuje afektywny nadmiar, jaki unosi się nad sceną i z którym współbrzmi portretowana kobieta. Wrażenia samotności i posępności, które zostały w twórcy złożone na blok wrażeń, który został przekuty na dzieło poetyckie. Tym samym, to osobliwe muzeum doświadczeń i minionych impresji noblisty zostało wzbogacone o kolejny eksponat.

Trzeba wspomnieć, że wycieczka po tej osobistej wystawie – jak każda inna wycieczka po galerii sztuki – ma punkt, przy którym należy zatrzymać się na dłużej – dzieło, które wymaga głębszego namysłu i którego waga wydaje się większa. W tym przypadku takim utworem są *Pastele Degasa*. Utwór pochodzi z tego samego, co komentowane przeze mnie powyżej miniatury – mieści się jednak poza cyklem *O!*. W przeciwieństwie do wcześniejszych przykładów liryk, na którym mam zamiar się teraz skupić nie ma charakteru urywka czy krótkiej noty, jest rozleglejszy, a jego impresyjny wymiar – wyraźniejszy i bardziej pogłębiony.

Miłosz kontempluje pastele Degasa

W *Roku Myśliwego* Miłosz zawarł sprawozdanie z jednej ze swoich wycieczek po Paryskim Musée d'Orsay. Píše o malarstwie Edgara Degasa i jego najsłynniejszym motywie, czyli tancerkach:

To wszystko, co nadziało się od połowy dziewiętnastego wieku do dzisiaj, te niezliczone żywoty istot ludzkich poddanych i zmianom fizjologicznym, i modom, i przesunięciom czy skokom historii, istot, które umarły, każda jej tylko rodzajem śmierci, ten ogrom nie do ogarnięcia wyobraźnią, jednak zgęszczony do jakiegoś ekstraktu, na przykład tancerki Degasa, która jest i sobą, i wlecze cały ciąg – swojej rodziny, rozmów tam, łóżek, kuchni, ówczesnego Paryża, roku, dnia.¹⁷

Tancerki, które portretował na swoich obrazach malarz, autor *Voyeura* traktuje jako „ekstrakt” minionej epoki, metonimię Paryża doby rozwijającej się nowoczesności – jego obyczajów i zmysłowych bodźców, które pozornie znajdują się poza ramą malunku. W dalszej części wypowiedzi możemy przeczytać, jakie wrażenie wywierała ta twórczość na pisarzu: „Degas mnie wzrusza, bo za tym malarstwem jest litość. Dla kruchego ciała, dla aspiracji tych dziewcząt, dla ich kochanków, mężów, dla ich dalszych

słowa «treści» tych obrazów – jest «wierność wobec doświadczenia, wobec życia, treści, prawdy wewnętrznej, natury», innymi słowy – wierność rzeczywistości, będąca celem tego malarstwa”. Tamże, s. 115.

¹⁷ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 19.

przygód, jakich, nie wiadomo. *Bourgeoises, poules*, wielkich baletnic. Zatrzymany czas, tu, teraz, razem z jego potencjalnością”¹⁸. Miłosz pisze o wzruszeniu, które wywołuje pieczołowitość artysty w uchwyceniu życia, czyli nadrzędnej wartości organizującej tę twórczość. Uwypukla się tutaj wielokrotnie omawiana cecha pisarstwa noblisty – dążenie do ocalenia tego, co ulotne, próba nadania sankcji nieskończoności temu, co skończone¹⁹. Notatkę z 18 sierpnia 1987 roku poeta kończy frazą: „Oblegają mnie wiersze nienapisane i których nigdy nie napiszę, sytuacje, tematy, w nocy, nad ranem”²⁰. Należy tę wypowiedź podważyć i zadać pytanie: Czy aby na pewno? Sądzę, że odpowiedzią na to pytanie jest wiersz *Pastele Degasa*. To, co oblegało autora *Doliny Issy* – sytuacje, tematy – to percepty obrazów Degasa, które w jego imaginacji starają się utrwalić w formie poezji. Jednak to dopiero wiersz, który ukazał się w tomiku z roku 2000, zdaje się materią uwieczniającą minione wrażenia. Jak pisze Deleuze: „Maluje się, rzeźbi, pisze za pomocą wrażeń”²¹. Przyjrzyjmy się zatem *Pastelom Degasa*:

Te plecy. Rzecz erotyczna zanurzona w trwaniu,
A ręce uwikłały się w rudych splotach,
Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę.
Udo i pod nim stopa drugiej nogi,
Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana,
I ruch ramion odstawia linię jednej piersi.
Tu, niewątpliwie, w stuleciu i roku,
Które minęły. Jakże ją dosięgnąć?
I jak dosięgnąć tamtą, w żółtym peniuarze?
Czerni rzęsy przed lustrem, podśpiewując.
Trzecia leży na łóżku, pali papierosa
I ogląda żurnal mody. Jej koszula
Z muślinu, biel obfita okrągło prześwieca
I różowawe sutki. Kapelusz malarza
Wisi między sukniami na antresoli.
Lubił tutaj siadywać, rozmawiać, rysować.
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 otchłani.
(Pastele Degasa, s. 1218)

¹⁸ Tamże, s. 19.

