



ROZDZIAŁ 1

Głos w obrazie. Klątwa Marsjasza, czyli luźne uwagi o kłopotach sztuki XIX wieku

Georges Seurat nie pojawia się przeważnie na listach twórców sztuk wizualnych przełomu XIX i XX wieku poszukujących korespondencji z muzyką, jak np. James McNeill Whistler, Adolphe Appia, Mikołajus Čiurlonis, a potem Paul Klee czy František Kupka. Jego twórczość, długo zresztą uznawana za jednowymiarową i dość prostą w odczytaniu – jak i cały tzw. neoimpresjonizm – została z czasem potraktowana jako skomplikowane wyzwanie przez wielu wybitnych humanistów (nie tylko historyków malarstwa) XX wieku, żeby wspomnieć Meyera Schapiro, André Chastela, Marshalla McLuhana, Wiesława Juszcza czy Huberta Damischa. Wydaje się, że spór o Seurata i jego „miejsce” jeszcze się nie zakończył. Wykoncypowaną, aż do granic prawdopodobieństwa, próbę odnalezienia muzyczności w jego obrazach podjął jeden z najbardziej znanych monografistów malarza, Paul Smith, poświęcając jej cały rozdział swojej książki – do próby tej jeszcze powrócimy. Nie ulega jednak wątpliwości, że była ona wyjątkowa, co może dziwić, bo w dużych figuralnych scenach Seurata różnorakiej obecności muzyki, albo szerzej – bezpośrednich odniesień do świata dźwięku, nie brakuje; można nawet odnieść wrażenie, że obecność ta była jedną z jego obsesji.

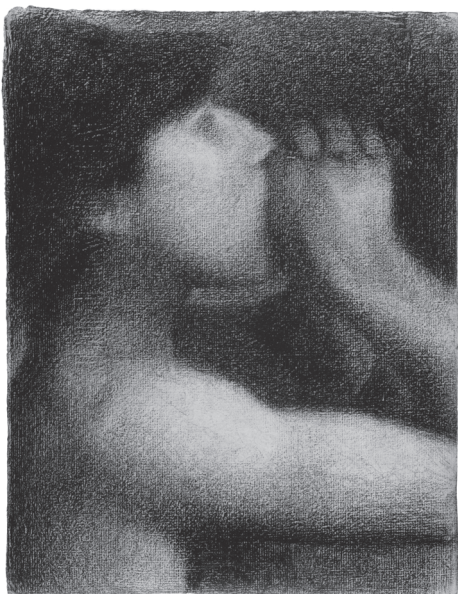
Z błyskotliwej analizy malarstwa Georges’a Seurata, zawartej w książce Wiesława Juszcza *Postimpresjoniści*, przebija przeświadczenie o wyjątkowości dokonań tego artysty, jeśli chodzi o zobrazowanie zniерuchomienia. „Destylował niejako wrażenia, by wydobyć z nich czy spoza nich to, co istotne i trwałe”. Wątek ten autor podejmuje za piszącym niemal bezpośrednio po poznaniu tego malarstwa krytykiem Félixem

Fénéonem¹. Najsłynniejszy i największy rozmiarami (zblizonymi do wielkich scen historycznych akademików) obraz Seurata *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte* (1884–1886; Chicago, Art Institute), można pojmować w kategoriach wielkiej apologii chwili (chciałoby się powiedzieć – jej alegorii), w której ranga „nic nieznaczącego” momentu podmiejskiego wypoczynku nad rzeką podniesiona zostaje do wymiaru niemal sakralnego. Nie przecząc tej diagnozie, pojawiającej się w wielu opracowaniach dzieł sławnego neoimpresjonisty (z przywoływaniem analogii czy inspiracji m.in. grecką sztuką antyczną i malowidłami Fra Angelica czy Piera della Francesca), zwrócę uwagę na zapewne związany z nią aspekt. Poczynając od pierwszego swego arcydzieła *Kąpieli w Asnières* (1884; Londyn, National Gallery), Seurat mierzy się z problemem niewydobycia głosu, którego nie da się namalować. Jedną z głównych postaci sceny jest kąpiący się w Sekwanie chłopiec, przedstawiony na prawym skraju obrazu (jakby wychodził poza kadr); zdaje się on krzyczeć lub nawoływać, a może bawi się w wywołanie echa na rzece². W każdym razie koncentruje w zbliżonych do ust dłoniach głos, z widocznym wysiłkiem napinając przy tym ciało. Rysunkowe studia do obrazu, zwłaszcza jedno–tytułowane (zapewne wtórnie) *Echo* (New Haven, Yale University Art Gallery; il. 6), jeszcze wyraźniej zdradzają ukryty cel malarza, w licznych ołówkowych i kredkowych szkicach wypracowującego oddanie specjalnego gestu, pozy, sytuacji przestrzennej albo substancjalności figury w pewnym „nic nieznaczącym” momencie, który właśnie nabiera szczególnego znaczenia.

