

Jan Zieliński

Galeria z Wierzchowni : preliminaria

Colloquia Litteraria 2/17, 77-90

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JAN ZIELIŃSKI

GALERIA Z WIERZCHOWNI. PRELIMINARIA

W niedokończonym pastiszu, publikowanym pośmiertnie pod tytułem *Sainte Beuve et Balzac* Marcel Proust sporo uwagi poświęca galerii obrazów w majątku państwa Hańskich, Wierzchowni, gdzie Balzac gościł od roku 1847. Sprawa warta jest dokładniejszego zbadania, w tym artykule chciałbym przygotować grunt, analizując sposób budowania przez Prousta pastiszu z mozaiki cytatów z Balzaka i równą uwagą darząc to, co cytowane, jak i to, co pominięte.

Proust pisze najpierw: „Na rok przed śmiercią, zbliżając się do spełnienia wielkiej miłości swego życia, do małżeństwa z panią Hańską, którą kocha od szesnastu lat, mówi o tym do swojej siostry w ten sposób [...]”, i cytuje napisany z Wierzchowni 22 marca 1849 list do Laury Surville, w którym Balzac kreśli wizję otwarcia w Paryżu salonu: „Patrz, Lauro, to coś znaczy w Paryżu móc, kiedy się chce, otworzyć salon i zebrać w nim elitę towarzystwa, które spotka tam kobietę grzeczną, władczą jak królowa, wyśmienitego pochodzenia, spokrewnioną z największymi rodami, uduchowioną, wykształconą i piękną [...]” [CSB 263¹; Corr II 385²].

¹ Skrótem CSB z podaniem numeru strony odsyłam do edycji: Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, précédé par Pastiches et mélanges et suivi des Essais et articles*. Édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris 1971, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

² Skrótem Corr II z podaniem numeru strony odsyłam do edycji: H. de Balzac, *Correspondance. 1819-1850. Avec un beau portrait gravé par Gustave Lévy*, vol. II, Paris 1876, Calmann Lévy. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia pochodzą ode mnie – J.Z.

Trzeba tu dodać, że cytowany list zaczyna się znamienym wyznaniem: „Nie ma nic nowego do doniesienia z pustyni” [Corr II 378]. Pustynia jest tu, można sądzić, rozumiana nie jako pustynia kulturalna, tylko jako miejsce pozbawione wielkomiejskiego ruchu, wydarzeń i nowin. Tym bardziej uderza kontrast między obecnym miejscem pobytu pisarza a wymarzonym salonem w Paryżu – z panią Wierzchowni w roli jego królowej.

O wspaniałych koligacjach rodzinnych Hańskich i Mniszchów mówi inny, wcześniejszy, a pominięty przez Prousta fragment tegoż długiego listu: „[...] bo musisz wiedzieć, że obaj bracia Mniszchowie muszą ratować ojcowiznę w Wiśniowcu, gdzie jest siedem tysięcy chłopów i sześć tysięcy arpenów lasów zasadzonych przez króla Michała Wiśniowieckiego, po którym je odziedziczyli, ponieważ król miał tylko bratanice³. Ojciec pani Mniszech wywodzi się od jednej z tych bratanic, a Mniszchowie od drugiej, ponieważ te dwie wielkie rodziny są po trzykroć spowinowacone. Młodszy hrabia Andrzej poślubia w chwili, gdy otrzymasz ten list, hrabinę Annę Potocką, jedną z dwóch czy trzech bogatych partii, jakie są jeszcze w Polsce, ponieważ dziedziczki stały się tu równie rzadkie, jak we Francji!” [Corr II 386–387].

Inny cytat z listu do siostry prowadzi Prousta do konkluzji, że małżeństwo z panią Hańską było dla Balzaka spełnieniem marzenia o wielkości: „Balzac kładzie na tej samej płaszczyźnie tryumfy życia i literatury. «Jeśli nie jestem wielki dzięki *Ludzkiej komedii* – pisze do siostry – będę wielkim dzięki temu osiągnięciu» (osiągnięciu małżeństwa z panią Hańską)” [CSB 265, Corr II 388].

Takie podejście budzi u Prousta refleksję na temat swoistej wulgarności Balzaka, piszącego do siostry o swych planach matrymonialnych. Autor pastiszu zwraca też uwagę na powieściową konstrukcję tej epistolarnej narracji. W nawiasie wtrąca zdanie: „Skądinąd, byłyby «poszukiwaniem absolutu» te starania o odnalezienie na Sycylii kopalń Rzymian” [CSB 266]. To kolejny polski motyw, nie w nawiązaniu do pomysłu wydobywania z dawnych rzymskich kopalń na Sardynii

³ Michał Korybut Wiśniowiecki był jedynakiem; chodzi o córki jego kuzyna.

srebra z pozostawionych tam przez Rzymian ołowiowych plomb (Balzac miał taki pomysł w roku 1838, ale się wygadał przed kapitanem statku, który go ubiegł, nabywając koncesję na eksploatację sztolni), tylko przez związek idei „poszukiwania absolutu” z osobą polskiego matematyka i filozofa Hoene-Wrońskiego. To jednak temat, który warto rozpatrzeć osobno.

