

Aneta Kula

O TRADYCJI LITERACKIEJ
W POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Historia Mirona Białoszewskiego-poety nie jest wciąż opisana, daleko jej jeszcze do ostatecznego skomentowania. Obejmuje ona zarówno pracę nad układaniem wierszy, jak i wpisana jest w nią postawa autora wobec świata. Te dwa zakresy znaczeniowe słowa „poezja” obecne są w twórczości autora *Oho* już od początku jego zaistnienia na poetyckim panteonie. Tytułowa formuła debiutanckiego tomu *Obroty rzeczy* sytuuje autora w kręgu artystów kontemplujących i komentujących przedmioty. Herbertowe „studiowanie przedmiotów”, zapisy wyglądown np. świeczki, ognia dokonywane przez René Chara mogłyby dowodzić, że niczego oryginalnego „człowiek Miron” [MW, s. 243]¹ nie wymyślił. A jednak. U żadnego z wcześniejszych komentatorów przedmiotów, ani też u Herberta, rodzimość, waloryzacja szczegółów reistycznej przestrzeni kulturowej nie stały się kluczowym elementem poetyckiego światopoglądu. Rzeczy konkretne istnieją, ich status ontologiczny jest pewny – o tym wiedzą wszyscy, ale już tylko Białoszewski wykorzystuje ten fakt do potwierdzenia własnej tożsamości. Patrzy na przedmioty nie jak na idiomy tajemnych mocy, nie jak na znaki odsyłające do enigmatycznych sensów. Nazywa je (przedmioty nie znaki) co prawda „ciałami niebieskimi”, w ekstatycznym uwielbieniu wygłasza laudacje pod ich adresem, ale czyni to pod wpływem „nieustannego uroczystego zdziwienia” [OR, s. 71] rzeczami. Próbuje je zobaczyć, tak jak tylko widzieć może poeta, osiąść wiedzę na ich temat, przez nie, niczym w akcji iluminacji, zobaczyć siebie, uzyskać pewność co do własnego istnienia. W poezji polskiej takim poetą jest chyba tylko Różewicz. On, konstatując, że „odchodzi w krainę bez światła”², mówi zarazem, że „jest mieszkańcem tej krainy, że jest w tej krainie”³. Nie

¹ Cytaty z utworów poetyckich lokalizuję według następujących wydań oznaczonych w tekście skrótami: BB – *Było i było*, F – *Faramuszki*, MW – *Mylne wzruszenia*, O – *Oho*, OR – *Obroty rzeczy*, OS – *Odczepić się*, Ow – *Ostatnie wiersze*, R – *Rozkurz*, RZ – *Rachunek zachciankowy*, Uz – *Utwory zebrane*, t. 1–7, Warszawa 1994.

² T. Różewicz, *Plaskorzeźba*, Wrocław 1991, s. 23.

³ J. Brzozowski, *Mieszkaniec krainy bez światła*, [w:] *Dlaczego Różewicz*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993, s. 161.

ma w niej co prawda jasności, rozświetlającego blasku, ale staje się ona mieszkaniem poety, posiadł na jej temat wystarczającą wiedzę, aby móc w niej zamieszkać. I Białoszewski, i Różewicz najmocniej jak to tylko możliwe potwierdzili swą podmiotowość i obecność w świecie. Pierwszy poprzez doświadczanie przedmiotów w akcie czystej percepcji, drugi poprzez deklaracyjny sąd na temat swej obecności w krainie Tadeusza Różewicza poety.

Poetycki reizm, w stronę którego wyraźnie oscyluje twórczość Białoszewskiego, stał się asumptem do podejmowania prób ujęcia tekstów autora *Oho* w karby poetyki codzienności waloryzującej elementy potoczne, niskie, zwyczajne. Nie byłoby w tym nic złego, gdyby nie niebezpieczeństwo, jakie rodzi się z głoszenia uproszczonych sądów w rodzaju: poeta codzienności (A. Sandauer, S. Dan-Bruzda). Białoszewski nie jest tylko piewcą rzeczy codziennych, tak jak nie jest tylko „Białoszewskim metafizycznym” (co, notabene, słusznie zauważył M. Stala). Wszelkie symplifikacje na gruncie poetyki „Mistrza Mirona” są karkołomnym przedsięwzięciem, czego przykładem może być określenie zaproponowane przez J. Sławińskiego – poezja lingwistyczna. Termin to niezbyt trafny, bo język (łac. *lingua*) jest przecież niezbędnym warunkiem zaistnienia poezji w formie tekstu. W tym sensie każda poezja jest lingwistyczna. Ponadto spełnia on rolę fałszywej etykiety. Gdyby poprzestać na językowej analizie wierszy Białoszewskiego, na rozszyfrowywaniu gier, jakie poeta prowadzi z czytelnikiem, znacznie zubożyłoby się twórczość autora *Rachunku zachciankowego*. Poeta opiera się w końcu samotnej kontemplacji przedmiotów, wychodzi ze swojej „celi numerowanej” [OR, s. 71] – dosłownie i myślami – i przenosi się w świat wielkiego uniwersum. Kolejne tomy poezji dowodzą obejmowania poetycką wyobraźnią wszystkich dziedzin ludzkiej egzystencji. W każdym z nich pojawiać się będą elementy kultury niskiej i wysokiej, rzeczy i metafizyczne dywagacje na temat spraw ostatecznych. I na dodatek okaże się w nich także Białoszewski eksploatatorem tradycyjnych toposów, kontynuatorem tradycji literackiej. Właśnie. Tradycji literackiej. Wnikliwi badacze poezji Białoszewskiego skupiali się przede wszystkim na nowatorstwie jego tekstów. Niewątpliwie mamy w nich bowiem do czynienia z awangardowymi pomysłami wykorzystywania języka poetyckiego. Ale nowatorstwo i poetycki reizm nie są wytrychami, przy pomocy których otworzyć można wszystkie zamki poetyki Białoszewskiego. W moim szkicu starałam się zwrócić uwagę na obecność w wierszach poety elementów literackiej tradycji. Oprócz wykorzystywania wzorców tradycyjnych gatunków literackich, wskazywanych *explicite* i *implicite* aluzji do konkretnych tekstów, wyraźnych inklinacji ku myśli hinduskiej, mamy tutaj także odwołania do symboliki biblijnej, łączenie elementów z różnych dziedzin sztuki. Mój szkic nie aspiruje do wyczerpania problematyki związanej z odczytaniem aluzji do kultury wysokiej i nazwania interteks-

tualnych do niej nawiązań w poezji Białoszewskiego. Został pomyślany raczej jako wprowadzenie do tego zagadnienia. Na dodatek, ze względu na ramy pracy, musiałam ograniczyć się do sfery aluzji z kręgu literackiej kultury wysokiej.

Zastosowana przeze mnie metoda synchronicznej analizy zagadnień pozwoliła mi na wskazanie wybranych przykładów, ale uniemożliwiła prześledzenie historii Mirona Białoszewskiego tradycjonalisty. Pozostawiam tę sprawę pod rozwagę innym wielbicielom „mironologii”.

– A jakie książki czyta pan najchętniej?

– Bo ja wiem... Różne: historyczne, pamiętniki dla pensjonarek, o świętych... różne. To znaczy teraz, w tych latach podstarzałości, bo kiedyś to nie cierpiałem kryminałów czy jakichś międzyplanetarnych.

– A lubi pan na przykład Lema?

– Lubię, tak⁴.

Różnorodność kultur, z jakimi stykał się autor *Obrotów rzeczy*, stanowiła doskonałą inspirację dla jego twórczości. Często wykorzystywał motywy zaczerpnięte z różnych dziedzin sztuki, aby spojrzeć na nie „Mironowato”. Polemizował z niektórymi pojęciami, konwencjami, pokazywał ich nieprzystawalność do „potoków potoczności”⁵. Wielokrotnie czerpał całymi garściami z dorobku tzw. kultury wysokiej, aby zestawiając ją z rzeczami i zjawiskami zwyczajnymi, nadać tym ostatnim większe znaczenie. Odwoływał się do gatunków literackich, do spetryfikowanych motywów, aby pokazać, że często o wielkości decyduje autentyczność, a nie wyrafinowany styl czy kontemplowanie powszechnie uznanych wartości.

– A czy żyje pan przeszłością?

– Przeszłością tak, ale to ja z własnej woli sobie przywołuję i dla przyjemności, i dla żeru literackiego, bo przeszłość to jest coś, czym ja jestem nadziany i co właśnie składa się na moje życie⁶.

Białoszewski doskonale potrafił wykorzystać to „nadzienie”. Składały się na nie, oprócz podłóg, łyżek, starych kościółków, również elementy reprezentujące kulturę wysoką. Stały się one środkiem do mówienia o tym, co go interesowało. „Brał na warsztat życie dziejące się [...]. Fascynowała go szarzyzna, bylejakość, bylecość faktu”⁷. Tę bylejakość zestawiał z wytworami kultury wysokiej. Dzięki temu to, co pozornie nijakie, zostało uwznioślone, a to, co wielkie – stawało się zwyczajne.