Malarz znieruchomiałego świata będzie odtąd w większości swoich obrazów figuralnych pokazywał figurę „dającą głos” albo tworzącą dźwięki. Nie mogło to przecież być dziełem przypadku. W sławnej *La Grande Jatte*, uznanej za manifest młodego malarza, namalował wprawdzie tylko niewielką figurkę trębacza wśród tłumu wypoczywających – poza nim raczej

¹ Wiesław Juszczak, *Postimpresjoniści*, Warszawa [1972], tu cyt. III wydanie zmienione 1985, s. 42–60. Autor podejmuje takie odczytanie obrazów Seurata, zwłaszcza *Le Chahut*, na marginesie analizy malarstwa Jana Spychalskiego: *W stronę asymbolizmu*, [w:] *Tessera. Sztuka jako przedmiot badań (na jubileusz Profesora Mieczysława Porębskiego)*, Kraków 1981, s. 103–105.

² W interpretacjach wydobywających społeczne aspekty obu scen i traktujących je jako dopełniające się *pendants* nawoływanie chłopca jest celowe i skierowane w stronę towarzysztwa z wyspy Grande Jatte. Streszcza i komentuje te wątki Richard R. Bretell, *Modern Art 1851–1929. Capitalism and Representation*, Oxford History of Art, Oxford–New York 1999, s. 155–158. Ewentualna trafność takich odczytań oczywiście nie stoi w sprzeczności z zastanawiającą niezwykłością ujęcia figury wołającego.



6. Georges Seurat, *Echo*, studium do *Kąpieli w Asnières*, ok. 1884, rysunek; New Haven, Yale University Art Gallery

cisza. Ale już w powstałej wkrótce potem, bo w roku 1887, *Paradzie cyrkowej* (Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art)³, pojawia się nawet muzyka i muzyk – wpisujący się w oś obrazu „złowieszczy puzonista”⁴. W tle rysują się hieratyczne sylwetki innych członków orkiestry. To „[...] płótno, gdzie [malarz] przeobrazi scenę jarmarczną, pstrokatą i hałaśliwą w scenę sakralną, wyblakłą, upiorną. Można by sądzić, że to ceremonia, pełna smutnej powagi, jakiegoś nieznanego kultu...”⁵. Podkreślmy niepewność czy zawieszenie opinii autora w ostatnim zdaniu. „Sakralny” czy „ceremonialny”

³ Jonathan Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Łukasz Zaremba i Iwona Kurz, Warszawa 2009, s. 191–350. W rozdziale 1888. *Światła odczarowania* (o rozmiarach średniej książki), poświęconym temu obrazowi, Crary po wielokroć odbiega od niego ku rozmaitym diagnozom kultury końca XIX wieku, budując niekiedy całkiem fantazyjne ich związki z malarzem; jego uwodzicielska ikonologiczna analiza, momentami posiłkująca się psychoanalizą, dostarcza wszakże wielu inspirujących skojarzeń, a niektóre ustalenia trudno jest podważyć.

⁴ Określenie Jonathan Crary’ego, op. cit., s. 254. Tamże autor przytacza najróżniejsze porównania i epitety, jakimi darzono tę postać w krytyce i historii sztuk (mag, zaklinacz węży, kat itd.). Tajemniczy, a jednocześnie niemal pomnikowy charakter tej figury mocniej jeszcze jest widoczny w studium rysunkowym Seurata (Filadelfia, Museum of Art).