Tę samą technikę powieściowej narracji dostrzega autor pastiszu w opisach autentycznych obrazów w listach Balzaka: „A ruchomości kuzynka Ponsa czy Claësa są opisane z równą miłością, realnością i iluzją, co jego galeria przy rue Fortunée czy w Wierzchowni [...]” [CSB 266]. I tu zaczyna się obejmujący dwie strony druku montaż cytatów z listów Balzaka z opisami takiej ukochanej galerii pisarza. Warto go czytać razem ze źródłem, do którego odsyła Proust, podając nawet (niekiedy) strony, a mianowicie z drugim tomem korespondencji Balzaka, wydanym w roku 1876 w Paryżu przez Calmanna Lévy’ego. To, co Proust cytuje, wzbogaca się wówczas przez to, co pominął, a co przecież także przeczytał.

Pierwszy cytat pochodzi z listu z 13 grudnia 1846 do Théophile’a Thoré, dyrektora „L’Alliance des arts”. Thoré, kolekcjoner sztuki i krytyk artystyczny, uchodzi, co ważne w kontekście malarskich fascynacji Prousta i jego bohaterów, za ponownego odkrywcę Vermeera w XIX wieku – już w latach sześćdziesiątych zaczął kupować jego obrazy. „L’Alliance des arts” to rodzaj domu aukcyjnego, założonego w roku 1842 przez Thoré wspólnie z Paulem Lacroix, który z kolei był spowinowacony z panią Hańską, ponieważ jego brat Jean poślubił Karolinę Rzewuską, rodzoną siostrę jej ojca.

Pominięty przez Prousta pierwszy akapit listu stanowi świetne wprowadzenie do tematu „wymarzona galeria Balzaka”:

„Nieskończenie Panu dziękuję za Pańską łaskawość, nie mogłem z niej jednak skorzystać, ponieważ za żadną cenę nie chciałem się rozstać z grupą grubej Flamandki i jej dziecka. Kolekcjonerzy, którzy kupują i gromadzą, mało sprzedają. Nie sprzedałbym mojej główki Greuze’a: dają dziesięć tysięcy, ja ją zachowuję, dają dwanaście tysięcy, jestem rozdarty, ale oddawszy ją, zaraz bym żałował. Ponadto niech Pan o mnie myśli tylko wtedy, kiedy będzie miał Pan okazję nabyć

za trzysta czy czterysta franków rzecz prawdziwie piękną. Jestem myśliwym, to cała prawda. Lubię polować na obrazy i inne dzieła sztuki i spokojnie, żmudnie budować małe muzeum. Ale, niestety, nie znam się na obrazach” [Corr II 309].

Dalszy ciąg listu stał się przedmiotem zabiegów redaktorskich Prousta. Oto ich przebieg:

„Odkąd się widzieliśmy, **otrzymałem fontannę do jadalni, którą Bernard Palissy zrobił dla Henryka II lub dla Karola IX; to jeden z pierwszych jego wytworów i jeden z najciekawszych.** Jest godzien Muzeum. Oto przedmiot, który mógłbym odstąpić, ponieważ nie chcę się angażować w kolekcję tego rodzaju. Chcę za to tysiąc pięćset franków. Rzecz jest warta trzy tysiące, jak medal. Fontanna pochodzi z Écouen i ma jeszcze wzorki z kwiatami lilii.

Odkąd Pana nie widziałem, otrzymałem z Niemiec resztę mego serwisu Watteau. Mam dzbanek na mleko, który jest wspaniały, i dwie puszki na herbatę; z tym wszakże obiektem nie chcę się rozstać. Tak więc miałbym na sprzedaż tylko dwie rzeczy: szkic *Pani Greuze* i moją fontannę (**rzecz bezcenna, ponieważ ma czterdzieści do pięćdziesięciu centymetrów w przekroju i siedemdziesiąt centymetrów wysokości**)”. [Corr II 309–310⁴]

Dalszy ciąg listu Proust pomija, łącznie z zaproszeniem, wystosowanym do Thoré, by przyszedł któregoś dnia z Véronem („śnieżny dzień doskonale się nadaje na oglądanie mojego gabinetu”), podobnie jak przypis, w którym wydawca objaśniał: „To Véron zaproponował dziesięć tysięcy franków za główkę kobiecą malowaną przez Greuze’a, która wisi obecnie w gabinecie pani Balzac” [Corr II 310–311].