⁴ *To w czym się jest. Rozmowy z Mironem Białoszewskim*, rozm. A. Trznadel-Szczepanek, „*Twórczość*” 1983, nr 9, s. 38.

⁵ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu*, [w:] *Debiuty poetyckie 1944–1960, Wiersze, autointerpretacje*, oprac. J. Kajtoch, Warszawa 1952, s. 294.

⁶ *To w czym się jest...*, s. 31.

⁷ Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, „*Życie Literackie*” 1958, nr 32, s. 3–4.

Białoszewski nie odcinał się od tradycji. Bez niej „ani rusz. I Kochanowski, i Wujek. Wlepili nam wszystkim w Polsce Biblię. I ani rusz bez tego. Przez Mickiewicza. Przez dzisiejszych. I na później. [...] A antypoda? Weranda. Na werandzie siedzi Konopnicka i palcówkuje rymy. Może to plotka? Tak do mnie doszło. Albo te ludowości jej. Fujarkowość objawia się przez taką nieraz symetrię – na lewo od średniówki, na prawo od średniówki – że aż robi się równomierność. [...] Prócz fujarki coś po wierszach większych. Girlandy, anioły, róże, tęcze, te maniery i zwisy, i harfa”⁸. Uznawał wielkość Mickiewicza. Chciałby nawet „coś takiego na to uczucie napisać. Ale musiałby akurat tak jak Mickiewicz. To ideał. A że ideał, więc nie napisze. Zresztą mógłby się nie udać. A tak – udał się. I jest. I to jeszcze jaki”⁹.

Ciągłość tradycji nazywał „małpowaniem siebie tysiącami” [Os, s. 274]. W swoim stosunku do innych tekstów bliski był poglądom P. Valéry, który konstatował, że plagiatozem jest ten, kto źle strawi czyjeś utwory i wydała rozpoznawalne kawałki¹⁰. Ale gdyby nie to małpowanie, „toby nie było śladów kultur, które nas zajmują” [F, s. 274]. Myślimy, że to „wielkie cywilizacje, loty do gwiazd” [F, s. 6], a to tylko „trzepanie dywanów małpują miliardami” [F, s. 2–3]. Niejednokrotnie dokonuje się w tej poezji przewartościowanie uznanych schematów, konwencjonalnych chwytów poetyckich.

Doskonałą egzemplifikacją przywołania kultury wysokiej jest tytuł debiutanckiego tomu. U Białoszewskiego „obracają się rzeczy”¹¹, u Kopernika były to sfery niebieskie. Okazuje się jednak, że rzecz w niczym nie jest gorsza od planety, bo

kto wymyślił
że gwiazdy głupsze
krążą dokoła mądrzejszych?
A kto wymyślił
gwiazdy głupsze? [OR, s. 60]

„Kopernikański przewrót”, jaki dokonuje się w tej poezji, polega na pokazaniu, że przedmiot, nawet prymitywny, tandetny, może być „źródłem nieustannego uroczystego zdziwienia” [OR, s. 71]. Trzeba tylko patrzeć Mironowato. Wtedy rzeczy „przebijają nas mgławicami” [OR, s. 60], wtedy „krążą” [OR, s. 60] jak ciała niebieskie. Kosmosem staje się mieszkanie. Jego elementy nie muszą od razu funkcjonować na prawach znaku, nie muszą odsyłać do żadnych enigmatycznych idiomów. Skoro istnieją, mogą stać się dowodem istnienia oglądającego. Ich kontemplacja pozwoli potwierdzić własną tożsamość. Gdy zobaczy się obłoki-krowy lecące po niebie – można

⁸ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu*, s. 293.

⁹ Tamże, s. 295.

¹⁰ Patrz: P. Valéry, *Estetyka słowa*, Warszawa 1971.

¹¹ Tytuł tomikowi nadał A. Sandauer. Białoszewski w pełni go zaakceptował.

będzie wydać emfaticzny okrzyk radości: „o ja / o wy” [R, s. 173]. Wystarczy stanąć pośrodku mikrokosmosu-domu i kontemplować przedmioty „któreś z tych zwanych pod ręką” [OR, s. 60]. Kontemplować, obracając. Jak kubiści. Taki sposób oglądania przedmiotów w poezji polskiej jest (oprócz Białoszewskiego) charakterystyczny tylko dla Herberta. Przypomina on nieco kubistyczny sposób malowania rzeczy: zaprezentowanie wiedzy o przedmiocie. Apollinaire, który słabo znał się na kubistycznym malarstwie, określił tę technikę jako oglądanie przedmiotu z różnych stron. Ta symplifikacja nadal funkcjonuje w popularnym odbiorze dzieł kubistów. Białoszewski, oglądając

buraka burotę
i buraka
bliskie profile skrojone
i jeszcze buraka starość [OR, s. 61]

podejmuje próbę dotarcia do istoty przedmiotu. Jest daleki od ograniczenia się tylko do obejrzenia ze wszystkich stron tego warzywa.

Swoim tomem wpisuje się poeta także w szeregi kontynuatorów romantycznych toposów. Omawiany cykl poezji otwiera *Balladami rzeszowskimi* i *Balladami peryferyjnymi*. Tak jak Mickiewicz polemizuje z oficjalnie przyjętymi konwencjami i wynosi na piedestał kulturę zakorzenioną w ludowej tradycji. Do balladowego wzorca – reprezentującego jednak kulturę wysoką (a tylko ta jest przedmiotem mojej egzegezy) – nawiąże także w wierszu *Ballada o zejściu do sklepu*. Tekst stanowi transformację wyżej wymienionego gatunku. Jest w tej balladzie niezwykłość, nieprzewidywalność, jest ona realizacją współczesnej katabazy. Zejście do sklepu, który kiedyś oznaczał loch, podziemie, kryptę można bowiem odczytać jako stąpienie do Hadesu, tyle że tu wstąpił, bo po drodze mu było. „Najpierw zeszedł na ulicę” [OR, s. 120], a potem dopiero „wstąpił do zupełnego sklepu”. W środku – ziemi? wszechświata? – słyszał „ludzkie mówienie”. Dopiero w tym miejscu zaczyna odbierać świat za pomocą różnych zmysłów. Przed „sklepem” widział tylko, a może aż, „jak ludzie chodzą”. Chociaż ten widok okazał się prawie epifanią, fantastycznym objawieniem, nie wystarczył do dokonania konstatacji, że dokonał się powrót do prasensu, do praźródła. Dopiero mówienie (komunikacja), stanowiące dowód zauważenia człowieka przez człowieka, pozwoliły poecie na emfaticzne stwierdzenie: „No / naprawdę / wróciłem”. Wróciłem do pierwotności doświadczeń, zauważyłem elementarne działanie, którego wy, żałujcie, ale nie znacie. Wróciłem do miejsca, w którym już kiedyś byłem¹². *Ballada o zejściu do sklepu* została umieszczona przez poetę

¹² Por. list M. Białoszewskiego do J. Barana: „Stan niebycia dobrze mi znany. Raz już nie byłem. Aż do 1920 r. Inni też. Tylko zapominają”. (*Listy Mirona Białoszewskiego do Józefa Barana*, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1984, nr 6, s. 12). Istnienie w świecie traktowane

w cyklu *Grotesek*. Istota groteski zasadza się na dystansie wobec prezentowanych treści, wynika ze świadomości niemożności powiedzenia absolutnej prawdy o świecie. Pozwala na zestawienie na tym samym poziomie tego, co wzniosłe, z tym, co przyziemne, zwyczajne, to z kolei daje poecie możliwość potraktowania zejścia do sklepu w kategoriach wędrówki ku istocie życia, ku zrozumieniu. Dwie możliwe interpretacje: „nowa wersja nekyji, katabazy, zejścia do krainy umarłych”¹³ i wyprawa po zakupy sytuują utwór w konwencji groteski.

Obecne w każdym tomie Białoszewskiego liczne aluzje biblijne są kolejnym dowodem wskazującym na zasadność mojego wywodu. Bardzo często przywoływane motywy zostają zestawione ze zjawiskami codziennymi, zwyczajnymi. Dzięki temu te ostatnie nabierają wyjątkowego znaczenia, współtworzą nową ewangelię poety, która pozwala na zadanie absurdalnego z punktu widzenia logiki pytania:

w stole [...]

Gdyby wyłożyć wszystkie linie?

Gdyby zdobyć drewnianą Jerozolimę?

Gdyby wozami Eliasza

 przepchać się przez globy i próznie

 które w stole milczą czy dudnią?... [OR, s. 62]

Wozy Eliasza¹⁴ wędrują po stole, bo stół jest ich godny. Na początku było słowo, a u Białoszewskiego „cisza była na początku” [R, s. 144], gdy ktoś poprosił kobietę w zatłoczonym autobusie, aby się nie rozpychała. A później „co za upadek” [R, s. 144], bo może autobus ruszył, może ktoś przesunął się niefortunnie. „Co za upadek” człowieka.