¹⁹ Zob. M. Telicki, *Miłosz i Lévinas – modernistyczny dwugłos o zadaniach literatury*, „Ruch Literacki” 2012, z. 2 (311), s. 174–177.

²⁰ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego...*, dz. cyt., s. 20.

²¹ G. Deleuze, Felix Guattari, *Afekt, percept i pojęcie...*, dz. cyt., s. 183.

Próba zidentyfikowania konkretnych dzieł malarskich Degasa w wierszu Miłosza kończy się niepowodzeniem. Co prawda, Aneta Grodecka zwraca uwagę, że jedna z figur obecna w lirycznym opisie polskiego poety, jest łudząco podobna do obrazu *Kobieta czesząca włosy*, twierdząc, że „opis układu modelki jest na tyle wierny, że pozwala wybrać ten pastel spośród innych obrazów o tym samym tytule”²². Z kolei, jak konkluduje Dryglas-Komorowska: „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”²³. Badaczka doszła do sedna sprawy. *Pastele Degasa* nie są ekfrazą, kompozycja utworu nie jest rygorystyczną translacją plastycznej konstrukcji na język poetycki, ale za to jest podyktowana koniecznością „utrzymania się bloku wrażeniowego”.

Należy spojrzeć na sposób, w jaki poeta wykorzystuje słowa. Kolejne wersy „przekształca[ł] je we wrażenie (...)”²⁴ i sprawiają, że język opisujący syntetyczną sytuację drży, stając się liniami ujścia dla wzruszenia, o którym pisał w *Roku myśliwego*. Opisy czeszącej włosy kobiety, modelki, która zaciąga się dymem z papierosa, jednocześnie czytając XIX-wieczny żurnal mody oraz malarza, który „lubił [z nimi przesiadywać], rozmawiać i rysować”, są więc stworzone z wrażeń, które nie odsyłają do konkretnych przedmiotów (w tym wypadku określonych malowideł). Wrażenie skierowane jest w materię języka. Ewentualne podobieństwo lirycznego zapisu do malarstwa francuskiego plastyka konstituuje się właśnie dzięki słownym konstrukcjom będącym tworzywem wiersza²⁵. Będący w centrum moich rozważań duet filozofów, zwraca uwagę, że: „Figury estetyczne (i styl, który je tworzy) nie mają niczego wspólnego z retoryką. Są właśnie wrażeniami: perceptami i afektami, krajobrazami i twarzami, wizjami i stawianiem się”²⁶.

W tym momencie znajdujemy się w centrum Deleuzjańskiej teorii dzieła sztuki, widząc, jak kompleksy wrażeń materializują się w liryku, który pozwala im się utrwalić. Zresztą, pytania o trwałość przedstawienia artystycznego pojawiają się również w samym wierszu: „Tu, niewątpliwie, w stuleciu i roku,/Które minęły. Jakże ją dosięgnąć?/I jak dosięgnąć tamtą, w żółtym peniuarze?”. Odpowiedzią na postawione przez Miłosza w przytoczonych

22 A. Grodecka, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Poznań 2009, s. 200., cyt. za: E. Dryglas-Komorowska, *Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa*, „Archiwum Emigracji” 2013, nr 1 (18), s. 10.

23 Tamże, s. 11.

24 G. Deleuze, Felix Guattari, *Percept, afekt i pojęcie...*, dz.cyt, s. 194–195.

25 Tamże, s. 183.

26 Tamże, s. 191.

przeze mnie trzech wersach utwory pytania mógłby być ten fragment z *Co to jest filozofia?* Deleuze'a i Guattariego:

Młoda dziewczyna zachowuje postawę, jaką przyjęła pięć tysięcy lat temu, gest niezależny już od tej, która go uczyniła. Powietrze zachowuje poruszenie, podmuch i światło, które cechowało tego czy innego dnia zeszłego roku i już nie zależy od tego, kto wdychał je tego ranka. Jeśli sztuka utrwała, to nie tak jak przemysł dodający jakąś substancję, aby mogła trwać dłużej Rzecz już od samego początku stała się niezależna od swojego "modelu", ale jest niezależna także od innych ewentualnych postaci, które same są rzeczami-artystami, postaciami malarskimi, oddychającymi tym powietrzem malarstwa.²⁷