Drugi fragment pastiszu pochodzi z bardzo długiego listu do siostrzenic Balzaka, Sophie i Valentine Surville, który został napisany w Wierzchowni w listopadzie 1848 roku. Tym razem nie ma mowy o pustyni, ale w nagrodę za otrzymane listy Balzac obiecuje siostrzenicom egzotyczne stroje zdobione futrzanymi oblamowaniami: „karako ze wspaniałej termołamy, ozdobione najpiękniejszymi futerkami,

⁴ Pogrubieniem zaznaczam w listach Balzaka fragmenty cytowane w pastiszu Prousta.

które Wasz szanowny wuj spróbuje odprawić na cle, a które sprawią, że wszystkie koleżanki z klasy rysunku będą Wam zazdrościły” [Corr II 343–344] – przy czym słowo *caraco*, dziś przestarzałe, pochodzące zapewne od tureckiego *kerake*, oznaczało „ubiór kobiecy, bluzę prostą i dość krótką”, a słowo *termolama* już w roku 1876 było tak mało zrozumiałe, że wydawca korespondencji Balzaka zamieścił objaśnienie: „Materia jedwabna bardzo gęsta”.

Po tej zapowiedzi prezentów następuje długi hymn pochwalny na temat Anny Hańskiej, córki Eweliny, zakończony garścią morałów oraz naleganiem na to, by siostrzenice zabrały ze sobą na południe matkę Balzaka, przekonując ją, że nie musi się tak bardzo troszczyć o domek przy rue Fortunée. I w ten sposób pojawia się temat urządzenia w tym domku prywatnej galerii, temat, który interesuje szczególnie Prousta.

„**Domek przy rue Fortunée otrzyma niebawem piękne obrazy;** jest wśród nich, na przykład, **urocza główka Greuze’a**, znana pod tytułem *Przestraszona dziewczyna, która pochodzi z galerii ostatniego króla Polski*; **dwie płótna Canalettiego, które należały do papieża Klemensa XIII** (Rezzonico); portret pierwszej żony Jakuba II, córki Hyde’a Clarendona, malowany przez Netschera i Lely’ego portret Jakuba w młodości; **dwie Van Huysumy, jeden Van Dyck** itd. Są też **trzy płótna Rotariego**, malarza weneckiego z XVIII wieku, niemal nieznanego we Francji, który malował w Wiedniu, w Dreźnie, w Warszawie, w Sankt Petersburgu. Zrobił wielką fortunę za pomocą swoich pędzli, a cesarzowa Maria Teresa uczyniła go kawalerem cesarstwa rzymskiego; **rodzaj Greuze’a Italii. Te obrazy są di primo cartello i nie zespecyłyby najpiękniejszej galerii.** Jest wśród nich, na przykład, **Judyta Cranacha, która jest cudowna.** Jakiż los tych obrazów, wciąż podróżować, wyjeżdżać, przyjeżdżać, jak pędzle, które je namalowały!” [CSB 267, Corr II 349]. Proust zrećcznie wybiera z listów najważniejsze nazwiska i najpoważniejsze tytuły (ostatniego króla Polski Stanisława Augusta Poniatowskiego, papieża Klemensa XIII), a pomija te nieco naciągane: Anne Hyde Clarendon, żona Jakuba, księżniczka Yorku, zmarła czternaście lat przed tym, jak jej mąż został

królem Anglii – jego portret też powstał w latach jego młodości, a nie panowania.

Następny fragment pochodzi z cytowanego już przez Prousta listu Balzaka do siostry, pisanego w Wierchowni 22 marca 1849 roku. Balzac uskarża się na trudności transportowe w Galicji, obawia się, że wysłane z Paryża kandyzowane kasztany (*marrons glacés*) dotrą do Wierchowni w lecie, cieszy się, że choć listy jakoś dochodzą. Po czym dodaje akapit, z którego Proust wyjmie tylko ostatnie zdanie: „*A propos*, mój portret malowany przez Boulangerera stał się najokropniejszą skorupą, jaką można widzieć; albo farby były złe, albo źle je pomieszano, obraz cały szerniał, to straszne! Nie mamy już malarzy, wszyscy oni nie mają pojęcia, jakich używają farb, a nie ma malarstwa bez znajomości kolorów. Wstyd mi za Francję z powodu podobnego płótna; zostało zesłane do biblioteki, gdzie mało kto zachodzi. **Jakaż różnica w stosunku do tego Holbeina z mojej galerii, świeżego i czystego po trzystu latach!**” [CSB 267, Corr II 389].

