https://doi.org/10.18778/8142-680-0.07

„El Greco walił biel na chama”
Miron Białoszewski wobec dzieł sztuki[1]

Anna Śliwa
dr Anna Śliwa, Muzeum Miasta Gdyni, Dział Sztuki,
e-mail: a.sliwa@muzeumgdynia.pl.

Mirona Białoszewskiego raczej nie łączono do tej pory z recepcją kultury wysokiej, a jeżeli już, to widziano w nim odbiorcę muzyki[2], nie konesera sztuki. Miał być – według określenia Artura Sandauera – poetą rupieci[3], poetą rzeszowskich świątków i ikonek, wreszcie poetą języka ulicy, a nie literatem nawiązującym do 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 durszlakowej, nie o *Giocondzie* czy *Wenus z Milo*. Zaciek na suficie wydawał mu się znacznie ciekawszy niż wisząca na ścianie reprodukcja *Bitwy pod Grunwaldem*; ciekawszy,

1 W artykule wykorzystuję niektóre ustalenia zawarte w mojej książce: A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 2013.

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

3 A. Sandauer, *Poezja rupieci (Rzecz o Mironie Białoszewskim)*, [w:] tenże, *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1, PIW, Warszawa 1981, s. 358–392.

„chociaż jeszcze mniej zrozumiały”[4]. Z drugiej jednak strony, choć trudno uznać Mirona za bywalca muzealnego, podczas podróży nie omijał przybytków sztuki, notował swoje wrażenia, kupował reprodukcje. Przyjaźnił się z artystami, m.in. Józefem Czapskim, Janem Lebensteinem [il. 43], Lechem Emfazym Stefańskim, Eugeniuszem Stecem, Ludmiłą Murawską, Haliną Oberländer, nazywaną przez poetę Kicią Kocią.

Wieloletnim partnerem i współlokatorem Białoszewskiego w warszawskim mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego był Leszek Soliński, historyk sztuki, malarz, który w twórczości poety występuje 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 tych rozmów pojawiają się w *Donosach rzeczywistości*, ale najwięcej można ich odnaleźć w *Rozkurzu*.

Opublikowany w 1980 roku tomik *Rozkurz* nie poddaje się łatwym klasyfikacjom genologicznym. Jak niejednokrotnie zauważali krytycy, twórczość Białoszewskiego, począwszy od *Donosów rzeczywistości*, to „twórczość bez utworów”[5], „notowanie błysków, skojarzeń, rozmów, zdarzeń”[6], istny rozkurz – „uboczny produkt wiecznie pracującego młyna”[7]. Nie czas tu rozstrzygać, czy mamy do czynienia ze współczesną *silva rerum*, dziennikonotatnikiem, a może swoistym kolażem[8]. Najistotniejszą dla nas obserwację stanowi zauważony brak gradacji, jakiegokolwiek wartościowania zestawionych „spisków cywila”[9], jak je określa Białoszewski. Rozmowy o sztuce pojawiają się obok podsłuchanych wypowiedzi ekspedientek sklepowych, obok uwag o muzyce, bezpańskich psach, kosmitach, nowym mieszkaniu na Saskiej Kępie, obok zapisów snów i własnych myśli. W żaden sposób się ich nie wyróżnia.

4 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998, s. 16. Dalej w przypisach *Utwory zebrane* Mirona Białoszewskiego oznaczam skrótem UZ.

5 Ł. Nicpan, *Bez utworów*, „Nowe Książki” 1981, nr 5, s. 24–26.

6 Tamże.

7 W. Zawistowski, *Spiski cywila*, „Polityka” 1981, nr 48, s. 9.

8 O kolażowej strukturze prozy Białoszewskiego pisała A. Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.

9 UZ, t. 8, s. 97.

Podobną prawidłowość możemy zaobserwować we fragmentach dotyczących spotkań z architekturą i malarstwem w podróży[10]. Jak czytamy w *Szumach, zlepach, ciągach*, Paryż nie sprostał oczekiwaniom poety. Rozczarowała go Notre-Dame[11] („o, jaka mała"[12]), Madeleine („Wieje klasycyzmem, Napoleonami. Prędko uciekłem"[13]), żwir w Ogrodzie Luksemburskim, a plac Zgody po prostu męczył. Za to zaryzykował Białoszewski spóźnienie na umówione z Arturem Sandauerem spotkanie w Luwrze, byle tylko dotrzeć do „istoty" napotkanego po drodze dworca. Z równą skrupulatnością odnotowuje zarówno: „wlazłem tu w kupę w biały dzień"[14], jak i:

> Na Giocondę wtedy nie popatrzałem. Trochę ze wzgardy, że taka oklepana. A trochę z uprzedzenia Tytusa Czyżewskiego, który do Lu. powiedział złośliwie o Giocondzie
>
> – to piernik.
>
> Aż raz stanąłem. Spojrzałem. Żaden piernik. Byłem tak oczarowany, zawstydzony.
>
> Nie, nie... Są rzeczy, których nic się nie czepi...[15].

Z kolei podczas – opisanego w *Rozkurzu* – pobytu na Węgrzech do zwiedzenia Muzeum Prawosławnej Sztuki Sakralnej w Szentendre (20 km od Budapesztu) skłoniła Białoszewskiego nagła potrzeba fizjologiczna. W muzeum nie było, niestety, toalety, za to – „nadzwyczajności. Ikony z XII, XIII, XIV wieku"[16]. Poeta jednak ich nie opisuje. Znacznie dokładniej zrelacjonuje

10 Wnikliwą analizę opisów podróży w twórczości autora *Rozkurzu* przedstawiła M. Czermińska, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 80–95.

11 Zupełnie inaczej postrzegał katedrę Notre-Dame Julian Przyboś. Por. H. Zaworska, *Poeta – czyli „nowe doznawanie świata"*, [w:] taż, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława* [sic!; i.e. Tadeusza] *Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 157–234. O literackiej recepcji katedry gotyckiej patrz: M. Czermińska, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

12 UZ, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1989, s. 69.

13 Tamże, s. 70.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 73.

16 UZ, t. 8, s. 149.

natomiast wizytę w ustępie, nie pomijając koloru ścian ani nawet napisów, wśród których, ku swojemu zdziwieniu, odnalazł jeden w języku polskim. Przykłady można by mnożyć. Andrzej Zieniewicz owo zestawianie strzępków rozmów, mało znaczących zdarzeń, faktów ważnych obok błahych w, zdawałoby się, przypadkowej kolejności, diagnozował jako wynik kryzysu fikcji i próbę przeciwstawienia jej „autentycznego materiału biografii przywoływanego możliwie bez literackiej obróbki, w formie świadomie brulionowej"[17].