Pytanie, które stawia poeta, jest produktem ubocznym kontemplacji – choć dość typowym w kontekście twórczości Miłosza, zwłaszcza tej traktującej o poszczególnych tworach plastycznych. Krzysztof Zajas w tekście dotyczącym związków noblisty z malarstwem pisze: „[p]rzeżycie dzieła sztuki niemal natychmiast pociąga za sobą wyjście poza nie, implikuje próbę przekroczenia granicy, która jest przedmiotem asekuracyjnej lamentacji poety w jego własnych wierszach”²⁸. Nie da się ukryć, że *Pastele Degasa* potwierdzają konstatację badacza. Doświadczenie estetyczne prowokuje rozważania eschatologiczne. Sądzę jednak, że to, co jest najważniejsze w tym konkretnym liryku, wychodzi poza to rozpoznanie. Wszak rozterki podmiotu na temat przemijania, śmiertelności są marginalne względem poetyckiej pracy na rzecz próby skontrowania tego, co prowokuje tę gorzką refleksję. Mianowicie chodzi mi tu o akt twórczy mający uchwycić trwanie ludzkiej egzystencji kosztem ulotności. Taka jest stawka tego utworu, a gorzkie przemyślenia są tylko naddatkiem, który owszem, jest ważny i którego nie można pomijać, warto natomiast, moim zdaniem, skupić się na samym przedstawieniu.

Zatem, jak Miłosz ożywił postaci z XIX wiecznej garderoby? Sekret tkwi w dwóch kwestiach – ruchu i ciele. Kategorie są kluczowe również dla myśli Deleuze'a i jego projektu *Logiki wrażenia*. Filozof łączy ze sobą te elementy, twierdząc, że umiejętne oddanie jakości przez artystę tworzy przestrzeń, w której materializują się afekty²⁹. Wspomniałem wcześniej, że intensywności są podstawowymi elementami pozwalającymi człowiekowi łączyć się z rzeczywistością, a więc żyć, trwać i nawiązywać relacje z otoczeniem. Kluczową w tym miejscu kwestią jest kompozycja i jej semantyczny poten-

²⁷ Tamże, s. 180.

²⁸ K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność: literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004, s. 181.

²⁹ Zob. G. Deleuze, *Francis Bacon, Logika wrażenia*, przeł. A. Z. Jaksender, Kraków 2018.

cjał. Autor *Nietzschego i filozofii* przeciwstawia figuralny charakter obrazów figuratywnej wizji artystycznej. Autora *Logiki sensu* nie interesują przedstawienia, które z założenia reprezentują zewnętrzną narrację np. biblijną. Wprowadza pojęcie *matters of fact*, które przesuwa akcent z relacji figur z opowieścią na ich relacje między sobą³⁰. Tak jest też w przypadku *Pasteli Degasa*. Obserwowana i relacjonowana przez ja liryczne sytuacja nie ma związku z żadną uprzednią historią. Widzimy gromadę kobiet w trakcie wykonywania codziennych rytuałów oraz malarza, którego obecność zaznaczona zostaje jedynie przez wiszący na antresoli kapelusz. Późniejsza refleksja eschatologiczna nie organizuje poetyckiego obrazu i ma raczej charakter niezobowiązujących przemyśleń, aniżeli ustrukturyzowanej opowieści.

Liryczny opis akcentuje zwyczajność sceny, subtelnie eksponując cielesny wymiar ludzkiego obcowania. Udaje się to właśnie za pomocą uchwycenia leniwej mobilności korpusów. Warto przypomnieć w tym miejscu słowa Jerzego Jarzębskiego, który wspominał, że: „[z] malarstwa (...) przenosi Miłosz do wierszy pewne problemy, z których najważniejsze wydają mi się dwa: problem przedstawienia ruchu i problem ramy”³¹. O ile zagadnienie ramy w kontekście *Pasteli* ma mniejsze znaczenie, o tyle pierwsza kwestia jest niezwykle istotna. Jak noblista przekłada dynamizm z płaszczyzny plastyki na język poetycki? Mając na uwadze tę zagwozdkę, przyjrzyjmy się linijce otwierającej wiersz: „Te plecy. Erotyczna rzecz zanurzona w trwaniu”. Mamy tutaj do czynienia z dość ascetyczną i na pierwszy rzut oka statyczną deskrypcją. Próżno doszukiwać się tutaj spektakularnych zabiegów stylistycznych. Pierwsze zdanie ogranicza się jedynie do wskazania na plecy modelki, co więcej – druga część wersu również jest oszczędna. Nasuwają się w tym miejscu trzy pytania: o co chodzi w erotyzmie grzbietu modelki?; czym w zasadzie jest owe enigmatycznie brzmiące trwanie?; dlaczego wspominam o tym fragmencie w kontekście tematyki ruchu? Z pomocą przychodzi tutaj jeszcze jedno pojęcie z Deleuzjańskiej terminologii. Mam na myśli kategorię atletyzmu – czyli mobilności, która ma źródło w ciele. Autor *Logiki wrażenia* pisze następująco:

Od początku Figura jest ciałem, a ciało odnajduje swe miejsce w okrągłej kolumnie. Ale ciało nie oczekuje jedynie czegoś strukturalnego, oczekuje czegoś samego w sobie, wykonuje pracę na samym sobie, aby stać się Figurą. Teraz to w ciele coś się wydarza: jest ono źródłem ruchu. Nie jest to już problem miejsca, a raczej wydarzenia. Jeśli jest to wysiłek, i to wysiłek intensywny, to nie jest to wcale wysiłek nad zwyczajny, jakby chodziło o przedsięwzięcie ponad siły ciała i wobec jakiegoś odrębnego obiektu. Ciało

³⁰ Tamże, s. 15.

³¹ J. Jarzębski, *Miłosz i poetyckie obrazy*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. A. Fiut, A. Grabowski, Ł. Tischner, Kraków 2013, s. 723.

stara się w sposób szczególny lub oczekuje czegoś szczególnego, aby wymknąć się samemu sobie.³²

W takiej optyce trwanie, o którym wspomina podmiot wiersza, nabiera podwójnego znaczenia. Z jednej strony chodzi tutaj o zaakcentowanie upływu czasu oraz bieżącego wymiaru przywoływanego wydarzenia. Z drugiej zaś, jest ono punktem odniesienia dla kobiecego grzbietu, które wymaga od zanurzonego w sobie ciała odpowiedniej reakcji. Ruch jest naturalną odpowiedzią na temporalność przedstawienia poetyckiego – wówczas cielesność jest jej materialnym nośnikiem. Zaimek „te” wskazuje na uważność obserwatora, nakazuje wnikliwe śledzenie każdego detalu. Ze sprawą tej niepozornej mobilności pleców jest ściśle powiązany ich erotyzm. Można by powiedzieć, że seksualne napięcie, jakie odczuwa podmiot-voyeur, jest powodowane przez ich nagość. Sądzę jednak, że sprawa jest nieco bardziej skomplikowana. Korpus modelki jest seksualnie pobudzony. Ten stan świetnie oddają słowa Deleuze’a, których użył w kontekście malarstwa Francisa Bacona: „(...) ciało jako splot, jako wysiłek lub oczekiwanie na spazm”³³.

Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę, że spojrzenie, którym ja liryczne lustruje czeszącą się kobietę, ma charakter opresyjny oraz uprzedmiotawiający. Obserwowana sylwetka została zredukowana do aspektu seksualnego. Wynika to z w gruncie rzeczy patriarchalnego charakteru wizualnej wyobraźni Miłosza, choć ta kwestia jest niejednoznaczna. Stanley Bill w swoim artykule o feminizmie noblisty pisze, że autor *W Szetejniach* starał się w późnej fazie swojego życia i twórczości dowartościować „słabą” – opartą na zmysłowym i cielesnym paradygmacie epistemologicznym – kobiecą podmiotowość kosztem męskiego – silnego i odcieleśnionego ja³⁴. Ostatecznie próba okazuje się tyleż radykalna, co konserwatywna, „ponieważ – jak pisze amerykański sławista – można znaleźć w nim [feminizmie Miłosza – K. O.] zarówno skłonność do posługiwania się schematycznymi stereotypami, jak i potencjał ich przewartościowania”³⁵. Wspomniana ambiwalencja tkwi więc w jednoczesnej przemianie hierarchii dotychczasowych modeli poznawczych oraz utrwaleniu patriarchalnego przeświadczenia, że kobiecość jest powiązana z ciałem i naturą, a męskość z rozumem i intelektualnym oglądem rzeczywistości. *Pastele Degasa* ilustrują ten stan rzeczy. Z jednej strony zmysłowość i cielesność są elementami, które zezwalają kobiecie na osobliwość i „pogrobową” egzystencję. Z drugiej zaś zostaje ona sprowadzona do

32 G. Deleuze, *Logika wrażenia...*, dz. cyt., s. 31.

33 Tamże, s. 31.

34 Zob. S. Bill, „Feminizm” Miłosza: kobieta, ciało, jaźń, „Ruch Literacki” 2014, z. 3 (324).

35 Tamże, s. 300.

poziomu erotycznego obiektu, który nie ma niczego innego do zaoferowania, oprócz swojego ciała. Wszak najcelniej obrazuje to omawiany już pierwszy wers utworu, w którym plecy modelki określone zostały mianem rzeczy.