W *Moich Jakubach* znużenia z piersi bohatera lirycznego „wyrastają schody rzeczywistości” [OR, s. 92]. Tymczasem Jakub widział we śnie schody, po których aniołowie wstępowali do nieba. I chociaż bohater tego wiersza „nie jest którymś z testamentowych proroków”, będzie się po nich wspinał, bo tam – „wyżej – hejnały kształtu, zamieszkiwania dotyku, wszystkie pogody zmysłów”. To są jego schody i sam zadecyduje, czy pozostanie „flądrą” [jw.], czy poszuka jakiegoś nieba.

Często w wierszach Białoszewskiego pojawia się motyw góry Karmel¹⁵. To miejsce odosobnienia symbolizuje tutaj, m. in., azyl, schronienie przed niebezpieczeństwami, jakie niesie życie:

jest jako chwilowe powołanie do bycia z nicości. (W mojej pracy dowodzę tej tezy, omawiając np. wiersz *gdy życie wyjdzie z mody*).

¹³ J. Brzozowski, *Budujące zejście do sklepu*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, red. J. Brzozowski, Łódź 1993, s. 46.

¹⁴ Patrz: Biblia, ST, 2 Ks. Królewska, 2. 11.

¹⁵ W XI w. na górze Karmel założono Zakon Karmelitów. Stąd potoczna nazwa Karmel jako symbol zakonu kontemplacyjnego.

wracam do Karmel z podgięć kolan z leżeń na Dąbrowskiego
 Żydów obgadywali że tak ich chowają żeby
 pierwsi poderwali się na sądny dzień
 a to chodzi o skupienie się embrionalne
 w pierwszej wodzie
 a nieraz ostatniej” [MW, s. 259]

Tylko w domowej Karmel możliwe jest skupienie. Skupienie absolutne, embrionalne. Karmel Białoszewskiego to niejednokrotnie kołdra. Jest ona „górami odosobnienia” [MW, s. 239], indywidualnym zakonem karmelickim. Innym razem z biblijną górą zestawiane są zgięte kolana, bo taki „karmel z kolan działa” [MW, s. 237]. Z kolei

jak był na karmelni
 ciągnęli ten karmel ciągnęli [MW, s. 236].

Jego kolor skojarzył się poecie z pasami na kołdrze. „I jak idzie kontemplacja” [jw.], to pojawia się inna Karmel. Starotestamentowa.

Poeta jest przekonany, że odnalazł prawdziwą wartość przedmiotów. To czyni go wybranym. Może „zaśpiewać eklezjastę” [OR, s. 58]. Dla innych ważne są „pra-szafy, pra-klamki”, inni dążą do jakiejś „podłogi obiecanej, którą każdy obiecał sobie”. On ma swoją „swobodę tajemną”, on wie, że „marność jest dla wybranych”, bo tylko wybrany dostrzega wartość tam, gdzie inni nie widzą niczego. W *Autobiografii* autor dokonał sakralizacji pięter swojej kamienicy poprzez zestawienie ich z pojęciami zaczerpniętymi z Biblii: cztery piętra to jego „cztery ewangelie”,

jedna i ta sama poręcz
 od piwnic
 niepojętych jak stworzenie świata
 do strychów
 niespokojnych jak sąd ostateczny [OR, s. 103].

Motyw sądu ostatecznego jest stale obecny w wierszach Białoszewskiego. W *Balladzie krośnieńskiej* miasto jawi się jako arka Noego:

wnoszą potopu świecznik [...]
 milkną harmoniki Noego [OR, s. 29].

W *Autobiografii* „anioł ostateczny wezwał żółtą, skłębioną scenę zacieków przedstawiającą wieczne szczęście. (I) odleciała z sufitu” [OR, s. 106]. Ważne miejsce wśród tekstów apokaliptycznych Białoszewskiego zajmuje wiersz *Apokaliptyka*. Białoszewski, niczym prorok, buduje wizję świata po jego końcu, odwołując się do biblijnej apokalipsy. „Wyjdą z piasku roślinki” [MW, s. 253] – mówi poeta, co od razu przywołuje na myśl wyjście Izraelitów z Egiptu do Ziemi Obiecanej. Wyjdzie także z niego „niuch przedpotopowy i pójdzie”. Gdyby potraktować niucha jako duszę¹⁶, wówczas

¹⁶ Patr.: J. Płuciennik, *Będzie i będzie Białoszewskiego?*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego...*, s. 70.

będzie on dowodem na jej nieśmiertelność po śmierci ciała. Niuch „stanie u niekończyn szyn”, czyli u kresu bezkresu swojej podróży. Później już tylko „wylot” poza czas, poza przestrzeń. Nowe stworzenie „będzie niebieskie / będzie pachło / będzie wiuwało”. Czyżby zatem jakiś raj i szczęście?

J. Płuciennik zwraca uwagę na fakt, iż Białoszewski leży, wypowiadając swoje przepowiednie. Twierdzi, że z tego powodu nie można ich traktować poważnie. Jest to jednak błędne rozumowanie. Leżenie dla Białoszewskiego oznaczało skupienie, kontemplowanie. Leżąc, odbywał swoje metafizyczne podróże. W *AAAmeryce* pisze:

Pytają o moje wrażenia z Ameryki. Mówię jak potrafię. I w ogóle o idei podróży. A potem o swoich latach leżenia w ciemnym pokoju, namysły, dziwny stan, wizje, pisanie, niewychodzenia. I mówię, że to też było jak podróże, a nawet lepsze. Inni potwierdzają:

– Tak, to musiało być wspaniałe¹⁷.

Nie z leżenia wynika zatem brak powagi w zakończeniu *Apokaliptyki*. Ironia kryje się w samych słowach. Bo cóż to znaczy, że „będzie pachło / będzie wiuwało”? Coś na pewno będzie, ale „nie tak dużo” [R, s. 194]. Tym niemniej w wierszach apokaliptycznych Białoszewskiego nie ma beznadziejności, tragizmu. Jest spokojna zgoda na to, co nastąpi. Nie ma buntu i rozpacz, jest spokojne stwierdzenie, że przecież i tak „po nas wszystko zamknie się na jedne drzwi” [R, s. 174]. Nie słyhać tu grzmotów, krzyków, tu ziemia po prostu „mdleje, [a] słońce zapieje” [R, s. 173]. Apokalipsa zostaje oswojona. Tu życie zwyczajnie „wychodzi z mody” [O, s. 107]. I z możliwych „brył nicości wylize nas krowa” [jw.]. Nie wiadomo tylko, z której strony się zjawi. Niewiele zresztą wiadomo.

a kiedy życie wyjdzie z mody
z powrotem zejda się wody
z ogniem
z szarzyzną
słowo się odpoczątkuje
ostatnie coś znieczuje
i od nowa
wylize nas z brył nicości
krowa
która znajdzie
się
?
czy
którą znajdzie
samo
się
?

¹⁷ M. Białoszewski, *AAAmeryka*, Warszawa 1988, s. 80–81.

U Białoszewskiego często pojawiają się pytania dotyczące kształtów ontycznego bycia w zaświatach. Poeta udziela także odpowiedzi. Nie są one oryginalne, ale w nowy sposób przedstawione. Wszystko powróci do prajedni bytu, Logos zostanie cofnięty, nastąpi proces odwrotny do stwarzania świata. Skoro kiedyś „po wszystkich możliwościach niebycia / zrobiło się bycie” [O, s. 16], to teraz „odpocządkowywanie” będzie oznaczało powrót do niebycia, do nicości. Ludzkie *esse* mieści się zatem pomiędzy niebytem, „Niebycie trzyma nas z obu stron”¹⁸.

Biblijne piekło też już nie przeraża. Wchodzi się do niego przez szafę. Na dodatek pomiędzy wieszakami może mignąć „czerwona suknia i czarne skarpetki / Dantego” [O, s. 68]. Czasami przedmiotem żartów może być także śmierć. Nie ma sensu obawiać się jej, bo i tak nas nie ominie. Nawet Hamletowi

„nie wyszło
nic a nic
z tym jego
Byc albo nie byc” [Ow, s. 141],

choć „myślał, że przeinaczy” [jw.]. Po cóż pytać: być czy nie być, skoro i tak się jest, a później i tak nas nie będzie. „Tańczyć z przegięciem” [jw.].

Święci u Białoszewskiego pozbawieni są patosu. Są zwyczajni w swojej świętości, bliscy przeciętnemu człowiekowi, uśmiechają się. Rozmowa św. Jana od Krzyża i św. Teresy z Avila kończy się uniesieniem obojga.

Ano jak się z Bratem Janem rozmawia
to trudno się ustrzec uniesienia [BB, s. 361]

– mówi św. Teresa. Św. Jan trzymał się krzesła, a i tak „nie wytrzymał” [jw.]. Swoją opowieść o dwojgu świętych mistycznych nazywa Białoszewski *Karmelicką plotą*. Karmelicką, bo miejscem rozmowy świętych jest zakon karmelicki. Płota, bo nie ma tutaj wzniosłości towarzyszącej opowieściom o świętych. Jest to jak gdyby przytoczenie zasłyszanej gdzieś historii.

Obok odwołań biblijnych pojawiają się także w wierszach Białoszewskiego reminiscencje mitologiczne. Przewoźnik Charon czeka tu na duszę. Żegnający trupa

śpiewają i śpiewają
– a bo wydaje się, że wsiąść
że dopiero się zaczniesz [Os, s. 92].

