

ANNA ŚLIWA
(Uniwersytet Gdański)

BIAŁOSZEWSKI W MUZEUM

Mirona Białoszewskiego raczej do tej pory nie łączono z recepcją kultury wysokiej, a jeżeli już, to widziano w nim odbiorcę muzyki¹, nie konesera sztuki. Miał być – według określenia Artura Sandauera – poetą rupieci², poetą rzeszowskich świątków i ikonek, wreszcie poetą języka ulicy, a nie malarstwa dawnych mistrzów. Począwszy od debiutanckich *Obrotów rzeczy*, miano największego artysty przyznawał Białoszewski życiu, rzeczywistości, nie zaś któremuś ze znanych malarzy, rzeźbiarzy czy architektów. Pisał wiersze o piecu, szafie, a nawet łyżce durszłakowej, nie o *Giocondzie* czy *Wenus z Milo*. Zaciek na suficie wydawał mu się znacznie ciekawszy niż wisząca na ścianie reprodukcja *Bitwy pod Grunwaldem*, ciekawszy, „choć [..] mniej zrozumiały” (R 16)³. Z drugiej jednak strony, choć trudno uznać Białoszewskiego za bywalca muzealnego, podczas podróży nie omijał przybytków sztuki, notował swoje wrażenia, kupował reprodukcje. Przyjaźnił się z artystami, m.in. Józefem Czapskim, Lechem Emfazym Stefańskim, Eugeniuszem Stecem, Ludmiłą Murawską, Haliną Oberländer, którą nazywał Kicią Kocią. Wieloletnim partnerem i współlokatorem Białoszewskiego w warszawskim mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego był Leszek Soliński, historyk sztuki, malarz, w twórczości poety występujący pod skrótem imienia jako Le. To właśnie z nim Białoszewski poruszał tematy związane ze sztuką, tworząc zarazem niezwykle ciekawe świadectwo odbioru jej dzieł. Pierwsze literackie zapisy owych rozmów pojawiają się w *Donosach rzeczywistości*, ale najwięcej można ich odnaleźć w *Rozkurzu*. W niniejszym artykule podejmiemy się ustalenia genezy tych rozmów Mirona z Le. o sztuce zawartych w *Rozkurzu*, które dotyczą reprodukcji przywiezionych z węgierskiej stolicy. Odwiedzimy wraz z poetą Muzeum Sztuk Pięknych w Budapesz-

¹ Zob. S. Falkowski, *Muzyka sfer ziemskich. (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” R. 24 (1991 (za rok 1989)). – J. Kopicński: *Muzyka w teatrze Mirona Białoszewskiego*. „Dialog” 1994, nr 11; *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*. „Teatr” 1997, nr 11. – J. Wiśniewski: *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową” Mirona Białoszewskiego*. „Prace Polonistyczne” seria 58 (2003); *Miron Białoszewski i muzyka*. Łódź 2004.

² A. Sandauer, *Poezja rupieci. (Rzecz o Mironie Białoszewskim)*. W: *Zebrane pisma krytyczne*. T. 1: *Studia o literaturze współczesnej*. Warszawa 1981.

³ Ten skrót odsyła do wyd.: M. Białoszewski, *Utwory zebrane*. T. 8: *Rozkurz*. Tekst przygotowała M. Sokółowska. Warszawa 1998. Liczba po skrócie wskazuje stronicę. Zarówno w *Rozkurzu*, jak i w innych cytatach z Białoszewskiego, zachowujemy pisownię, interpunkcję oraz układ graficzny oryginału.

cie, by prześledzić, jak powstawały jego pomysły twórcze, jak rodziły się zwroty językowe wykorzystane później we wspomnianym tomie prozy. Bo trafnie zauważył Aleksander Fiut:

Kiedy poeta, a zwłaszcza wybitny, wkracza do galerii malarstwa, by w mowie związanej spisywać swoje wrażenia, właściwie wszystko jest ważne: jaką epokę wybiera, a jakie pomija; przy którym malowidle dłużej się zatrzymuje, które zaś ledwie muska wzrokiem; co przede wszystkim przyciąga jego uwagę: temat, detale kompozycji, dobór kolorów czy tło historyczne lub życie artysty; wreszcie – jaki jest pożytek z tej konfrontacji odmiennych sztuk w jego własnym pisarstwie⁴.

Na te wszystkie pytania będziemy się starali w tym artykule odpowiedzieć.

Białoszewski nieco utrudnia nam to zadanie. W zaproszeniu na wystawę malarstwa Leszka Solińskiego autor *Było i było* trochę przekornie zastrzegł, że stały stosunek do sztuki u niego nie istnieje. Także Artur Sandauer, wspominając zmarłego poetę, jednoznacznie stwierdził: „piękności oficjalnych oglądać nie lubił, po muzeach i galeriach chodził niechętnie”⁵. Wynikałoby z tego, że badanie odbioru dzieł sztuki przez Mirona Białoszewskiego jest zamierzeniem chybionym, że muzeum to przestrzeń obca poecie. Tymczasem odnalezione przeze mnie w Dziale Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie odręczne, niepublikowane notatki poety z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie⁶, jak również bogata korespondencja z Jadwigą Stańczakową⁷ dowodzą, że Sandauer musiał się jednak mylić, określając stosunek Białoszewskiego do muzeów jako niechętny. Zachowane materiały świadczą raczej, że kilkakrotne wizyty w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, podczas pobytu autora *Szumów, zlepow, ciągów* w stolicy Węgier w r. 1977, dostarczyły istotnych inspiracji interesującym nas rozmowom Mirona z Le.

Białoszewski odwiedził Węgry w drugiej połowie listopada 1977 na zaproszenie Gracji Kerényi, badaczki jego teatru⁸, a także tłumaczki wierszy⁹, *Pamiętnika z powstania warszawskiego*¹⁰ oraz *Zawału*¹¹. Nie był to pierwszy wyjazd autora *Ballad peryferyjnych* za granicę. W styczniu 1959 dzięki stypendium, o które

⁴ A. Fiut, *Męczeństwo i ziemskie rozkosze. W poetyckiej galerii Miłosza i Herberta*. W zb.: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta. Materiały z Warsztatów Herbertowskich w Oborach (jesień 2005)*. Red. J. M. Ruszar. Cz. 2. Lublin 2006, s. 11.

⁵ A. Sandauer, *Podzwonne Białoszewskiemu*. W zb.: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Zebrała i oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 170.

⁶ Muzeum Literatury (dalej: ML), nr inw. 4146, k. 75–82. Do tych notatek odsyłam skrótem ML-N. Ponieważ opatrzone są tym samym numerem inwentarzowym, w lokalizacjach numer ten pomijam, podając tylko numery kart.

⁷ W Dziale Rękopisów ML (pod nr inw. 3970) przechowywana jest następująca korespondencja M. Białoszewskiego z Budapesztu do J. Stańczakowej: dwie niedatowane kartki pocztowe (k. 42, 43) oraz sześć listów – z 19/20 XI 1977 (k. 44–45), 20 XI 1977 (k. 46–47), 21 XI 1977 (k. 48–49), 24/25 XI 1977 (k. 50–52), 25/26 XI 1977 (k. 53–56), 26 XI 1977 (k. 57–59). Dalej korespondencję do J. Stańczakowej wysyłaną z Budapesztu oznaczam skrótem ML-K.

⁸ G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*. Kraków 1973.

⁹ G. Kerényi, *A föld fényei. Mai lengyel költők*. Budapest [1967].

¹⁰ M. Białoszewski, *Napraforgók ünnepe: Emlékezés a varsói felkelésről*. Ford. G. Kerényi. Budapest 1973.

¹¹ M. Białoszewski, *Infarktus. Visszaemlékezések*. Ford. G. Kerényi. Utószó I. Kovács. [Budapest] 1980.

ubiegał się w Związku Literatów, zwiedził stolicę Francji¹². Wyprawa do Budapesztu wydaje mi się jednak ważna, ponieważ otworzyła etap odległych, zagranicznych podróży w biografii autora *Obmapywania Europy*. Od pobytu na Węgrzech w 1977 r. do swojej śmierci autor *Rozkurzu* wyjeżdżał za granicę corocznie. W sierpniu 1978 uczestniczył w międzynarodowym spotkaniu *Wieczory poetyckie w Strudze* w Macedonii¹³. Na przełomie stycznia i lutego 1979 wraz z Haliną Bocianową i jej mężem udał się do Egiptu¹⁴. W październiku 1980 brał udział w festiwalu poetyckim w Sofii¹⁵. W marcu 1981 zdecydował się opłynąć Europę na pokładzie „Batorego”¹⁶, a w październiku 1982 z lotniska w Pradze wyleciał do Ameryki¹⁷. Podróż do Stanów Zjednoczonych poprzedziło przyznanie poecie Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego¹⁸.