Główna wątpliwość ogniskuje się jednak w spojrzeniu podmiotu wiersza. Jawi się on jako „władca spojrzenia”, by nawiązać do tytułu jednego z podrozdziałów artykułu *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* Laury Mulvey³⁶. Opresyjność tego przedstawienia tkwi w skopofilicznym charakterze kompozycji, w której poza kobiety została naszkicowana w sposób, sprawiający widzowi seksualną przyjemność³⁷. Należy mieć tę kwestię na uwadze, w trakcie śledzenia akcji liryku. Wróćmy więc do analizy materiału poetyckiego.

Erotyczny ładunek afektywny jeszcze mocniej uwidacznia się w dalszej części opisu postaci w trakcie kąpieli: „A ręce uwikłały się w rudych spłotach/Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę/Udo i pod nim stopa drugiej nogi/Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana/I ruch ramion odsłania linię jednej piersi”. Raz jeszcze widzimy, jak dynamizm przedstawienia jest budowany dzięki intensywnościom. Należy w tym miejscu zwrócić uwagę ponownie na środki językowe, którymi posługuje się ja liryczne. Mianowicie deskrypcja jest w całości oparta na czasownikach w formie czynnej: „uwikłały się”, „ściągają”, „siedzi”, „odsłania”. Wszystko to sprawia, że wizerunek kobiety i poza, którą przybrała, nabiera dla oglądającego lubieżnego charakteru. Poszczególne gesty i czynności zostały uwiecznione dlatego, że portretują afektywne wzburzenie, które porusza kończynami. Nie samo czesanie fryzury jest tutaj istotne, lecz płciowe napięcie, które składa się na „blok wrażeń”. W ten sposób język został „zabarwiony”, tak aby uchować czeszącą się istotę przed zagładą. Pulsujące afekty ożywiają sylwetkę, niejako powołując do życia tę, która przestała istnieć „[t]u, (...) w stuleciu i roku, które minęły”. Oczywiście nie ma mowy o ciągłej i nieprzerwanej egzystencji. Ta, rzecz jasna, nie jest już możliwa. Taki model istnienia wymaga ciągłej aktualizacji – najpierw przez artystyczną inwencję malarza oraz poety, a następnie kontemplującego dzieło sztuki (zarówno

36 Zob. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, przeł. J. Mach, [w:] *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, Kraków–Warszawa 2010, s. 572.

37 „W świecie rządzonym przez nierówność płci przyjemność patrzenia dzieli się na aktywną – męską, i bierną – żeńską. Zdecydowane oczy mężczyzny rzutują swe fantazje na postać kobiecą odpowiednio stylizowaną. Na kobiety się patrzy i równocześnie przedstawia się je w tradycyjnej roli ekshibicjonistek, przy czym ich wygląd zakodowany jest tak, by wywierał silne wrażenie wzrokowe i erotyczne, a o samych kobietach można było powiedzieć, że konotują swój status bycia przedmiotem oglądu. Kobieta pokazana jako przedmiot seksualny – to motyw przewodni spektaklu erotycznego (...) ona przykuwa wzrok, ona podsyca i wyraża męskie pożądanie”. Tamże, s. 572.

plastyczne, jak i poetyckie) odbiorcę³⁸. Jak wspomina za Miłoszem Dryglas-Komorowska: „[p]otrzebna jest pewna przebiegłość w dobieraniu środków i rodzaj destylacji materiału, aby uzyskać dystans pozwalający na kontemplację rzeczy tego świata bez złudzeń”³⁹. Rzeczywistością opartą na iluzji byłoby dzieło poetyckie, w którym autor operowałby mimetyzmem jako twórczym paradygmatem odbijającym to, co realne. Badaczka, komentując przytoczony powyżej cytat z *Przypisu po latach*, stwierdza, że „(...) aby móc «kontemplować rzeczy tego świata bez złudzeń», sztuka musi pozostać wier-na rzeczywistości, lecz zarazem – osiągnąć pewną granicę oczyszczenia (by nie być wyłącznie «doskonałą fotograficzną imitacją» świata)”⁴⁰. W tym miejscu ponownie koncepcja procesu twórczego Miłosza spotyka się z filozofią Deleuze’a oraz Guattariego. Aby utwór artystyczny mógł się otrzymać, musi składać się z afektów autora – w przypadku *Pasteli Degasa* erotycznego pobudzenia – oraz perceptów oczyszczonych z chaosu danych właściwemu percepcjom.