Nic się jednak nie zaczniesz.

¹⁸ Cyt. za: A. Sobolewska, *Ja to ktoś znajomy. Poetyka doświadczeń wewnętrznych w późnej twórczości Iwaszkiewicza i Białoszewskiego*, „Twórczość” 1985, nr 9, s. 62.

Tyle wszystkiego
co zdążą na tym brzegu" [jw.].

Tutaj, przed wejściem na łódkę Charona, trzeba wypełnić swoje zadanie. Później niczego się nie naprawi, nie dokończy, nie rozpocznie.

Na uwagę zasługują także wiersze, w których sytuacje zdarzające się w bloku, zostają pokazane przez pryzmat odwiecznych, utrwalonych w literaturze dramatów. W tym celu poeta posługuje się literackim żartem i parodią. Od wieków było wiadomo, że poecie trudno jest dostosować się do warunków zwyczajnego życia. Także tutaj

w murze rurze
Król Rur

próbuje się precyzyjnie. Jednak

najgorzej z trr eenem
i harfą [R, jw.].

Osobność poety nie ułatwia mu egzystencji w mrówkowcu. Lilie, które u Mickiewicza stanowiły symbol prawdy, były narzędziem kary, wiedziały więcej, u Białoszewskiego mogą być przyczyną zagrożenia dla ich posiadacza.

niesie same dzioby
Dzień
Noc [R, jw.].

Wie więcej od innych, zna prawdę. Ale może to okazać się bardzo niebezpieczne, bo oto „pootwierają się” i „zabiją pana” [jw.].

Przykładem wykorzystania przez Białoszewskiego elementów kultury wysokiej jest także wiersz *Rymy*. W staropolszczyźnie słowo „rymy” oznaczało wiersz. Dzisiaj ma już zabarwienie ironiczne. Ale nie dla Białoszewskiego. Rymy, tak jak ballady, legendy, bliższe są zwykłemu człowiekowi niż wyszukane koncepty poetyckie. Ta bliskość ma ogromne znaczenie, bowiem „nie ma życia bez pisania”¹⁹. Rymy to także rymowanie, cyzelowanie formy. Tak rozumiane pozwalają na określenie ich w tym przypadku idiomem wysiłków poety: zapisywaniem w postaci mowy wiązanej doświadczeń, łączenia „życia i pisania”. Proces ten jest ograniczony „ramami”, ramami niedoskonałości słowa – jako narzędzia poetyckiego. Słowa są ramami, „stanowią zakres i granice czegoś”²⁰. „Słowo obramiające nie tylko ukazuje coś, wyodrębnia, ale jakby bardziej koncentruje uwagę na obszarze zamkniętym, w owej – umownie tak nazwanej – ramie”²¹. Skoro słowo to rama – to wszystko, co ono ogranicza, nie jest słowem albo nie może nim być.

¹⁹ *To w czym się jest...*, s. 30.

²⁰ Patrz: *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, red. B. Gers, M. Goszczyńska, Warszawa 1968.

²¹ E. Ledóchowicz, *Nie na rozkurz*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego...*, s. 107.

To, co mieści się poza granicami wypowiedzi i nie podlega werbalizacji, paradoksalnie istnieje dzięki temu, co wypowiedzieć można. Słowo i milczenie nawzajem się dopełniają, wyrażone i niewyraźne albo istnieją obok siebie, albo nie można o nich mówić w ogóle. Ramy Białoszewskiego przywodzą na myśl słynną metaforę pierścienia, którą „posłużył się A. Kojève w jednym z wykładów heglowskich”²²: „Weźmy złoty pierścień. Ma on otwór i otwór ten jest równie istotny dla pierścienia jak złoto: bez złota otwór (który zresztą by nie istniał) nie byłby pierścieniem; ale bez otworu złoto (które wszak by istniało) również nie byłoby pierścieniem. Jeśli jednak przedziurawiono atomy w złocie, nie jest bynajmniej konieczne szukanie ich w otworze. [...] Otwór jest nicością, która trwa (jako obecność nieobecności) tylko dzięki złotu, które ją otacza”. Słowa-ramy koncentrują uwagę na niewyraźnym, na drugim dnie, na „środku poematu” (to tak, jak u Różewicza).

Białoszewski pisze *Kwadrat mowy o sobie*. Kwadrat już w starożytności wykorzystywany był jako symbol wieloznaczny, figura magiczna. „Symbolizuje absolut, boski rozum, doskonałość, objawienie, boską Jeruzalem, cztery żywioły, cztery strony świata”²³. Białoszewski „o włos, a byłby piękny” [RZ, s. 171], byłby doskonały. Ale ma „przerwę we włosach” [jw.], chociaż „jest bez przerwy” [jw.], ciągle, zawsze – zanim nie „wyjdzie z siebie”.

Mityczny Sfinks zadawał ludziom pytanie i zabijał, gdy nie uzyskał na nie poprawnej odpowiedzi. Tylko jeden człowiek okazał się na tyle mądry, by stać się interlokutorem potwora. Upokorzony zwierz rzucił się w przepaść. Tymczasem u Białoszewskiego Sfinks nie przegrywa z bystrzejszym od siebie. Przegrywa ze zwyczajnym chamstwem, które

obeliskami bloków chodzi
siada
i zsiada się
na sfinksa [Os, s. 256].

Chamstwo jest „promienne” [jw.]. Dociera w różne miejsca, jaśnieje, roztacza blask. Mądrość, symbolizowana przez Sfinksa, nie świeci. Trzeba do niej docierać krętymi drogami, trzeba ją odkrywać.

Sienkiewiczowski latarnik był sam, odcięty od ludzi, ich problemów, zespolony z naturą. Białoszewski także ma poczucie odrębności. Jest

sam na sam z białością
z przezroczystością
z widokiem
sam na sam [Os, s. 34].

²² Cyt. za: T. Kunz, *Tadeusza Różewicza poetyka negatywna*, [w:] *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

²³ W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 1990.

Jego latarnią jest wieżowiec. Ludzie są jednak blisko, niemal na wyciągnięcie ręki. Ciągłe ich słyszy, ciągle czemuś się dziwi. Ma świadomość, że jego życie jest w jakiś sposób związane z życiem innych mieszkańców mrówkowca. Słyszy ich przez ściany, widzi na schodach. Nie są mu obojętni. Nie ucieka od nich jak stary Skawiński. Jest ich stróżem. Stróżem rzeczywistości. Jak przystało na latarnika, rozświetla im ciemność, daje rady:

 Nie zabłądźcie.

 Bądźcie.

 Mijajcie, mijajmy się,

 ale nie omińmy.

 Mińmy [Os, s. 66].

Nie omińmy się zatem. Nawet on, latarnik, stróż, nie ominie człowieka. Będzie i minie. Jak każdy.

Białoszewski odwołuje się także do tradycyjnych chwytów literackich stanowiących domenę kultury elitarnej. Zamyka *Obroty rzeczy* cyklem *Grotesek*. Są to wiersze pełne subtelnej ironii i żartobliwego dystansu wobec wykorzystywanych konwencji poetyckich. Charakterystyczne jest to, że groteska rodzi się tutaj nie w sferze świata przedstawionego, ale powstaje na skutek zderzenia patetycznej formy wiersza z przedmiotem poetyckiego opisu. Klucz nabiera tak wielkiego znaczenia, że trzeba stworzyć jego „studium” [OR, s. 115]. Sprężyny i pasy w materacu przywołują na myśl obrazy Matisse’a i Bonnard’a. Piec, a w zasadzie jego brak, posłużył do napisania ody. Ody do radości. Zgodnie z konwencją gatunku podmiot liryczny powinien zwrócić się do radości (np. *An die Freude* Schillera). Tymczasem tutaj pada dumne stwierdzenie „mam piec” [OR, s. 116]. Białoszewski ustawia się w opozycji do tradycji literackiej, znacznie obniżając patetyczną rangę gatunku. Jest to jego oda do radości. On ma prawo nadać piecowi wartość godną opiewania w odzie. Ma swój piec „podobny do bramy triumfalnej” [jw.], dlatego zaśpiewa swoją odę do radości. I chociaż zabiorą mu piec, to on i tak znajdzie pociechę w „szarej nagiej jamie” [jw.], która po nim zostanie. „I to mu wystarczy” [jw.].

I. Urbaniak²⁴ zwraca uwagę na fakt, że zbitka słów „szaranagajama” [jw.] została wystylizowana na język japoński. To przywołuje na myśl filozofię Wschodu z jedną z jej fundamentalnych tez o wyzbyciu się przywiązania do rzeczy materialnych. Bo to „marność jest dla wybranych” [OR, s. 58], jak mówi Białoszewski w *Swobodzie tajemnej*. On, wybrany, ma swoją odę do radości, on będzie „śpiewał eklezjastę” [jw.].