⁵ Henri Perruchot, *Seurat*, tłum. Elżbieta Radziwiłłowa, Warszawa 1970, s. 136.

wymiar obrazów Seurata istotnie bowiem jest wyczuwalny, od razu jednak z towarzyszącym mu cudzysłowem lub nawiasem. Jak pisze Jonathan Crary, *Parada* „pokazana po raz pierwszy, gdy Nietzsche ukończył *Zmierzch bóstw* (1888), jest swoistą medytacją nad ulotnieniem się prawdziwego świata, nad jego niepoznawalnością, nieuchwytnością i nieoczywistością. *Parada* być może najmocniej podkreśla, że to wrogie przejście prawdziwego świata nie da się oddzielić od kruchości i niematerialności świata widzialnego. Jednocześnie chodzi tutaj o zdemaskowanie nieprzejrzystości i zwodniczości klasycznej reprezentacji”⁶. Postać muzyka miała odgrywać – nomen omen – pierwszorzędną rolę w tej procedurze. Niezależnie od akceptowania lub nie biegu myśli interpretatora, można stwierdzić, że – primo – w „prawdziwym”, prezentowanym tu świecie cyrku jest grana muzyka; secundo – w rzeczywistości obrazu rozpościera się absolutna bezgłośność, o co malarz zadbał wszelkimi środkami.

Inaczej nieco interpretował dzieła Seurata Dario Gamboni, dochodząc jednak do zbliżonych konkluzji. Dostrzega on uwidaczniający się u niego „kryzys widzialnego”, uwydatnianie „nieokreśloności i zaniku obrazu”. Dwuznaczność i nieokreśloność, które dla genewskiego uczonego stały się kategoriami wyróżniającymi nowoczesny przełom, szczególnie widoczne są według niego w rysunkach Seurata, choć dostrzega je w całej jego twórczości⁷.

Najbardziej chyba muzycznym – także w dosłownym sensie – obrazem Seurata jest *Wrzawa* (*Le Chahut*, 1890; Otterlo, Kröller-Müller Museum; tabl. II), pozornie typowa dla epoki scena z jednego z paryskich teatrzyków⁸. Groteskowa parada kankana ukazana została wobec publiczności, której uczestnikom malarz nadał cechy już wybitnie karykaturalne. W lewym dolnym rogu ukazuje się sylwetka dyrygenta i czyjeś ręce trzymające flet lub klarnet. Obraz „organizuje” jednak, znowu na osi, potężna, ciemna plama pleców i głowy kontrabasisty, z którym stopiony wydaje się widocz-

⁶ Jonathan Crary, op. cit., s. 253.

⁷ Dario Gamboni, *Potential images: ambiguity and indeterminacy in modern art*, London 2002, s. 82–84.

⁸ Francuski tytuł można rozumieć też jako nazwę ekspresyjnego tańca, epatującego wybujałą seksualnością, prototyp kankana. Wydaje się, że słowo *le chahut* wtórnie zaczęło oznaczać hałas, wrzawę. Tu podejmuję ryzykowną próbę przyjęcia tego drugiego, rozszerzonego sensu. Wnikliwą analizę obrazu i poprzedzających go kolejnych etapów studium olejnego (z Courtauld Institute w Londynie i Albright-Knox Art Gallery w Buffalo) przeprowadził Abraham Marie Hammacher, *Silhouet van Seurat*, kat. Kröller-Müller Museum Otterlo 1994, s. 50–59. Zob. też Renaud Lejosne-Guigon, *Les Chahuts de Rimbaud, Seurat et Marinetti. Un music-hall de la cruauté*, „Parade Sauvage” 2020, nr 31, s. 243–308.