Interesujące jest także dalszy ciąg opisu, w którym podmiot wspomina o innych uczestniczkach tego osobliwego spotkania w garderobie. Najpierw mowa jest o kobiecie, która nuci niezobowiązująco piosenkę, nakładając makijaż. Następne ukazuje się nam trzecia osoba – w kontekście mojej analizy chyba istotniejsza – która wyleguje się na materacu, pali i przegląda czasopismo modowe: „Trzecia leży na łóżku, pali papierosa/I ogląda żurnal mody. Jej koszula/Z muślinu, biel obfita okrągło prześwieca/I różowawe sutki”. Ponownie uwagę czytelnika oraz interpretatora przykuwa erotyzm, który płynie z tego wierszowanego portretu. I w tym przypadku mamy do czynienia z próbą uchwycenia ruchu – statyczne czynności są dynamizowane przez czasowniki. Zaakcentowane zostało trwanie oraz nasyciona zmysłowością temporalność. Kwestią, przy której chciałbym się zatrzymać jest motyw odzieży i kosmetyków. Dryglas-Komorowska interpretuje ten element jako „[z]asłony, które oddzielają kobietę od natury (...), czyli starości, przemijalności [oraz – K.O.] śmierci”⁴¹. To, co ma zostać ukryte to ciało – tyleż piękne, co podatne na rozkład. Patrząc na *Pastele Degasa* z perspektywy Deleuzjańskiej filozofii i estetyki, warto przyrzeć się relacji, w jaką wchodzi korpus z „zasłonami”. Otóż muślinowa koszula staje materia, która stabilizuje oraz krępuje korpus bohaterki. Z kolei pierś, której kształt odznacza się na tkaninie oraz sutek przeświecający przez materiał, stają się

38 „Postacie i przedmioty, które dzięki „kontemplującemu oku” poety (a wcześniej: dzięki obiektywnemu spojrzeniu malarza) zostają „wyrwane” z ich przemijalności, które zastyga ją w wiecznym «Teraz»”. E. Dryglas-Komorowska, *Miłosz a malarstwo...*, dz. cyt., s. 10.

39 Cz. Miłosz, *Przypis po latach*, [w:] tegoż, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 5–6. Cyt. za: tamże, s. 11.

40 Tamże, s. 13

41 E. Dryglas-Komorowska, *Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa...*, s. 17.

czymś, co autor książki o Spinozie nazywa „żywą tkanką cielesności” lub „mięsem”. Jak pisze francuski filozof: „Mięso jest tym stanem ciała, w którym tkanka i kości lokalnie się ze sobą konfrontują zamiast strukturalnie się skomponować”⁴². W wierszu Miłosza tkanka wchodzi w szranki z połącią muślinu – „[a]tletyzm ciała przechodzi naturalnie w akrobację tkanki”⁴³. Na przykładzie tego detalu, można więc zobaczyć jak intensywności pobudzają ludzki tułów, jak erotyzm staje się tchnieniem powoływanej na nowo do istnienia postaci.

Deleuze, pisząc o malarstwie Francisa Bacona, które cechuje szalona ekspresja oraz wrażenie nieustannego i szalenie intensywnego bólu, stwierdza, że umiłowanie życia u tego autora wiąże się z próbami ukazania w poszczególnych sztychach pierwiastka śmierci. Konstatuje, że:

Śmierć jest tą niewidzialną siłą, którą życie wykrywa, wywabia z ukrycia i urzeczywistnia w krzyku. Śmierć sądzi się z punktu widzenia życia, a nie odwrotnie, jako moglibyśmy sobie tego życzyć. (...) Bacon, nie mniej niż Beckett, jest jednym z tych autorów, którzy mogli przemawiać w imieniu bardzo intensywnego życia, domagając się życia jeszcze bardziej intensywnego. To nie malarz „wierzy” w śmierć. To wszystko jest figuratywnym mizerabilizmem, ale na służbie Figury coraz silniejszego życia.⁴⁴

Jest chyba coś na rzeczy, w momencie gdy zestawimy powyższy cytat z *Logiki wrażenia* z frazami *Pasteli Degasa*, w których podmiot dzieli się z czytelnikiem swoimi spostrzeżeniami na temat przemijania i ulotności ludzkiej egzystencji. Co prawda Miłosza raczej nie interesują – przynajmniej w kontekście omawianego utworu – skokowe intensywności, doprowadzające ciało na skraj wyczerpania. Nie stara się oddać konwulsji targających sylwetkami i zmuszających figury do rozpaczliwej walki o oddech. W wierszu autora *Orfeusza i Eurydyki* subtelny ładunek śmiertelności odpowiada łagodnemu bytowaniu – spokojowi, który towarzyszy kobietom przy codziennych rytuałach oraz toalecie. Nawet erotyzm ma w sobie coś z dostojności. Jest raczej czuły niż tłamszący – jest zasadą, na której zasadza się trwanie, od którego rozpoczyna się utwór. Można więc założyć, że Miłosz zgadza się z Deleuezem i Baconem w kwestii charakteru śmierci, która, by tak rzec, aktualizuje i wzmacnia energię życiową, eksponując ją, choć w omawianym przykładzie ten stan rzeczy jest mniej spektakularny i bardziej stonowany niż w przypadku obrazów amerykańskiego malarza.

