

Barbara Tomalak

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

barbaratomalak@o2.pl

Kobiety w poezji Miłosza

Na temat poezji Czesława Miłosza zapisano wiele stronic, sporo też wiadomo o jego życiu¹, więc także i o kobietach, z którymi był związany. Chcę na początku podkreślić, że w poniższym tekście temat kobiet w poezji Czesława Miłosza będzie rozważany z zupełnie innej perspektywy – nie poetyckiej i nie biograficznej. Dlatego cała obszerna literatura przedmiotu nie została tutaj wzięta pod uwagę. Moim celem jest dość (z konieczności) pobieżne przeanalizowanie słów-kluczy sformułowanego powyżej tematu, czyli obrazu kobiety w poezji Miłosza. Pojęcie słów-kluczy przyjmuję za Pierre'em Guiraudem, traktując je jako odnoszące się do specyfiki twórczości danego autora i służące głównie badaniu osobniczego idiolektu. Ma to miejsce zwłaszcza w sytuacji ujawniania się nieuświadomionych zespołów wyobrażeniowych, charakteryzujących się asocjacyjnością i obrazowością, bowiem słowo-klucz uruchamia całe łańcuchy skojarzeniowe, a ponadto wraz z innymi słowami-kluczami tworzy „zespoły”, które ja nazywam powszechnikami semantycznymi – strukturami, będącymi czymś w rodzaju zagęszczenia obrazów w obrębie kodu kulturowego (Roland Barthes pisze o kodach kulturowych, że są to „po prostu pola asocjacyjne, supratekstualna organizacja zapisu, narzucająca pewną ideę struktury”²), z semantyką ukonstytuowaną w oparciu o symbole i metafory. Specyfika języka osob-

¹ Zob. A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.

² R. Barthes, *Lektury*, przeł. K. Kłosiński [i in.], Warszawa 2001, s. 132.

niczego wymaga badań statystycznych tekstu: najpierw należy stworzyć słownik frekwencyjny słownictwa badanego autora, następnie porównać go ze słownikiem frekwencyjnym języka ogólnopolskiego i dopiero wtedy wyłonić słowa-klucze danej twórczości literackiej – te, które pojawiają się w analizowanym tekście w nadmiarowej częstotliwości w stosunku do ich występowania na kontrolnej liście języka polskiego, czyli słów będących w powszechnym, potocznym użyciu. Metoda owa, zastosowana przeze mnie (jedynie częściowo, nie dysponowałam bowiem słownikiem frekwencyjnym języka polskiego, lecz odniosłam się do frekwencji np. wyrazów w języku prasy³), w przypadku twórczości Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego pozwoliła na stworzenie słownika frekwencyjnego liryki obejmującego N=24329 użyć wszystkich wyrazów w danej próbie, z ostatecznym rezultatem W=1240 wyrazów hasłowych, występujących z częstotliwością 1333 do 4, przy czym okazało się, że rzeczownikami z najwyższą frekwencją w tej poezji są następujące wyrazy: wiatr, gwiazda, ulica, księżyc, niebo, człowiek, świat, serce, zielony, chmura, słońce, liść, światło⁴. Kazimierz Wyka, badając język poezji Tadeusza Gajcego, zauważa: „W członie metaforyzacyjno-obrazowym z *Widm* podpadają pod uwagę następujące rzeczowniki: sopel, gromnica, żywica, błona, skrzydło, nietoperz. Nawet porywając się na zgadywanie, można ryzykować sąd, że w języku polskim na liście I (lista frekwencyjna słów w języku polskim, B.T.) na pewno zajmują one bardzo dalekie miejsce. O listę III (lista frekwencyjna porównawcza, B.T.), będącą wynikiem ścisłego rachunku, w ogóle nie ma co pytać. Pozostaje lista II, dotycząca wyłącznie Gajcego. Jak osiągnąć jej przybliżone elementy? Tylko staroświeckim sposobem: czytając uważnie i podkreślając”⁵.

Pozostaje nam posłużyć się sugerowaną przez Wykę metodą – intuicyjnym oglądem tekstu i wynotowaniem powtarzających się sformułowań, bowiem stworzenie słownika frekwencyjnego liryki Miłosza byłoby ogromną pracą, z perspektywy założonego przeze mnie celu niekonieczną. Nie chodzi bowiem o słowa-klucze tej poezji w ogóle, lecz o słowa-klucze powszechnika semantycznego, struktury przynależącej do poruszanego tematu. Przyjmijmy, że wyraziście sformułowany temat literacki, zwłaszcza powszechnie obecny w obiegu kulturowym, gromadzi określony repertuar

³ Zob. W. Pisarek, *Frekwencja wyrazów w prasie*, Kraków 1972; M. Kniaginowa, W. Pisarek, *Język wiadomości prasowych*, Kraków 1966; zob. także J. Sambor, *Badania statystyczne nad słownictwem (na materiale Pana Tadeusza)*, Warszawa, Wrocław, Kraków 1969.

⁴ B. Tomalak, *Kultura masowa w twórczości K.I. Gałczyńskiego*, Katowice 1982, maszynopis.

⁵ K. Wyka, *Słowa-klucze*, [w:] *Stylistyka polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1973, s. 161.

przywoływanych na swój użytek wyrazów. Większość z nich nie jest specyficzna dla danego autora, lecz właśnie dla poruszanego tematu⁶. Śledząc powszechnik semantyczny, będący odzwierciedleniem wizerunku kobiety w literaturze na przykładzie poezji Miłosa, wyabstrahujemy pewien schemat, właściwy tematowi. Asocjacje immanentnie w języku zawarte – jako właściwe językowi w ogóle – wypadnie pominąć. Natomiast skupić należy uwagę na tym, co wydaje się specyficzne dla powszechnika semantycznego. „W każdym stylu, tak ponadindywidualnym, jak jednostkowym, wytwarza się coś na podobieństwo kodu poetyckiego, wytwarza się zespół sygnałów stylistyczno-językowych o określonym układzie i skuteczności artystycznej”⁷. Określenie tego, co w powszechniku semantycznym opisującym kobiety w poezji Miłosa jest ponadindywidualne, a co jednostkowe, jakim kodem poeta się posługuje, z konieczności będzie pobieżne i uogólnione. Jakiś punkt odniesienia trzeba wszelako przyjąć, żeby móc podjąć próbę naszkicowania takiego powszechnika. Matrycą może i powinien być obraz kobiety ukształtowany w literaturze romantycznej. O związku twórczości Miłosa z romantyzmem napisano sporo, sam poeta niejednokrotnie wypowiedział się na ten temat, na przykład pisząc o klimatach swojej młodości:

Wilno, jakie znaliśmy, jakie pamiętam, nierozzerwalnie wiązało się z naszym romantyzmem. Uderzało to ludzi przyjeżdżających z innych miast Polski. Ależ tu jest żywy romantyzm! – zachwycali się. Tu się nic od tamtej pory nie zmieniło! [...] wszystko wydawało się zwrócone ku przeszłości – pięknej i wspaniałej. Mickiewicz żył ciągle w tym mieście. Słowacki tak samo⁸.

Starszy już Miłosz „upatruje w romantyzmie początków współczesnego manicheizmu. Wyklina tę epokę jeszcze raz za niedocieleśność, przeduchowienie, które u jej spadkobierców zmienia się we własne przeciwieństwo, orgiastyczne upojenie ciałem [...]”⁹, a jednak nigdy się jej nie sprzeniewierza: „Wychowany na Mickiewiczu, Słowackim, Krasińskim i Norwidzie, jestem wdzięczny za to dziedzictwo, które daje możliwość intuicyjnego wglądu w wymiar historii”¹⁰. I w innym miejscu: „Jesteśmy w mocy uporczywych przyzwyczajęń nabytych w ciągu ostatnich lat dwustu. Na pewno pisząc

⁶ Zob. przeprowadzoną przeze mnie analizę tematu *Słowa-klucze twórczości poetyckiej, poświęconej muzyce Chopina*, w: *Naučni Trudove. Filologia*, Plovdivski Universitet „Paisii Hilendarskii”, Płowdiw 2010, T. 48 kn. 1A., s. 342–358. W artykule tym badaniem zostało objętych 20 autorów i 29 wierszy powstałych między 1865 a 2010 rokiem.

⁷ K. Wyka, *Słowa-klucze...*, s. 166.

⁸ *Wilno. Rozmowa ze Stanisławem Stomą*, „Konteksty” 1993 nr 3–4, s. 35.

⁹ E. Kiślak, *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000, s. 227.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Rok myśliwego*, Kraków 2001, s. 44. Zob. też „Jak autor *Świata* odczytuje *Pana Tadeusza*?”, [w:] A. Fiut, *W stronę Miłosa*, Kraków 2003, s. 67

pokazuję niektóre przyzwyczajenia i niektórym ulegam, choć o tym nie wiem”¹¹. Te „ostatnie dwieście lat” to, jak pisze o tym Maria Janion w swoim *Projekcie krytyki fantazmatycznej*¹², kończąca się dopiero teraz epoka romantyzmu w Polsce. Z drugiej strony romantyzm jest epoką szczególną także i dlatego, że, jak uważa Jerzy Ziomek, to „rytm dłuższy niż epoka”, czyli raczej „formacja”, wymieniana obok średniowiecza, klasycyzmu i następującego po romantyzmie awangardyzmu – której początek w wieku XIX jawi się jako jedna z „najmocniejszych granic w historii literatury”¹³. Piśze dalej Ziomek, że ów „przełom stuleci XVIII i XIX przynosi największy przewrót w dziejach polskiej literatury, tak że cezura ta nie ma równej sobie [...]”¹⁴. Wobec powyższego potraktowanie obrazu kobiety – powszechnika semantycznego kobiety – stworzonego przez romantyzm jako punktu odniesienia jawi się jako w jakimś sensie uprawnione. Oczywiście, że nie da się tutaj przywołać zbyt wielu przykładów – to temat na książkę. Poprzesz stanę na cytatach, zaczerpniętych z twórczości Adama Mickiewicza, którego w *Ziemi Ulro* Miłosz nazywa swoim patronem („Podobne przekonanie mego patrona, Mickiewicza [...]”¹⁵), co oczywiście nie jest żadną sugestią dotyczącą ewentualnego podobieństwa w opisie kobiety – podobieństwa i różnice wykaże dopiero analiza materiału językowego.

Twarz miała jasną, usta jak korale,
Włos biały [...]

[*Świtez, I*]¹⁶

Jej twarz jak róży bladej zawoje,
Skropione jutrzeńki łezką;
Jako mgła lekka, tak lekkie stroje
Obwiały postać niebieską.
[.....]
Wtem z zasłon błysną piersi łabędzie,
[.....]
[...] dłoń śnieżną [.....]

¹¹ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Instytut Literacki, Paryż 1977, s. 206.

¹² M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991, s. 6.

¹³ J. Ziomek, *Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej*, „Pamiętnik Literacki” LXXVII, 1986, z. 4.

¹⁴ Tamże, s. 43.

¹⁵ Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, s. 202.

¹⁶ Wszystkie cytaty z dzieł Adama Mickiewicza pochodzą z sześciotomowego wydania *Dzieł poetyckich*, w oprac. Czesława Zgorzelskiego, Warszawa 1982: tom I: *Wiersze*, tom II: *Powieści poetyckie*, tom III: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, tom IV: *Utwory dramatyczne*, tom V: *Pan Tadeusz*. Pod cytatem podaję tytuł utworu i numer tomu.