Proust pominął zupełnie złośliwości Balzaka pod adresem Louisa Boulangerera i pod adresem nawyków czytelniczych Polaków. Te drugie trochę niesprawiedliwe, bo przecież francuski pisarz nie poznałby swej przyszłej żony, gdyby ta nie była namiętną czytelniczką francuskich książek i gdyby nie napisała do niego listu. Zarazem jednak może swą intuicją wyczuwał, że w sferze towarzyskiej, do której trafił, zawód pisarza nie jest specjalnie poważany. Krewni pani Hańskiej dziwili się, że chce ona poślubić tego „skrybę”...

Odnosnie do Holbeina trzeba powiedzieć, że był to jeden z ulubionych malarzy Balzaka. Widział jego obrazy w roku 1843 w Dreźnie, szczególnie zachwycał się drezdeńską *Madonną*, („prawdziwym arcydziełem Galerii jest obraz Holbeina, który zaćmiewa wszystkie pozostałe”, pisał do pani Hańskiej i dodawał: „*Madonny* Rafaela człowiek się spodziewa, ale *Madonna* Holbeina to coś nieoczekiwanego, co zachwyca” [Corr II 55]. A 21 kwietnia 1846 roku pisał do pani Hańskiej z rzymskiego portu Civitavecchia: „Szukałem po drodze obrazów Hobbemy i Holbeina za kilka groszy, ponieważ gorliwie kontynuuję dzieło meblowania mego domu” [Corr II 236].

Kolejny fragment pastiszu pochodzi z listu Balzaka do pani Hańskiej, pisanego do Rzymu z Paryża 15 czerwca 1846 roku. Balzak opisuje, jak tego dnia przywieziono dwa obrazy: *Adama i Ewę* Natoire'a oraz *Świętego Piotra* Holbeina. Balzak miał właśnie gości: „kazałem więc rozpakować obiekty dla rozerwania pana F... i pewnego artysty, który też był z nami. **Natoire jest uroczy, podpisany i na pewno autentyczny; ale Święty Piotr Holbeina został uznany za obraz wzniosły.** Artysta, który jest wielkim koneserem, powiedział, że **na publicznej aukcji mógłby pójść za trzy tysiące franków**” [CSB 267, Corr II 239].

Tu sprawa się komplikuje. Proust w tym miejscu pastiszu wykorzystał dwa fragmenty o obrazie Holbeina. Edytor tekstu w serii *Bibliothèque de la Pléiade* podaje w przypisie, że w tym miejscu następuje w rękopisie zdanie trudno czytelne: „Pośród solidnych obrazów, jakie się znajdują w moim gabinecie, Natoire jest nieco delikatny”, i dodaje: „(zobacz niżej)”. Tymczasem zacytowane zdanie jest niemal identyczne z fragmentem tego samego listu Balzaka, z tej samej strony: „Pośród solidnych obrazów, jakie są w moim gabinecie, Natoire wygląda na rzecz nieco zbyt delikatną”. Różnice mogą wynikać z trudności odczytania manuskryptu i ze skłonności Prousta do delikatnego wygładzania cytatów. Natomiast na tej samej stronie pastiszu jest niżej zdanie: „Natoire uroczy, podpisany i na pewno autentyczny, trochę wszakże zbyt delikatny pośród solidnych obrazów, jakie są w moim gabinecie” [CSB 267]. Jak łatwo zauważyć, Proust połączył tu pierwszy fragment o obrazie Natoire'a z drugim fragmentem, przestawiając człony zdania tak, by tworzyło harmonijną całość.

Kolejny fragment pastiszu to lekko przemodelowane zdanie z cytowanego już listu z *Civitavecchii*: „Dostaliśmy w **Rzymie Sebastiana del Piombo, Bronzina i Mirevelta ostatniej piękności; wszystko to podróżuje do Paryża**” [CSB 267, Corr II 236].