Przykładem parodystycznego nastawienia do elementów kultury wysokiej jest specyficzne potraktowanie spetryfikowanych pojęć, tj. wieszcz, muza,

²⁴ I. Urbaniak, *Trwalsze od spizu*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego...*, s. 37.

natchnienie. Okazuje się, że wiersz może powstać w chwili oczekiwania na natchnienie:

Muzo
Natchniuzo
tak / ci / końcówkuję
z niepisaniowości
natreść
mi
ości
i uzo [MW, s. 242].

Muzie wystarczy „kończówkować”, dobierać odpowiednie rymy. Dopiero później można je „natreścić”. Cóż to zatem za wieszcz, który dopasowuje treść do rymu? Co to za poezja, której początkiem jest rym? „Namuzowywanie” [jw.] polega wtedy na dodawaniu treści do ułożonych rymów, jest appendixem do aktu poetyckiego. Na dodatek ów uświęcony przez tradycję poeta nie zna wszystkich odpowiedzi. Jego prorocze umiejętności zostają podane w wątpliwość:

– wiesz co?
– a bo ja wiem? [MW, s. 251].

Wśród tekstów Białoszewskiego można wskazać przykłady nawiązań do konkretnych gatunków literackich. „I trzeba pomyśleć o różnych sprawach” – zaczyna swoją *Autobiografię* [OR, s. 97]. Tematem autobiografii „jest życie autora, zdarzenia, których był świadkiem, jego doświadczenia, ewolucja zapatrywań i postawy wobec świata”²⁵. Są autobiografie, „których autorzy usiłują zarysować jakąś spójną koncepcję własnego życia, ukazać całościowy sens własnych doświadczeń, zbudować z nich paradygmat mogący służyć innym jako pouczenie lub przestroga”²⁶. Są autobiografie, „których autorzy skupiają się na analizie swoich przeżyć wewnętrznych, na kształtowaniu poglądów filozoficznych czy idei artystycznych”²⁷. Jest wreszcie *Autobiografia* Białoszewskiego, niesamowite „myślenie o różnych sprawach” [OR, s. 91]. Sprawy te zostają zestawione z zaparzaniem herbaty, wyrzucaniem garnka z popiołem. Białoszewski nie podaje tutaj jakiegś jednolitej koncepcji swojego życia, nie mówi o ewolucji swoich poglądów. On patrzy na ulicę. Ma poczucie osobności, trwania w „środku rojącej się pustki” [jw.]. Tym niemniej, tak jak w tradycyjnej autobiografii, mówi o sobie, o miejscach, z którymi czuje się w jakiś sposób związany. Ma swoją kamienicę „z piętami jak ewangelie” [OR, s. 103], ma swoją „stajenkę z mirrą, kadzidłem i złotem”

²⁵ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1988.

²⁶ Tamże.

²⁷ Tamże.

[OR, s. 106]. On sam tkwi pomiędzy zwykłymi sprawami a nieskończonością. Czasem także i „na jego powiekach ktoś się trzęsie smutno” [OR, s. 97]. Zaduma? Smutek? Świadomość kruchości bytu? A może to „ptak perspektywy” [jw.], pewność, że funkcjonuje się pomiędzy niebem i ziemią na prawach Kafkowskiego człowieka zniewolonego przez dwa łańcuchy. „Kiedy dąży do ziemi, dławi go obroża nieba, kiedy zaś zdąży do nieba, dusi go obroża ziemi”²⁸. Kamienny trójkąt ziemi i falujący nieba wyznaczają perspektywę dla doświadczającego rzeczywistości. Charakterystyczne jest użycie przez poetę słowa „trójkąt”. Ziemia i niebo mają tutaj kształt tej właśnie figury geometrycznej. W *Dziennikach* Hebbła czytamy: „Artysta ma w głowie same tylko kuliste postacie, zwykły człowiek same trójkąty”²⁹. Nie wiem, czy Białoszewski czytał Hebbła, wiem jednak, że doskonale znał symbolikę podstawowych figur geometrycznych, czemu dał wyraz chociażby w wierszu *Kwadrat mowy o sobie*. Patrząc przez okno, widzi trójkąt, a nie kwadrat czy koło, widzi „zwykłą” figurę, mniej naszpikowaną symboliką, nie będącą idiomem doskonałości. Nic dziwnego, skoro „bycie” człowieka nie jest doskonałe. W kolejnych wersach tekstu pojawia się określenie: „piramida spraw codziennych”. Skoro piramida, to musiał też pojawić się trójkąt. Ta interpretacja nie przeczy jednak prawdziwości mojego wcześniejszego wywodu. Ciąg myślenia autobiograficznego kontynuuje wiersz *Mój testament śpiącego*. Zgodnie z konwencją gatunku, jest w tym wierszu życzenie poety skierowane do pozostających przy życiu. Wyraża on przekonanie, że liczą się rzeczy zwyczajne, codzienne. One implikują sensowność ludzkiej egzystencji.

więc naprawdę
pamiętajcie
parasol [OR, s. 93].

Utwór ten nie jest jednak pożegnaniem ze światem (tak jak tradycyjne testamenty). Podmiot liryczny spokojnie stwierdza, że „w końcu wyleci ze skorupy” [jw.]. Nic w tym dziwnego. Jeśli będzie mógł, to

jeszcze ileś razy
porozlepia swoje kredy
gipsy [jw.].

Później po prostu „wyleci”, po cichu, bez pożegnania.

W krąg tradycji literackiej wpisuje się Białoszewski także swoją *Wycieczką do Egiptu*. Ten cykl kilkudziesięciu utworów ma cechy charakterystyczne dla gatunku literackiego, jakim jest podróż. Gatunek ten to utwór „przybierający formę opisu podróży lub posługujący się tematem podróży jako

²⁸ F. Kafka, *Okno na ulicę*, przeł. A. Kowalkowski, R. Karst, Gdańsk 1996, s. 117.

²⁹ Cyt. za: T. Różewicz, *Przygotowanie do wieczoru autorskiego*, Warszawa 1977, s. 171.

głównym wątkiem fabularnym bądź kompozycyjnym”³⁰. „Wycieczka” Białoszewskiego zawiera konstytutywne cechy podróży XIX-wiecznej. Można bowiem wskazać kolejne miejsca pobytu podmiotu lirycznego, „można dokonać rekonstrukcji trasy wycieczki. Trasa ta stanowi oś tematyczną i kompozycyjną cyklu”³¹.

Zanim co
piwo
Haberbusch [...]
sfinksy na butelkach [R, s. 230],

później „jazda przez śnieg z Saskiej Kępy na lotnisko w Warszawie” [R, s. 232]. Wreszcie Kair i jego „Ojcowie Zadżumieni” [R, s. 233]. Kolejny etap stanowiła wycieczka do piramid, Fayum, rejs po Nilu, Assuan, Luksor.

Autor-podróżnik jest tutaj głównym bohaterem. Jego spostrzeżenia, poglądy są „nieodłączną częścią świata przedstawionego”³². To on podziwia, komentuje, a czasem „zagląda do swoich bananów pod łóżko” [R, s. 252]. Opisowi podróży towarzyszą fragmenty dotyczące wiedzy z zakresu historii, archeologii, opisy ludzkich zachowań. Wspomina „przemłotkowywanie Totmesa” [R, s. 253]. Jest doskonałym obserwatorem zachowań współtowarzyszy wycieczki:

Polki na dworcu w Assuanie
– zrobię pranie w Luksorze
– ja też [R, s. 245].

Opisywane doświadczenia znane są autorowi z autopsji.

Wycieczka do Egiptu stanowi wyraźne nawiązanie do *Podróży do Ziemi Świętej* Słowackiego. „Ilu tu Ojców Zadżumionych” [R, s. 233] – woła Białoszewski. To przywołanie utworu Słowackiego implikuje poetycką polemikę z wielką tradycją literacką. W zawołaniu Białoszewskiego nie ma tragizmu i patosu znamiennego dla romantycznego tekstu. Tutaj każdy Arab jest ojcem zadżumionym. Dokonało się zrównanie pojęć. Białoszewski na każdym kroku podkreśla swoją w stosunku do Słowackiego osobność w oglądaniu starożytnego świata. Słowacki pyta:

Piramidy, czy została
Jeszcze jedna trumna głucha
Gdzie bym złożył mego ducha?³³

³⁰ J. Kamionka-Straszkowa, *Podróż*, [w:] *Słownik literatury XIX wieku*, red. J. Bachórz, Warszawa 1994, s. 698.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 699.

³³ J. Słowacki, *Rozmowa z piramidami*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, t. 1, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1965, s. 27.

Tymczasem duch Białoszewskiego jest daleki od myśli o śmierci. Poeta „dojechał do piramid” [R, s. 233] i „we wściek” [jw.], bo „karuzela, krzyk” [jw.].

Słowacki, płynąc po Morzu Śródziemnym, „widział lotne w powietrzu bociany”³⁴, a Białoszewski „rozdziela środek od nieskończoności” [O, s. 38]. Morze jest bezkresne, wszechświat – nieskończony. Poeta jest na morzu, „na czubku planety” [O, s. 40], w środku. A może środkiem? Trzeba oddzielić środek, chociaż i tak wszystko roztopi się w nieskończoności, trzeba oddzielić, aby były „bycia, co będą bełtać niebyciami” [O, s. 4].