ny fragment jego instrumentu. Tenże muzyk, nie zaś dyrygent, wyznacza rytm całej sceny. Jean-Claude Lebensztejn dostrzegał w tym dziele przede wszystkim ulubioną grę Seurata z *regards invisibles* – niewidocznymi spojrzeniami osób odwróconych plecami czy z innych powodów ukrytymi przed naszym spojrzeniem⁹. Ja akcentuję tu obecność niesłyszalnych dźwięków. Brakuje najmniejszej ich sugestii. Do granic sztuczności (twierdzono nawet, że plakatowej umowności) posunięty dekoratywizm tego obrazu wytwarza efekt, który prowadzi do powstania jednego z najbardziej w dziejach malarstwa wyrafinowanych paradoksów. Owa tak ewidentnie, wręcz natarczywie taneczna i muzyczna scena jest absolutnie, aż po ostentację, nieruchoma i cicha.

Ostatni obraz Seurata, niedokończony *Cyrk* (1890–1891; Paryż, Musée d'Orsay; tabl. III), można pojmować jako wizję kłowna, którego sylwetka zajmuje dolną część tego dużego płótna, czy, jak kto woli (bo sugestii przestrzeni tu nie ma), jego pierwszy plan. Występuje on w pozycji kontrabassisty z *Wrzawy*, lecz zdaje się mieć większą od niego władzę nad obrazem i wkraczać weń jakby z naszej, widzów, pozycji. Cały ten zgiełk i feeria rozciągające się przed nim (czy z naszego punktu widzenia: za nim) powołane zostały do życia, a w odniesieniu do obrazów Seurata lepiej powiedzieć może: trwania, jego gestem i jego – właśnie – głosem. Nie przypadkiem przecież odwrócona bokiem, częściowo ku nam, głowa kłowna zdradza, co się dzieje lub już się wydarzyło. Jego rozwarte usta wydają okrzyk albo rozkaz, a może (co w tej dynamicznej sytuacji mniej prawdopodobne) snują opowieść, która zajmuje pozostałe części obrazu. Przemówił, a zapewne raczej zaśpiewał lub wykrzyczał, może zaklął. Trzask bicza i krzyk z ust twórcy tej sytuacji-wizji ją spowodowały¹⁰, „ściganie formy” się zakończyło,

⁹ Jean-Claude Lebensztejn, *Chahut: Regards (aveugles)*, Paris 1989.

¹⁰ Jonathan Crary w swojej interpretacji obrazu usilnie próbuje go umieścić w ówczesnej ikonosferze, m.in. pełnej popularnych pokazów i eksperymentów prekinematograficznych, np. autorstwa Emile'a Reynauda. „Można zatem myśleć o *Cyrku* nie jako o obrazie cyrku, ale jako o zamrożonym interwale ruchomego obrazu przedstawiającego, tak się składa, artystów cyrkowych. Obraz ten staje się fragmentem albo wycinkiem wypreparowanym z *continuum* obrazów i demonstrowuje swoje oddalenie od stanu »naturalnej percepcji«” (ibidem, s. 341). Zob. też interpretację obrazu przez Lindę Nochlin, widzącą w nim próbę parodii idei spektaklu i statusu publiczności (*Seurat's 'Grande Jatte': An Anti-Utopian Allegory*, „Art Institute of Chicago Museum Studies” 1989, nr 2, s. 151–154). Wizyjny wymiar obrazu Seurata ukazuje się w sposób jeszcze bardziej wyrazisty, gdy zestawimy go z powstającymi w tym samym czasie (i najpewniej w tym samym miejscu) studiami Henriego de Toulouse-Lautreca z paryskiego cyrku Fernando, w których dominuje ujęcie opisowe, anegdotyczne.

„coś nie nazwanego »dało znać o sobie« ” i wszystko się nagle ułożyło¹¹. Klown jawi się więc niczym „wywoływacz duchów” – to wyrażenie Alberta Auriera, do którego jeszcze powrócimy (wielka szkoda, że o tym obrazie krytyk nie napisał...).