W pięknych licach [.....]
[...] usta różane [.....]
[*Świtezianka*, I]

Spojrzy dziewicy oczyma,
Z głowy jasny włos wypłynie
[.....]
Na licach różana krasa,
Piersi jak jabłuszka mleczne,
[*Rybka*, I]

Oko jej czarne — i któż się ośmieli
Wzrok ten malować? — te oczy gazeli
Wielkie i słodkie, ciemne i błyszczące!
Dusza z nich mówi przez iskier tysiące,
Które ze źrenic lecą przezroczystych
[.....]
Na jej obliczu cudowny rumieniec
Wiecznym i świeżym błyszczy się szkarłatem,
Jakby granatów posypany kwiatem.
Jej włosy jako hijacynty płyną;
Gdy okolona rówiennic drużyną
Stanie, nad wszystkie głową wyniesiona,
I da warkoczom płynąć przez ramiona,
Włosem zamiata ślad swój na marmurach,
Ślad nóżki bielszej niżli śniegi w górach,
[.....]
Jako [.....]
Łabędź, podnosi głowę z oceanu
I pysznie skrzydłem uderza po fali,
[.....]
Z taką powagą ona zwraca głowę
I śnieżne ramię, i piersi perłowe,
[*Giaur*, II]

[.....] Białe jej ubranie
Wysmukłą postać tylko aż do piersi kryje
Odsłaniając ramiona i łabędzią szyję.
[.....]
Włos w pukle nie rozwity, lecz w węzełki małe
Pokręcony, schowany w drobne strączki białe,
Dziwnie ozdabiał głowę, bo od słońca blasku

Świecił się, jak korona na świętych obrazku.
 [.....]
 Jak biały ptak [.....]
 [.....]
 [.....] świecąca,
 Nagła, cicha i lekka jak światłość miesiąca.
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 13]

Weszła nowa osoba, przystojna i młoda;
 [.....]
 Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
 Suknię materyjalną, różową, jedwabną,
 Gors wycięty, kołnierzyk z koronek, rękawki
 Krótkie, w rękę kręciła wachlarz dla zabawki
 [.....]
 Głowa do włosów, włosy pozwijane w kręgi,
 W pukle, i przeplatane różowymi wstęgi,
 Pośród nich brylant [.....]
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 25–26]

Pośrodku szła dziewczyna w bieliznę ubrana,
 [.....]
 Słomianym kapeluszem osłoniła głowę,
 Od skroni powiewały dwie wstążki różowe
 I kilka puklów światłych, rozwitych warkoczy;
 [.....]
 Jej różowa wstążeczka i biała sukienka.
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 56–57]

W szmaragdzie bujnych traw, na krwawnikowym szalu,
 W sukni długiej, jak gdyby w powłoce z koralu,
 Od której odbijał się włos z jednego końca,
 Z drugiego czarny trzewik; po bokach błyszcząca
 Śnieżną pończoszka, chustką, białością rąk, lica,
 Wydawała się z dala jak pstra gąsienica,
 [*Pan Tadeusz*, VI, s. 83–84]

[.....] błyszczało dwoje jasnych oczu,
 [.....]
 Ujrzał i małą rączkę [.....]
 Palce drobne, zwrócone na światło różowe,
 Czerwieniły się na wskroś jakby rubinowe;

Usta widział ciekawe, roztulone nieco,
I ząbki, co jak perły wśród koralów świecą,
I lica, choć od słońca zasłaniane dłonią
Różową, same całe jak róże się płonią.
[*Pan Tadeusz*, VI, s. 105]

Dobywa flaszki perfum, słoiki pomady,
Pokrapia Zosię wkoło wyborną perfumą
(Woń napełniła izbę), włos namaszcza gumą.
Zosia kładzie pończoszki białe, ażurowe
I trzewiki warszawskie, białe, atłasowe;
[.....]
Pukle, że nazbyt krótkie, uwito w dwa sploty,
[.....]
[.....] kwiat od bladych włosów
Odbijał bardzo pięknie jak od zboża kłosów!
[.....]
Zosia białą sukienkę wrzuciła przez głowę,
Chusteczkę batystową białą w rękę zwiја
I tak cała wygląda biała jak lilija.
[*Pan Tadeusz*, VI, s. 142]

Arbitralny wybór takich a nie innych cytatów czyni ich analizę tylko przybliżeniem zjawiska, pozwala wszakże dokonać pewnych spostrzeżeń. Tak więc ukształtowany w okresie romantyzmu powszechnik semantyczny, „obsługujący” temat kobiety (z wszystkimi zastrzeżeniami co do obiektywizmu w odniesieniu do wyboru przedstawionego w analizie materiału), charakteryzuje się sporą ilością topicznych, znanych już w poprzednich epokach wyobrażeń: ząbki-perły; usta-korale; różane usta, lica; łabędzia szyja, łabędzia pierś; perłowa pierś; włosy jako hiacynty; bielsza niżli śniegi; śnieżne ramię, śnieżna dłoń; jak łabędź; jak róża; wysmukła postać. Jednakże inaczej niż w oświeceniu (zob. np. Franciszka Karpińskiego *Do Justyny tęskność na wiosnę*) Mickiewicz buduje obraz kobiety również w oparciu o zaskakujące, niekonwencjonalne metafory i porównania – szczególnie dotyczy to metafor roślinnych i zwierzęcych: „jak pstra gąsienica” albo (w niecytowanym fragmencie *Świtezianki*) „jak mokry jaskier [...] na bagnie”; „jak ogień nocny”, „jak upiór”, „jak sarna”. Daje się zauważyć pewna prawidłowość: kobieta widoczna jest głównie w górnych partiach swojej postaci: poprzez włosy (także pukle, warkocze); twarz (także lico, oblicze); oczy (również źrenice); głowę, szyję; następnie ramię, rękę, dłoń, palce; w mniejszym stopniu piersi (5 użyć wobec 14 użyć odwołania się

do włosów!), postać (kibić) i tylko jeden raz w badanym materiale pojawia się nóżka. Tak często przywoływane włosy są z reguły jasne: białe, jasne, blade („jak zboża kłosy”), „światłe” – w pozostałych przypadkach ich koloru można się jedynie domyślać. Opisowi kobiecej urody (bo w każdym przypadku mamy do czynienia z opisem urody) towarzyszy opis kobiecych strojów. Preferowany jest kolor biały: „jako mgła [...] stroje”; białe ubranie; bielizna; biała sukienka (2 razy); białe i śnieżne pończoszki; białe trzewiki; biała chusteczka; w mniejszym stopniu występuje kolor różowy i czerwony (koralowy): różowa suknia; różowe wstęgi, wstążki, wstążeczka; „suknia [...] z koralu”; krwawnikowy szal. Raz tylko pojawia się kolor czarny (czarny trzewik). Użyte materiały to jedwab, koronka, atlas, batyst. Opisy są dość szczegółowe: kołnierzyk z koronek, krótkie rękawki, pończoszki ażurowe. Drogie kamienie to jedynie raz pokazany brylant we włosach (prócz tego występują perły, korale i rubiny jako materiał metafor). Kwiaty to konwencjonalna róża, lilia, hiacynt, ale także kwiat granatu i „zboża kłosy” oraz niewymienione w cytowanym tekście „świeżo zerwane bławatki”. Uderza nikość metafor zwierzęcych: tu tylko łabędź i biały ptak oraz wzmiankowana powyżej sarna czy też pstra gąsienica.