Literacko podróż na Węgry potraktował Białoszewski jak wizytę w Paryżu czy Egipcie, nie poświęcił jej osobnego tomu. O ile jednak relacja z pobytu w stolicy Francji została z *Szumów, zlepow, ciągów* wydzielona jako odrębne opowiadanie pod tytułem *Ja i Artur S. w Paryżu*, wiersze egipskie zaś – ujęte w cykl zatytułowany *Wycieczka do Egiptu* i w ten sposób czytelnie oddzielone od pozostałej zawartości *Rozkurzu*, o tyle wrażenia z wyjazdu do Budapesztu funkcjonują identycznie jak pozostałe fragmenty i zapiski składające się na tom *Rozkurz*, tzn. w żaden sposób się nie wyróżniają. Podobnie wśród wielu poruszanych w tomie tematów niczym się nie odznaczają rozmowy Mirona z Le. o budapeszteńskich reprodukcjach. Wydają się doskonale wtopione w treść książki obok innych scenek z dialogami, monologicznych przemyśleń, szumu urywków z lektur.

Jak można wnioskować na podstawie korespondencji poety, fragment *Rozkurzu* dotyczący Węgier, a także rozmowy Mirona z Le. o reprodukcjach przywiezionych z Budapesztu, powstały już po powrocie Białoszewskiego do Polski. Podczas pobytu na Węgrzech autor *Donosów rzeczywistości* nie pisał nic oprócz

¹² Zob. H. Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*. W zb.: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 291–293.

¹³ Zob. R. Matuszewski, „*Na sznurków permanencie*”. W zb.: *iw.*, s. 321–323.

¹⁴ Zob. H. Bocianowa, *Rodzinna przyjaźń*. W zb.: *iw.*, s. 93. W Dziale Rękopisów ML (pod nrem inw. 3970) przechowywane są pisane przez M. Białoszewskiego z Egiptu: list z 1–2 II 1979 do J. Stańczakowej (k. 81–83), kartka pocztowa z 5 II 1979 do tej samej adresatki (k. 84) oraz (pod nrem inw. 4001, k. 110) kartka pocztowa z 23 I 1979 do K. Musiadłowskiego.

¹⁵ W Dziale Rękopisów ML (pod nrem inw. 3970) przechowywane są trzy listy M. Białoszewskiego z Sofii do J. Stańczakowej: z 12 X 1980 (k. 13–19), z 13 X 1980 (k. 20–24) i z 18 X 1980 (k. 25–28).

¹⁶ W Dziale Rękopisów ML (pod nrem inw. 3970) przechowywane są pisane przez M. Białoszewskiego z podróży dookoła Europy: dwie kartki pocztowe do J. Stańczakowej – niedatowana (k. 31) oraz z 27 III 1981 (k. 38); dwa listy do J. Stańczakowej z 17–19 III 1981 (k. 32–36) i z 23 III 1981 (k. 37), ponadto (pod nrem inw. 4001): kartka pocztowa do J. Musiadłowskiej z 15 III 1981 (k. 53), trzy listy do J. Musiadłowskiej – z 15 III 1981 (k. 54), z 17 III 1981 (k. 55–57) i z 31 III 1981 (k. 58–60), kartka pocztowa do M. Winiarskiej z 23 III 1981 (k. 103).

¹⁷ W Dziale Rękopisów ML przechowywanych jest siedem kartek pocztowych z podróży do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej adresowanych przez M. Białoszewskiego do J. Stańczakowej, zinwentaryzowanych pod nrem 3970: z 11 X 1982 (k. 49), z 12 X 1982 (k. 50), z 24 X 1982 (k. 51), z 30 X 1982 (k. 52), z 5/6 XI 1982 (k. 53), z 8 XI 1982 (k. 54), z 12 XI 1982 (k. 55).

¹⁸ Na rozdaniu nagród Fundacji im. A. Jurzykowskiego za rok 1981, które odbyło się 5 II 1982 w Nowym Jorku, Białoszewski nie mógł być obecny. Zob. F. Krancowa, *Poeta w Nowym Jorku*. W zb.: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 335.

długich, niemal codziennie wysyłanych listów do niewidomej przyjaciółki, Jadwigi Stańczakowej, oraz notatek sporządzanych w muzeum, nad którymi jeszcze przyjdzie się nam dłużej zatrzymać. W liście z 20 XI 1977 zanotował: „Nie tworzę nic a nic. Ani mi w głowie. Miasto zajmujące, wielkie, ale trafiaste. Ja przecież mam te miejskie zdolności. Jeździ mi się wszystkim bez obciachu” (ML-K, k. 46v). W Budapeszcie Białoszewski więc nie tworzy, ale włącza się w wir miasta. Poznaje nową przestrzeń i oswaja ją. Miasto przyciąga go i pochłania bez reszty. W korespondencji czytamy, że każdy dzień obfituje w ciekawe odkrycia, wrażenia, widoki. Czas wypełniają poecie spacer, jazda trolejbusami, autobusami, metrem, ruchomymi schodami. Dzięki tak intensywnemu zwiedzaniu miasta, Białoszewski już w niecały tydzień po przylocie do stolicy Węgier doskonale orientował się w przestrzeni i mógł przedstawić niewidomej przyjaciółce skrótową charakterystykę Budapesztu. Zacytujmy fragment listu z poniedziałkowego popołudnia 21 listopada 1977:

Zbierając wnioski do kupy:

Budapeszt to coś między Wrocławiem a Paryżem. Ponad 2 miliony ludzi. Wyspy na Dunaju. 6 mostów i 2 kolejowe. Góry w mieście. Rzymskie ruiny. Dziesiątki kilometrów kamienia. Iles przejść podziemnych z placykami. Trzy metra. Przeszło sto linii autobusowych, z dziesięć trolleybusowych i prawie siedemdziesiąt tramwajowych. Najwięcej mnie dziwią te 50 albo 68 na szynach. Dunaj oblepiony życiem. Woda duża, równa z zakrętami. Dobra do picia. Jedzenie łatwe. [...] W kościołach koncerty. Wiatry rzadkie. Ludzie ładni. [ML-K, k. 49v]

Białoszewski, podsumowując wiadomości o Budapeszcie zebrane podczas pierwszych dni pobytu, zwraca uwagę głównie na komunikację, jedzenie i warunki pogodowe. Píše o tym, co najistotniejsze dla sprawnego poruszania się po mieście, funkcjonowania w nim z punktu widzenia mieszkańca, a nie turysty. Może właśnie dlatego oprócz wzmianki o rzymskich ruinach nie wspomina o atrakcjach turystycznych miasta, nie mówi ani słowa o zabytkach i muzeach. A jednak to, że pomija je w zebranych wnioskach, nie znaczy, że w ogóle w listach przemilcza ich istnienie. Właściwie już w pierwszym liście z Budapesztu, z 19/20 XI 1977 – nie licząc wysłanych wcześniej dwóch pocztówek – pojawia się wzmianka o muzeum. Wzdłuż marginesu poeta dopisał: „W ogóle to tu b. dobrze. Budapeszt świetne miasto. Takie do życia. Ja mieszkam koło Kelet Pu taki dworzec. Do muzeum jeżdżę na Nepke. Paradne aleje. Tyle na razie” (ML-K, k. 44v). Jak widać, wizyty w muzeum musiały być dla autora *Rozkurzu* dość istotne, skoro jako ważne punkty na mapie Budapesztu podał fonetycznie zapisaną nazwę dworca, obok którego usytuowany był jego hotel, i właśnie lokalizację muzeum. Aleje „Nepke” pojawiają się zresztą w korespondencji Białoszewskiego nieraz, nie tylko w kontekście muzeum, ale też w związku z wieczorem autorskim poety, który odbył się przy alejach Nőpkő 21 XI 1977 o godz. 22.00 (ML-K, k. 48).