Słowacki wybierał się na Wschód, będąc przekonanym, że ta egzotyczna podróż będzie ukoronowaniem losu tułacza.

Diabeł postawił go na wieży świata smutnego
życia nicością i pokazał wszędzie
pustynie mówiąc: Tam ci lepiej będzie³⁵.

Tymczasem Białoszewski:

jechał do Egiptu
sprawdzić naczelną metaforę
styku z wiecznością [R, s. 257].

Nie zastanawiał się długo nad wyjazdem.

Poszedł spać, myślał sobie
– a gdybym i ja tak pojechał posprawdzać? [R, s. 232].

Sprawdził, że

księżyc na
meczetach jest taki
jak na niebie, bo wisi nowiem położony
na plecach [R, s. 251].

Sprawdził, że „świat jest podobny do siebie, bo chłop egipski idzie z krową między płotem a peronem” [R, s. 246], prawie tak jak w Polsce. Słowacki nie sprawdzał. Według R. Przybylskiego, szukał w piramidach „strupieszczenia duszy”³⁶, formy zmumifikowania, która rozwiązałaby jego kłopoty. Pod wpływem uroku piramid napisał: „[...] na oczach usiadła mi dusza”³⁷. Białoszewski natomiast „we wściek” [R, s. 233], gdy okazało się, że nie jest sam w obliczu jednego z cudów świata.

³⁴ J. Słowacki, *Hymn*, [w:] tenże, *Utwory zebrane*, s. 28.

³⁵ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej*, Pieśń I, Gdańsk 1987, s. 30.

³⁶ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1992.

³⁷ J. Słowacki, *Piramidy*, [w:] R. Przybylski, *Podróż...*, s. 552.

Dla Słowackiego piramidy były symbolem wielkiej trumny, sarkofagu, który zdoła pomieścić zmumifikowane idee, nadzieje, symbolem grobu dla narodu:

Piramidy, czy wy macie
 Takie trumny zbawicielki
 Aby naród cały, wielki
 Tak na krzyżu, w majestacie
 Wnieść, położyć, uśpić cały
 I przechować na dzień chwały?³⁸

Białoszewski patrzył na piramidy tak, jak patrzy wrażliwy turysta na pomniki zamierzchłej przeszłości. Nie traktował ich jak grobów wartości i założeń ideowych. Widział tu „trupy zamienione w zabytek” [R, s. 234] albo „choć futerały” [jw.].

Słowacki, płynąc po Nilu, był – jak mówi Przybylski – przerażająco smutny i obojętny. Ciągłe towarzyszyła mu myśl o śmierci. W *Pieśni na Nilu* prowadzi rozmowę z przewoźnikiem, który staje się tutaj kimś wiodącym dusze do krainy cieni. Wszędzie czai się śmierć: w chatce nad brzegiem, w odległych piramidach. Jakże inny jest przewoźnik Białoszewskiego. On „rozpędza łódź na hipopotamy”, żeby podróżnym „podoobało się z banie” [R, s. 234]. Przejazdka Białoszewskiego po Nilu jest zupełnie inna od podróży poety-romantyka. Nie ma tu smutku, myśli o śmierci. Wręcz przeciwnie. Pada tutaj radosne stwierdzenie:

ach jak przyjemnie
 kołysać się wśród fal [R, s. 241].

„Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem”³⁹ Słowacki popadł w głęboką melancholię, pograżył się w metafizycznym smutku. W wierszu-monologu w ekstatycznym uniesieniu opowiada o swojej samotności, o niepokoju związanym z niemożnością poznania miejsca, „gdzie się w mogiłę położy” [jw.]. Słońce „rzucające ostatnie błyski” [jw.] na Morze Śródziemne skłoniło go do refleksji, do śpiewania Bogu hymnu-skargi. Białoszewski pisze natomiast *Wypisy z morza*. Wypisy, które nie są spowiedzią smutnej jednostki opowiadającej Stwórcy o tym, co ją boli. Białoszewski stawia pytania dotyczące istoty „bycia”:

Co być musi?
 Co serce zaspokoi? [O, s. 39]

i formułuje rzeczowe odpowiedzi: „Obojętność, obturlać się w niej” [jw.], „Bycia beltają niebyciami” [O, s. 38]. Ten ostatni postulat podda kiedyś

³⁸ J. Słowacki, *Rozmowa z piramidami*, s. 27.

³⁹ J. Słowacki, *Hymn*, s. 28.

poeta rewizji. Choroba, ból, spacerzy ze zwojami kabli unieważnią dotychczasowe konstatacje o ontycznej proveniencji. Okaze się, że jest „odwrotnie i wcale” [jw.]. To chwile „niebycia”, utraty przytomności zaczną decydować o istnieniu (albo nie-istnieniu). Jest „wcale”, bo czy można powiedzieć, że organizm podtrzymywany przy życiu przez urządzenia medyczne jeszcze „jest”? Wydaje się, iż bycie „wcale” oznacza stan pośredni pomiędzy istnieniem a „wyjściem z siebie / na nicość” [O, s. 97]. W innym utworze poeta zauważa, iż oto

Nagle odkrycie: przecież naprawdę jesteśmy na samym czubku
planety,
ale to nie tylko tu i dziś, zawsze, wszędzie [O, s. 40].

To, o czym wiemy, staje się epifanią w momencie, gdy je sobie uświadomimy. Podróż na Wschód nie przyniosła Słowackiemu ukojenia. „Widział piramidy, ale stracił za to obraz, który sobie o nich jego imaginacja wytworzyła”⁴⁰. Tymczasem Białoszewskiemu

sprawdziło się
– na wylot” [R, s. 257].

Piramida rzeczywiście okazała się „stykiem z nieskończonością” [jw.], potwierdzeniem ciągłości istnienia, asumptem do wyrażenia *explicite* stwierdzenia, że w Egipcie – „pra-Cheopsiarni ludzkości” [R, s. 240] – możliwe jest „tarło wieków o siebie” [R, s. 234].

Analizując odwołania Białoszewskiego do kultury wysokiej, warto zwrócić także uwagę na podobieństwo niektórych jego wierszy do tradycyjnych haiku i koanów.

– [...] Czy on rozwiązał swój koan? Jak myślisz?

– Rozwiązał, ale nie umiał tam zostać. Nie był mistrzem. Myślę, że on nim bywał. Na zasadzie doskoku. Doskok to było jedno z jego ulubionych słów. Miron ma taką dziurę do nieba. On nieraz o tym nie wiedział. Nagle – jest dziura. Więc doskoczy tam. I ciach, z powrotem był na ziemi. Miron wiedział, że istnieje taka możliwość i potrafi z niej skorzystać. Ale tego nie ma w jego twórczości. Tam są same błyski i rozbłyski⁴¹.

Tak jak w zen. Zen to rodzaj medytacji. „Centralną, a także najmocniej podkreślaną naukę w zen stanowiło to, że poprzez medytację można osiągnąć satori (oświecenie), intuicyjny wgląd w to, co przewyższa logiczne różnicowanie. Pomocą w osiągnięciu satori była medytacja”⁴². Według A. Sobolewskiej, sposób postrzegania świata przez Białoszewskiego był

⁴⁰ Korespondencja J. Słowackiego, [w:] J. Słowacki, *Utwory zebrane*, t. 1, s. 343.

⁴¹ A. Żyrowska, *Ważny jest lot*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 243.

⁴² J. Giroux, *Wprowadzenie do zen i kultury Japonii*, przeł. E. Tomaszewska, [w:] *Metafora, haiku*, Kraków 1994, s. 9.

bliski zen. Zen to postawa życiowa, której celem jest osiągnięcie intuicyjnego kontaktu z rzeczywistością. „W zen słowa nie wystarczają. Wielorakość zdarzeń zostaje zastąpiona intensyfikacją”⁴³. I u Białoszewskiego wrażenia zostają zintensyfikowane, dokonuje się kontakt z rzeczywistością, z konkretem. Wyraźne są związki Białoszewskiego z zen, a co za tym idzie – z haiku.

Haiku wywodzi się z haikai-no renga, czyli z dowcipnej i żartobliwej odmiany renga⁴⁴. Wiersze Białoszewskiego nie są typowymi haiku. Przypominają je jednak pod wieloma względami. „Haiku to wypowiedź zakończona treściowo i formalnie. Wystarczyć ma połowa środków wyrazowych potrzebnych dla wyrażenia danej treści, by wypowiedzieć całość tej treści”⁴⁵. Haiku jest pozbawione jakichkolwiek szczegółów, jest maksymalnie skondensowane znaczeniowo. Zmusza czytelnika do wysiłku intelektualnego.

śpiące zimno
bełtanie się wody i tchu
zbliża się świat [Os, s. 286],

„bełta się mowa”, jakies zimno śpi. Może to zbliża się świat? Może my zbliżamy się do świata, bo dotychczas wszystko spało, a z „bełtania” nic się jeszcze nie urodziło? Gra intelektualna nie ma końca. Kilka wyrazów, a tak wiele sensów. „Prawie haiku”⁴⁶.

