

Jarosław Fazan

Tekst i kontemplacja : rekonstrukcja poezji po katastrofie

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 87/4, 127-142

1996

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

JAROSŁAW FAZAN

TEATR I KONTEMPLACJA

REKONSTRUKCJA POEZJI PO KATASTROFIE

Kontemplacja i inscenizacja to dwie najważniejsze formy udziału „ja” w świecie zewnętrznym (przedstawionym) występujące w twórczości Białoszewskiego. Trudno byłoby znaleźć wśród dzieł autora *Młynych wzruszeń* utwory, których podmiot nie ujawniałby swej rzeczywistej natury tekstowego „reprezentanta” Białoszewskiego¹, czyli poety świadomego odrębności swojej postawy życiowej i twórczej. Nastawienia medytacyjne i inscenizatorskie reprezentują dwie podstawowe odmiany jego działalności: aktywną i bierną, stanowią przeciwne i uzupełniające się strony egzystencji jednej osoby. Można starać się nakreślić schematyczny podział twórczości tego pisarza ze względu na dominację jednej z nich (co uczyniła swego czasu Helena Zaworska²), wskazać okresy i teksty, w których przeważa jeden z typów „ja” mówiącego. Bardziej interesujące wydaje się jednak zwrócenie bacznej uwagi na fakt ich wzajemnego przenikania i przechodzenia jednego w drugi.

Nadzwyczaj ważne dla pisarstwa Białoszewskiego wydaje się łączenie — w pierwszej fazie życia twórczego — uprawiania poezji z działalnością teatralną³, która w dużym stopniu uformowała szczególne podejście poety do innych ludzi oraz specyficzną wrażliwość na żywe poetyckie słowo. Od początku do końca niezwykła egzystencja Mistrza Mirona⁴ napiętnowana była swoistym rozdarciem. Życiu świadomie samotniczemu — całkowicie oderwanemu od rytmu spraw publicznych i życia literackiego — towarzyszyło zawsze jakieś niewielkie grono wiernych przyjaciół. Kiedy Teatr Osobny zakończył działalność, aktorami nieformalnej domowej sceny poety stali się opisywani w kolejnych książkach odwiedzający go przyjaciele i znajomi (oprócz sytuacji teatralnych pojawiających się zarówno w wierszach i prozie, jak w wywiadach — świadectwa potwierdzające taki stan rzeczy znaleźć można we wspomnieniach, np. Jadwigi Stańczakowej oraz Anny i Tadeusza Sobolew-

¹ E. Balcerzan (*Polska Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*. Warszawa 1993, s. 24) stwierdził, iż w odniesieniu do całości dzieła Mirona Białoszewskiego „sylwetkę podmiotu [...] mamy prawo traktować jako *porte parole* autora”.

² Zob. H. Zaworska, *Wszystko jest ciekawe*. „Twórczość” 1983, nr 9.

³ Działalność teatralna poety obejmuje lata 1955–1963 — okres powstania i publikacji czterech pierwszych tomów wierszy. *Było i było* zostało wydane w 1965 roku.

⁴ Tak nazywa się postać z utworu zamykającego ostatni tom przygotowany do druku przez samego Białoszewskiego.

skich⁵). Swoistą kulminacją takiej postawy wobec przyjaciół jest jedno z najważniejszych późnych dzieł pisarza *Kabaret Kici Koci*⁶, w którym rzekomo fantastyczne postaci z warszawskiej i podwarszawskiej mitologii (o takiej genealogii świadczą ich wymyślne imiona — np. Błogosławiona Siwula z Wisnu-Woli lub Sybilla Grochowa) mają swe pierwowzory w konkretnych osobach znajomych pisarza, a fragmenty i wątki stanowią literackie przetworzenie sytuacji wziętych z jego codziennego życia⁷.

Medytacje wiążą się z samotniczą stroną życia, bardzo często inicjują niezwykle „dialogi” z przedmiotami lub — odwołując się do określenia samego poety — „podróże” w przestrzeniach kreowanego przez niego świata; dość częstym ukoronowaniem kontemplacji staje się indywidualny rytuał, przekształcający przestrzeń otaczającą artystę z „pustelni” w mikroscenę. Wśród tekstów napisanych przez Białoszewskiego dla teatru nie brak takich, które są przeznaczone do solowego wykonania recytacyjno-tanecznego, ten typ konstrukcji tekstu występuje również w wielu wierszach⁸. Podstawowymi zasadami kompozycji w tych utworach są animizacja przedmiotu oraz reifikacja słowa, osiągnięte dzięki oderwaniu rzeczy od jej codziennych funkcji i wyznaczeniu jej roli partnera dla człowieka (aktora), a także poprzez recytacje deformujące „normalną” semantykę i logikę języka. „Teatralnie manipulowany salon” poety z kolei wprowadza do tekstów żywioł interakcji, który powoduje, że sztuka pisarska Białoszewskiego „istnieje od człowieka do człowieka”⁹.