Bogdan Owczarek, poszukując pojemnej formuły dla niefabularnej prozy Mirona Białoszewskiego, do której – w odróżnieniu od *Pamiętnika z powstania warszawskiego* czy *Zawału* – zalicza *Donosy rzeczywistości*, *Szumy, zlepy, ciągi* oraz *Rozkurz*, wskazuje na pięć istotnych „symboli" – organizatorów sensu: dom, odwiedziny, dar, rozmowę, a także sztukę[18]. Można by polemizować, czy rzeczywiście wymienione „symbole" dają się zauważyć wyłącznie w „niefabularnych" utworach Białoszewskiego i czy wobec tego wprowadzony przez badacza podział na utwory jednolite (fabularne) i sfragmentaryzowane (niefabularne) nie jest pewnym uproszczeniem. Nie da się jednak zaprzeczyć, że symbole-toposy rozpoznał Owczarek bardzo trafnie, zwłaszcza kluczową rolę przyjacielskiej wymiany myśli. Oto jak badacz charakteryzuje rozmowę:

> „Rozmowa" […] pojawia się w opowiadaniach Białoszewskiego bardzo często, raz występuje jako zdarzenie językowe, które warto podsłuchać i zapisać ze względu na interesujące wyrażenia i zwroty, drugi raz jako konwersacja towarzyska, dająca zadowolenie i przyjemność uczestnikom, wreszcie jako duchowe spotkanie i wymiana idei[19].

Rozmowa zyskuje więc w interpretacji Owczarka trojaki charakter: wydarzenia językowego, towarzyskiego i intelektualnego. Taką też postać przybierają rozmowy o sztuce.

17 A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989, s. 36–37.

18 B. Owczarek, *Poza autobiografią. O prozie Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość" 1995, nr 10, s. 77.

19 Tamże.

Formą dialogu, jaką Białoszewski wybrał do rozważań o sztukach plastycznych, chętnie posługiwali się już starożytni, a później renesansowi teoretycy sztuki. Warto przypomnieć chociażby *Dialog o malarstwie* Paola Pino (1548), *Dialog o malarstwie zatytułowany „Aretino"* Lodovica Dolce (1557) czy *Dialog dotyczący błędów i niewłaściwości, jakie popełniają malarze przedstawiający historie* Giovanniego Andrei Gilio da Fabriano (1564)[20]. W zależności od decyzji autora dialogu, jeden z rozmówców mógł pełnić rolę dominującego bądź też obaj interlokutorzy aktywnie uczestniczyli w wymianie poglądów. Cel w obu przypadkach pozostawał niezmienny – przekonać odbiorcę do głoszonych racji.

Wobec tak zarysowanej tradycji dialogu dotyczącego malarstwa rozmowy Mirona z Le. sytuują się całkowicie osobno. Przede wszystkim nie służą formułowaniu teorii sztuki, ale chodzi w nich o wyrażenie przeżycia estetycznego. Dokumentują wrażliwość i dociekliwość odbiorczą. Są, co najważniejsze, rozmową, zapisem żywego, mówionego języka, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Echo dawnych teoretycznych dialogów pobrzmiewa w kreacji postaci Le., który jako historyk sztuki i malarz [il. 46–47], odgrywa rolę znawcy, objaśnia, tłumaczy. Swoje sądy wypowiada arbitralnie, pełni rolę przewodnika. Wchodzi do miejsc niedostępnych zazwyczaj zwiedzającym, jak np. do muzealnego magazynu[21]. Zresztą, nie tylko przekracza jego próg, ale też informuje pracownice muzeum, kogo przedstawia portret – „Od razu wciągnęły do katalogu"[22].

W spisie obrazów eksponowanych na indywidualnej wystawie Leszka Solińskiego w 1966 roku przyciąga uwagę jeden z pierwszych wymienionych na liście, a mianowicie *Z El Greco* – jedyna praca jawnie nawiązująca do twórczości innego artysty. Henk Proeme, partner malarza, prototyp postaci Miśka Holendra z prozy Białoszewskiego, podaje, że obraz przedstawiał kopię z El Greca. Ponieważ jednak praca została skradziona, z samego tytułu nie sposób wywnioskować, które konkretnie dzieło zainspirowało malarza z Żarnowca.

20 *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600*, wyb. i oprac. J. Białostocki, PWN, Warszawa 1985, s. 195–228.

21 UZ, t. 8, s. 166–167.

22 Tamże, s. 167.

W *Rachunku zachciankowym* Mirona Białoszewskiego również możemy odnaleźć utwór odwołujący się do dzieła El Greca – *Mosty pierworodne i El Greco wybawiający*. Najprawdopodobniej, choć tytuł nie został wyrażony wprost, wiersz stanowi poetyckie nawiązanie do *Adoracji Imienia Jezus*, obrazu olejnego o wymiarach 140×110 cm[23] powstałego w latach 1577–1579, przechowywanego w Monasterio de San Lorenzo de El Escorial w Hiszpanii, znanego również pod tytułami *Sen Filipa II*, *Alegoria Świętej Ligi* oraz *Sąd Ostateczny* [il. 39].

Mosty pierworodne… odbiegają jednak od typowej ekfrazy. Jak trafnie zauważyła Anna Klamecka: „operując malarskością, wykraczają poza nią w stronę artykulacji przeżycia intymnego"[24]. Białoszewski aluzyjnie odnosi się tylko do wybranego fragmentu dzieła, mostu zwieńczonego bramą, który na obrazie znajduje się w centralnej partii tła. Plan pierwszy zaś, przedstawiający grupę klęczących postaci, m.in. króla Filipa II, weneckiego dożę, papieża i Don Juana de Austria, został w wierszu całkowicie pominięty. A może raczej zastąpiony autoportretem poety „z sercem do ściany". Autor *Rozkurzu* wybiera więc szczegół zamiast ogółu, fragment większej całości. W tym kontekście i wiersz z *Rachunku zachciankowego* mógłby, jak obraz Solińskiego, nosić tytuł *Z El Greco*. Ta obecność motywów z El Greca zarówno u Solińskiego, jak i Białoszewskiego dowodzi, że malarz z Krety musiał być im obu bliski. Nie zaskakuje więc, że to m.in. o jego płótnach właśnie będą rozmawiać Miron i Le., bohaterowie *Rozkurzu*.

Punkt wyjścia do rozmowy o sztuce stanowi w *Rozkurzu* zazwyczaj reprodukcja dzieła. Dialogi dotyczące obrazów El Greca zostały wprowadzone w narrację w podobny sposób. Zacytujmy dwie rozmowy, które odbyły się po powrocie Mirona z Budapesztu, podczas wspólnego z Le. oglądania reprodukcji:

Przy oglądaniu plakatowych reprodukcji El Greca z Budapesztu Le.:
– to przeostrzenia, te fałdy nie mogą być aż tak białe.
Ja na drugi dzień:
– zajrzałem do notatek, mam zapisane: grzbiety fałd białawe.