W badaniu poezji Czesława Miłosza ograniczam się do późnego okresu jego twórczości z powodu konieczności nakreślenia analizowanemu materiałowi jakichś ram, a także z powodu przeświadczenia, że poetę w tym okresie cechuje dystans i obiektywizm człowieka dojrzałego, więc jego wizerunek kobiety będzie jakąś kwintesencją życiowych doświadczeń, a także prezentacją cech idealnych. Pod uwagę zatem wzięte zostały tomy wierszy: *Dalsze okolice* (1991)¹⁷, *Na brzegu rzeki* (1994), *Piesek przydrożny* (1997), *To* (2000), *Druga przestrzeń* (2002), *Orfeusz i Eurydyka* (2002), *Wiersze ostatnie* (2006). Razem zawierają one 353 wiersze, a w tych wierszach Miłosz aż 62 razy przywołuje kobiece wizerunki¹⁸. Cytowanie ich wszystkich wykroczyłoby daleko poza ramy niniejszej pracy, więc ograniczę się do wybranych przykładów. Nie ma u Miłosza śladu skonwencjonalizowanych opisów kobiecej urody, w ich miejsce pojawia się daleko posunięty realizm – zamiast „piersi perłowe” lub „łabędzie” mamy: „jej duże piersi,/ Białe, z niebieską żyłką, dyndają” (*Adam i Ewa* [w:] *Dalsze okolice*), obok ust (4 użycia) występują: wargi (2 użycia) i pojedynczo dziąsła, język i gardło. Spostrzeżone zostają nawet plamy potu pod pachą („Z plamami potu pod pachą, ileż koszul” – *Filologija* [w:] *Dalsze okolice*). Taki naturalistyczny wręcz opis nie wyklucza pojawienia się gdzie indziej lirycznej narracji, w której wymie-

¹⁷ Wszystkie cytaty zaczerpnięte zostały z tomu Czesław Miłosz, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011.

¹⁸ Wyodrębnianie opisów kobiet w tekście wierszy Miłosza ma charakter subiektywny, więc podana liczba może podlegać całkiem sporym wahaniom.

niane są „Dogaressy, księżniczki, panny służebne/ Ścisnęło mnie w gardle, że takie piękne zmieniają się w truchło” (*Voyeur* [w:] *To*) – w tym konkretnym przypadku pobrzmiewającej echem *Ballady o paniach minionego czasu* Villona. Metafory roślinno-zwierzęce w zasadzie nie występują, nieliczne to: „jaszczurczopodobna białłość uda” (*Przeszłość* [w:] *Na brzegu rzeki*), „gardło, pulsująca łodyga” (*Trwałość* [w:] *Dalsze okolice*), „tiul, aksamit, satyna/ Dotykają ciała kobiet podobnych łodygom/ Wymyślnych roślin secesyjnej mody” (*Zdziechowski* [w:] *To*). Jeden raz pojawiają się białe kwiaty: „Na skwerach sprzedawczynie kwiatów otrząsają wyjęte z wiader naręcza białych piwonii” (*Roztropność* [w:] *Piesek przydrożny*). Kolory, aczkolwiek nie ma ich zbyt wiele, rozkwitają całą paletą barw, choć i tutaj, jak u Mickiewicza, dominuje biel w opisie kobiet – ich urody („piersi, białe”, „Lidia mlecznobiała”, „biel skóry”, „białość uda”, „biała grzywa”, „biel nagości”, „[...] Jej koszula/ Z muslinu, biel obfita okrągło prześwieca”; „szyja jak lileja pierwszej białości”) i ich strojów („dużo białego atłasu”, „biała bluzka”, „suknia [...] w białe groszki”, „biały kitel”) – łącznie 12 użyć. Kolory: różowy, różowawy (sutki), różany („Księżniczka [...] w różanym splendorze”) i różowobrunatny („tarcze piersi”) oraz czerwony (wargi, spódnica, suknia, halka) – łącznie 8 użyć, są na drugim miejscu, podobnie jak w cytowanych fragmentach wierszy Mickiewicza. Inne kolory to: czarny i różne jego synonimy („czern włosów”, „brzuch z czarną kępą”, „czarny stanik”, „czarny warkocz”), hebanowy („hebanowa kępka podbrzusza”), ciemny („ciemne wejście do ogrodu wiedzy/ W pianie halek, falbanek i spódnic”, „Pierścienie jej włosów/ Ciemne na długiej sukni barwionej przez ciało”) – łącznie 7 użyć. W opisie kobiety pojawiają się dodatkowo najczęściej pojedynczo użyte epitety: śniady („śniade brzuchy cieniste”), złoty („złota cudowność ciała”, „lite złoto twoich tkanin”), mosiężny („mosiężne stożki ich piersi”), szary („oczy szare”, „twarz zupełnie szara”). W odniesieniu do strojów mamy jeszcze kolory: żółty (2 użycia), liliowy (2 użycia) i pojedyncze: indygo, granatowy i zielony. Więcej niż u Mickiewicza występuje kolorów włosów: preferowane są rude (3 użycia), czarne i ciemne (3 użycia), ciemnoblond (1 użycie), kasztanowate (1 użycie). Włosy są lokami (2 użycia), grzywą (2 użycia), długie (1 użycie), warkoczem (1 użycie), pierścieniami (1 użycie), splotami (1 użycie). Oczy bywają szare (2 użycia), niebieskie (1 użycie) i zielonkawe (1 użycie). Miłosz również ucieka się do niekonwencjonalnych metafor w opisie wyglądu kobiety, wykraczając dalece poza grozę mickiewiczowskiego „błędneho ognika” i „upiora”: odziera kobietę z ciała. „Kobieta pod suknią/ nosząca swój szkielet” (*Zen codzienny* [w:] *Dalsze okolice*); „Panienka, ej, panenka. Leżymy w otchła-