Oprócz kontemplacji kulminujących erupcją rytualnej gry wiele utworów, zarówno poetyckich, jak i prozaicznych, wprowadza „ja”, którego medytacje mają charakter autoteliczny — stanowią samoistną sferę duchowego życia bohatera kontynuującego w tekstach literackich pseudokarmelitańskie eksperymenty Białoszewskiego¹⁰. *Vita contemplativa* stanowiła z wyboru jeden z najważniejszych elementów stylu bycia pisarza, stała się również jednym z głównych tematów, powracających we wszystkich niemal tomach wierszy i prozy

⁵ Mam na myśli teksty wspomnieniowe T. Sobolewskiego poświęcone Białoszewskiemu, drukowane w ciągu kilku lat po śmierci pisarza, jak np. *Pociecha w pesymizmie*. „Tygodnik Powszechny” 1986, nr 36; *Zaczarowany dywan Mirona Białoszewskiego*. Jw., 1993, nr 29; *Szaman*. „Odra” 1984, nr 9. J. Stańczakowa, niewidoma poetka i joginka, była od połowy lat siedemdziesiątych najbliższym przyjacielem i powiernikiem, a także częstym bohaterem utworów Białoszewskiego. Niezwykłym dokumentem tej przyjaźni jest pisany wspólnie *Dziennik we dwoje*, którego tom pierwszy (z zapowiadanych trzech) ukazał się w 1993 roku. Zob. też J. Stańczakowa: *Ostatnie tygodnie z Mironem*. „Odra” 1983, nr 10; *Wokół Mirona*. „Teatr” 1993, nr 5. — *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi* (rozmowa J. Majcherka z A. i T. Sobolewskimi). Jw.

⁶ Pierwsze fragmenty *Kabaretu Kici Koci* znaleźć można w tomie poezji i prozy *Rozkurz* (Warszawa 1980), kolejne w tomach *Oho* (Warszawa 1985) i *Obmapywanie Europy, czyli Dziennik okrętowy*. — *Aaameryka*. — *Ostatnie wiersze* (Warszawa 1988).

⁷ Pierwotnie teksty *Kabaretu Kici Koci*, które znalazły się w tomie *Obmapywanie Europy* [...], były zamieszczanymi w listach pisarza komentarzami do jego przeżyć szpitalnych — zob. M. Białoszewski, *Listy do Eumenid*. „Teksty Drugie” 1991, nr 6.

⁸ Mam na myśli np. program Teatru Osobnego zatytułowany *Ballady na krzesło i głos*, którego fragmenty weszły następnie do drugiego tomu wierszy Białoszewskiego, pt. *Rachunek zachciankowy* (Warszawa 1959).

⁹ M. Białoszewski, *Idziemy do ciotki Wacki*. W: *Odczepić się*. Warszawa 1978, s. 86.

¹⁰ Według wspomnień poety kontemplacyjny tryb życia nie był jedynie tematem literackim, ale całym systemem życia. Zob. wspomnienia poety w ostatnim wywiadzie (*To, w czym się jest*. Rozmowa z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983. Rozmawiała A. Trznadel-Szczepanek. „Twórczość” 1983, nr 9) oraz w tomie *Obmapywanie Europy* [...] (s. 80–81).

(z wyjątkiem *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, opisującego zespół doświadczeń poety, które przyczyniły się w ogromnym stopniu do wyboru „zakonu biernego”). Bardzo często podmiot wierszy, których sytuacja przedstawiona – na pozór – ma niewiele wspólnego z aktem medytacyjnego poznania, patrzy na świat tak, jakby był on niezwykłym obiektem, umożliwiającym kontemplację nadrzędnego sensu. „Epifaniczność”¹¹ jako konsekwencja takiego oglądu zwyczajnych rzeczy i zjawisk, czyli umiejętność nagłego rozpoznania tego, co ukryte i tajemnicze, jest wytworem długoletnich ćwiczeń medytacyjnych; staje się zasadą organizacji tekstu literackiego poprzez szczególne nastawienie do języka. Jest on bowiem, podobnie jak świat, który poeta opisuje, źródłem wielu niespodziewanych znaczeń.