[23] W tych samych latach El Greco wykonał również mniejszą wersję obrazu (57,8×34,2 cm) techniką olejną i temperą na desce sosnowej. Praca przechowywana jest w National Gallery w Londynie. Por. M. Scholz-Hänsel, *El Greco. Domenikos Theotokopulos 1541–1614*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Köln–Warszawa 2005, s. 25.

[24] A. Klamecka, *Aporie intymności. O kilku aspektach korespondencji sztuk w poezji Mirona Białoszewskiego*, „FA-art" 2006, nr 4, s. 27.

Le.:

– El Greco walił biel na chama. Teraz się boją bieli. Dawniej nie. On kładł biel, a dopiero na tym inne kolory, dlatego tak świecą i są gładkie. Tego jest grubo, ale to jest wyrównane tym wyślizgiem[25]

[...] Plac Dąbrowskiego. Le. przygląda się rozwieszonym dwóm reprodukcjom El Greca.

– El Greco bije wszystko. Oryginalny. I jednocześnie maluje, jak chce. Ten anioł ze Zwiastowania ma pióra z indyka. Ona typowa Hiszpanka. Jak ten anioł się utrzymuje?

– Na obłoku, troszkę nad podłogą. Ona cisnęła robótkę, nożyczki, o widzisz...

– To to wiadomo. Ten anioł patrzy nie na nią, a na swoją rękę.

– A Duch Święty głębiej, ale między nimi, smuga po nim na niebie jak po samolocie.

– Po Duchu Świętym zawsze są smugi jak po samolocie. Żeby nie to malarstwo, to w ogóle... co by... co by ludzkość była warta[26].

Przytoczone fragmenty sprawiają wrażenie zapisu rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej, reprezentującej bezpośredni typ kontaktu między rozmówcami (twarzą w twarz), czytelnik natomiast zostaje zmuszony do przyjęcia dwuznacznej roli podsłuchiwacza. Złudzenie „prawdziwości" powstaje głównie dzięki zastosowaniu potocznego słownictwa, zaimków wskazujących, a także licznych elips. To, co w języku pisanym wydaje się niedopuszczalne, jak np. powtórzenia czasowników – dominują „być" i „mieć" – nie razi w prywatnej rozmowie. Prosta składnia i niewyszukana leksyka oddają żywe tempo bezpośredniego aktu komunikacyjnego. Natomiast zwroty kolokwialne, niosące w sobie duży ładunek ekspresji, w połączeniu z wysokim tematem (malarstwo, El Greco), zaskakują, a może nawet szokują czytelnika.

Oba zacytowane fragmenty łączy malarstwo El Greca, ale w każdym z nich rozmowa przebiega w odmiennym kierunku. W pierwszym dialogu uwagę

[25] UZ, t. 8, s. 154–155.
[26] Tamże, s. 157.

rozmówców przyciąga przede wszystkim kolor – biel. Absorbuje on uwagę do tego stopnia, że nie otrzymujemy żadnych innych informacji ani o temacie, ani o kompozycji przedstawienia. Wiemy tylko, że grzbiety fałd noszą białawy odcień, ale to za mało, by ustalić, jaką reprodukcję oglądają Miron i Le. El Greco w hiszpańskim okresie twórczości odszedł od ciepłej weneckiej tonacji barw i ochładzał stosowane przez siebie kolory. Biel występowała z reguły jako kredowa bądź wchodziła w ton zimnego błękitu[27]. Białawe grzbiety fałd daje się zauważyć na wielu obrazach El Greca, również w *Zwiastowaniu*, o którym mowa w drugim dialogu. Nie sposób jednak stwierdzić, czy w obu przytoczonych fragmentach dyskutuje się o tej samej reprodukcji.

Pierwszą reakcję Le. i Mirona stanowi zdziwienie, niedowierzanie – „te fałdy nie mogą być aż tak białe"[28] – wzmagane jeszcze przez obcowanie z reprodukcją. Kolory na reprodukcjach nie zawsze wiernie odpowiadają barwom oryginału, stąd zakłopotanie i konsternacja. Rozstrzygnięcie przynoszą dopiero notatki Mirona sporządzone w muzeum: plakat nie kłamie [il. 40]. Reprodukcje oraz notatki muzealne zdają się służyć jako pomoce pamięci. Nie mogą zastąpić rzeczywistego kontaktu z dziełem sztuki. Wobec jego braku stanowią znak oryginału, pośredniczą między nim a rozmówcami. Z konieczności tworzy się wielostopniowa zależność: obraz El Greca jest tematem rozmowy, której uczestnicy patrzą nie na samo arcydzieło, lecz na jego znak – plakatową reprodukcję. Mielibyśmy tu więc do czynienia z poczwórną perspektywą reprezentacji, a mianowicie z językowym przedstawieniem (1) językowego przedstawienia (2) reprodukcji (3) oryginału przedstawienia plastycznego (4).

Spotkanie z dziełem sztuki poprzez reprodukcję powoduje szereg znaczących zmian w procesie odbioru. Doskonale zdiagnozował je Walter Benjamin. Zauważył m.in., że „reprodukcja techniczna przenosi kopię oryginału w sytuacje, w których oryginał sam nie mógłby się znaleźć. […] pozwala oryginałowi […] spotkać się z miłośnikiem sztuki w jego pokoju"[29]. Pozornie przybliża więc

[27] Por. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1: *Antyk. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 292.

[28] UZ, t. 8, s. 154.

[29] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, [w:] *Studia z teorii filmu*, red. A. Jackiewicz, t. 4: *Estetyka i film*, red. A. Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 154.

dzieło odbiorcy, zaspokaja potrzebę jego posiadania. Różnica między oryginalnym dziełem sztuki a jego reprodukcją jest jednak znacząca. Przywołajmy raz jeszcze słowa Benjamina: „Z obrazami łączą się ściśle niepowtarzalność i trwanie, z reprodukcjami – przemijalność i seryjność”[30]. Kultura nowoczesna poprzez multiplikację ściąga w dół sztukę wysoką. W koncepcji niemieckiego badacza umasowienie sztuki pozbawiało dzieło aury, czyli jednostkowości i niepowtarzalności, wpisania w tradycję i historię[31].

Miron i Le. nie zastanawiają się nad statusem plakatowej reprodukcji. Traktują ją użytkowo jako medium, przekaźnik. Zdając sobie sprawę z niedoskonałości reprodukcji, pozostają wobec niej nieufni. Le. odwołuje się do swojej wiedzy: „On kładł biel, a dopiero na tym inne kolory, dlatego tak świecą i są gładkie”[32], Miron – do doświadczenia wizualnego, bezpośredniego kontaktu z oryginałem, przywoływanego w pamięci za pośrednictwem sporządzonych w muzeum notatek: „Zajrzałem do notatek, mam zapisane: grzbiety fałd białawe”[33]. Plakat z Budapesztu nie konkuruje więc z płótnem z muzeum. Nie zakłóca niepowtarzalności budapeszteńskiego obrazu El Greca, raczej odsyła do niego, pomaga pamięci.