Być może warto na koniec zwrócić uwagę na obecność wśród rysunkowych arcydzieł Seurata licznych studiów śpiewaczek występujących na scenach paryskich teatrów i kabaretów. „Bardzo często, wieczorem, zjadłszy pośpiesznie kolację, idzie rysować do takiego lub innego *café-concert*, lokali rozrywkowych, których w ostatnich latach przybywa wówczas nieustannie w Paryżu. Pociąga go coraz bardziej »przepych nocy« dzięki bogactwu i różnaitości tonów powstałych wskutek sztucznego oświetlenia, dzięki ceniom obwiedzionym kręgami światła”¹². Tematyka ta była wówczas popularna, a wspomniane rysunki wydają się inspirowane wcześniejszymi dziełami Edgara Degasa (do których jeszcze powrócę), być może stanowią nawet z nimi plastyczną polemikę. Sama czynność śpiewu nie jest w nich obrazowana, Seurat jednak wyraźnie stara się o nadanie pojedynczej postaci pieśniarki wyrazu jaśniejszej zjawy, objawiającej się jako sprawczyni tego wszystkiego w ciemniejszym świecie publiczności¹³ i przygrywającej orkiestry¹⁴. Ceniony za to już przez przyjaciół artystów

¹¹ Odwołuję się tu do cytatów z książki Wiesława Juszczaaka *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach „okresu powieści”* (Warszawa 1981, zwłaszcza s. 38) i ogólnie zarysowanej tam koncepcji formy jako ostatecznego i niezwykle rzadkiego (tożsamego z powstaniem arcydzieła) stanu spełnienia.

¹² Henri Perruchot, op. cit., s. 101.

¹³ Spoza ciemnej „ściany” widzów śpiewaczka wyłania się w rysunkach *Au Concert Européen* (ok. 1887; Nowy Jork, Museum of Modern Art) i *Wysokie C* (ok. 1887–1888; kolekcja prywatna).

¹⁴ Tak skomponowane są rysunki *Śpiewaczka w Café-concert La Gaité Rochechouart* (ok. 1887–1888; Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art), zaginione studium *Au Divan Japonais* (ok. 1887–1888) oraz *Śpiewaczka w Eden-Concert* (ok. 1888; Amsterdam, Stedelijk Museum). Specyfice tych prac osobne studium poświęcił James H. Rubin, *Seurat and Theory: The Near-Identical Drawings of the Café-Concert*, „Gazette des Beaux-Arts”, październik 1970, nr 6/76, s. 237–246. Natomiast od strony głównie ikonograficznej omawiają przedstawienia rysunkowe występów śpiewaczko-tanecznych w paryskich tzw. *café-concerts* (także w zestawieniu z dziełami innych artystów) Wieland Barthelmess, *Das Café-Concert als Thema der französischen Malerei und Graphik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, Berlin 1987; oraz Richard Thomson, *The Imperatives of Style: Seurat's Drawings 1886–1891*, [w:] *Georges Seurat. The Drawings*, red. Jodi

i po dziś dzień uznawany za jednego z największych rysowników w dziejach sztuki europejskiej¹⁵ Seurat nie wahał się wystawiać tych prac na oficjalnych ekspozycjach obok obrazów olejnych, np. wspomniane rysunki pojawiły się na wystawie Salon des Indépendants w Paryżu w 1888 roku. Warto jednak pamiętać, że te wieczorne kabaretowe impresje nie interesowały go jako takie – co do tego zgadzają się już dzisiaj zasadniczo badacze tej sztuki – że „destylował niejako wrażenia, by wydobyć z nich czy spoza nich to, co istotne i trwałe”. Nie mógł go zatem interesować głos śpiewaczki? Na koniec swojej analizy twórczości Seurata Wiesław Juszczaak zwraca uwagę, że po spokojnych, kontemplacyjnych obrazach „sjesty w Asnières i na Grande Jatte [...] zjawiają się sceny parad, kabaretowych tańców, popisów cyrkowych” i jakby prawem kontrastu „mimo odmiany tematów dalej panuje w tych obrazach cisza”¹⁶, albo panuje w nich jeszcze bardziej¹⁷.

Hauptman, kat. wyst. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, New York 2007, s. 174–183.