ni./ Nasada czaszki, żebro i miednica./ Czy to ty? Czy to ja? My już za światami” (*Jezioro* [w:] *To*). Inną ciekawą cechą tych opisów jest odwołanie się do kobiet starych i brzydkich, czego u Mickiewicza, kreującego wizję runki „osób przystojnych i młodych” lub zgola „dziewiczych piękności”, raczej się nie uświadczy. Na przykład: „[...] działła w bardzo złym stanie, starucha” (*Do dajmoniona* [w:] *Na brzegu rzeki*); „cienie zmarszczek w kątach oczu” („Ja” [w:] *Druga przestrzeń*); „żony [...] i dwóch córek [...] rozmemłania, człapania/ sikania wystękiwania” (*Pan od matematyki* [w:] *Wiersze ostatnie*); [o] „dziewczynie/ tak krępej, krótkonogiej i cycastlej” (*Normalizacja* [w:] *Wiersze ostatnie*). Kobieta w wierszach Miłosza może być „raczej nieładna” (*Wanda* [w:] *Na brzegu rzeki*), ale przede wszystkim widać w tych wierszach coś w rodzaju fascynacji kobiecą nadmiarowością: „duża, ogromna” (*Wanda* [w:] *Na brzegu rzeki*); „obfite, na pewno, piersi”, „duża i silna, szerokie plecy” (*Rozbieranie Justyny* [w:] *Na brzegu rzeki*); „pulchna mężateczka”, „zbyt okrągłe piersi” (*Suknia w groszki* [w:] *Na brzegu rzeki*); „duże piersi” (*Adam i Ewa* [w:] *Dalsze okolice*); „[...] koszula [...] biel obfita okrągło prześwieca” (*Pastele Degasa* [w:] *To*). Inne ciekawe spostrzeżenie: w opisywaniu kobiet w wierszach Miłosza daje się zauważyć tęsknota do minionej epoki, do XIX wieku, do stylu empire¹⁹. Pojawiają się w opisach „suknia Empire”, „kapelusz z rajerem”, gorset, peniuar, gotowalnia, „panna służąca”, trzewiczek, krynolina, suknia z trenem, komnata, karoca, pantalony, wachlarz, madame, maski. Bohaterkami są damy (3 razy), księżniczki (2 razy), diuszessy, comtessy, dogaressy (pojedyncze wskazania) i staroświecko nazywane kochanki: polubienice, nałożnice, pokuśnice (też pojedyncze wskazania). Zgodne ze stylem epoki są stroje: „powiewne tkaniny”, „złoto tkanin”, „powłóczyście koszule”, „wiotkie suknie z trenem”, „piana halek, falbanek, spódnic”, „majtki z koronką”, „gorset lila”, „kapelusz z kwiatami lila”, „kapelusze ze słomki, śliskich włókien, płótna”, atłasy, tiul, aksamit, satyna („secesyjna moda”), jedwab, muślin, „naszyjnik z rzędami drogich kamieni”. W kontraście z modą retro pojawiają się – tylko w jednym wierszu, jeden raz – minispódniczki i spodnie (*Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] *To*).

Równoległe i kontrastowo do diuszess, comtess, dogaress i księżniczek mamy wyliczane (Miłosz preferuje enumerację w opisach) podrzędne, ale wciąż rodem z epoki minionej zawody: cerowaczki, ochmistrzynie, prasowaczki, gospodynie (*One* [w:] *Dalsze okolice*). Bardziej współczesne za-

¹⁹ Miłosz ma tego świadomość: „Razem z moją epoką odchodzę przygotowany na wyrok,/ który mnie policzy między jej fantomy” (*Capri* [w:] *Na brzegu rzeki*, [w:] *Wiersze wszystkie*, dz. cyt., s. 1057).

trudnienia wymienione zostały tylko dwa razy: „Kobieta kariery, obok jej walizki [...] w ręku ma kartkę z cyframi (*O! Edward Hopper (1882–1967), ‘Pokój hotelowy’, Thyssen Collection, Lugano* [w:] *To*); „Pracuje w firmie. Nosi biały kitel./ Inne, fryzjerki i manikiurzystki [...]” (*Mara: wielość* [w:] *Wiersze ostatnie*).