Zacytowane dwa fragmenty rozmów Mirona i Le. o przechowywanych w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie (Szépművészeti Múzeum) płótnach El Greca nie występują w tomie prozy bezpośrednio po sobie. Rozdziela je kilka innych jeszcze myśli: wspomnienie białej ściany w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego, wizja Boga bawiącego się nieskończonością, opowieść o hinduskim świętym obcinającym sobie rękę, by nakarmić robaki, rozważania o moralności i sile woli, uwagi o sztuce, która z jednej strony podnosi wartość ludzkości, a z drugiej sprzyja wszelkiego rodzaju nadużyciom. W kontekście rozmowy o El Grecu „walącym biel na chama” najbardziej zainteresuje nas następujący bezpośrednio po niej i nieprzypadkowo, jak się wydaje, z nią zestawiony wątek białej ściany. Tom *Rozkurz* tylko pozornie sprawia wrażenie chaotycznie zestawionych strzępków zdarzeń, podsłuchanych rozmów, błahych anegdot. W rzeczywistości fragmenty, czy – jak je nazywa Białoszewski – „spiski cywila”,

30 Tamże, s. 156.
31 Tamże, s.155.
32 UZ, t. 8, s. 155.
33 Tamże, s. 154.

nabierają dodatkowych znaczeń poprzez taki, a nie inny montaż. Narrator Miron przywołuje więc białą, pustą ścianę, psujący się adapter, dni samotności przy placu Dąbrowskiego i Le., który skwitował skargi Mirona na odmawiający posłuszeństwa sprzęt grający krótkim: „I tak większych przeżyć mieć nie będziesz”[34].

Mieczysław Porębski właśnie w ścianie, obok okna i lustra, widział podstawową analogię obrazu. Zacytujmy:

> A więc ściana. Pozornie pusta, jako wyzwanie. Bo tylko pozornie. Już ściana paleolitycznej jaskini kłębiła się od grzebieni zwierzęcych majaczących w nawisach skalnych. Pierwsze dostrzeżone analogie: penetracja, wagina, rozrodczość; gwarancja obfitości. By ją sobie zapewnić wystarczało to wszystko w świetle łojowego kaganka wypatrzyć, dopełnić obrysem, kolorem, a potem już tylko mnożyć, powielać, brać odciskiem dłoni w posiadanie. Ten sam mechanizm analogowy w antycznej opowieści o początku malarstwa – obrysowanie cienia[35].

Biała ściana i w *Rozkurzu* zdaje się symbolizować twórczy potencjał, nieograniczone niczym pomysły, inspiracje, natchnienia. Trzeba tylko je odnaleźć, obrysować cień, czyli zapisać biel kartki.

Druga rozmowa Mirona i Le. o malarstwie El Greca nie dotyczy już koloru. Właściwie problem barw, sposób kładzenia farby tym razem nie interesuje rozmówców. Ich uwagę przyciąga natomiast sposób komponowania sceny, swoboda i oryginalność artysty. Wymieniają tytuł obrazu: *Zwiastowanie*, stąd nietrudno się domyślić, że bohaterowie oglądają reprodukcję obrazu olejnego (91×66,5 cm), powstałego w latach 1595–1600, przechowywanego obecnie w zbiorach Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie [il. 41–42].

Podsłuchujmy więc dalej. Le. i Miron zwracają teraz uwagę na poszczególne fragmenty obrazu: Marię – typową Hiszpankę, jej koszyczek z robótkami i nożyczkami, anioła Gabriela na chmurze, Ducha Świętego pozostawiającego

[34] Tamże, s. 155.

[35] M. Porębski, *Z obrazem trzeba zamieszkać*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003, s. 224.

smugę jak po samolocie. Pomijają jednak pozy postaci i tło, a oprócz informacji o tym, że Duch Święty znajduje się w głębi między Marią a aniołem, brakuje danych na temat wzajemnego usytuowania przestrzennego poszczególnych elementów. Zamiast opisu obrazu – ekfrazy – otrzymujemy świadectwo drogi oglądu, relację z procesu odbioru dzieła sztuki. Przy tym, co warto podkreślić, zatrzymujemy się w miejscach przyciągających wzrok, intrygujących bądź budzących zdziwienie odbiorcy, który niekoniecznie musi być historykiem sztuki. Opis jest fragmentaryczny i niewiele mówi komuś, kto nie ma przed oczami reprodukcji. Z drugiej jednak strony zdaje się on na tyle kompletny, że możemy bezbłędnie zidentyfikować, o który obraz – El Greco namalował przecież niejedno *Zwiastowanie* – chodzi.

Malarz z Krety wykonał co najmniej dziesięć prac przedstawiających temat zwiastowania. Spośród nich najbliższe obrazowi z Budapesztu jest *Zwiastowanie* z Toledo, powstałe około 1600 roku (olej na płótnie, 128×83 cm). Można na nim zobaczyć wszystkie elementy wymienione przez Le. i Mirona: koszyczek z robótkami i nożyczkami, smugę po Duchu Świętym „jak po samolocie", anioła na obłoku. Jednak tonacja tego obrazu pozostaje nieco ciemniejsza. Pozostałych *Zwiastowań* El Greca nie da się już pomylić z wersją z Budapesztu. Smuga po Duchu Świętym występuje jeszcze tylko na *Zwiastowaniu* z Thyssen-Bornemisza Collection z Madrytu (1597–1600, olej na płótnie, 114×67 cm), ale w koszyczku brak nożyczek. Podobnie koszyczek z robótkami, ale bez nożyczek, odnajdziemy na obrazie z Museo de Bellas Artes z Bilbao (1596–1600, olej na płótnie, 113,5×66 cm) i, najbardziej chyba znanym, *Zwiastowaniu* z Museo del Prado z Madrytu (1596–1600, olej na płótnie, 315×174 cm).