⁴² G. Deleuze, *Logika wrażenia...*, dz. cyt., s. 40.

⁴³ Tamże, s. 41.

⁴⁴ Tamże, s. 99–100.

Zakończenie

Spojrzenie poprzez analizę materiału poetyckiego na ewolucję podejścia Czesława Miłosza do malarskich arcydzieł pokazuje, nie tylko dojrzewanie w pocię estetycznej wrażliwości, ale przede wszystkim doniosłość samej sztuki. Tkwi ona w potencjale ocalania rzeczywistości, ale także samego siebie jako podmiotu twórczego – swojego doświadczenia oraz personalnej, wyjątkowej wizji świata. Zajas zwraca uwagę, że noblista dostrzegając w sztuce taki potencjał, traktował go jako *pricipium individuationis*⁴⁵. W utrwalaniu świata poeta kierował się zasadą *apokatastasis*:

„*Apokatastasis*” (...) oznacza nieprzepadanie szczegółów. Żadna chwila nie może przepaść. Ona jest gdzieś zmagazynowana i możliwe jest puszczenie tego kłębka czy filmu na nowo, odtworzenie jakiejś rzeczywistości, w której te wszystkie elementy będą przywrócone. (...) *apokatastasis* nie oznacza dla mnie jakiejś formalnej wiary. (...) Raczej ma to znaczenie przywrócenia wszystkich momentów w ich formie oczyszczonej.⁴⁶

Z tej perspektywy można zobaczyć, że autor *Na cześć pieniądza* ostatecznie zobaczył i docenił artystyczną twórczość jako „magazyn wrażeń”, by wrócić do przytoczonej na początku artykułu wypowiedzi.

W tym miejscu znowu powracają skojarzenia z filozofią Deleuze’a i Guattariego. Kontemplacja dzieł sztuki stają się udziałem całościowego doświad-

⁴⁵ E. Czarnecka [R. Górczyńska], *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, New York 1983, s. 284–285. Cyt. za: K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza...*, dz. cyt., s. 184.

⁴⁶ Do takich wniosków dochodził m.in. Krzysztof Zajas, pisząc o wierszu *O! Salvatore Rosa*: „[w] tym fragmencie świetnie widać, jak nieartystycznie w gruncie rzeczy Miłosz traktuje obraz, dostrzegając w nim jedynie (i aż) sakralizację rzeczywistości. To znaczy, że lament poety nad niewystarczalnością języka to przede wszystkim nie jedna ze strategii poetyckich lub zręczna kokieteria mistrza, lecz prawdziwy dramat, w którym szuka pocieszenia, studiując malarstwo realistyczne”. K. Zajas, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza...*, dz. cyt., s. 184–185. Innym przykładem, który chciałbym przytoczyć jest interpretacja Anny Grodeckiej omawianych przeze mnie wnikliwie *Pasteli Degasa*: „[p]oza obserwacją dotyczącą barw, w zasadzie nie nawiązał do zastosowanej przez Degasa techniki, nie zatrzymał się nad fenomenem widocznych na obrazie pionowych smug. Ekspresja linii. Ten ważny dla malarza środek wyrazu, polegający na przemieszaniu koloru z rysunkiem (...). Powstająca w ten sposób migotliwa siatka kolorów służyła przede wszystkim podkreśleniu kształtów, co dawało wrażenie namacalnej, przekraczającej plan kompozycji, potęgowało efekt cielesności. Poeta patrząc na pionowe, nakładające się na siebie linie, odebrał je jak przekaz na temat zmienności, którą rozumiał jako egzystencjalną ulotność, dlatego ubolewał nad tym, że namalowana kobieta już nie istnieje”. A. Grodec-ka, *Wiersze o obrazach...*, dz. cyt., s. 201.