Miłosz pokazuje kobiety nie tyle piękne, co troszczące się o urodę, podkreślające ją, kobiety w powabnych pozach zasiadające przed lustrem: „siada przy gotowalni” (*Adam i Ewa* [w:] *Dalsze okolice*); „Kształt kapeluszy, krój sukien, twarze w lustrach” (*Młodość* [w:] *Dalsze okolice*); „[...] dotykalna/ Tak silnie obecna/ W swojej skórze i sukni,/ Paznokciach i włosach” (*Fotografia* [w:] *Dalsze okolice*); „Ruch taneczny, czern jej włosów, biel jej skóry/ wyobrażenie zapachu jej perfum” (*Trwałość* [w:] *Dalsze okolice*); „I ty nazywasz ją elegancką damą?” (*Zen codzienny* [w:] *Dalsze okolice*); „Diuszessy i comtessy / W sukniach wysokiej mody,/ W koafiuarach wykwinnych” (*Odczyt* [w:] *Na brzegu rzeki*); „Obnażone ramiona kobiet” (*Capri* [w:] *Na brzegu rzeki*); „[w] Telefonach do przyjaciółki, ciasteczku w kawiarni” (*Suknia w groszki* [w:] *Na brzegu rzeki*); „O, eleganckie żony [...] / malujecie usta, zatrzaskujecie/ torebkę” (*Wanda* [w:] *Na brzegu rzeki*); „Kolczyki, lustra, zsuwające się ramiączko” (*To* [w:] *To*); „Kolory sukien według letniej mody,/ stuk pantofelka” (*Na moje 88 urodziny* [w:] *To*); „O, usta na wpół rozchylone, oczy przymknięte, różowa/ sutka w obnażonej twojej nagości, Judyto!” (*O! Gustaw Klimt (1862–1918) (Szczegół). Österreichische Gallerie, Wiedeń* [w:] *To*); „[...] półnaga, w czerwonej halce, uczesanie jej/ nienaganne” (*O! Edward Hopper (1882–1967), ‘Pokój hotelowy’, Thyssen Collection, Lugano* [w:] *To*); „[...] na wpół gołe piersi w sukni Empire [...] ich atłasy i lustra. [...] [one] takie piękne” (*Voyeur* [w:] *To*); „W układaniu włosów przed lustrem,/ W troskach o to, czy kapelusz dość twarzowy,/ W zwilżaniu warg koniuszkiem języka/ I przesuwaniu po nich kredki” (*Zanurzeni* [w:] *To*); „[...] korytarze luster odbitych w lustrach./ Tam mignie kapelusz z rajerem, falbany,/ albo biel nagości w półmroku,/ [...] czeszące długie włosy” (*Rok 1900* [w:] *To*); „[...] tiul, aksamit, satyna/ Dotykają ciała kobiet podobnych łodygom/ Wymyślnych roślin secesyjnej mody” (*Zdziechowski* [w:] *To*); „A ręce uwikłały się w rudych splotach,/ Tak bujnych, że czesane, ściągają w dół głowę [...] / Bo siedzi, rozchylając zgięte kolana,/ I ruch ramion odsłania linię jednej piersi” (*Pastele Degasa* [w:] *To*); „Kapelusze [...] / są przymierzane w lustrach/ przed wyjściem na plażę” (*O poezji z powodu telefonów po śmierci Herberta* [w:] *To*); „Z ich tylko owalem twarzy, kształtem brwi, kolorem oczu” (*Osoby* [w:] *To*); „Przed lustrem naga, podobająca się sobie,/ Byłaś naprawdę śliczna” (*Piękna nie-*

znajoma [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] ten wykrój brwi,/ to pochylenie głowy, ta mowa zalotna a wstrzemięźliwa” (*Powinienem teraz* [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] adorujące siebie w lustrze./ Ile kremów, farbek, pomadek, krochmalu koszul” („Ja” [w:] *Druga przestrzeń*); „[...] nuciły tango i przymierzały kapelusze/ przerobione według ostatniej mody” (*W garnizonowym mieście* [w:] *Wiersze ostatnie*); „z [...] osobą przed lustrem./ Na przykład strojną damą, która właśnie robi sobie twarz,/ nim wyruszy na podbój” (*Jedno zdanie* [w:] *Wiersze ostatnie*); „[...] twoją ambicją/ służenia swoim maskom, wachlarzom i toaletom” (*Leonor Fini* [w:] *Wiersze ostatnie*); „Księżniczka [...] / W strojnej komnacie [...] / Woli szelesty i dotyk jedwabiu, / Świec migotanie, rozmowy salonów. / [...] To trefi włosy [...] / To pączki piersi wystawia na światło” (*Księżniczka* [w:] *Wiersze ostatnie*). Słowa-klucze uśrednionego obrazu kobiety w tych cytatach to właśnie podziwianie siebie w lustrze, strojne suknie, dotyk jedwabiu, kapelusz „dość twarzowy”, trefienie włosów, malowanie ust, zalotne pozy i gesty, bycie modną. Całkiem wyjątkowo kobieta pojawia się w innym kontekście, jak na przykład w wierszu *Helenka* (*Piesek przydrożny*): „Nacierpiałś się ty [...] / Głodu zaznałaś [...] / I szpitala, ta nędza cielesna [...]”. Można zaryzykować opinię, że Miłosz widzi kobietę specyficznie – przedmiotowo. Chodzi o przedmioty luksusu i zbytku, z blichтром i pozłotą modnych kreacji, podwójone odbiciem w lustrze, zawsze jednak rozpadające się na szczegóły anatomiczne: „O, przedmioty mego pożądania [...] kiedy myślę o waszych ustach i rękach i piersiach [...]” (*Osobny zeszyt – kartki odnalezione. Z okna u mego dentysty* [w:] *Piesek przydrożny*). Z drugiej strony Miłosz zarzeka się: „Nie pożadam tych właśnie stworzeń, pożadam wszystkiego, a one są jak znak ekstatycznego obcowania” (*Ucziwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis* [w:] *To*). Ale na te „znaki ekstatycznego obcowania”, nazwane w wierszu „stworzeniami”, składają się, co specyficzne, „nogi w minispódniczkach, spodniach albo w powiewnych tkaninach, [...] ich tyłki i uda”. Mamy zatem „przedmioty” i „stworzenia”, rozłożone na elementy proste: na przykład piersi występują w opisach aż 15 razy (oraz 2 razy sutki), zwykle dookreślane epitetami: różowe, różowawe (sutki); „mosiężne stożki ich piersi” (*Rozmowa z Jeanne* [w:] *Dalsze okolice*); „brunatne tarcze piersi” (*Powrót* [w:] *Dalsze okolice*); „różowobrunatne tarcze twoich piersi” (*Piękna nieznajoma* [w:] *Druga przestrzeń*); „pączki piersi” (*Księżniczka* [w:] *Wiersze ostatnie*). Równie malowniczo przedstawia Miłosz szczegóły anatomii intymnej, od dosadnej „żeńskiej szpary” (*Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie morza Karaibskiego* [w:] *Na brzegu rzeki*), poprzez „hebanową kępę podbrzusza