Już w pierwszym tomiku wierszy, *Obroty rzeczy* (1956), znajdujemy utwory łączące w sferze tematycznej medytację z inscenizacją – dziwnym rytuałem artysty-samotnika. Bardzo charakterystyczny pod tym względem wydaje się wiersz *Sztuki piękne mojego pokoju*. Poszczególne części tego tryptyku to kolejne „szkoły”: śpiewu, tańca i nieprzyzwyczajenia. Mimowolnie nasuwa się podejrzenie, iż ten ironicznie autoedukacyjny wiersz stanowi swoiste *trivium*, pierwszą fazę kształcenia młodego poety i „mnicha-pustelnika” – jeden z następnych utworów w tym cyklu, tematycznie związany ze *Sztukami pięknymi*, nosi tytuł *O mojej pustelni z nawoływaniem*. Nie ulega wątpliwości, że w obu utworach mamy do czynienia nie tylko z jednym podmiotem: odosobnionym poetą, ale również z podobną przestrzenią przedstawioną: pokojem samotnego artysty.

Pierwsze dwa stopnie edukacji wiążą się z „teatrem”: w „szkole śpiewu” pojawia się „szafa [...] opera w trzech drzwiach”; w „szkole tańca” bohater odgrywa „Fredrę albo Moliera” z „różową pufą”, która najpierw przemienia się w Klarę i inicjuje dramatyczny dialog miłosny z poetą, a następnie tańczy z nim kadryla... Ostatnia część *Sztuk pięknych* przenosi nas wraz z bohaterem-podmiotem w zupełnie inną scenerię. Całkowitej przemianie ulega przestrzeń: z mikrosceeny teatralnej przeistacza się w „magazyn kontemplacji” (określenie to pochodzi z utworu *O mojej pustelni z nawoływaniem*). „Szkoła nieprzyzwyczajenia” rozpoczyna się na granicy nocy i świtu, poprzednie „szkoły” były sztukami pory nocnej, kiedy izolacja od świata miała charakter zupełnie naturalny – wynikała z oddzielenia ciemnością i prowadziła do kreacji sztucznego świata artysty. Teraz z zewnątrz wdziera się światło i skłania do porzucenia gry; zmęczony inscenizator staje się pokornym odbiorcą zmysłowych i pozazmysłowych wrażeń, których dostarczają zwykłe sprzęty wypełniające przestrzeń jego pokoju.

Zaczynający się dzień obnaża bardzo skromne formy rzeczy towarzyszących powszedniości poety. Zapatrzenie „ja” wywołuje ciąg metaforyzacji, tym razem jednak wynikający z gry konkretnego i wyobraźni, a nie z kreacyjnego działania rytualno-teatralnego. W poprzednich częściach wiersza szafa oraz puf, w wyniku nawiązania przez poetę dialogu z nimi, uległy – na chwilę – personalizacji (oprócz roli „opery” szafa odgrywa także rolę „żydowskiego kłosa – Golema”, bytuje w tym „wcieleniu” na pograniczu życia i martwoty), stały się postaciami

¹¹ O epifaniach w twórczości Białoszewskiego zob. R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*.

inscenizowanego przez podmiot dramatu. Obserwacja przedmiotów w trzecim ogniwie stanowi inny rodzaj intymnego z nimi kontaktu. „Ja” inkorporuje obrazy ich form do swojego wnętrza, co pozwala na swobodne operowanie ich znaczeniami.

W utworze tym po raz pierwszy w swej twórczości Białoszewski dokonuje uwznioślenia swego legowiska¹². Siennik, z którego poeta kontempluje świat zewnętrzny, staje się strunowym instrumentem artysty – jak lira, niezbywalnym atrybutem twórcy. Doświadczenie zapatrzenia w przedmioty, przeżywanie niepohamowanego narastania skojarzeń ich znaczeń, stan przytłoczenia nieoczekiwanym bogactwem rzeczy (nie chodzi – oczywiście – ani o ich dosłowną ilość, ani o jakość) prowadzi do zawrotu głowy, do doznania „obrotu rzeczy”. Oglądanie zwyczajnego otoczenia przypomina patrzenie w kalejdoskop: podmiot wiersza widzi wirujący obraz i sam poddaje się krążeniu. Interesującym, jak się wydaje, kontekstem dla interakcji „ja” lirycznego z przedmiotami w wierszach autora *Szarych eminencji zachwyty* jest koncepcja dialogu człowieka z przedmiotami (czyli relacja „Ja” – „Ono”) Martina Bubera.