Zadaniem czytelnika jest „dośpiewanie sobie wszystkich szczegółów z własnego zasobu doświadczeń, jakkolwiek mogą być one inne niż w doświadczeniu autora”⁴⁷. To czytelnik musi odpowiedzieć sobie, jaki sens ma rzeczywistość, w której istnieją dwie cisze i to na dodatek „słyszane na oba uszy” [R, s. 162]. Jedność przestaje być całością, następuje rozdwojenie zmysłu.

Inny przykład:

Jednakowość
tuczy
nie zawsze, nieraz wciąga [R, s. 169].

Jednakowość czegoś czy jednakowość w ogóle? Poeta nie daje odpowiedzi. Być jednakowym, takim jak wszyscy, to znaczy nie mieć problemów implikujących nieprzystosowanie do rzeczywistości-faktyczności, być „utu-
czonym” spokojem egzystowania. Jednak „jednakowość” może też nas „wciąg-

⁴³ S. Fagerberg, *Illuminacja*, przeł. A. Krajewski-Bola, „Poezja” 1975, nr 1, s. 29.

⁴⁴ Renga – poemat łańcuchowy w literaturze japońskiej. Składa się z 36, 100 lub 1000 zwrotek zbudowanych z trzech lub dwóch wersów. Nie posiada rymów i jednorodnej treści, ponieważ tematycznie wiążą się tylko sąsiadujące ze sobą zwrotki, dzięki czemu treść i nastrój zmienia się jak w kalejdoskopie. Tworzone były zespołowo.

⁴⁵ W. Kotański, *Japoński siedemnastogłoskowiec haiku*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 9.

⁴⁶ T. Cieślak, *Prawie haiku*, [w:] *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, s. 112.

⁴⁷ W. Kotański, *op. cit.*, s. 9.

nać”, może spowodować, że nie będziemy widoczni. Może zatem lepiej nie być jednakowym? Słowo „wciąga” sugeruje jeszcze jedną możliwą wykładnię interpretacyjną. Może oznaczać proces stopniowego przyzwyczajania się do „takosamości”, która jest pociągająca, bo wygodniejsza, mniej konfliktowa.

„Poeta szkoły Basho nie powinien tworzyć w oderwaniu od scenerii konkretnej”⁴⁸. Białoszewski przestrzega tej zasady. Widzi

ścisk zimna
pogorszenie świata
sarkofagi ludzkości z betonu [Os, s. 285].

Widzi zwyczajne zacieki, chociaż są to dla niego

góry
widziane z góry
księżycyca [R, s. 170].

Konkret spełnia w haiku istotną rolę. Zestawiony z całością umożliwia wydobyć ogólnego sensu. Dzięki temu sugerowana jest jedność świata, nierozzerwalny związek rzeczy ze zjawiskami o charakterze uniwersalnym. Tę spójność świata doskonale obrazuje wiersz z *Rozkurzu*:

ja do okna
trwa w wodzie
woda w błysku
błysk na mnie
szum
co? co?
wszystko zgasło [R, s. 177].

Zwyczajna sytuacja prowadzi do enigmatycznych pytań. Podmiot liryczny wygląda przez okno. Widzi mokrą od deszczu trawę. Woda odbija światło, błysk ogarnia także oglądającego. Na dodatek błyszczy się mokra szyba (może widzi w niej swoje odbicie?). To wydarzenie skłania podmiot liryczny do zastanowienia się nad sytuacją człowieka w ogóle. „Co? Co?” Może stanowimy jedność ze światem? Może będziemy mogli tę jedność dopiero osiągnąć:

lecą krowy po niebie
o ja
o wy [R, s. 173].

Miłosz we *Wprowadzeniu* do swoich tłumaczeń haiku stwierdza, że piszący haiku musi „wyzbyć się siebie i przenieść się w oglądany przedmiot, bo tylko wtedy może uchwycić jego takosć”⁴⁹. Białoszewski – posłuszny tej

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Cz. Miłosz, *Wprowadzenie do: tenże, Haiku*, Kraków 1992, s. 13–14.

koncepcji – „rozwodzi się ze sobą” [R, s. 205]. Ten niecodzienny rozwód dokonuje się w zwyczajnym deszczu. Podmiot liryczny „szarzeje i klei się do szyby” [jw.]. Rozwiódł się. Nie ma „ja” – trochę tu, trochę tam. Podzielił się. W poezji Białoszewskiego następuje odwrót od podmiotowości ku czystej percepcji. „Rozbujanie i przelecenie przez siebie” [Os, s. 260] daje możliwość obejrzenia „takości” przedmiotu, jego istoty. Trzeba oglądać bezpośrednio, bez punktu odniesienia. Trzeba odczuć jedność z przedmiotem:

powietrze na powietrzu
deszcze na deszczu
my na kuli [R, s. 143],

jedność z tym, co było, dobry „styk z wiecznością” [R, s. 193].

Doskonałą egzemplifikacją możliwości wyzbycia się osobowości jest krótki wiersz z *Rozkurzu*: „wiszę nad sobą / to zastanowienie” [R, s. 191]. Podmiot liryczny jest podzielony. Jest na dole i na górze. W górze zastanawia się nad tym, że jest też gdzieś tam, nisko. Ale czy jest zawsze? Bo oto

wąchamy się
nos w nos
ja i los
napięcie
śmiech
on jest zmyśleniem
ja zaraz też [R, s. 195].

Niektóre wiersze Białoszewskiego, bliskie haiku, są podobnie jak one zbudowane w oparciu o dowcipny koncept:

pociąg lata na boki, staje
– Komombo
muchy wsiadły [R, s. 247].

Jednak nie na dowcipie kończy się wydobywanie ukrytych sensów z tego krótkiego tekstu. Wsiadły muchy, tak jak wcześniej wsiadali ludzie. Owady są zatem równie ważne, dla nich też zatrzymuje się pociąg. Człowiek nie hierarchizuje tutaj przestrzeni, ale jako jeden z jej elementów tej hierarchizacji podlega.

Ważną cechą haiku jest kontrast. To „zestawienie przeciwstawnych obrazów rodzi napięcie [...]. Ostatni wers przypomina zburzoną na chwilę harmonię”⁵⁰. Także tę cechę mają niektóre teksty Białoszewskiego:

⁵⁰ S. Piskor, W. Paźniewski, *W poszukiwaniu siebie*, „Poezja” 1975, nr 1, s. 39.

Barwny ich strój
 amaranty
 pod szarym

to kot je
 róże [R, s. 149].

A zatem nie amaranty, ale kot. Na dodatek jedzący róże. Wiedza, jaką mieliśmy po lekturze pierwszych dwóch wersów, uległa zburzeniu. Kwiaty zostały zestawione z kotem, który traktuje je jako pożywienie. W innym wierszu czytamy, że lato „koci się koci” [R, s. 247], co od razu powoduje, iż zaczynamy myśleć, że jest ciepło, że nie widać jego końca. I nagle okazuje się iż ono tylko „koci się chmurami” [jw.].

Osobną grupę tekstów stanowią wiersze mające postać jednego zdania, jednego stwierdzenia. Przypominają one koany. Medytacja nad koanem była w zen pomocą w osiągnięciu satori. Koan oparty jest na paradoksie. Rozwiązać koan można jedynie „przez uwolnienie umysłu od świadomego logicznego różnicowania i przez dotarcie do podświadomości”⁵¹. Rozwiązać koan to znaczy odnaleźć sens ukryty ponad tekstem, uchwycić całość, znaleźć odpowiedź na fundamentalne pytanie rodem z Platónskiego zdziwienia. Prawie koany Białoszewskiego sytuują się w kręgu kluczowych dla uniwersum zagadnień, np. „Być / to źle / a nie” [R, s. 173], „Rozpuśćmy się / nie będzie źle” [R, s. 173]. Tylko całkowita jedność ze światem, tzw. „rozpuszczenie się” w świecie jest ratunkiem przed bezsensownością istnienia, tylko wtedy „nie będzie źle”. Stanowi także nawiązanie do hinduskiej tradycji, w myśl której roztopienie się we wszechświecie jest najwyższym szczęściem dla człowieka. Budda głosił, że człowiek zupełnie niepotrzebnie przywiązuje się do swej osobowości i przebywa w ten sposób kolejne ziemskie wcielenia. Gdy pojmie swą niedoskonałość, zrywa więzy łączące go z tym, co doczesne i osiąga wyzwolenie od cielesności, tożsamości:

Cała owa cielesność, uczucie, postrzeżenie, dyspozycje i świadomość nie są moje, nie są moim ja, nie są moją jaźnią; tak musi uważać zaiste ten, kto ma właściwy pogląd. Ten, kto tak uważa, o mnisi, wiedzący, szlachetny słuchacz, wyrzeka się cielesności, uczucia, postrzeżeń, dyspozycji i świadomości. Wyrzekając się tego, uwalnia się od pragnienia. Dzięki zanikowi pragnienia osiąga wyzwolenie. Wyzwolony uzyskuje wiedzę o swoim wyzwoleniu. Ponowne narodziny są zniszczone, święty żywot zakończony, obowiązek jest wypełniony; nie ma już powrotu do tego świata, to uświadamia on sobie⁵².

⁵¹ J. Giroux, *op. cit.*, s. 9.