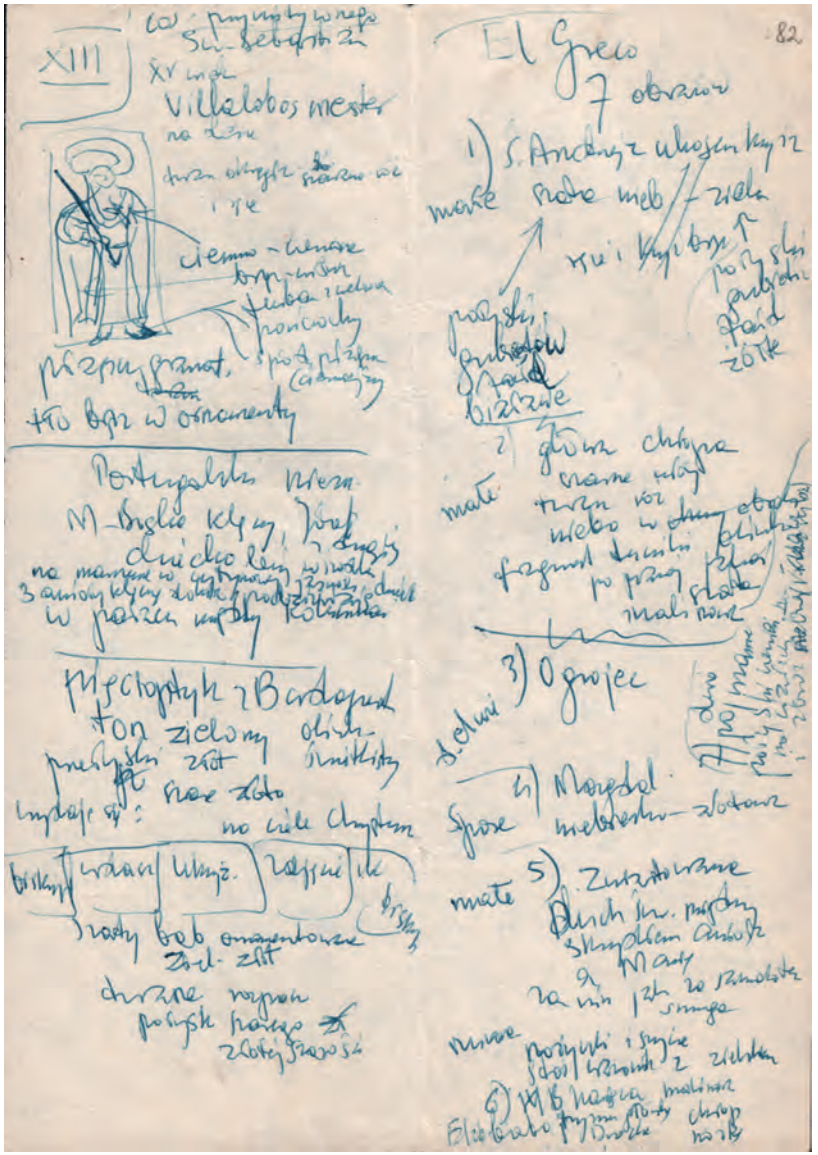
Białoszewskiego interesuje przede wszystkim mimetyczna funkcja sztuki. Przypomnijmy chociażby pytanie Le.: „Jak ten anioł się utrzymuje?"[36] oraz spostrzeżenia dotyczące wpływu warunków lokalnych na wyobraźnię artysty: „Ten anioł ze Zwiastowania ma pióra z indyka. Ona typowa Hiszpanka"[37]. Uwaga odbiorcy skupia się więc na tym, co znajome, znane z doświadczenia bądź dające się skojarzyć z czymś utrwalonym w pamięci. Przywołajmy fragment z *Szumów, zlepów, ciągów*:

[36] UZ, t. 8, s. 157.
[37] Tamże.

Il. 39. El Greco, *Adoracja Imienia Jezus*, 1577–1580, olej, płótno, 140x110 cm. Chapter House, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Źródło: *The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM), distributed by* DIRECTMEDIA Publishing GmbH (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_056.jpg)

II. 40. Notatki Mirona Białoszewskiego z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. © Henk Proeme



II. 41. Notatki Mirona Białoszewskiego z Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. © Henk Proeme

Il. 42. El Greco, *Zwiastowanie*, 1595–1600, olej, płótno, 91×66,5 cm, Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie

Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg

> Arturowi S. było ciągle za gorąco w wydrach. Na wystawie stu obrazów Utrilla między pluszowymi balaskami przeciskaliśmy się każdy ze swoim paltem przed sobą. [...]
>
> Widzowie byli zajęci sprawdzaniem, jaka to ulica. I to wszyscy, i przy każdym Utrillu. Ale potem zrozumiałem na przykładzie Warszawy, że to powszechne. Mnie też obchodziło, jaka ulica jest tu i tu na obrazku[38].

W przypadku zapisów rozmów o sztuce z Le. „obchodzi" Białoszewskiego jednak znacznie więcej niż tylko to, co „na obrazku". Pasjonuje go przede wszystkim język – potoczne zwroty i powiedzonka charakterystyczne dla mówionej odmiany języka, kolokwialny styl wypowiedzi pozostający w sprzeczności z wysokim tematem rozmowy. Punkt wyjścia stanowi dzieło sztuki, ale wydaje się ono tylko pretekstem do zaprezentowania żywiołu języka. Stąd zamiast prostej, przezroczystej językowo, informacji, że El Greco faworyzował biel, dużo jej nakładał, otrzymujemy wypowiedź, która przyciąga uwagę ze względu na swą konstrukcję: „El Greco walił biel na chama"[39].

Dwutomowy *Słownik frazeologiczny języka polskiego* pod redakcją Stanisława Skorupki nie odnotowuje wyrażenia „walić co na chama". Odnaleźć możemy jedynie przestarzały zwrot „walić co na kogo" w znaczeniu „spychać, zwalać"[40]. Jednak w interesującym nas przypadku, jak wynika z kontekstu, wyrażenie przyimkowe „na chama" pełni rolę nie dopełnienia, ale okolicznika sposobu. Dopiero w najnowszym *Wielkim słowniku frazeologicznym PWN z przysłowiami* znajdujemy związek frazeologiczny „robić coś na chama, na grandę", co oznacza „robić coś obcesowo, gwałtownie, brutalnie, bez ukrywania intencji, często z użyciem siły"[41]. Czy El Greco rzeczywiście „gwałtownie", „brutalnie" i „z użyciem siły" „walił" biel na płótno to kwestia, którą wypadałoby opatrzyć dużym

38 UZ, t. 5, s. 71–72.

39 UZ, t. 8, s. 155.

40 S. Skorupka, *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 2: R–Ż, Wiedza Powszechna, Warszawa 1974, s. 503.

41 *Wielki słownik frazeologiczny PWN z przysłowiami*, oprac. A. Kłosińska, E. Sobol, A. Stankiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005, s. 444.

znakiem zapytania. Le. chodziło raczej o to, że malarz nie obawiał się znacznego nagromadzenia bieli i w tym sensie działał „obcesowo", „na chama". Co ciekawe, wyrażenie to było, jak się wydaje, na trwałe wpisane w język samego poety. Musiało być mu bliskie, skoro posłużył się nim w jednym z wywiadów. Opowiadając o wyprawie statkiem „Stefan Batory" dookoła Europy, nazwał ją „konsumowaniem na chama świata"[42].