¹⁵ Zob. w szczególności eseje Huberta Damischa i Richarda Shiffa w tomie: *Georges Seurat. The Drawings...*, op. cit., tamże starsza literatura. Przypomniano tam też, że już w 1926 roku w paryskiej Galerie Bernheim-Jeune odbyła się osobna wystawa twórczości Seurata jako rysownika, po której wydano dwutomowy album z esejem wstępnym kolegi artysty, krytyka Gustave’a Kahna: *Les Dessins de Georges Seurat, 1859–1891*, Paris 1928.

¹⁶ Wiesław Juszczaak, *Postimpresjoniści*, op. cit., s. 60. O fundamentalnej cesze sztuki Seurata – „estetyce ciszy”, z przywołaniem sławnego eseju Susan Sontag, pisze Jodi Hauptman we wprowadzeniu do katalogu *Georges Seurat. The Drawings...*, op. cit., s. 13–15.

¹⁷ Inaczej widzi rygorystyczne kompozycje malarza Paul Smith w książce *Seurat and the Avant-Garde*, New Haven 1997. W osobnym rozdziale *Painting as Music* (s. 141–155) autor dowodzi, że ostatnie obrazy Seurata cechuje język linii i kolorów tworzący kody emocjonalne, analogiczne do koncepcji snuty przez Teodora de Wyzewę pod hasłem *peinture wagnérienne*, która miała być ilustracją teorii Richarda Wagnera. Niezależnie od przeprowadzonego bardzo szczegółowo rozbioru środków malarskich, a także wypowiedzi malarza Smith przywołuje określenie z epoki: w 1890 roku Jules Christophe przypisywał Seuratowi *chromatisme wagnérien*. Kto wie, czy istotnie nie były bliskie malarzowi te popularne wówczas teorie, trudno jednak widzieć w jego obrazach ich ścisłą materializację. Zob. też bardziej zniuansowane niż te Smitha rozważania na ten temat: Peter Vergo, *The Music of Painting. Music, Modernism and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*, London 2010, s. 45–53.

* * *

Paul Valéry unieśmiertelnił Edgara Degasa jako malarza tańca¹⁸. Niewątpliwie Degas postrzegany jako największy w dziejach malarz baletu i baletnic – stwierdzenie powielane w najbardziej nawet zbanalizowanych publikacjach popularnych o impresjonizmie – to szablon, którego nie ma sensu podważać. Malarz ten był jednak przez całe życie zafascynowany wszystkim, co wiązało się z muzycznością w ogóle¹⁹. Z muzyką wysoką i z tą bardzo rozrywkową. Zaprzyjaźniony m.in. z kompozytorem Ernestem Chaussonem był bywalcem jego prób i spotkań muzycznych. W sławnym obrazie *Orkiestra Opery Paryskiej* (1869–1870; Paryż, Musée d’Orsay) jedynym, oprócz grupy grających na instrumentach anonimowych członków zespołu, rozpoznawalnym muzykiem jest wyglądający z łoża kompozytor Emmanuel Chabrier. Degas prowadził korespondencję z wybitnym śpiewakiem Jeanem-Baptiste’em Fauré’em. Do kręgu jego znajomych należeli Ludovic Halévy, sławny librecista, Jan Reszke – pierwszy głos paryskiej opery i tejeż opery kolejni dyrektorzy. Instrumenty muzyczne odgrywają w niektórych obrazach Degasa zaskakująco znaczącą rolę: np. w jednej z jego licznych scen baletowych *Lekcja tańca* (1872; Nowy Jork, Metropolitan Museum of Art) młodym dziewczętom akompaniuje sędziwy skrzypek, ale najbardziej rzucającym się w oczy przedmiotem-formą jest czarny futerał od instrumentu bałaganiarsko pozostawiony na podłodze, mogący przeszkadzać w próbie, a widzom – w beztroskim wsłuchaniu się w muzykę starca i rytm ćwiczeń baletnic. W *Portrecie wiolonczelisty Pileta* (ok. 1869; Paryż, Musée d’Orsay) mamy nieco podobnie rozegrane napięcie między portretowanym, zdającym się odwracać od swego instrumentu, a ciemnym przedmiotem, w którym po chwili dopiero domyślamy się wiolonczeli i jej futerału²⁰. W swoich eksperymentach kompozycyjnych Degas nadawał znaczącą rolę przewrotnie traktowanym relacjom między osobami tańczącymi, śpiewającymi, grającymi na instrumentach, samymi instrumentami, wreszcie często i publicznością,

¹⁸ Paul Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, tłum. Joanna Guze, Warszawa 1993. Tekst oryginalny opublikowany w 1936 roku.