List pisany w nocy z 24 na 25 XI 1977 przynosi informację o kolejnej wizycie poety w muzeum. Zacytujmy interesujący nas fragment:

Chodzę do muzeum. Dużo dobrego znanego dobrze i mniej.
Mało czasu na wszystko
[.]
Co i raz napisane muemlek
Pytam
– co to?
– to znaczy zabytek

A w muzeum ciągle nazwisko jednego malarza starsojeneńskiego. Mówię do Joli
 – to świetny malarz
 – to nie jest jeden, to znaczy nie nazwisko a nieznanymi.
 Niewidomy po węgiersku – vak. [ML-K, k. 50]

W przytoczonym fragmencie listu uwaga autora *Donosów rzeczywistości* skupia się przede wszystkim na obcym mu języku węgierskim, a nie na zabytkach czy ekspozycjach muzealnych. Niezrozumiałe brzmiące słowa intrygują, budzą ciekawość, szczególnie że intuicja językowa nie zawsze pozwala poprawnie domyślić się znaczenia podpisów muzealnych. Jako znakomity obserwator życia i łowca sytuacji językowych, Białoszewski nie przeoczył więc humoru rodzącego się z nieporozumień językowych i mylnych intuicji. Za to zbiory Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie podsumowuje w zasadzie jednym zdaniem: „Dużo dobrego znanego dobrze i mniej”. Nie tylko nie opisuje dzieł sztuki sienneńskiej, ale nawet nie wymienia tytułów prac czy ich tematyki, mimo że – jak wynika z przytoczonego w liście dialogu – bardzo przypadły mu do gustu. W listach z Budapesztu trochę tak jak w opowiadaniu *Ja i Artur S. w Paryżu* z tomu *Szumy, zlepy, ciągi*, zanim dojdzie do właściwego spotkania z dziełem sztuki, uwagę Białoszewskiego w pierwszej kolejności przyciąga obcy język. O ile jednak w literackim opisie wizyty w Paryżu Luwr był tylko miejscem umówionego spotkania, a *Gioconda* funkcjonowała początkowo wyłącznie jako hasło-drogowskaz, o tyle w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie to zainteresowanie dziełem kieruje uwagę poety na podpis.

Z dopisanego już rano 25 XI 1977 fragmentu tego samego listu dowiadujemy się nieco więcej o tym, czyje dzieła oglądał Białoszewski poprzedniego dnia w muzeum. Zacytujmy:

Wstałem dziś późno. Na dworze bardzo zimno. Trochę niemrawo. We mnie. Ale nic nie boli. Się rozruszam. Już się ogoliłem. Pójdę jeszcze raz oglądać sjeneńskich, El Greców, Infantkę czarną Velasqueza kolorową damę Goyi w cieniuteńkiej bluzce w półprzezroczyste paski. [ML-K, k. 52v]

Obok anonimowych, wczesnorenesansowych malarzy ze Sieny, których wymieniał we wcześniejszej, napisanej nocą części listu, Białoszewski przywołuje nazwiska twórców hiszpańskich: El Greca, Velázquez i Goi. Nie podaje tytułów oglądanych prac, ale w przypadku obrazów dwóch ostatnich artystów wspomina na tyle charakterystyczne szczegóły, że możemy domyślić się, które płótna ma na myśli. W „Infantce czarnej” rozpoznajemy infantkę Margaritę, sportretowaną przez Velázquez pod koniec jego życia, około 1660 roku. Obraz olejny na płótnie (121 × 107 cm) znajdujący się w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie stanowi jeden z kilku wariantów portretu infantki, różniących się między sobą kolorem sukni portretowanej. Na obrazie z Budapesztu infantka nosi suknię ciemną, ale nie czarną, jak napisał w liście Białoszewski, lecz ciemnozieloną, przechodzącą w miejscach załamań aksamitu w brąz. Wydaje się, że autor *Rozkurzu* określił infantkę jako „czarną” dla wzmocnienia kontrastu z wymienianą w tym samym zdaniu „kolorową damą Goyi w cieniuteńkiej bluzce”. „Kolorową damę” można zidentyfikować jako żonę Juana Agustína Ceána Bermúdeza, którą Goya sportretował około 1785 roku. Obraz olejny na płótnie (121 × 84,5 cm) przedstawia siedzącą kobietę, która wykonuje haft na białym materiale ułożonym na trzymanej na kolanach ceglastej aksamitnej poduszce. Podobnie jak suknia infantki Margarity w rzeczywistości nie jest czarna, tak i określenie ubioru żony Bermúdeza mianem

„kolorowego” wydaje się mało precyzyjne. Owszem, suknia damy sprawia wrażenie lekkiej i różnobarwnej dzięki turkusowym wstawkom, jasnym falbanom i kordom, ale – co ciekawe – i ona jest barwy zielonej, z tym że w jasnym, pastelowym odcieniu. Stan sukni zdobi wspomiana przez Białoszewskiego „cieniuteńka bluzka w półprzezroczyste paski”. Możliwe, że jest to nie tyle bluzka, ile tiulowa, przezroczysta narzutka.

Nieco inaczej potraktowani zostali w liście twórcy sienieńscy i El Greco. Można przypuszczać, że to właśnie ich twórczość najbardziej przyciągnęła uwagę autora *Donosów rzeczywistości*, że to dla nich ponawiał wizyty w muzeum. Białoszewski nie pisze bowiem o konkretnym dziele tych artystów. Posługuje się formą liczby mnogiej przymiotnika „sienieński” i przydomka Dominikosa Theotokopulosa: „Pójdę jeszcze raz oglądać sjeneńskich, El Greców”. Można więc wnioskować, że interesuje go raczej swoisty styl sienieńskich prymitywistów i El Greca, całokształt ich twórczości, niż wybrane dzieło. A jednak na karty *Rozkurzu* spośród wymienionych w tym liście malarzy trafił wyłącznie El Greco, a nie anonimowi twórcy ze Sieny, Velázquez czy Goya. Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, że El Greco był twórcą ważnym dla Mirona Białoszewskiego.

Jak wyglądało rzeczywiste spotkanie poety z obrazami El Greca? Niestety, wbrew oczekiwaniom, kolejny list z Budapesztu, pisany w nocy z 25 na 26 XI 1977, nie przynosi nam w tym względzie informacji. Przywołajmy dwa istotne dla naszych rozważań fragmenty listu:

Byłem w muzeum, po wyjściu mijałem pałacyk z drącą się muzyką, tłok, co to? a to ślizgawka na wrotki. Gęsto na niej, ruch większy niż u Breughla na ślizgawie. Mignąłem nagusa z brązu. Bardzo ładny chłop, napinał łuk czy coś. [ML-K, k. 53v]

Byłem w muzeum. Wysoko schodami paradnymi. Z wierzchu i drugie tyle w środku. Razem ze 4 piętra. Zawsze mnie zmęczą. Oglądałem Holendrów, Anglików, Niemców, kupę Italii. Zanim dobrnąłem do Hiszpanii zrobiło się późno. Zapisywałem znów. Stary woźny pyta mnie. Ja

– Lendziel

On

– a lendziel, brat Węgier

Pytam

– El Greco?

On

– Greco zweite – i ręką na lewo

Ale już dzwoniли. Baby machały na wyjście. A one nie znoszą ani pół minuty zwłoki.

Na dole z rzeźbami, z mumiami nie zdążyłem przez cztery wizyty. [ML-K, k. 54]

Pierwszy z zacytowanych urywków listu przynosi opis sytuacji, która miała miejsce – nieprzypadkowo – po wyjściu poety z muzeum. Na rzeczywistość ukazującą się oczom obytego ze sztuką obserwatora nakładają się skojarzenia artystyczne. Białoszewski patrzy więc na plac jazdy na wrotkach, mając jednocześnie w pamięci lodowisko z obrazu Pietera Breughla starszego¹⁹. Porównuje oba obrazy: ten realny i wytworzony przez malarza. I mimo że niderlandzki artysta był mistrzem

¹⁹ W Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie Białoszewski mógł widzieć „ślizgawę” raczej na obrazach Jacoba Grimmera *Zima* i Hendricka Avercampa *Scena zimowa z tyżwiarzami*, a nie Pietera Breughla starszego. Najśłynniejsze obrazy Breughla z lodowiskiem w tle przechowywane są w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Brukseli (*Pejzaż zimowy z tyżwiarzami i pułapką na ptaki*)

w ukazywaniu zimowych pejzaży, właściwie zapoczątkował ten tak popularny w malarstwie północnej Europy gatunek, to – jak się okazuje – rzeczywistość tym razem przerosła artystyczne wizje: „ruch większy niż u Breughla na ślizgawie”.