W przywoływanym wcześniej fragmencie o węgierskim muzeum ikon wspominałam, że Miron z równą szczegółowością relacjonuje wizytę w muzeum i w toalecie, zwraca uwagę na piękno ikon i na napisy w ubikacji, w tym jeden w języku polskim. Otóż polski napis, którego wówczas nie cytowałam, brzmi następująco: „Nie myśl, chamie, że srasz smalcem. / Nie wycieraj dupy palcem"[43]. Mimo dosadności języka tekst nie razi odbiorcy. Bardziej niż jego treść, wpisująca się w „poetykę" napisów klozetowych, zaskakuje to, że w węgierskiej toalecie można zobaczyć napis w języku polskim. Sfera kloaki i sztuki pozostaje jasno rozgraniczona. W rozmowach o sztuce Mirona z Le. wszystko zaczyna się komplikować, mieszać, wzajemnie na siebie nakładać. O dziełach sztuki mówi się językiem niskim, niedbałym, potocznym. Zdanie: „El Greco walił biel na chama" jest tego najlepszym przykładem.

Nieprzystawalność słów do kontekstu może szokować czytelnika, a w każdym razie zwraca jego uwagę. Jednak czy tylko o to chodziło? W *Pracy magisterskiej* pisanej dla Agnieszki Kostrzębskiej-Petelskiej Białoszewski dość jasno sformułował swą strategię – być jak najbliżej życia, jak najbliżej języka. Zacytujmy znaczący fragment:

> Białoszewski jako właściciel (tak mówi) całego polskiego języka, bo i całego życia […], nie uznaje coraz więcej omijania słów brzydkich […]. Sam dawniej brzydził się słowem „pierdzić". Teraz uważa. Skoro trzeba. Mówią? Mówią. To nie pisać? Pisać – wszystko, co mówią, co robią[44].

42 M. Białoszewski – nagranie głosowe, Muzeum Literatury w Warszawie, Dział Foniczny, nr inw. M.00957.

43 UZ, t. 8, s. 150.

44 M. Białoszewski, *Praca magisterska*. Cyt. za wywiadem: A. Kostrzębska-Petelska, *„Rzeczywistość to artystka"*, rozm. T. Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996, s. 220 (tu również karty z rękopisu *Pracy magisterskiej* napisanej przez Mirona Białoszewskiego dla Agnieszki Kostrzębskiej – tamże, s. 216, 219, 221).

Autor *Donosów rzeczywistości*, jeśli nawet zatrzymuje się w swojej twórczości przy dziełach sztuki, nie czyni tego wyłącznie dla nich samych. Przy dziele sytuuje odbiorcę. U Białoszewskiego arcydzieło nie istnieje bez widza – kogoś, kto będzie patrzył, podziwiał, ale też nazywał, opisywał, dzielił się swoimi spostrzeżeniami z kimś obok. Tym samym spotkanie z dziełem sztuki to jednocześnie spotkanie z językiem, najlepiej codziennym, barwnym, pełnym kolokwialnych zwrotów i indywidualnego słownictwa, a więc tym najbliższym rzeczywistości. Przemieszanie kultury wysokiej z niską, oryginału z reprodukcją, muzeum i toalety może być, wbrew pozorom, bardzo odkrywcze. Czy nie tak właśnie malował El Greco, włączając profanum w sferę sacrum, tworząc skrzydła anioła z piór indyka? Czy nie podobnie czynią archeolodzy, rozpoczynając poszukiwania najcenniejszych zabytków właśnie w kloace? Zresztą niejedna średniowieczna latryna kryła w sobie perełkę.

Uwagi nad *Zwiastowaniem* El Greca zamyka myśl natury ogólnej: „Żeby nie to malarstwo, to w ogóle... co by... co by ludzkość była warta”[45]. Autor *Szumów, zlepów, ciągów* nawiązuje tu, jak się wydaje, do jednego z wierszy Cypriana Kamila Norwida o incipicie *Co znaczyłaby ludzkość*…. O ile jednak autor *Idącej kupić talerz pani M.* widział ratunek dla śmiertelnego człowieka w obecnym w nim pierwiastku boskim – „Bo jak obraz bez myśli sam siebie zagładza, / Tak ludzkość bez boskości sama siebie zdradza”[46] – o tyle Białoszewski ukazuje inne rozwiązanie: malarstwo. Doceniając kulturową wartość sztuki, pisze na kartach *Rozkurzu* jej historię, ale zupełnie inną niż ta z podręczników, syntez czy zarysów – historię sztuki alternatywną. Działalność artystyczna potraktowana w niej zostaje jako źródło tematów do plotek. Na zasadzie anegdoty, ciekawostki czy sensacji przywołuje poeta m.in. egipski posąg kobiety-faraona Hatszepsut z brodą, ruchome kamienne peruki na posągi, umożliwiające nadążanie za modą portretom starożytnych Rzymianek. Interesuje go to, co zazwyczaj pomijane lub dyskretnie przemilczane – sztuka od zaplecza, proces tworzenia dzieła. Białoszewski pisze o drugiej stronie procesu twórczego, która nie ciekawi – skupionych zazwyczaj na dziele artysty – krytyków i historyków sztuki. Niczym dekonstrukcjonista wybiera

[45] UZ, t. 8, s. 157.

[46] C.K. Norwid, *[Co znaczyłaby ludzkość...]*, [w:] tenże, *Poezja i dobroć. Wybór z utworów*, PIW, Warszawa 1977, s. 572.

modelkę, a nie malarza; to, co prywatne – zamiast tego, co oficjalne; pracownię – zamiast sali wystawowej.

Podobnie jak proces tworzenia, zajmują też poetę odbiór i obieg dzieł sztuki. Zacytujmy fragment, tym razem nie rozmowy, lecz teoretycznych rozważań Mirona:

> Dzieło sztuki nie jest ustalone raz na zawsze. Samo się zmienia, kruszeje w fakturze farb, słów. I zmienia mu się otoczenie. I odbiorcy. Faluje jego powodzenie. I zrozumienie. Odbiór dzieła sztuki ma za życia autora niejaki wpływ na autora. A więc niejaki wpływ na jego sztukę i na jego dzieło już niby zakończone. Po śmierci, zdawałoby się, że wpływu mieć nie może, a jednak coś jest[47].

W paru zdaniach Białoszewski kreśli niezwykle trafny i nowatorski program historii sztuki widzianej z perspektywy artefaktu, a nie twórcy, z głównym akcentem postawionym na odbiór, a tym samym na zmienność[48]. Proponuje swoistą rewolucję, odwrócenie porządków.