Następny fragment wzięty jest z kilku miejsc listu do pani Hańskiej, przebywającej w Neapolu, pisanego z Passy od 8 do 18 lutego 1846 roku. Proust zaczyna od słów „Są **wazy z Sèvres**”, po czym cytuje fragmentarycznie z ustępu z 12 lutego: „Przechadzając

się w sobotę natrafiłem na dwie **wazy z Sèvres** (Restauracja), na których namalowano – bez wątpienia dla jakiegoś entomologa – najpiękniejsze owady świata; jest to dzieło artysty i powinno drogo kosztować; Jerzy będzie zadowolony ich widokiem, a ja mu oddam malowane naczynia za malowane naczynia. **Miano być może ofiarować te dwie wazy Latraille’owi, ponieważ tak sumienną pracę można wykonać jedynie dla bardzo wielkiej sławy w dziedzinie entomologii. To prawdziwe znalezisko, okazja, jakiej nigdy dotąd nie widziałem!** Nikt nie wie, co to Paryż; mając czas i cierpliwość można tu znaleźć wszystko, i to nawet tanio. W tej chwili targuję się o **żyrandol pochodzący z umeblowania jakiegoś cesarza niemieckiego, ponieważ jest zwieńczony cesarskim orłem o dwóch głowach.** Jest to żyrandol flamandzki, który musiał przyjechać z Brukseli przed Rewolucją; waży dwieście funtów i jest cały z miedzi; miedź jest warta dwa franki pięćdziesiąt centymów kilo, a ja będę miał żyrandol za jego wartość materialną (450 franków)” [CSB 267, Corr II 224–225] i wreszcie dodaje fragment z ustępu z 18 lutego: „Mam w końcu **portret królowej Marii! To nie jest Coypel, ale zrobiony w jego pracowni przez jego ucznia, czy to Lancreta, czy innego, można wybierać; trzeba być znawcą, żeby nie sądzić, że to Coypel**” [CSB 267, Corr II 227].

O obrazie tym była mowa we wcześniejszym fragmencie tegoż listu z Passy, kiedy Balzac opowiadał, jak zrezygnował z kupienia miniatury pani de Sevigné: „Obejrzałem ponownie miniaturę: jest okropna! Ale zamiast niej kupuję portret królowej Marii Leszczyńskiej według Coypela, niewątpliwie wykonany w jego pracowni. Kupuję za tyle, ile warta jest rama, a ponieważ jest to jeden z tych portretów, jakie królowe ofiarowywały miastom albo wielkim osobistościom, to choć jest to kopia, nadaje się na ozdobę salonu” [Corr II 222].

Strategia wyborów jest podobna, jak w poprzednich cytowanych mozaikach: Proust nie przejmuje się kolejnością, dobiera najistotniejsze fragmenty dotyczące danego obiektu, preferuje wielkie nazwiska, superlatywy i wszelkie wzmianki o powiązaniach ze światem monarchów – królową Marię (z pominięciem jej polskiego nazwiska), herb cesarzów niemieckich.

Dalej Proust sięga do listu Balzaka do pani Hańskiej z 4 sierpnia 1846 roku, w którym pisarz donosi o swoich ostatnich operacjach na rynku sztuki i cytuje: „Zamieniłem mały obrazek za pięćdziesiąt franków, o którym Chenavard mówił, że nie jest wart dwóch sous na **rozkoszny szkic narodzin Ludwika XIV, Adorację pasterzy, gdzie pasterze są [ufryzowani] zgodnie z modą tamtego czasu i przedstawiają Ludwika XIII i jego ministrów**” [CSB 267, Corr II 269], przy czym słowo „ufryzowani”, zapewne omyłkowo pominięte przez Prousta w rękopisie, zostało przywrócone przez jego wydawcę. Znowu wybiera Proust obraz o tematyce królewskiej.

Kolejna mozaika cytatów pochodzi z długiego listu do zięcia pani Hańskiej, hrabiego Jerzego Mniszcha, pisanego w sierpniu roku 1846 z Paryża do Wiesbaden. Proust pisze: „Jego *Kawaler maltański*”, po czym wyłuskuje z listu: „Stary Bilboquet posiada, dzięki Panu, **jedno z tych świetlistych arcydzieł, które, jak *Grający na skrzypcach*, są słońcem galerii**. Nie wyobraża Pan sobie piękna tego *Kawalera maltańskiego*, którego Pan wybrał, ani też barbarzyńskiej niegodziwości rzymskich marszandów. Minghetti okadził obraz bistro⁵, żeby ukryć ślady czyszczenia na czole, woskowy kolor na dłoniach, który go przerażał, zwłaszcza w połączeniu z grubą warstwą, jaką dym świec i inne czynności eklezjastyczne wbiły w tę wzniosłą popielatość. Przypomina Pan sobie, że Schnetz dostrzegwał niezgodność między dłońmi a postacią, a i Pan, mój drogi Jerzy, Pan także obawiał się przemalowań. Otóż nie, nie, **wszystko jest harmonijne jak w dobrze zakonserwowanym oryginale Tycjana**. Ręce otrzymują po prostu więcej światła, niż cała postać, to wszystko; ale **największe podniecenie wywołuje szata, której się Pan nie przyjrzał, a która, wedle wyrażenia znawców, ma w sobie człowieka**”. [CSB 267, Corr II 276–277]