czenia ludzkiego. Percypowane przez Miłosza obrazy zostały w nim, osadzając się w pamięci pod postacią licznych perceptów i wraz wzbudzonymi w trakcie wizyt w muzeach czy obserwacji reprodukcji intymnymi odczuciami i afektami stawały się budulcami dzieł sztuki. Takie ujęcie pozwala w pełni zrozumieć wagę relacji poety z dziełami plastycznymi. Gdyż – jak podkreślają badacze – to nie wymiar techniczny, estetyka oraz zmieniające się poetyki były kluczowe dla jego poetyckiej inwencji, a rzeczywistość zapisana w malarskich reprezentacjach. Chodziło mu raczej o ocalenie rzeczywistości, personalnej wizji świata oraz prywatnych przeżyć. Bowiem – by przytoczyć raz jeszcze słowa Deleuze’a – „Powietrze zachowuje poruszenie, podmuch i światło, które cechowało tego czy innego dnia zeszłego roku i już nie zależy od tego, kto wdychał je tego ranka”. To, co pozwala utrwalić oraz zachować zarówno ruchy powietrza, o których pisze francuski filozof, jak i na przykład przeglądającą gazetę baletnicę z *Pasteli Degasa*, to bloki wrażeń.

Krzysztof Ostrowski

Uniwersytet Jagielloński

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0009-9313-0341](https://orcid.org/0009-0009-9313-0341)

Miłosz and Images: Affective Receptions of Painting in the Poetry of Czesław Miłosz

Summary

The article is devoted to the poetic work of Czesław Miłosz, whose themes often revolve around works of painting. The starting point of the discussion is research within “Miłosz studies” that addresses the relationship between his writing and painting (E. Dryglas-Komorowska, K. Zajas, A. Grodecka). The interpretations of individual poems are conducted in the spirit of Gilles Deleuze and Félix Guattari’s theory of the work of art. According to this philosophical duo, an artwork creates so-called blocks of sensations, composed of affects and percepts. The author treats particular poetic figures in the Nobel laureate’s poems precisely as such “blocks of sensation”. In the course of the analyses, the Nobel Prize winner’s impressions recorded in his prose, essays and journalistic pieces are read as percepts, while the flows of affects are traced in the literary examples discussed. To this end, the author mobilises the concepts Deleuze coined in *The Logic of Sensation* when writing on the painting of Francis Bacon.

Key words

Miłosz – Deleuze – Degas – painting – affects – sensation

Słowa kluczowe

Miłosz, Deleuze, Degas, malarstwo, afekty, wrażenie

Bibliografia

- Czabanowska-Wróbel Anna, 2000, *Łuk życia*, „Dekada Literacka” 2000, nr 12, 3–5.
- Deleuze Gilles, 2015, *Spinoza: Filozofia praktyczna*, przeł. Brzeziński Jędrzej, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Deleuze Gilles, 2018, *Francis Bacon, Logika wrażenia*, przeł. Jaksender Anna Zofia, Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi.
- Deleuze Gilles, Guattari Felix, 2000, *Co to jest filozofia*, przeł. Pieniążek Paweł, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Dryglas-Komorowska Ewa, 2013, *Czesław Miłosz wobec malarstwa Edgara Degasa*, „Archiwum Emigracji” 2013, zeszyt 1 (18), s. 7–21.
- Dryglas-Komorowska Ewa, 2019, *Miłosz a malarstwo*, Toruń: Jagiellońskie Wydawnictwo Naukowe.
- Grodecka Anna, 2009, *Wiersze o obrazach. Studium z dziejów ekfrazy*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Jarzębski Jerzy, 2013, *Miłosz i poetyckie obrazy*, [w:] *Miłosz i Miłosz*, red. Fiut Aleksander, Grabowski Andrzej, Tischner Łukasz, Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Miłosz Czesław, 1990, *Rodzinna Europa*, Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Czesław, 1998, *Piasek w klepsydrze*, w: *Ogród nauk*, Kraków: Znak.
- Miłosz Czesław, 2001, *Rok myśliwego*, Kraków: Znak.
- Miłosz Czesław, 2002, *Abecadło*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Miłosz Czesław, 2011, *Wiersze wszystkie*, Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Nycz Ryszard, 2012, *Literatura: lity lektura. O tekście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodaniem studium przypadku Wagonu Adama Ważyka*, [w:] *Teoria – literatura – życie*, red. Legeżyńska Anna, Nycz Ryszard, Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.
- Stanley Bill, 2014, „Feminizm” Miłosza: *kobieta, ciało, jaźń*, *Ruch Literacki*, z. 3 (324), s. 297–213.
- Telicki Marcin, 2012, *Miłosz i Lévinas – modernistyczny dwugłos o zadaniach literatury*, „Ruch Literacki” 2012, z. 2 (311), s. 171–180.
- Zajas Krzysztof, 2004, *Malarstwo w poezji Czesława Miłosza*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk i odwrotnie. Studia*, red. Balbus Stanisław, Hejmej Andrzej, Niedźwiedź Jakub, Kraków: Universitas.