Należałoby więc teraz odwrócić perspektywę i zapytać już nie o Białoszewskiego sposoby percepcji dzieł sztuki, ale o to, jak sztuka oddziałuje na poetę i jego sposób patrzenia. Jak się okazuje, świadectw takiego wpływu odnaleźć można całkiem sporo. Kierowca autobusu ma długie włosy „jak z Rafaela"[49], most kolejowy przypomina nowoczesną rzeźbę[50], spadochroniarze przywodzą na myśl Ikara z obrazu Breughla[51], zaś wyjątkowy, ciem-

47 UZ, t. 8, s. 148.

48 Podobne spojrzenie na przebieg procesu artystycznego, z tym że w ramach teorii literatury, a nie sztuk plastycznych, zaproponował Hans Robert Jauss. Uważał on za niezbędne, by historia literatury badała zarówno twórczość, jak i jej czytelniczy odbiór i nie pomijała komunikacyjnych funkcji dzieł literackich. Niemiecki romanista opublikował swoje badania w osobnej broszurce już w 1967 roku, a w trzy lata później wydał książkę *Literaturgeschichte als Provokation*, której fragment w polskim przekładzie zamieścił „Pamiętnik Literacki" (H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4, s. 271–307). Całkiem możliwe, że Białoszewski zapoznał się z myślą Jaussa. Przekład całości wyszedł już po śmierci poety: H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000.

49 UZ, t. 8, s. 43.

50 Tamże, s. 59–60.

51 Tamże, s. 78.

nozielono-żółty kolor nieba – dawne malarstwo. Le. koryguje uwagi Mirona, czasem je precyzuje, np. łącząc wspomniany kolor z twórczością Turnera. Zwraca też przyjacielowi uwagę: „A ty tak teraz widzisz, boś się napatrzył na malarstwo, a to wyostrza spojrzenie, zmienia”[52]. Właśnie dzięki wyćwiczonemu w muzeach oku wychylające się z okien głowy mieszkańców bloku skojarzy Białoszewski z chimerami z Notre-Dame[53], zaś współpasażerkę windy – z bizantyńską Madonną lub cesarzową Teodorą z mozaiki zdobiącej bazylikę San Vitale w Rawennie. Białoszewski, posługując się porównaniem: „coś jest jak coś”, „coś przypomina coś”, „coś jest czymś”, łączy to, co przeciętne i zwyczajne z tym, co wyjątkowe i oryginalne – codzienność ze sztuką.

O czym może świadczyć zauważona w twórczości autora *Było i było* tendencja do odkrywania w rzeczywistości odbicia dzieł sztuki? Czym tłumaczyć liczne artystyczne porównania i skojarzenia? W *Pracy magisterskiej* pisanej dla Agnieszki Kostrzębskiej-Petelskiej Białoszewski nazwał rzeczywistość najlepszą artystką i zdecydowanie orzekł, że wszystko może być poezją[54]. Zauważanie w tym, co zwykłe, odbicia sztuki staje się raczej rodzajem umiejętności, którą można określić jako wrażliwość czy – po Norwidowsku – czułość. Tę kompetencję daje się dostrzec już w debiutanckich *Obrotach rzeczy*, gdzie w zwykłych przedmiotach zawierał się kosmos, ożywały drewniane świątki w kościółkach Rzeszowszczyzny, a zwyczajne kobiety z przedmieść i przedwojennych warszawskich kamienic zmieniały się w Madonny i święte. W *Rozkurzu* porównania idą już w stronę nie tyle sakralizacji rzeczywistości, ile raczej – po rozmowach o sztuce z Le. – odszukiwania w niej śladów sztuk pięknych. Spotkanie Mirona Białoszewskiego ze sztuką odbywa się więc nie jedynie podczas zwiedzania zagranicznych miast, wizyt w muzeum czy w domowym zaciszu nad reprodukcją, ale może nastąpić w każdej chwili i wszędzie. Wystarczy tylko mieć „czułość”, jak powiedział kiedyś poecie Le., wrażliwość wszystkiego, a Białoszewskiemu tego podstawowego warunku odbioru dzieła sztuki nigdy nie brakowało.

52 Tamże, s. 154.
53 Tamże, s. 87.
54 Por. A. Kostrzębska-Petelska [wywiad], „*Rzeczywistość to artystka*”, s. 218–220.

Bibliografia

Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. Jolanta Mach, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Balogh Jolán, *Katalog der Ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest, IV–XVIII Jahrhundert*, Bd. 1–2, Akadémiai Kiadó, Budapest 1975.

Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.

Benjamin Walter, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemień, [w:] *Studia z teorii filmu*, red. Aleksander Jackiewicz, t. 4: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.

Białoszewski Miron – nagranie głosowe, Muzeum Literatury w Warszawie, Dział Foniczny, nr inw. M.00957.

Białoszewski Miron, *Praca magisterska*, [w:] Agnieszka Kostrzębska-Petelska [wywiad], *„Rzeczywistość to artystka"*, rozm. Tadeusz Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.

Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 1989.

Białoszewski Miron, *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1998.

Bronstein Leo, *El Greco*, Editions Cercle d'Art [Collection La Bibliothèque des Grands Peintres, vol. 1], Paris 1969.

Budapeszt. Miasto muzeów, red. József Korek, przeł. Krystyna Jachieć, Arkady, Warszawa 1976.

Czermińska Małgorzata, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005.

Czermińska Małgorzata, *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.

Delaperrière Maria, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] taż, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Universitas, Kraków 2006.

Falkowski Stanisław, *Muzyka sfer ziemskich. (O niektórych funkcjach motywów muzycznych w poezji Białoszewskiego)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza" R. 24 (1991 [za rok 1989]).

Freedberg David, *Potęga wizerunków. Studia z historii i teorii oddziaływania*, przeł. Ewa Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.

Garaš Klára, *Malarstwo w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie*, przeł. Hanna Pawlikowska, Arkady – Corvina, Warszawa–Budapeszt 1975.

Garaš Klára, *Mistrzowie malarstwa europejskiego. Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie. Zbiory Sztuki Dawnej*, przeł. Helena Devechy, Arkady – Corvina, Warszawa–Budapeszt 1970.

Gołąb Mariusz, *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Scientiae Artium et Litterarum" 2001, [t.] 10.

Gombrich Ernst H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. Jan Zarański, PIW, Warszawa 1981.

Hopfinger Maryla, *Słowo i obraz w kulturze współczesnej*, „Kultura i Społeczeństwo" 1986, nr 1.

Hopfinger Maryla, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993.

Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie), red. Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedź, Universitas, Kraków 2004.

Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2000.

Jauss Hans Robert, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. Ryszard Handke, „Pamiętnik Literacki" 1972, z. 4.

Jay Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.

Jay Martin, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku. Od impresjonistów do Bergsona*, przeł. Jarosław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998.