Po tej analizie wyglądu obrazu następuje u Balzaka dłuższy opis zabiegów, jakim *Kawalera maltańskiego* poddał konserwator – rezultat porównany jest do zmartwychwstania, do cudu. Balzac pisze następnie: „Wielu tutaj uważa, że jestem mistyfikatorem i że to wczoraj

⁵ Bistr – ciemnobrązowa farba z sadzy drzewnej.

namalowano. Restaurator twierdzi, że **Sebastian del Plombo nie byłby w stanie tego namalować**; zgadza się z Pańską opinią i mówi, że to musiał być jakiś Flamand, uczeń Rafaela; ja schlebiam sobie, że to Albrecht Dürer w czasie swej włoskiej podróży. **W każdym razie jest to jedno z najpiękniejszych dzieł włoskiego Odrodzenia; jest to szkoła Rafaela z postępem w zakresie koloru.** Wreszcie, mój starszek widzi w tym jedną z najcenniejszych rzeczy w sztuce, ponieważ znajduje tu ostatnie słowo trzech szkół: Wenecji, Rzymu i Flandrii” [CSB 267, Corr II 279]

Następny akapit w liście Balzaka zaczyna się od wątku obrazu Greuze’a: „Jestem Panu winien tę opowieść, mój drogi Jerzy, ale chciałbym lepiej podmalować tło dla Pańskiego podziwu. Ten dobry starszek odstąpił mi za (stosunkowo) niewielką sumę, tak mnie bowiem kocha, swoje wspaniałe znalezisko, portret żony Greuze’a, malowany przez samego Greuze’a, żony, która służyła mu za modelkę do *Wiejskich zrękówin*. Póki Pan tego nie zobaczy [...]” [Corr II 279]. Proust zaczyna od tej frazy, uzupełniając ją o temat obrazu: „Ale **póki Pan nie zobaczy** mojego portretu żony Greuze’a, **nie będzie Pan wiedział, proszę mi wierzyć, co to jest szkoła francuska. W pewnym sensie Rubens, Rembrandt, Rafael, Tycjan nie są wcale mocniejsi.**” [CSB 267–268, Corr II 279]. Dalej Balzac pisze o drżącym ciele i Proust natychmiast przerywa cytowanie, opuszczając następujący fragment: „To jest drżące ciało, to samo życie, a nie ma w tym pracy, jest natchnienie, to owa *furia francese*, która każe nam tryumfować nawet z powodu błędów, jakie kazała nam popełnić; to podchwyczone w dwie godziny, z użyciem całej palety, w chwili namiętności i entuzjazmu, której poddał się artysta. Ona zapisała obraz w spadku swojej siostrze. Ta siostra żyła jeszcze dwadzieścia lat temu. Wypadkiem płótno się rozdarło, ona sądząc, że jest zmarnowane, dała je swojej sąsiadce, która, z kolei, pozbyła się go jako rzeczy niepotrzebnej i zawadzającej w jej małym gospodarstwie” [Corr II 279–280].

Cytaty pojawiają się znów w następnym akapicie, rozpoczęte frazą „w pewnym sensie”, jak ostatnie zacytowane zdanie, przez co Proust uzyskuje stylistyczną spójność tekstu. „Mój restaurator zszył, albo, ściśle mówiąc, zacerował płótno; teraz nie ma śladu i, zapewniam

Pana, w pewnym sensie jest równie piękne jak *Kawaler maltański*. Moja kolekcja wzbogaciła się ostatnio o dwa: 1. *Jutrzenka Guida, w jego mocnym stylu, kiedy był całkiem jak Caravaggio* oraz o 2. *Porwanie Europy*, które zdaniem Lazarda jest Dominiquina, ale moim zdaniem jest raczej Achillesa Carrachiego” [CSB 268, Corr II 280].

Następny fragment, wyłuskany przez Prousta, pochodzi z zawartego w tym samym liście opisu obrazu Guida Reniego: „Moja *Jutrzenka Guida* jest wielką damą, ubraną tak, jak je ubiera Veronese, mocno osadzona na chmurze z lewej strony obrazu. Tło przedstawia wspaniałą willę, coś jak villa Pamphili; z przodu jest basen ozdobiony posążkami albo właściwie figurkami, z których tryska woda. To miejsce obrazu w półcieniach dnia i nocy jest w stylu **Canaletta**, albo, przynajmniej, go **przypomina, ale jest dużo potężniejsze**; woda jest cudownie płynna. Z prawej [!] strony *Jutrzenka*; w kąciuku Amor z barwnymi skrzydełkami spogląda na *Jutrzenkę* ze smutkiem i zmyka; jego łuk bez cięciwy, bez opaski, a nimfy uciekają w krzaki jak przestraszone czy zaskoczone. **Wreszcie, przynajmniej dla mnie, to jest niezrównane**, to jest wspaniałe. W Rzymie żądano za to płótno dwa tysiące *luisses*” [Corr II 280–281]. Z całego tego opisu Proust wyjmuje dwa ułamki, montując z nich dwa krótkie zdania: „To przypomina Canaletta, ale jest dużo potężniejsze. Wreszcie, przynajmniej dla mnie, to jest niezrównane” [CSB 268].