⁵² Zob. E. Frauwallner, *Historia filozofii indyjskiej*, t. 1, wstęp G. Oberhammer, wpraw. L. Gabriel, przeł. L. Żylicz, Warszawa 1990, s. 205–206.

Do tej filozofii wróci Białoszewski w wierszu *Sprawa podejrzana* [BB, s. 355]:

Zapytałem o somę
(akurat czytałem coś z fi
lozofii, z Indii). Tu był na dole ten napis.

Soma... i coś...

– ciało
– a (?)
– ponieważ tu są moi
pacjenci chorzy na ciele
i ducha – patrzył,
to mówiąc na swoje buty...

Oprócz filozofii indyjskiej czytał może *Summę filozoficzną* św. Tomasza, na co wskazywać mogą: „soma” i „coś z filozofii”. Sprawdzał, jak kluczowe dla człowieka pojęcia: dusza i ciało rozumieją dwa odmienne kręgi kulturowe. Św. Tomasz mówi, że nieśmiertelna dusza utrzymuje przy życiu ciało dopóty, dopóki go nie opuści. Ciało jest jej podporządkowane, przez nie „duch lata, macha” [O, s. 87], dopóki pokonuje wszelki opór, wywiera naciski. Czas „kapie” [R, s. 172], a świat „zawsze jest w drzwiach niebycia” [R, s. 181]. Oto jest, ale wystarczy krok – do przodu czy do tyłu – i może przestać być.

Wykazałam, iż wiele wierszy Białoszewskiego ma cechy wspólne z japońską poezją. Ale podobieństwa, nawet liczne, nie świadczą jeszcze o tożsamości zjawisk. Tak samo wierszy Białoszewskiego nie można nazwać haiku i koanami. Taka symplifikacja byłaby manipulacją krytyka, który koniecznie musi szufladkować, naciągając kostiumy teoretyczne na poezję wymykającą się często wszelkim próbom klasyfikacji, nawet najbardziej wyrafinowanej. „Wygasamy” [Os, s. 120] – konkluduje poeta. Wszyscy wiemy, że „duże liście są duże, małe liście są małe”⁵³. Takie jest „prawo buddy”⁵⁴. Wszyscy wiedzą, że po nocy przychodzi dzień, że „noc ślizga się na liściu” [R, s. 184], a później „rano leży po ciemku” [Os, s. 119]. Takie jest prawo Białoszewskiego.

Przedstawiona analiza wykorzystywania przez Białoszewskiego elementów kultury wysokiej wskazuje na to, że poeta często polemizuje z tradycyjnymi wielkościami. Oda wcale nie musi być patetyczna. „Krążą” nie tylko planety, lecz także przedmioty, jeżeli będziemy je po prostu obracać. Do zwyczajnego życia, do tego „nieprzerwanego dyluwium peryferyjnego” [OR, s. 45] nie przystaje patos i koturnowość, chociaż można o nim mówić z emfazą, chociaż nie są mu obce laudacje oglądającego.

⁵³ S. Fagerberg, *op. cit.*, s. 29.

⁵⁴ Tamże.

Szczytem doskonałości była dla Białoszewskiego kultura religijna i poezja Mickiewicza. Ze względu na szacunek, jakim darzył wieszczą, stosunkowo rzadko nawiązywał do jego tekstów. Nawet gdyby „chciał coś takiego na to uczucie napisać, musiałby akurat tak jak Mickiewicz. To ideał”⁵⁵. O wiele częściej pojawiają się odwołania do kultury religijnej. Białoszewskiego interesuje sposób, w jaki religijność żyje w potocznej świadomości, jaki wpływ wywiera na zachowania ludzi. Z podobnych przyczyn wynika zainteresowanie poety Biblią. Zwraca on uwagę na żywotność niektórych metafor, pojęć, motywów, na ich obecność w codziennym życiu. „To, co na nim na całe życie zrobiło wrażenie, to sprawa niesporów. Dziwiło go, skąd w Kościele tyle Syjonu, żydowskich spraw, życiowych, o zbożu, o gadaniu w bramie do swych nieprzyjaciół, o robotniku, co dom buduje. Potem wyszło. Na jaw. Że to psalmy Dawida. Później doszło do niego, że to, co procesja śpiewała na Boże Ciało: «Kto się w opiekę» – to też jeden z tych 150 psalmów. I spełniło się najśmielsze życzenie. I Dawida. I Kochanowskiego. Że go tyle ludzi, tyle czasu, w tylu miejscach śpiewało, śpiewa jako coś odwiecznego, polskiego”⁵⁶. Białoszewskiego interesuje funkcjonowanie różnych kultur w zwyczajnym życiu. Nawet jeśli „autor zszedł do roli anonima. Czyli – wszystko jedno. Idzie o to, żeby szło. Miało wzięcie. Działo. Żył. A o autorze, czy kto wie coś – nazwisko, parę rzeczy, czy nic – to po iluś set latach, po tych tysiącach, po naprzekładaniu i tak na jedno wychodzi”⁵⁷. Samo zjawisko religijności nie wydaje się aż tak interesujące. Ważne jest jego „wzięcie, działanie”. Interesował go także Słowacki, „nie ten nawet od Kordiana, którego («puszczajcie mnie, puszczajcie, jam carów morderca») robił w przejściu, pod światło w amfiladzie sztalug [...]. Bardziej go ciągnę «Beniowskie», «Króle Duchy», «Samuel Zborowski»”⁵⁸. Na Sfinksa i piramidy patrzył jednak „osobno”.

W wierszach Białoszewskiego *sacrum* i *profanum* zamieniły się miejscami. Granica pomiędzy nimi jest płynna. Autor *Oho* nigdy nie oddzielał poezji od życia. Na swoich „wtorkach” włączał muzykę Bacha lub śpiewy gregoriańskie. Z wymieszaniem kultur szło w parze wymieszanie porządków w życiu codziennym. Spał w dzień, pracował i bawił się w nocy. Ściany mieszkania pomalował na czarno, zasłonił okna. Inni pisali poetyki „jakoś podhecowane, a on w ten sposób nie. Ale myślał, co to jest świadomość. Ś-wiadomość. Wiadomość o «ś». Czyli o sobie. I o tym wciąż pisał”⁵⁹.

⁵⁵ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu*, s. 299.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ E. Balcerzan, *Smak metalu*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poezji*, s. 274.

Zafascynowany metafizyką codzienności, odwracał ustalony porządek rzeczy. Kultura wysoka przestała być „bramą triumfalną” [OR, s. 116]. Powoływał się na jej elementy, aby nobilitować rzeczy zwyczajne, uważane powszechnie za niepoetyckie. Dostrzegał uroki tam, gdzie widziano tylko powszedniość i prymityw. Zadziwiał swoimi „przekładami z parasolki” [OR, s. 117] i studiami przedmiotów codziennego użytku. Jego olbrzymia wiedza i błyskotliwy intelekt pozwalały na mówienie o skrajnościach. „Udawał, że pokłady literatury zna znikąd, a właściwie to nawet ich nie zna. Starał się czasem wmówić rozmówcom, że nie czyta, a mógłby się chyba sam w każdej chwili zmienić w olbrzymią bibliotekę. [...] Na budynku patrzył tak sobie i miały mu się one kojarzyć z komórką kotki Mizi. Tyle, że był w stanie w każdej chwili wyrecytować historię wielu budynków warszawskich z ich architektami, oknami, bohaterami, figurami”⁶⁰. Lubił zabawy intelektualne, lubił obserwować zachowania innych. „Nigdy nie wyprowadzał z błędu kogoś, kto go pouczał, iż mylnie sądzi, uważając księdza Bakę za proboszcza z sąsiedniej parafii. Bez mrugnięcia okiem słuchał, że Michał Anioł to nie archanioł i jeszcze potrafił zadać pytania pomocnicze”⁶¹. Swoje dialogi z „rzeczywistością” uznawał za uprawomocnione ze względu na ustawiczne eksploracje tajemnicy w jej obrębie. Najważniejsze dla niego było to, „w czym się jest”⁶², dlatego swym interlokutorem czynił samą Faktyczność:

Faktyczność
ani mrugnie

ja do niej coś
i chrząkam
ona nic

więc rzeczowieję
na nieruchomo

chrząkła

a wtedy ja
– ty świnię [O, s. 69].

⁶⁰ M. Baranowska, *Mistyfikacja samego siebie*, tamże, s. 307.

⁶¹ Tamże.

⁶² *To w czym się jest...*, s. 31.

*Aneta Kula***ABOUT LITERARY TRADITION IN MIRON BIAŁOSZEWSKI'S POETRY**

(Summary)

In the history of Miron Białoszewski as a poet the main issues are on the exploitation of commonplace and the continuation of literary tradition of low and high culture. Apart from the mentioned traditional literary genres, allusions to certain literary texts and the visible traces of Hindu ideas, one can correspondingly find here references to the Biblical symbolism, the combination of elements from various artistic spheres and polemics with traditional literary patterns. In my study I described some particular references to high literary culture and presented the examples of metatextual and intertextual references to such culture. At the same time I strove to explain the poet's motives for using them.