Kanabrodzki Mateusz, *Kapłan i fryzjer. Żywioł materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza, Mirona Białoszewskiego i Helmuta Kajzara*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

Karpowicz Agnieszka, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego [seria: Communicare: historia i kultura], Warszawa 2007.

Karpowicz Agnieszka, *Ready made. Przedmiot w prozach Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 2006, z. 1.

Klamecka Anna, *Aporie intymności. O kilku aspektach korespondencji sztuk w poezji Mirona Białoszewskiego*, „FA-art" 2006, nr 4.

Konicka Hanna, *La Sainteté du détail infime. L'œuvre de Miron Białoszewski (Varsovie 1922–1983)*, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris 2005.

Kopciński Jacek, *Muzyka w teatrze Mirona Białoszewskiego*, „Dialog" 1994, nr 11.

Kopciński Jacek, *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*, „Teatr" 1997, nr 11.

Kostrzębska Agnieszka, *Rzeczywistość to artystka. O poezji Mirona Białoszewskiego*, „Poezja" 1973, nr 7.

Kostrzębska-Petelska Agnieszka [wywiad], *„Rzeczywistość to artystka"*, rozm. Tadeusz Sobolewski, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.

The Language of Images, ed. W.J.T. Mitchell, University of Chicago Press, Chicago–London 1980.

Łukaszuk-Piekara Małgorzata, *„niby ja". O poezji Białoszewskiego*, Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1997.

Miron. Wspomnienia o poecie, red. Hanna Kirchner, Tenten, Warszawa 1996.

Mitchell W.J.T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago–London 1986.

Mitchell W.J.T., *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago–London 1994.

Mówią językiem psalmów. Rozmowa Jana Z. Brudnickiego z Leszkiem Solińskim, „Poezja" 1985, z. 12.

Nicpan Łukasz, *Bez utworów*, „Nowe Książki" 1981, nr 5.

Owczarek Bogdan, *Poza autobiografią. O prozie Mirona Białoszewskiego*, „Twórczość" 1995, nr 10.

Pisanie Białoszewskiego. Szkice, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.

Pogranicza i korespondencje sztuk. Studia, red. Teresa Cieślikowska, Janusz Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.

Poprzęcka Maria, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008.

Porębski Mieczysław, *Z obrazem trzeba zamieszkać*, [w:] *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002*, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003.

Przeźmiński Jarosław, *Z perspektywy Martina Jaya, czyli o tym jak „przymknąć" oko*, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 1998.

Rzepińska Maria, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1: *Antyk. Średniowiecze. Renesans. Barok*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970.

Sandauer Artur, *Poezja rupieci (Rzecz o Mironie Białoszewskim)*, [w:] tenże, *Zebrane prace krytyczne*, t. 1, PWN, Warszawa 1981.

Scholz-Hänsel Michael, *El Greco. Domenikos Theotokopoulos 1541–1614*, przeł. Edyta Tomczyk, Taschen, Köln–Warszawa 2005.

Sobolewska Anna, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.

Śliwa Anna, *Białoszewski w muzeum*, „Pamiętnik Literacki" 2011, z. 3.

Śliwa Anna, *Polska Gioconda. Miron Białoszewski twarzą w twarz z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej*, [w:] *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia / The Codes of Culture. Interaction, Transformation, Synergy*, red. Halina Kubicka, Olga

Taranek, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej – Wydawnictwo Sutoris, Wrocław 2009.

Śliwa Anna, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Universitas, Kraków 2013.

Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600, wyb. i oprac. Jan Białostocki, PWN, Warszawa 1985.

Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów, 22–26 października 2002, red. Maria Poprzęcka, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 2003.

Visual Culture, ed. Chris Jenks, Routledge, London–New York 1998.

Wiśniewski Jerzy, *Miron Białoszewski i muzyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2004.

Wiśniewski Jerzy, *Pielgrzymowanie i muzyka. Uwagi o wierszu „Stara pieśń na Binnarową" Mirona Białoszewskiego*, „Prace Polonistyczne" 2003 (seria 58).

Zawanowski Kazimierz, *El Greco*, Arkady – Henschelverlag – Corvina, Warszawa–Berlin–Budapeszt 1979.

Zawistowski Władysław, *Spiski cywila*, „Polityka" 1981, nr 48 [rec. Miron Białoszewski, *Rozkurz*, PIW, Warszawa 1980].

Zaworska Helena, *Poeta – czyli „nowe doznawanie świata"*, [w:] taż, *Sztuka podróżowania. Poetyckie mity podróży w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, Juliana Przybosia i Stanisława* [sic!; i.e. Tadeusza] *Różewicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.

Zeidler-Janiszewska Anna, *Visual Culture Studies czy antropologicznie zorientowana Bildwissenschaft? O kierunkach zwrotu ikonicznego w naukach o kulturze*, „Teksty Drugie" 2006, z. 4.

Zieniewicz Andrzej, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, PIW, Warszawa 1989.

Summary

'El Greco's White Dollops'

Miron Białoszewski on Art

Miron Białoszewski (1922–1983) – creator of amateur, experimental theatre, poet, as well as a prose writer – was mostly considered as the inventor of new way in expressing the world in language. The spoken word was said to be his environment. There also appeared some articles and publications about the role

of music in Białoszewski's works. I thought then, what about eyesight, almost forgotten by critics?

Close reading of Białoszewski's works proves that the visual sphere can not be marginalized. Saying visual sphere, I mean not only widely understood art, but media and pop culture phenomena. The questions about visual sphere are bilateral. They refer to Białoszewski's perception of reality, art, architecture or urbanization and, at the same time, to the way in which art and media influence his sensibility. But the most unique feature of relation between Białoszewski and art is that the visual sphere appears by the medium of language. Characters of one of Białoszewski's prose, *Rozkurz*, do not look at works of art (for example paintings of El Greco) – they talk about them. The most interesting problem that appears in these conversations is the perception of the work of art.

Il. 43. Miron Białoszewski podczas przeprowadzki z ul. Poznańskiej na pl. Dąbrowskiego w Warszawie niesie obrazy Jana Lebensteina, m.in. *Kobietę w oknie*, podarowane mu przez artystę, 1958, fot. Irena Jarosińska
Ośrodek KARTA

II. 44. Miron Białoszewski w przedstawieniu *Kabaret: pieśni na krzesło i głos*, Teatr Osobny, Warszawa 1958, fot. Adam Broż
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

II. 45. Miron Białoszewski w przedstawieniu *Kordian* Teatru Osobnego, Warszawa 1961, fot. Adam Broż
Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie

Il. 46. Leszek Soliński, *Teatr u Mirona II*, przed 1966 r., olej, tektura, 66,5×50,5 cm
© Henk Proeme

II. 47. Leszek Soliński, *Lilie*, przed 1966 r., olej, dykta, 80,4×40 cm
© Henk Proeme