List zamyka pochwałą gustu i znawstwa adresata, przez Prousta pominięta, ale przecież przeczytana: „Zrekapitulujmy: z moim *Sądem Parysa, Flamandką, Greuze’em, Kawalerem maltańskim, Wenecjanką, Van Dykiem, Jutrzenką, Porwaniem Europy* jest to już dobry początek galerii. – Kiedy – przybędą koneserzy i *dilettanti*, powiem im: – Tę główkę, ten obraz zawdzięczam młodemu profesorowi entomologii; uroczy młody człowiek, bogaty duchem i sercem, aktualnie pławiący się w szczęściu, nauce i stepach Ukrainy. Zna się on na obrazach tak, że jest to błogosławieństwem dla jego przyjaciół, och!, powiem Panom, zna się lepiej niż wszyscy paryscy eksperci razem wzięci. – A jego imię? – Gringalet. – To niemożliwe! – Równie prawdziwe, jak to, że ja się nazywam Bilboquet” [Corr II 281].

Oczywiście przywołanie żartobliwych pseudonimów relatywizuje nieco te pochwały, sprowadzając je do prywatnego żartu, ale to, co zostało powiedziane przedtem, zostało powiedziane. Paryska galeria rodem z polskiej Ukrainy, oparta na znajomości sztuki polskiego hrabiego i uczonego.

Ostatnia partia cytatów Prousta na temat ukraińsko-paryskiej galerii Balzaka pochodzi z długiego listu do siostry, pisanego w Wierzbownicy 20–21 października 1849 roku. Nim przejdziemy do samych obrazów, trzeba się zatrzymać przy znanym nam już materiale – termołame. Balzac pisze: „Mam na swą chorobę podomkę, która raz na zawsze detronizuje białe szaty kartuzów: to podomka z termołamy. A muszę Ci powiedzieć, że ten materiał perski czy kaukaski był dla mnie czymś w rodzaju marzenia i od roku 1834, kiedy to dano mi podziwiać jej próbki w Genewie, wyobrażałem sobie, że tylko królowe mogą coś takiego nosić. Jest to materiał z czystego jedwabiu, który oferuje w swym splocie wszystkie cuda roboty kaszmirów Indii, to szal wykonany z jedwabiu, ale jeszcze bardziej błyskotliwy. Trwa to więc od lat. Jest się ubranym w słońce. Gorące i lekkie. Moja termołama jest na czarnym spodzie usianym tłoczonymi palemkami otoczonymi kwiatami o godnej podziwu delikatności, ze złotymi refleksami. Robi się to ręcznie, przypomina to wenecki brokat; bo brokat to, zrobione z jedwabiu, złota i srebra. Choroba cofnęła mnie w dzieciństwo: przeżyłem jedną z tych radości, jakie się ma, kiedy mając osiemnaście lat ma się tylko dwanaście. Maszerowałem w glorii moich palm jak sułtan i piszę Ci o tym w tejże termołame. Żydzi karaici sprowadzają ją tylko przerobioną na podomki; chodzi o ty, żeby żaden wytwórca europejski nie przejął tego produktu; trudno przecież mieć ze sobą więcej niż jedną podomkę. Ubolewam, nie mogąc u z b r o i ć Walentyny albo Zofii w termołame. W Polsce kobiety używają jej tylko na podomki albo na pelisę. Każda tutaj dama ma swą termołame. Mam wrażenie, że produkuje się je od czasów Abrahama” [Corr II 418–419].

Żydzi Karaici, czasy Abrahama – wszystko to musiało działać na wyobraźnię Prousta, jak „polski tałes” z opowiadania jego wujecznego

dziadka Godchaux Weila⁶, jak Żydzi z Polski w orientalnych strojach, których widział na weselu swego kuma Henriego Bergsona.

W tym miejscu Proust wraca nagle do cytowanego już listu do Théophile'a Thoré i wyłuskuje zeń nowy fragment: „Odkąd Pana nie widziałem, otrzymałem z Niemiec resztę **meego serwisu Watteau**. Mam **dzbanek na mleko, który jest wspañiały, i dwie puszkki na herbatę**; z tym wszakże obiektem nie chcę się rozstać” [CSB 268, Corr II 310].