Drugi z przytoczonych cytatów z listu jest o tyle znaczący, że świadczy niezbicie o częstotliwości wizyt Białoszewskiego w muzeum. To z kolei dowodzi, że poeta faktycznie cenił sztukę i uważał zwiedzanie muzeum za dobry sposób spędzania wolnego czasu. Czy osoba, której sztuka nie interesuje, będzie odwiedzać to samo muzeum aż cztery razy? a o tylu przecież wizytach wspomina w liście autor *Rachunku zachciankowego*. O tym, że Białoszewski nie pierwszy raz zwiedzał Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie, świadczą też przysłowki wyrażające powtarzalność czynności: schody „z a w s z e mnie zmęczą” (podkreśl. A. Ś.), „zapisywałem z n ó w” (podkreśl. A. Ś.). Natomiast trudno z całą pewnością wnioskować, czy poeta widział płótna El Greca w budapeszteńskim muzeum przed 25 XI 1977, czy nie. Z porannego dopisku z tego dnia można by przypuszczać, że tak. Białoszewski pisał przecież: „pójdę j e s z c z e r a z oglądać sjeneńskich, El Greców” (podkreśl. A. Ś.). Z kolei list z 25/26 XI 1977 świadczy raczej, że mimo kilku już wizyt w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie Białoszewski nie dotarł na razie do sali z płótnami El Greca. W przeciwnym wypadku nie pytałby woźnego o drogę. Gdyby przyjąć drugą możliwość, oznaczałoby to, że zanim nastąpiło bezpośrednie spotkanie twarzą w twarz z szczególnie dla poety ważnymi obrazami, El Greco pojawił się w języku, w rozmowie.

Jedno jest pewne, punktualne zamykanie gmachu muzeum uniemożliwiło poecie obejrzenie obrazów El Greca 25 XI 1977. Zresztą w korespondencji Białoszewskiego odnaleźć możemy więcej świadectw tego typu sytuacji. Przywołajmy fragment listu z poniedziałkowego popołudnia 21 XI 1977:

Pojechałem potem metrem, autobusem. Oglądałem płyty, rozkłady koncertów, pomniki, kościoły barokowe. Ale gdzie spojrziałem na świętych, dziad pstryk światło. Patrzę na anioły, dziad pstryk światło. Baby wynurzyły się z ciemnych kątów i wszyscyśmy się powlekli do drzwi. W drugim kościele tak samo. Co chcę oglądać, to mi gaszą. Wyganiają. [ML-K, k. 48–48v]

Ciągły niedosyt czasu – problem dobrze znany ciekawym świata podróżnikom – dotknął, jak widać, również Białoszewskiego. Zrodził też konieczność wyselekcjonowania tego, co koniecznie trzeba obejrzeć. Obrazy El Greca będą, oczywiście, należeć do tej grupy. Może właśnie dlatego w dalszej części listu z 25/26 XI 1977, wspominając o planowanej ponownej wizycie w muzeum, autor *Szumów, zlepow, ciągów* pomija słowo „muzeum”, a zapisuje, że wybiera się „do El Greca”. Utożsamia tym samym gmach muzealny z miejscem, gdzie można zobaczyć obrazy Dominikosa Theotokopulosa, spotkać ulubionego artystę w jego dziełach. Zacytujmy dopisek z rana 26 XI 1977 do listu z 25/26 XI 1977: „A właśnie przebudziło mnie popukiwanie do okna. Rozpadał się deszcz na szaro. Trzeba by wyjść z parasolem Dziadka do El Greca” (ML-K, k. 56v).

Białoszewski zrealizował swoje zamierzenie. Tak jak poprzednio do wyjścia z hotelu nie zniechęciło go złe samopoczucie, tak teraz nie zraziła niepogoda. W sobotę 26 XI 1977, jak możemy wnioskować na podstawie korespondencji, faktycznie obejrzał obrazy El Greca. Nie próbując rozstrzygać, czy rzeczywiście

i Muzeum Historii Sztuki w Wiedniu (*Mysłiwi na śniegu*). Co ciekawe, nazwiska Grimmera i Avercampa nie zostały odnotowane w zapiskach poety.

było to jego pierwsze spotkanie z płótnami ulubionego malarza w budapeszteńskim muzeum, zacytujmy fragment listu:

Przedwczesne cieszenie się deszczem, bo ledwie wysiadłem z trolleybusu, deszcz coś zaczął być za gruby, za widoczny i zimny. I nagle rozpoznałem w nim śnieg. A Gracja wczoraj wróżyła. Od razu ziąb, roztopy. Nagusy z brązu mokro lśniąca. Jeden olbrzymi zdobywca, drugi mniejszy strzelający z łuku. Dostrzegłem za tramwajami trzeciego z dzieckiem na plecach. Święty Krzysztof. Do El Greca dotarłem. Odkryłem obok starożytności z mumiami ludzi, ptaków i kota (łeb mu wystawał z zawijaków) freski z XII i XI wieku, przeważnie Umbria, anonimy – Festo, tak pisze, to chyba w ogóle albo artysta albo malarz. Zapisywałem. Nie ja jeden. Młodzieniec pewien też. Za mumiami faraonów zwrócił się do mnie z kartką

– ehele mesze pehele coś tam

ja

– nie rozumiem

on na długopis

ja zawsze noszę kilka, wyjąłem i dałem mu. Przy oglądaniu Corota zaplątali mi się Polacy. Po wyjściu z muzeum zobaczyłem konną grupę Arpada pośnieżoną nieco. [ML-K, k. 57]

Wbrew naszym oczekiwaniom Białoszewski nie opisuje jednak w liście spotkania z obrazami El Greca. Może uznał, że nie trzeba. Po prostu poinformował, że udało mu się osiągnąć cel: „Do El Greca dotarłem”. Na podstawie tej skąpej relacji nie sposób określić, czy prace zawiodły go, czy może przerosły jego oczekiwania. Dopiero zapisane w *Rozkurzu* rozmowy Mirona z Le. o sztuce potwierdzą, że nie przeszedł obok nich obojętnie. Z kolei to, o czym Białoszewski wspomina w liście – zbiory sztuki starożytnej, umbryjskie freski, Corot – w ogóle nie trafiło na karty *Rozkurzu*. Co ciekawe – choć niekoniecznie musiało to być zamierzone działanie twórcze – w *Rozkurzu* rozmowę Mirona z Le. o bieli w malarstwie El Greca bezpośrednio poprzedza spacer obu bohaterów po Warszawie w „odwilżach i półmrozkach” (R 154). Miron wyraża wówczas zdziwienie „ciemnozielono-żółtym” kolorem nieba, wspomina też widziane dwa dni wcześniej „zielono-żółte” światło księżyca odbite w śniegu, które przypominało mu dawne malarstwo (R 154). List z 26 XI 1977 dowodzi, że i realne spotkanie z dziełami El Greca nastąpiło w chłodny, śnieżny dzień.

W zacytowanym fragmencie listu pojawia się jeszcze jedna istotna informacja: mam tu na myśli fakt sporządzania przez Białoszewskiego notatek podczas zwiedzania muzeum. O notatkach była już mowa w liście z 25/26 XI 1977. Wzmiankę o ich istnieniu odnaleźć też możemy w *Rozkurzu*. Przypomnijmy więc fragment dialogu Mirona z Le., będzie to jednocześnie punkt wyjścia do dalszych rozważań:

Przy oglądaniu plakatowych reprodukcji El Greca z Budapesztu Le.:

– to przestrzenia, te fałdy nie mogą być aż tak białe.

Ja na drugi dzień

– z a j r z a ł e m d o n o t a t e k, mam zapisane: grzbiety fałd białawe. [R 154; podkreśl.