¹⁹ Jeden z najpełniejszych przeglądów tej ikonografii daje: *Degas and Music*, kat. wyst. w Hyde Collection w Glen Falls, NY, red. Jill DeVonyar i Richard Kendall, Glen Falls 2009.

²⁰ Zob. omówienie obrazu: *Ombres et lumières. Quatre siècles de peinture française/Cienie i światła. Cztery wieki malarstwa francuskiego*, kat. wyst. w Zamku Królewskim w Warszawie, red. Emmanuel Starcky i Fabrice Hergott, Paris–Warszawa 2005, s. 254.

jak we wspomnianej *Orkiestrze Opery Paryskiej*. Bardzo ciekawy pod tym względem jest obraz *Muzycy orkiestry* (ok. 1872–1875; Frankfurt nad Menem, Städel Museum; tabl. IV).

Jeśli wierzyć wspomnieniom znajomej Degasa, śpiewaczki Jeanne Raunay, „muzyka sama, muzyka symfoniczna nie zadowalała go; potrzebował słów, które mógłby słyszeć, nóg, które mógłby oglądać, modulowania [głosu], fizjonomii, która mogłaby go poruszyć i zainteresować, wreszcie pozycji [ciała], które były dlań dopełnieniem frazy melodycznej”²¹.

W znacznie mniejszym stopniu niż tancerki, praczki czy prostytutki jako modelki Edgara Degasa uwagę zwracały dotąd kobiety dające głos. Otwarte w śpiewie usta, wyrazista mimika śpiewaczki, czasami i jej gestyka – to jeden z motywów powracających w jego malarstwie, zwłaszcza w młodości. Emma Valladon, sławna gwiazda popularnych teatrzyków paryskich, znana jako Theresa, stała się bohaterką serii jego dzieł w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XIX wieku²². Degas około roku 1878 portretował też w trakcie śpiewu Emilie Bécat, podziwianą za jej dziwny głos i niesamowitą gestykę, określaną jako „styl epileptyczny”²³. Malarz wykonywał te prace najczęściej eksperymentalną techniką pozwalającą na uchwycenie szczególnie ulotnych zjawisk: na odbitce monotypii pracował gwaszem i pastelem²⁴. W serii tej wyróżniają się *Café-Concert. Psia aria* (1875–1877; kolekcja prywatna; il. 7), *Café-Concert Les Ambassadeurs* (1877; Lyon, Musée des Beaux-Arts), *Śpiewaczka w rękawiczce* (1876; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), *Śpiewaczka* (1879; Chicago, Art Institute); to ostatnie dzieło wyjątkowo malowane było olejem na płótnie. Obrazy poprzedzały liczne studia rysunkowe dowodzące, do jakiego stopnia Degas trudził się nad oddaniem ekspresji ciała, z którego dobywa się głos. Używając formuł Félix’a Fénéona, można powiedzieć, że „ten okrutny i przenikliwy obserwator” chwycił „istotny gest”, drążąc „niepodważalną prawdziwość”

²¹ Jeanne Raunay, *Degas: souvenirs anecdotiques*, „La Revue de France” 15 marca 1931, t. 11, s. 269.

²² Zob. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton 1985, s. 206–234.

²³ Nienaturalne pozy tej i innych śpiewaczek przedstawianych przez Degasa Lejosne-Guigon zestawia z ówczesnymi opisami diagnostycznymi i fotografiami katalepsji oraz z... omawianymi wyżej rysunkami Seurata (op. cit., s. 254–263).

²⁴ *Degas*, kat. wyst. w Galeries nationales du Grand Palais w Paryżu, National Gallery of Canada w Ottawie i Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, red. Henri Loyrette i in., Paris 1988, s. 290–293.