Następny, długi akapit listu Balzaka do siostry kontynuuje wątek orientalno-monarszy. W drugiej jego części wkracza Proust, budując swoją narrację o imaginowanej galerii obrazów z Wierzchowni.

„Służący, którego mam do dyspozycji, jest żonaty, oboje z żoną przyszli pokłonić się państwu. Kobieta i mężczyzna dosłownie rzucają się plackiem, trzy razy biją czołem o ziemię i całują nam nogi. Tylko na Wschodzie umieją się unżyć. Tylko tutaj słowo w ł a d z a ma sens. Pewien człowiek z Wiśniowca przybył tutaj ze swoimi produktami i życzył swojemu państwu s z c z ę ś l i w e g o k r ó l o - w a n i a. Trzeba też powiedzieć, że Michał Korybut, którego włóści zostały podzielone między Rzewuskich i Mniszchów, miał (za czasów Ludwika XIV) całą Ukrainę dla siebie, całe Podole, cały Wołyń, tudzież dobra w Galicji; to trzy razy tyle co obecna Francja, a oto jego potomkinie w linii żeńskiej, które z tego wszystkiego mają ledwie kilka wiosek!... Jakżeż podupadają rody! Hrabina Anna i jej mąż przywieźli z Wiśnicza zegar-budzik Maryny Mniszech, carycy, która miała w swej wyprawie, co odnotowują ich archiwa, wiadro orientalnych pereł i s z e ś ć k o s z u l. Ich wujem był ostatni król Polski, któremu pani Geoffrin sprzedawała swe obrazy. W ten sposób pani Hańska otrzymała **najpiękniejszego Greuze'a, jakiego widziałem,**

⁶ Por. Ben Lévi [Godchaux Weil], *Grandeur et décadence d'un taletth polonais*, „Les Archives Israélites” II (1841), s. 752–755. Związek tego opowiadania z... Balzakiem rozpatrywał Maurice Samuels, *Inventing the Israelite. Jewish Fiction in Nineteenth Century France*, Stanford 2010, Stanford University Press, s. 85–88. Samuels omawia też w konkluzji swej książki powiązania między tematyką opowiadań i artykułów Godchaux Weila a motywami żydowskimi w twórczości i korespondencji Prousta (zob. tamże, s. 243–261).

namalowanego przez Greuze'a dla pani Geoffrin; dwa Watteau, namalowane przez Watteau dla pani Geoffrin, te trzy obrazy są warte osiemdziesiąt tysięcy franków. Do tego dochodzą dwa podziwu godne Leslie, *Jakub II i jego pierwsza żona*; Van Dyck, Cranach, Mignard, Rigaud, wzniosłe; trzy Canaletty kupione przez króla od Rijzonico; trzy Rothari, piękniejsze od Greuze'a; wreszcie dwadzieścia innych pierwszorzędných obrazów. W posiadaniu hrabiny jest już Van Dyck kupiony od Van Dycka przez jej prapradziada, Rembrandt itd. Co za obrazy!... Hrabina Jerzowa pragnie, żeby trzy Canaletti były w mojej galerii, dwa Watteau, Greuze i dwa najpiękniejsze Rothari są do salonu markieterii, do którego przydadzą się też do kompletu dwie płaskie wazy z malachitu i dwa dzbany. Ach! Są też dwa Van Huysumy, które, pokryte diamentami, nie osiągnęłyby swej wartości. Jakież skarby w tych wielkich polskich domach! To straszne, jak skarby sąsiadują tam z barbarzyństwem". [CSB 268, Corr II 419–420].

I tutaj, jak poprzednio, Proust wybiera najwybitniejsze nazwiska, powiązania z królami bądź osobiste kontakty Polaków z luminarzami europejskiego malarstwa – kwestię proveniencji, uzasadniającej autentyczność obrazów. Pomija wzmiankę Balzaka o sąsiedowaniu skarbów z barbarzyństwem, przez co podkreśla wymowę końcowego okrzyku, zamykając nim w pastiszu wątek paryskiej galerii rodem z Wierzchowni: „Jakież skarby w tych wielkich polskich domach!”.

Summary

Jan Zieliński, Galer from Wierzchownia. Preliminaries

The paper contains the analysis of Marcel Proust's pastiche *Sainte Beuve et Balzac*, it juxtaposes the fragments from Balzac's letters written by Proust with the original texts. The paper concentrates on the issues which are very rarely undertaken—Proust's and Balzac's attitudes to Poland before its partitions at the end of the 18-th century and its cultural heritage.