„nad zrzuconą suknią” (*Powrót* [w:] *Dalsze okolice*) i „Brzuch z czarną kępą, dopiero co wyrosła” (*Piękna nieznajoma* [w:] *Druga przestrzeń*), aż po wyszukane metafory: „śniade brzuchy cieniste” (*Filologija* [w:] *Dalsze okolice*); „ciemne wejście do ogrodu wiedzy” (*Voyeur* [w:] *To*); „[...] układać pieśń nad pieśniami/ O puszystym zwierzątku nie do oswojenia” (*Voyeur* [w:] *To*). Schemat pokazywania kobiety jest prosty, można przedstawić go na przykładzie fragmentu wiersza *Powrót* (*Dalsze okolice*): „dłoń kobiety”; „brunatne tarcze jej piersi”; „hebanowa kępka podbrzusza”; „cudowność jej ciała”. Określenia nagości w zebranych materiale pojawiają się aż 12 razy (nagość, naga, także: półnaga, obnażone), kilkakrotnie nagość zostaje jedynie zasugerowana: „[...] płynąc z panną X,/ żeby potem wycierać się jednym ręcznikiem, w tańcu” (*Pewna okolica* [w:] *Na brzegu rzeki*).

Intrygujące byłoby zadumanie się nad wierszem *Piękna nieznajoma* (z tomu *Druga przestrzeń*):

Przed lustrem naga, podobająca się sobie,
 Byłaś naprawdę śliczna, niechby trwał ten moment.
 Różowobrunatne tarcze twoich piersi,
 Brzuch z czarną kępą, dopiero co wyrosła.
 A zaraz ubierali ciebie w powłóczyście
 Koszule, halki, wiotkie suknie z trenem.
 Nosilaś gorset lila, kolor modny,
 I na udach podwiązki jak rzemienie zbroi.
 Zawieszali na tobie pasma śmiesznych szmat,
 Żebyś brała udział w ich teatrze
 Udanych szałów, sprośnych niedomówień.
 [.....]
 Chcę ciebie uratować, piękna nieznajoma.
 Razem na wieczne łąki odchodzimy.
 Znów jesteś naga i piętnastoletnia,
 Trzymam ciebie za rękę, twój przyobiecany.
 Pomyśl, że nic się z tego nie odbędzie,
 Co odbyć się miało, że możesz być inna,
 Swoja, nie zatrzymana dokładnością losu.

Ten wiersz, jak żaden inny z analizowanego zbioru, mógłby być komentarzem do cytowanej powyżej sceny z *Pana Tadeusza*, w której Zosia, z pomocą Telimeny, pokojowej i panny służącej stroi się na swoje pierwsze publiczne wystąpienie – „na teatr udanych szałów, sprośnych niedomówień”:

Lecz niechaj ukształcona, dorosła panienka
 Nagle ni stąd, ni zowąd przed światem zabłyśnie,
 Wtenczas się każdy przez ciekawość ciśnie,

Wszystkie jej ruchy, rzuty oczu jej uważa,
Słowa jej podśluchiwa i drugim powtarza;
A kiedy wejdzie w modę raz młoda osoba,
Każdy ją chwalić musi, choć i nie podoba.

[*Pan Tadeusz*, VI, s. 141]

W wierszu Miłosza piętnastoletnia bohaterka jest niemal tak młoda, jak Zosia, która właśnie „dziś zaczyna rok czternasty”. Nagość „pięknej nieznajomej”, jej dziecięcość perwersyjnie emanująca erotyzmem, są w pewnym sensie odrzuceniem „śmiesznych szmat”, a zarazem „obrzędów, maszkar, reflektorów balu”, przeciwstawieniem się „prawu, które wciąga [...] w zastygłe mody, śnięte obyczaje” (*Piękna nieznajoma*). Są buntem przeciwko temu wszystkiemu, co będzie udziałem Zosi, panienki z dworku – najpierw obiektu załotów, potem patriotycznej narzeczonej, której ręką dysponują postronni ludzie, chcąc ją, – jak mówi ksiądz Robak (Jacek Soplica, który po zabiciu stolnika Horeszki, dziadka Zosi, dostał od Targowicy i przekazał bratu część majątku Horeszków) – „Tadeuszkowi swojemu wyswatać/ i tak dwa poróżnione domy znowu zbratać/ I dziedzicze bez wstydu ustąpić grabieży” (*Pan Tadeusz*, VI, s. 174).

Nagość i młodość są w wierszu Miłosza synonimem utraconej niewinności – „chcę ciebie uratować” mówi podmiot liryczny, uratować przed targowiskiem świata, gdzie wszystkie wartości mogą być przehandlowane i zaprzepaszczone, przywrócić pierwotną potencjalność tego, co los przyniesie („[...] możesz być inna”,/ Swoja, nie zatrzymana dokładnością losu”). Przywrócony zostaje i zatrzymany na wieczność ów czas początku, uchwycony w odbiciu w lustrze („niechby trwał ten moment”), płynność właściwa odbiciu przeciwstawiona jest martwej fotografii („Taka na fotografii zostajesz, niewolna”). Odejście w głąb lustra („Razem na wieczne łąki odchodzimy”) jest nie tylko wyrazem zwierciadlanej magii Miłosza (to temat wymagający osobnego artykułu), ale też baśnią o umieszczonym gdzieś na osi czasu wiecznym „teraz”, które nabrzmiewa ukrytymi w sobie wszystkimi możliwymi przyszłościami.

Pozostaje sprawdzić, jak powszechnik semantyczny – wizerunek kobiety w poezji Miłosza – ma się do romantycznego prototypu. Istotną różnicą jest to, że Mickiewicz w mniejszym stopniu używa imion – jego bohaterki pozostają nienazwane, jak świtezianka, albo ich imion dowiadujemy się później, jak w przypadku Zosi i Telimeny. Natomiast Miłosz przywołuje imiona własne w 1/3 nazwań bohaterek (ogółem jest tych nazwań ponad 100). Poza tym pojawiają się: kobieta (14 użyć), panna, panienka (10 użyć), żona, „mężateczka” (6 użyć), pani (4 użycia), dziewczyna, dziewczynka

(3 użycia), dama, madame (3 użycia), księżniczka (2 użycia), przyjaciółka (2 użycia) i mnóstwo nazwań pojedynczych, takich jak np. rusałka, bogini, nieznamoma, starucha, dziwa.