A. Ś.]

Podczas rozmowy o bieli, której nadmiaru El Greco się nie obawiał, wątpliwości Mirona i Le. dotyczące koloru grzbietów fałd rozstrzygnęło spojrzenie do muzealnych zapisków. A jednak czytając *Rozkurz*, nie zastanawiamy się zwykle, czy notatki w rzeczywistości istniały, czy też nie. Dzieje się tak dlatego, że niezwykle trudno ustalić zasięg życiopisania w twórczości Białoszewskiego. Mimo decydującej roli notatek w określeniu, czy reprodukcja wiernie oddaje kolor oryginału, wzmianka o nich może więc ująć uwagi czytelnika. Tymczasem owe zapiski istnieje-

ją. Nie były do tej pory publikowane, żaden z badaczy twórczości Białoszewskiego o nich nie wspominał. Jak się jednak wydaje, mogą dużo wnieść do badań nad genezą rozmów Mirona z Le. z *Rozkurzu* o sztuce z budapeszteńskich zbiorów. Bo choć Białoszewski nieraz deklarował, że chce „spisać wszystko”, pozornie bez selekcji, na karty *Rozkurzu* trafił znikomy procent dzieł widzianych przez poetę w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Istnienie notatek dowodzi raczej, że Białoszewski interesował się sztuką i, zapisując, chciał utrwalić w pamięci oglądane obrazy.

Notatki Białoszewskiego z muzeum w Budapeszcie znajdują się obecnie w zbiorach Działu Rękopisów Muzeum Literatury w Warszawie. Składa się na nie osiem luźnych, dwustronnie zapisanych niebieskim długopisem kartek białego papieru formatu A5, zapewne wyrwanych z zeszytu. Zresztą Białoszewski, jak się wydaje, preferował ten właśnie format. Większość zeszytów i luźnych kartek z rękopisami poety przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie jest formatu A5²⁰. Kartki zostały przez autora *Rachunku zachciankowego* ponumerowane dwustronnie cyframi rzymskimi od I do XIV, z wyjątkiem odwrotnych stron kartek trzeciej oraz szóstej, gdzie poeta nie sporządzał notatek, a jedynie zapisał słowo „MUZEUM”. Na trzech pierwszych kartkach (stronice I–V) notatki zostały spisane na całej szerokości strony, na pozostałych (stronice VI–XIV) – w dwóch kolumnach. Zarówno układ zapisów, jak i fakt, że przez środek każdej z kartek biegnie pionowo linia zgięcia, pozwalają przypuszczać, że od stronicy VI poeta sporządzał notatki na papierze złożonym na pół. Poza tym na stronicach II, III, IV, VI, VIII, X, XI, XII i XIII oprócz tekstu występują też rysunki autora *Obrotów rzeczy*, którym poświęcimy osobną uwagę.

Podczas co najmniej pięciu – jak wynika z korespondencji – wizyt w budapeszteńskim Muzeum Sztuk Pięknych Białoszewski sporządził 98 zapisków oddzielonych poziomą kreską. Większość z nich dotyczy malarstwa, zarówno sztalugowego, jak i ściennego, pozostałe zaś: rzeźb (trzy zapiski odnoszące się do: figury Matki Boskiej z Walencji, walenckich chrzcielnic, predelli ołtarzowej), mumii starożytnych (jeden zapisek o pięciu obiektach) oraz sytuacji „z życia” przywodzących autorowi *Rozkurzu* na myśl kolorystykę oglądanych w muzeum obrazów (dwa zapiski). Łącznie poeta wymienił około 150 dzieł sztuki i 70 artystów, nie licząc twórców anonimowych. Zgodnie z tym, co napisał Jadwidze Stańczakowej w liście z 25/26 XI 1977: „Oglądałem Holendrów, Anglików, Niemców, kupę Italii”, w notatkach przeważają nazwiska malarzy włoskich. Pełna ich lista jest dość długa, ograniczymy się więc do najważniejszych reprezentantów. Z artystów wczesnego renesansu Białoszewski zwrócił uwagę na anonimowych twórców ze Sieny, Florencji, Ferrary i Umbrii, a także na Filippina Lippiego, Bernardina Luiniego, Bertranda Boltraffia i Andree Mantegnę. Dość licznie wspomniani są też malarze weneccy: Giovanni Bellini, Carlo Crivelli, Palma Vecchio, Giorgione, Tycjan, Paolo Veronese. Z twórców dojrzałego i późnego renesansu odnotowani zostali m.in.: Pinturicchio, Rafael, Sodoma, Correggio, Tintoretto oraz Sebastiano del Piombo. Listę artystów włoskich zamykają malarze XVIII-wieczni: Carlo Carlone, Giovanni Battista Tiepolo, Giovanni Domenico Tiepolo i Francesco Guardi. Kolejną grupą pod względem liczby poświęconych im zapisków są artyści

²⁰ Maszynopisy wierszy mają standardowy format A4.

niderlandzcy, flamandzcy i holenderscy. Z twórców flamandzkich Białoszewski wymienił Sebastiana Vrancxa, Jana Breughla (Aksamitnego) i Herriego met de Blesa. Z Holendrów zanotował: Jacoba van Ruisdaela, Fransa Halsa, Dirka Halsa, Willema Pietersza Buytewecha, Nicolaesa Maesa, Jana Vermeera i, oczywiście, Rembrandta.

Z malarzy niderlandzkich w notatkach pojawiają się: Joos van Cleve, Petrus Christus, Geertgen tot Sint Jans, Gerard David, Hans Memling, Pieter Breughel starszy i Maerten van Heemskerck. Malarstwo hiszpańskie reprezentują m.in.: El Greco, Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán i Francisco Goya. Z malarzy niemieckich wymieniani są: Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Holbein. W zapiskach Białoszewskiego pojawiają się też pojedyncze nazwiska twórców francuskich (Camille Corot, Edouard Manet), angielskich (John Constable) i polskich (Jan Matejko).

Zaobserwowana w notatkach znaczna przewaga zapisków dotyczących artystów włoskich i północnoeuropejskich nie świadczy wyłącznie o guście i zainteresowaniach autora *Szumów, zlepow, ciągów*. Wynika raczej z charakteru zbiorów Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie²¹, w których za najciekawsze i najcenniejsze uważa się właśnie dzieła włoskiego renesansu i XVII-wiecznej sztuki holenderskiej. Sławą cieszy się też kolekcja malarstwa hiszpańskiego zakupiona w 1870 r. wraz z innymi obrazami ze zbiorów Esterházycy, a następnie rozbudowana o kolejne nabytki w okresie dwudziestolecia międzywojennego i po drugiej wojnie światowej. Zakupiono wówczas prace El Greca i Zurbarána.

Najprawdopodobniej autor *Donosów rzeczywistości* sporządzał notatki wyłącznie na własny użytek. Świadczyć o tym mogą: pospieszny, niestaranny, choć przeważnie czytelny charakter pisma, skróty, błędy w pisowni nazwisk artystów, a także fonetyczny, niezgodny z normą ortograficzną zapis niektórych wyrazów (np. „Ruisdel” <ML-N, k. 75> zamiast „Ruisdael” bądź „Ruysdael”, „Velasquez” <ML-N, k. 79v, 80> zamiast „Velázquez”, „Sjeneńscy” <ML-N, k. 77> zamiast „sienieńscy”). Każdy z zapisków zawiera podstawowe informacje o oglądanym obiekcie, odnotowane w podobnej kolejności. Stałym elementem, od którego rozpoczynają się wszystkie zapiski, jest nazwisko artysty, poprzedzone dość często imieniem bądź inicjałem imienia, bądź jego skrótem (np. „Seb. Vranck” <ML-N, k. 75> zamiast Sebastian Vrancx). Rzadziej pojawiają się podane w nawiasie, po nazwisku, lata życia. W przypadku twórców anonimowych Białoszewski prawie zawsze zapisywał miasto, region lub państwo, z którego się wywodzili, np. „nieznani Sjeneńscy, Florency” (ML-N, k. 77), „Ferrara nieznane” (ML-N, k. 79), „Umbria nieznany” (ML-N, k. 81), „Portugalski niezn.” (ML-N, k. 82). Następnym elementem niemal każdego zapisku stanowi określenie tematyki przedstawienia. Co ciekawe, autor *Rozkurzu* raczej nie podawał tytułu dzieła, lecz krótko je opisywał. Informował przede wszystkim, kogo przedstawia płótno (mężczyznę czy kobietę,