Zmieniają się proporcje ciała kobiety. Na pierwszym miejscu są – podobnie jak u Mickiewicza – włosy: 15 użyć (w tym: loki – 2 razy, grzywa – 2 razy, sploty – 1 raz, warkocz – 1 raz). Na drugim miejscu są oczy (5 użyć) oraz rzęsy, brwi (po 3 użycia) i powieki (2 użycia), łącznie 13 użyć. Kolejne miejsce w opisie zajmują usta (4 użycia), wargi (2 użycia), dziąsła (1 raz), język (1 raz), gardło (1 raz), łącznie 9 użyć. Twarz wymieniana jest 6 razy (dodatkowo policzki 1 raz), głowa (2 razy), szyja (1 raz). Tak więc nadal dominuje głowa z wszystkim, co do niej przynależy: 47 użyć. Na drugim miejscu są jednak piersi: 15 użyć, do tego sutki (2 razy) i biust (1 raz) oraz epitet: cystacka. Widzimy więc, że w porównaniu z wzorcem mickiewiczowskim piersi pojawiają się o wiele częściej i bardziej reprezentatywnie. Jako kolejne najliczniejsze pojawiają się te części ciała, których Mickiewicz w ogóle nie dostrzegał: srom kobiecy, różnie, w tym metaforycznie określany (5 użyć), brzuch (3 użycia), podbrzusze (1 użycie), biodra (1 użycie), tyłki (1 użycie). Tak więc brzuch i okolice mają łącznie 11 użyć, plecy – 2 użycia. Ręka została przywołana 3 razy, dłoń 1 raz, paznokcie 1 raz, ramiona 2 razy, pacha – 1 raz. Łącznie: 8 użyć. Podobnie nogi: 2 użycia, ale są wymieniane także uda (4 użycia), kolano (1 użycie), stopa (1 użycie) – łącznie również 8 użyć, tak więc między rękami i nogami przywrócona została równowaga. Ciało wymienione zostało 3 razy, skóra 3 razy, o kibi-ci jest mowa tylko raz, w dodatku chodzi o brzydotę: „krępa”. Proporcje poszczególnych elementów kobiecego ciała uległy więc w tym wizerunku dość istotnej zmianie, tym samym zmienił się i jego kształt – nie jest to już postawiona na czubku piramida, lecz niemalże regularny walec. Pozostaje dokonać krótkiego podsumowania: wizerunek kobiety uległ zmianie, ale nie jakoś radykalnie – nadal widać podobieństwo z wzorcem romantycznym. Kobieta dowartościowana została w skali ciała, jego kontur wypełnił się. Z drugiej strony widoczny w powszechniku semantycznym regres do przeszłości, wątki oniryczne, elementy wyobrażeniowe i wspomnienia czynią kontekst kobiecego wizerunku niezwykle „gęstym” i pogłębionym, widać to w takich wierszach, jak na przykład *Jezioro* czy *Piękna nieznamoma*. Zarazem widać, że fascynacja Miłosa kobiecością ma ewidentnie materialny wymiar: kobiecość jego bohaterek sprowadza się do ich wyeksponowanej fizyczności i do pielęgnowania własnej urody. Stąd wszystkie te „kobiace” rekwizyty, te suknie (15 użyć!), koszule, bluzki, spódnice (8 użyć), kapelusze (6 użyć), majtki i pantalony (5 użyć), a także halki, podwiązki, gorset,

trzewiczki, pantofelki, kremy, farbki, pomadki, te nieużywane dzisiaj materiały, powłóczyste, złote i powiewne, ten jedwab, muślin, atłas, tiul, aksamit, koronki, falbanki i falbany. Uderzająca jest malarskość takiego wizerunku, dbałość o szczegóły, o „wykrój powiek nieco orientalny”, o „suknię czerwona w białe groszki”, „kapelusze ze słomki, śliskich włókien, płótna”. Z pewnością nie jest zbiegiem okoliczności częste u Miłosa opisywanie w wierszach dzieł malarzy.

W zestawieniu z wanitatywnym wątkiem niektórych wierszy („[...] jaka litość, kiedy myślę o waszych ustach i rękach i piersiach i brzuchach oddanych gorzkiej ziemi”; „Ścisnęło mnie w gardle, że takie piękne zmieniają się w truchło”) jest to jak gdyby próba przytrzymania i utrwalenia w słowach tego, co podlega przemijaniu: „Wolno jej będzie odejść czy raczej odlecieć/ Równocześnie z moim zniknięciem ze świata” (*To lubię* [w:] *Na brzegu rzeki*)²⁰. Powyższe konstatacje mogły zostać sformułowane tylko w oparciu o przeprowadzoną analizę słów-kluczy poezji Miłosa (zawężonej do tematu kobiety) i w wyniku statystycznego badania tekstu – również w tym zawężonym obszarze. Metoda owa, aczkolwiek mało popularna, służy dobrze jako uzupełnienie i potwierdzenie rezultatów tradycyjnej analizy i interpretacji. A czasem daje możliwość dostrzeżenia czegoś, co tradycyjnej interpretacji się wymyka.

²⁰ Jest to zarazem wiersz wchodzący w dialog z balladą Adama Mickiewicza o tym samym tytule.

Barbara Tomalak

Women in Czesław Miłosz's poetry

The article presents an image of woman in Czesław Miłosz's late poetry. The analysis of linguistic material showed the semantic universal in which this image is encapsulated and the adequate expressions thereof – its key words. The author has analysed several dozen of Miłosz's poems as well as fragments of texts by Adam Mickiewicz, used for the sake of comparison. The analysis showed some analogies between the Romantic paradigm and the image of woman in Miłosz's poetry, yet it also showed some considerable changes: in particular, the descriptions of women became more realistic and detailed and, what follows, more pictorial. One of its characteristic features is the reference to the 19th century reality as well as its vanitative context.

Keywords: key-words, semantic universal, woman, dress, breasts

Słowa kluczowe: słowa-klucze, powszechnik semantyczny, kobieta, suknia, piersi