²¹ O zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie zob.: K. G a r a s: *Mistrzowie malarstwa europejskiego. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zbiory sztuki dawnej*. Przeł. H. D e v e c h y. Budapeszt 1970; *Malarstwo w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*. Przeł. H. P a w l i k o w s k a. Warszawa 1975. – J. B a l o g h, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV.– XVIII. Jahrhundert*. T. 1–2. Budapest 1975. – *Budapeszt. Miasto muzeów*. Red. J. K o r e k. Warszawa 1976. – *The Hungarian National Gallery. The Old Collections*. Ed. M. M o j z e r. [Budapest] 1984.

młodzieńca czy starca) i gdzie postaci się znajdują. Czasem starał się odczytywać, choć nie zawsze poprawnie, ikonograficzne treści obrazów. Jako przykład może posłużyć namalowany przez Palmę Vecchia *Portret młodzieńca*. Białoszewski zanotował przy nim: „Św. Józef wpatrzony nabożn. / a może król” (ML-N, k. 76). Sporo uwagi poświęcał kolorystyce. Zdarzało się też, choć dość rzadko, że podawał format obrazu. Przykładowo przy dwóch pracach Rafaela *Pietro Bembo* (54 × 39 cm) oraz *Madonnie Esterházych* (28,5 × 21,5 cm) zapisał: „malutkie obrazy w kunsztownych ramach” (ML-N, k. 76v), przy niewielkim płótnie Johna Constable’a pt. *Święto Waterloo w East Bergholt* (23 × 33,5 cm) – „malutki” (ML-N, k. 79v), a przy *Zaśnięciu Najświętszej Marii Panny* (150 × 228,5 cm) Hansa Holbeina – „wielki obraz” (ML-N, k. 80). Sporadycznie informował o materiale i technice, jeśli były różne od oleju na płótnie. Jak się wydaje, jeżeli dzieło naprawdę go zainteresowało, Białoszewski potrafił być bardzo precyzyjny, odnotowywał drobiazgowo kolorystykę poszczególnych partii obrazu, jego format, a także zwracające uwagę szczegóły. W innych wypadkach pozostawał dość oszczędny w słowach. Przywołajmy kilka przykładów.

W zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie znajduje się obraz olejny Jacoba van Ruisdaela pt. *Widok Amsterdamu* (olej na płótnie, 52,5 × 43,5 cm). Czy jednak to tę pracę miał na myśli Białoszewski, zapisując na pierwszej stronie swoich notatek nazwisko malarza? A może raczej chodziło mu o dzieło jego stryja Salomona van Ruysdaela, *Gospodę pod Białym Łabędziem*? Nie sposób tego ustalić, pewne jest jedynie, że Białoszewski obejrzał holenderski pejzaż i nie zwrócił na niego szczególnej uwagi. W przeciwnym razie podałby o wiele więcej danych.

Znacznie łatwiej zidentyfikować obraz, gdy poeta zanotował choć kilka określających go wyrazów. Przykładem mogą być dwa płótna Fransa Halsy, o których znajdujemy następującą informację: „chłop w kryzie czarny / chłop w kapeluszu ciem. zielonawy / rękaw” (ML-N, k. 75). Już jedno spojrzenie na prace Halsy z budapeszteńskich zbiorów pozwala bez większych wątpliwości rozpoznać, że „chłop w kryzie czarny” to ubrany na czarno 28-letni – jak informuje napis w prawym dolnym rogu obrazu – młodzieniec z *Portretu mężczyzny* z 1634 r. (olej na płótnie, 82,5 × 70 cm), „chłopa w kapeluszu” zaś bezbłędnie połączyć z *Portretem malarza Jana Asselyna* z lat 50. XVII w. (olej na płótnie, 64,5 × 46,3 cm), przedstawiającym mężczyznę w charakterystycznym czarnym kapeluszu oraz ciemnozielonej szacie. Innym przykładem może być zapisek dotyczący dzieła Joosa van Cleve o następującej treści: „J. Van Cleve / M Boska daje pić sok malinowy / w welonie / [wyraz nieczytelny] przezroc. / w malinowym płaszczu” (ML-N, k. 75). Obraz niderlandzkiego artysty pt. *Madonna dająca pić Dzieciątku* (deska, 52,5 × 42 cm) przedstawia Madonnę pojącą trzymane na kolanach Dzieciątko czerwonym winem, które ma symbolizować czekającą Chrystusa mękę i śmierć na krzyżu. Choć Białoszewski błędnie zidentyfikował napój, którym Madonna poi Dzieciątko, nie przeszkadza nam to w ustaleniu, do którego dzieła odnosi się zapisek. Wino w przezroczystym kielichu, podobnie jak płaszcz Matki Boskiej, rzeczywiście ma malinowy kolor. Poecie udaje się więc – bez podawania tytułu, jedynie za pomocą nazwiska artysty i informacji o kolorystyce pracy – skrótowo, lecz zarazem jednoznacznie, wskazać, który obraz przykuł jego uwagę.

W notatkach z Budapesztu pojawiają się też zapiski dłuższe, bardziej szczegółowe. Wydaje się, że dotyczą one dzieł szczególnie interesujących Białoszew-

skiego. Wśród nich można wymienić m.in.: *Boże Narodzenie* Gerarda Davida, *Oplakiwanie* Maertena van Heemskercka, dwie prace Pietera Breughla starszego (*Kazanie św. Jana Chrzciciela*, *Ukrzyżowanie*), cztery obrazy Rembrandta (m.in. *Stary rabin*, *Sen św. Józefa*), *Zaśnięcie Najświętszej Marii Panny* Hansa Holbeina, obraz Mantegny, *Pięcioptyk z Budapesztu*²², cztery z siedmiu zanotowanych prac El Greca (*Św. Andrzej*, *Studium głowy mężczyzny*, *Zwiastowanie*, *Pojmanie Chrystusa*), dwie prace Velázqueza (*Portret infantki Margarity*, *Chłopi przy posiłku*), *Męczeństwo św. Andrzeja* Ribery i dwa z pięciu wspomnianych w notatkach obrazów Goi (*Dziewczyna z dzbanem* i *Señora Bermúdez*). Osobną grupę stanowią zapiski o wczesno-renaesansowych freskach włoskich twórców anonimowych, uzupełnione rysunkami poety. Jak się więc okazuje, z licznie reprezentowanego w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie malarstwa włoskiego autor *Młynych wzruszeń* upodobał sobie szczególnie okres wczesnego renesansu. Widać też wyraźnie, że oprócz włoskich prymitywów przyciągało go, z jednej strony, malarstwo Europy północnej: Niemiec i Niderlandów, z drugiej zaś – Hiszpanii z ulubionym El Grekiem na czele.

Można, oczywiście, próbować zarzucić mi, że zbyt szybko wyciągam wnioski i domniemywać, że długość zapisku nie musi być wprost proporcjonalna do zainteresowania, jakim Białoszewski obdarzył dane dzieło sztuki. Obrazy mogą przecież przedstawiać mniej lub więcej szczegółów, stąd opis tych pierwszych będzie też mniej drobiazgowy i, co za tym idzie, krótszy. Co jednak powiedzieć, gdy prace w podobnym stopniu zagęszczone szczegółami nie są jednak równie dokładnie opisywane? Warto, jak sadzę, dla porównania zestawzić jeden z najdłuższych zapisków, odnoszący się do obrazu Pietera Breughla starszego pt. *Kazanie św. Jana Chrzciciela* z 1566 r. (olej na desce, 95 × 160,5 cm), z zapiskiem znacznie od niego krótszym, dotyczącym płótna Willema Pietersza Buytewecha pt. *Wesołe towarzystwo* z lat 1620–1622 (olej na płótnie, 72,6 × 65,4 cm). Zacytujmy notatki z Budapesztu:

P. Breughel

1) Kazanie Jana

kolory od dołu

w głębi wyżej są

wygasają ciemniej

świecą twarze, nakrycia

głów

fragmenty

ludzie na drzewach

w prawo daleko

rzeka

w

na 1 planie

tyłem pan w falbanach czy baba

koło drzewa plecak, hełm

kapelusz, bolący ząb

kto pisze

w coś grają

dziecko patrzy

je jabłko

²² Tytuł *Pięcioptyk z Budapesztu* pojawia się w notatkach Białoszewskiego (ML-N, k. 82). Mała ilość danych i nieczytelność tej partii zapisków sprawiły, że nie udało mi się zidentyfikować obrazu. Zapewne chodzi o jakieś dzieło ołtarzowe.

pies na płaszczu
[wyraz nieczytelny] [ML-N, k. 78]

Willem Pietersz Buytewech
scena przy stoliku
z małpą
3 młodzieńców, baba kurtyzana [ML-N, k. 75]

Czytając oba zapiski nietrudno odnieść wrażenie, że to przed obrazem Breughla Białoszewski naprawdę się zatrzymał. Uwagę poety, tak samo jak uwagę Mirona i Le. w *Rozkurzu*, przyciąga kolor i światło, a raczej – tym razem – kontrast między ciemnym tłem a jasnymi głowami słuchaczy. *Kazanie św. Jana Chrzyciela* pozwala pocie ponadto na drobiazgową obserwację różnych zachowań ludzkich, podobnie jak czynił to z okna swego mieszkania, w autobusie czy podczas spacerów po Warszawie. Białoszewski za pomocą kilku słów kreśli portrety, wybierając z tłumu konkretne osoby niczym w filmowym zbliżeniu. Widzimy więc mężczyznę w falbanach, kogoś cierpiącego na ból zęba, dziecko jedzące jabłko. Drugi z przytoczonych fragmentów jest w zasadzie przeciwieństwem wcześniejszego. Dowiadujemy się jedynie, ile postaci przedstawiono na obrazie i tego, że towarzyszy im małpka. A przecież, choć zapisek Białoszewskiego sugeruje inaczej, obraz Buytewecha również obfituje w szczegóły. Stół, podłoga wokół niego oraz ściana za plecami postaci wypełnione są przedmiotami. Poeta nie wspomina jednak o mapie, instrumentach muzycznych, naczyniach czy broni białej. Na obrazie przyciągają go ludzie, a nie przedmioty, choć wydawałoby się, że autora *Obrotów rzeczy* to właśnie one powinny interesować. Dlaczego tak się dzieje? Skąd taka dysproporcja w szczegółowości opisów dzieł Breughla i Buytewecha? Czy może zdecydował o tym skromniejszy format holenderskiego płótna? Nie jest to jednak wystarczający argument. Białoszewskiego zajmowały też obrazy niewielkich i średnich wymiarów, a o dużych potrafił z kolei milczeć. Wydaje się, że malarsko *Wesołe towarzystwo* po prostu go nie zainteresowało. Choć i na nim lśnią metalowe powierzchnie rękojeści i dzbana, biel pończoch i kryz, Białoszewski odnotował tylko świecące twarze słuchaczy kazania św. Jana Chrzyciela z obrazu Pietera Breughla starszego.

W notatkach Białoszewskiego przeważają zapiski średniej objętości. Może właśnie takie najwygodniej było sporządzać podczas zwiedzania? Poeta dążył do skrótu, a nazwisko autora obrazu, jak też kilka słów o tematyce i kolorystyce przedstawienia, w zupełności wystarczały do zidentyfikowania dzieła. Nieco inaczej miała się sprawa z anonimowymi pracami, zwłaszcza jeśli ukazywały zbliżoną tematycznie scenę, np. tronującą Madonnę z Dzieciątkiem – jak w przypadku umbryjskich fresków, opisanych na stronie XI notatek. Białoszewski posiłkował się wówczas uproszczonym szkicem, w którym słowo i obraz wzajemnie się uzupełniały. Umożliwiało mu to odróżnienie od siebie tych powstałych w podobnym czasie dzieł, bez konieczności drobiazgowego odnotowywania, na którym ręką Madonna trzyma Dzieciątko.

Rysunki autora *Donosów rzeczywistości*, które możemy spotkać na kartach notatek z Budapesztu, niewiele mają wspólnego z profesjonalnymi szkicami. Przypominają raczej robocze rysunki studentów sporządzane podczas wykładu – kilka kresek skrótowo ujmujących rzeczywistość, pomagających pamięci i wyobraźni. Autor *Rozkurzu* przeważnie zaczynał od wyrysowania ramy, a następnie

albo umieszczał w niej postaci, albo wpisywał wyrazy oznaczające temat danej sceny. W pierwszy sposób zilustrował kilka anonimowych wczesnorenesansowych dzieł włoskich, a także obrazy Mantegny, Pinturicchia, Sodomy, Friedricha Dacherera i rzeźbę walencką, łącznie 15 obiektów. Drugi typ notatek rysunkowych wystąpił w zapiskach dotyczących tryptyku Hansa Memlinga, dwóch obrazów Rembrandta i *Pięcioptyku z Budapesztu*. Informacje o kolorystyce obrazu umieszczał Białoszewski albo poza ramką, za pośrednictwem opatrzonego opisem strzałek skierowanych na konkretne partie obrazu, albo też – rzadziej – zapisywał nazwy kolorów wewnątrz ramki. Pojawia się oczywiście pytanie: dlaczego Białoszewski rysował? Czy rysunki można uznać za przejaw szczególnego zainteresowania danym dziełem? W każdym razie sposób komponowania rysunków na kartach notatek w niczym nie odbiega od układu zapisów słownych. Poeta również rozpoczyna je od lewego górnego narożnika i prowadzi w dół tak, jakby zapisywał tekst. Może więc na rysunki Białoszewskiego należy patrzeć jak na integralną część notatek, pozostającą na takich samych jak słowo prawach.

Co ciekawe, zapiski opatrzone rysunkami nie okazały się dla Białoszewskiego szczególnie inspirujące. Na kartach *Rozkurzu* nie znajdziemy nawet wzmianki o umbryjskich freskach, tryptyku Memlinga czy walenckiej rzeźbie. Wspominana jest jedynie twórczość Rembrandta w kontekście odmiennego postrzegania kolorystyki obrazu w zależności od oddalenia widza. Z kolei w notatkach ten problem w ogóle nie jest poruszany. Co więc wniosła do pisarstwa Białoszewskiego wizyta w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie? Z imponującej liczby 150 dzieł sztuki odnotowanych w zapiskach, w *Rozkurzu* wspomina się zaledwie o 6 pracach oglądanych w Budapeszcie (dwóch El Greca, po jednej Ribery, Rembrandta, Tycjana i nie wymienionego z nazwiska twórcy niemieckiego), a z mniej więcej 70 nazwisk artystów – mówi się zaledwie o czterech. Zatrzymajmy się więc dłużej przy zapiskach sporządzonych przez Białoszewskiego podczas oglądania dzieł El Greca oraz Ribery w budapeszteńskim muzeum. Pozwoli nam to ustalić, w jakim stopniu realne spotkanie z malarstwem ukształtowało literacki odpowiednik, czyli ile rozmowy Mirona i Le. o sztuce zawdzięczają wizycie Białoszewskiego w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zacytujmy oba dość rozbudowane fragmenty z ostatnich stron notatek Białoszewskiego:

El Greco

7 obrazów

1) Ś. Andrzej z ukosem krzyż

małe szata nieb.//ziel
ręce i krzyż brąz

↑
połycki
grzbietów
fałd
białawe

↑
połycki
grzbietów
fałd
żółte

2) głowa chłopca

małe czarne włosy
twarz róż
niebo w chmury obok
fragment tuniki oliwkowy
po prawej jakaś
szata
malinowa

3) Ogrójec

b. duże

4) Magdal.

spore niebiesko-złotawa

5) Zwiastowanie

małe Duch św. między

skrzydłem anioła

a Marią

za nim jak za samolotem

smuga

Maria

nożyczki i szycie

stoi wazonik z zielskiem

6) M.B. karmiąca malinowa

Elżbieta trzyma główkę chłop

Dziecka nóżkę

7) duże

Pojmanie

połycki czerwień

na ciałach

i zbroi [wyrazy nieczytelne] [ML-N, k. 82]

Ribera

kładzenie

na krzyżu

Andrzeja

połyck starego ciała

siwej brody

burzliwie, przebłysk nieba

główny oprawca w zielono-

szarym

pokazuje posażek

drugi w czymś od czarno-[wyraz nieczytelny]

[wyraz nieczytelny] nogi, trzeci w ciem.

twarze oprawców

błyszcą [wyraz nieczytelny] się na

wzór 7 zmarszczki

spękania płótna

przez chwile jak

włosy na ciele

albo siateczka [ML-N, k. 82v]

W Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie znajduje się siedem obrazów El Greca (*Św. Andrzej, Studium głowy mężczyzny, Zwiastowanie, Pojmanie Chrystusa, Chrystus w Ogrójcu, Pokutująca Magdalena, Święta Rodzina z św. Anną*). Białoszewski w notatkach nie pominął żadnego z nich, co może być jeszcze jednym dowodem na jego zainteresowanie malarstwem tworzącego w Hiszpanii Greka. W przypadku pięciu obrazów autor *Rozkurzu* zwraca uwagę nie tylko na ich tematykę, ale i – jak w przypadku dzieł, które najbardziej go zaintrygowały – na ich kolorystykę, przyciągające wzrok detale, a nawet format płócien. Zapisek dotyczący obrazów El Greca znajduje się na przedostatniej stronie notatek, co potwierdza powzięte podczas analizy listów z Budapesztu przypuszczenie, że płótna ulubionego malarza obejrzał Białoszewski podczas piątej wizyty w muzeum, 26 XI 1977.

Z przytoczonego w całości zapisku o pracach El Greca z budapeszteńskiego

muzeum przyciągają naszą uwagę szczególnie dwa fragmenty: dotyczący połyskujących grzbietów fałd oraz Ducha Św. pozostawiającego na niebie smugę jak po samolocie. Z kolei w zapisku o dziele Ribery zauważamy znajome spostrzeżenie o siateczce spękań przypominających włoski na ciałach oprawców. Podobnych sformułowań użył bowiem Białoszewski w tomie prozy *Rozkurz*, wplatając w rozmowy Mirona i Le. o sztuce identyczne obserwacje. Zauważone podobieństwo może, moim zdaniem, świadczyć o jednym. Oznacza, że tak jak nawiązania artystyczne w *Balladach rzeszowskich* powstały pod inspirującym wpływem Leszka Solińskiego, tak uwagi o sztuce, które wypowiada narrator Miron w *Rozkurzu*, są już pomysłu Białoszewskiego. Spojrzenie autora *Mylnych wzruszeń* w muzeum w Budapeszcie na obrazy El Greca i Ribery, skojarzenia, jakie się wtedy narodziły, były jego własne. Można zarzucać Białoszewskiemu, że w swych refleksjach jest mało odkrywczy, że upraszcza odbiór oglądanych arcydzieł, sprowadzając je do kilku szczegółów, jak koszyk z robótkami, wazonik z zielskiem, kolor tuniki, połysk fałdy szaty. Ale nawet jeśli upraszcza, to czyni to po swojemu, mierzy się ze sztukami wizualnymi bez przygotowania, jakby programowo nieprofesjonalnie.

Z muzealnych notatek i rozmów Mirona z Le. zawartych w *Rozkurzu* wyłania się nowe oblicze Białoszewskiego – wrażliwego na wizualność, szczególnie czułego na kolorystykę dzieł malarskich. Z zacytowanych zapisków wynika też, że nieobce były poecie ikonograficzne interpretacje płócien. Tematykę wszystkich przedstawień rozpoznał bezbłędnie. Wyjątkiem jest fragment notatki o obrazach El Greca oznaczony numerem 6, ale dodać trzeba, że Białoszewski zidentyfikował przedstawione postaci według obowiązujących wówczas ustaleń. Świętą towarzyszącą karmiącej Marii na obrazie *Święta Rodzina z św. Anną* rzeczywiście uważano wówczas za Elżbietę, a nie za Annę, jak obecnie. Notatki z Budapesztu przynoszą też informację, na reprodukcję którego obrazu El Greca spoglądali w zacytowanym wcześniej fragmencie *Rozkurzu* Miron i Le. Z muzealnych zapisków wynika bowiem, że białe połyski fałd zwróciły uwagę Białoszewskiego podczas oglądania obrazu przedstawiającego św. Andrzeja niosącego krzyż.

Na zakończenie artykułu przywołajmy jeszcze dwa zapiski o dziełach wspomnianych przez Białoszewskiego w korespondencji ze Stańczakową:

Goya
[. . .]
3) dama w kapeluszu
 z kwiatami
coś ma na kolanach
 do pisania
koronki, falbany
wielokolorowe
przejrzystości
[.]

Velasquez
infantka
 dziewczynka
czarne
sivo-popiel-granat
obszycia
zielona suknia (fałdy
 w ciepły ton)

zielonawo popielate włosy
 spopielale [wyraz nieczytelny]
 [wyraz nieczytelny] w cieniu [M-N, k. 79v]

W przytoczonych tu fragmentach notatek Białoszewski skupia uwagę przede wszystkim na ubiorze obu portretowanych kobiet. Odnotowuje dostrzeżone szczegóły, zaznaczając jednocześnie wszelkie niuanse kolorystyczne. Pisze także o tych partiach płótna, które pozostawały dla niego nieczytelne, jak np. o niezidentyfikowanym przedmiocie na kolanach kobiety z obrazu Goi. Kolorowa dama Goi i infantka czarna Velázquezowa otrzymują więc w notatkach znacznie więcej miejsca niż w cytowanym wcześniej porannym dopisku z 25 XI 1977. Dlaczego tak się dzieje? Można by przypuszczać, że o oszczędności słów w liście zdecydował skrótowy charakter dopisku, ale jak wówczas wytłumaczyć brak bardziej szczegółowych informacji o wzmiankowanych w korespondencji umbryjskich freskach czy płótnach El Greca. Wydaje się, że Białoszewski po prostu nie zamierzał opisywać w listach dzieł, które widział w muzeum. Potwierdza to fakt, że Stańczakową informował jedynie o zamiarach obejrzenia danego dzieła lub zrealizowaniu planu, ewentualnie o tym, co towarzyszyło zwiedzaniu: obecności innych ludzi w muzeum, prowadzonych z nimi dialogach. Sam przebieg spotkania z dziełem sztuki pomijał w korespondencji milczeniem. Wrażenia odbiorcze zachowywał dla siebie. Zapisywał je w notatkach, które później dostarczyły mu inspiracji do rozmów o sztuce w *Rozkurzu*.

Z korespondencji ze Stańczakową i z notatek muzealnych wyłaniają się więc dwa odmienne spojrzenia na budapeszteńskie muzeum. W listach otrzymujemy informacje przede wszystkim o zewnętrznej otoczce spotkania z dziełami sztuki, a więc o budynku Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie i jego przestrzennym usytuowaniu, o personelu muzealnym i o innych zwiedzających, w notatkach czytamy zaś o samych dziełach jakby wyabstrahowanych z kontekstu. Rozmowy Mirona z Le. o sztuce z prozy Białoszewskiego znajdują się na przecięciu tych dwóch strategii. W *Rozkurzu* dochodzi bowiem do kontaminacji obu punktów widzenia: z jednej strony, mamy tu odnarratorską informację o sytuacji oglądania konkretnej reprodukcji dzieła sztuki, z drugiej – dialog dwóch bohaterów, podczas którego dochodzi do wymiany wrażeń i obserwacji. Rozmowa okazała się więc trafnym sposobem podawczym dla treści zawartych w notatkach muzealnych.

Abstract

ANNA ŚLIWA
 (University of Gdańsk)

BIAŁOSZEWSKI AT THE MUSEUM

The article addresses a little known and to date almost not investigated issue of perception of the works of art in Białoszewski's prose. The poet's notes from his visit to the Museum of Fine Arts in Budapest treasured at the Museum of Literature, Section of Manuscripts, and his correspondence with Jadwiga Stańczakowa made way to reveal some interesting aspects of Białoszewski's visit to Hungary's capital city, including the circumstances of the recurring visits to the museum. A careful analysis of the notes shows that Białoszewski treated the museum collection quite selectively. The Budapest notes also certify that some characteristic linguistic structures and formulas used later on in *Rozkurz* (*Loss*) were noted down before his arrival in Warsaw, completely independent of Leszek Soliński.