Człowiek, który zdobył świadomość „Ja” [...], staje przed rzeczami, nie naprzeciw nich, w strumieniu wzajemnego oddziaływania. Pochylony nad pojedynczymi rzeczami z obiektywizującą lupą swego analitycznego spojrzenia lub za pomocą obiektywizującej lornety swego spojrzenia syntetycznego porządkuje je w jakąś scenę, wyodrębniając je podczas rozważań bez poczucia wyłączenia lub podczas rozważań łącząc je bez poczucia jedności kosmicznej¹³.

Medytujący obserwator z wierszy Białoszewskiego jest świadomy stanowienia wraz z dostępnymi jego zmysłowej percepcji rzeczami spójnego ładu – choć z pewnością niezbyt trwałego – którego nie waha się opisywać w kategoriach kosmicznych.

Kontemplacja poetycka w utworach Białoszewskiego to bardzo tajemnicza i paradoksalna droga poznania. Z jednej strony bowiem obejmuje ona to, co bliskie: widzialne i dotykalne; z drugiej zaś umożliwia takie widzenie, które przemienia lub penetruje przedmiot w tak radykalny sposób, iż odsłania nieprzewidywalny – na „pierwszy rzut oka” – jego obraz. Niepostrzeżenie zatracą się granica pomiędzy znaczeniem zasadniczym a znaczeniem „pretekstualnym” kontemplowanego przedmiotu; dla medytującego „ja” wydaje się on jedyną realnością i dlatego jest najważniejszy – stąd też w tekstach wielu wierszy pojawiają się motywy uwznioślające „szare eminencje zachwyty” (czyli przedmioty codziennego użytku), z drugiej jednak strony, jest tylko szczeblem, po którym podmiot wspina się do upragnionego rozpoznania wyższego stopnia własnej tożsamości:

Nie jestem godzien, ściano,
abyś mię ciągle syciła zdumieniem...
to samo – ty – widelcze...
to samo – wy – kurcze...

Jakże jednak tu nie ulec
twojej piramidzie mojego odosobnienia?

¹² Taki stosunek do siennika antycypuje rolę kołdry – Góry Karmel – z cyklu *Leżenia* w tomie *Mylne wzruszenia* (Warszawa 1961).

¹³ M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał J. Doktor. Warszawa 1992, s. 59.

a twoim — brzękom nazwy,
która nadziewa
moje ciasto ucha?
a waszym szarym — z was samych — drogom,
w które i mnie zabieracie?
(*O mojej pustelni z nawoływaniem*, 71)¹⁴

Równoczesna apoteoza rzeczy i spoufalenie się z nią sygnalizują sytuację dialogu między poetą a jego przedmiotowym otoczeniem; sprzęty stają się partnerami poety, mogą współtworzyć jego sposób patrzenia na świat i pojmowania samego siebie, są nie tylko „surowcem”, ale także współuczestnikami procesu życia-tworzenia. „Zagapienie się” poety wzbudza kalejdoskopowy obrót rzeczy obdarzonych wielką elastycznością znaczeniową; przedmioty te nie posiadają w istocie stabilnej i oczywistej nazwy. Ciąg: „szafa” — „Semiramida” — „piramida” — „Aida” — „opera w trzech drzwiach” — „żydowski kloc” — „Golem”, obrazuje kilka faz procesu poszukiwania najtrafniejszego określenia dla tego, co równocześnie rzeczywiste i nieoczywiste; przekazuje metamorfozy poetyckiego doświadczenia. Tytuł *Obroty rzeczy* odnosi się nie tylko do fascynujących poetę przemyszczeń w świecie materialnym, lecz także sugeruje relatywność bytu przedmiotów — niestabilność nazwy sygnalizującą nieokreśloność ontologiczną (która stwarza *nb.* możliwość teatralizacji, bo kreuje rekwizyt zmieniający się w zależności od decyzji i kunsztu aktora, czasem podlegający nawet personalizacji). „Domysły rzeczywistości”, czyli gama w kształcie skrzydła, śpiewana przez „aniołki” wyrojone z krążenia materialnych „postaci” — „ja” mówiącego, pieca i siennika — to bardzo charakterystyczna nazwa, ujmuje ona bowiem dwoistość poetyckiej metody poznawczej podmiotu tekstów Białoszewskiego. Wskazuje na dążenie do zdzierania fałszywej powłoki zmysłowych obrazów — jest głosem istot transcendentnych wobec zmysłowości — i na docieranie do jakiegoś kresu poznawalności, gdzie poeta-„reista” spotyka się z bóstwami „przeznaczenia” i „nieprzyzwyczajenia”. Aniołki, kojarzone zresztą z ćmami¹⁵, znamionują wyjście poza to, co dotykalne i czasowe. Ich obecność w pokoju poety stanowi szczególne świadectwo sztuki jako formy przekazującej komunikat o trwałej wartości. W dużo późniejszym wierszu znajdujemy 300-letni łokieć anioła:

stare zielenie brązowe powiewają
od trzystu lat
i zgięty łokieć anioła
- - - - -
czym jest ta sztuka
kiedy wieki lecą
międzyplanetarnie
naszym pukaniem do siebie
wszystko się osypie
ale coś woła
szukający łokcia anioła
(*To mieszkanie potrafi być natchnione*)¹⁶

¹⁴ Wszystkie wiersze, jeżeli nie podano inaczej, cytuję z wyd.: M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*. — *Rachunek zachciankowy*. — *Mylne wzruszenia*. — *Było i było*. W: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987. Liczba po tytule oznacza stronicę tego tomu.

¹⁵ Zob. J. Kopciński, „Żywioł wszelki” *Białoszewskiego*. „Teksty Drugie” 1993, nr 3.

¹⁶ M. Białoszewski, *Trzydzieści lat wierszy*. Warszawa 1982, s. 177.

Pograżone w kontemplacji „ja” próbuje „domyśleć się” istoty tego, co rzeczywiste; próbuje „domyśleć” do końca „wszystko, co się skojarzy”, zgłębić wielorakie bogactwo zmysłowej percepcji. Sens słowa „domysły” w tym wierszu nie wydaje się jednoznaczny. Może wiązać się z ‘dochodzeniem myślą’ głęboko lub daleko, może oznaczać uzupełnianie, twórcze ‘dopełnianie’ myślą tego, co trafiło w pole świadomości poety. „Domysły rzeczywistości” to próba zasugerowania, iż istnieje jakiś sens globalny decydujący o jedności człowieka i wszystkich przedmiotów; sens ten jest ukryty, a rola poety polega na jego ustawicznym zgłębianiu, na utrzymywaniu w stanie pogotowia wrażliwości na przedmioty, ich „obroty” bowiem to „druga historia świata” (z wiersza *Rzeczywistość nieustalona*), mniej niż dzieje ludzkich działań i idei narażona na deformację i fałsz, a także — niezgodne z doświadczeniem „ja” — zastyganie w określone raz na zawsze kształt i sens. Niezwykłym „komentarzem” do tego wiersza (a także do innych, takich jak np. *Noce nieoddzielenia*) wydają się słowa rabina Nachmana z Braclawia, które przekazał Martin Buber:

Świat jest jak wirujący krążek. Wszystko obraca się i zmienia: człowiek w anioła, anioł w człowieka, głowa w nogę, noga w głowę. Tak obracają się i wirują wszystkie rzeczy, przechodząc jedna w drugą, góra w dół, dół w górę. Wszystko bowiem jest jednym, a w przemianie i nawrocie rzeczy zawiera się odkupienie¹⁷.

Oczywiście: w utworach Białoszewskiego próżno szukalibyśmy tak jednoznacznej wizji metafizycznej, ale szczególnego rodzaju chasydzka percepcja rzeczywistości, stanowiąca jej fundament, wydaje się bliska autorowi *Obrotów rzeczy*. Bliskość ta polega głównie na głębokim przekonaniu o dynamicznej istocie życia, o nieoczywistości granic między tym, co materialne, a tym, co spirytualne, między człowiekiem a rzeczą.

Teraz już razem rośniemy, krążymy
kartofle ludzie psy dachy...
Kto idzie? Kto oddycha?
Ty nade mną i dalej —
gałąź, daj mi łapę,
nie nadeptujmy na siebie,
moja nogo kamienna
koro rybo
mów mów byle co...
czujecie, jak nam serce bije
pod łuskami pod muszlami
ach, ten niepokój
odrzućmy —
umieramy razem.
(*Noce nieoddzielenia*, 83 — 84)

Pierwsza część zamykającego utwór *Rzeczywistość nieustalona* dwuwersu: „Wypożyczalnia sennych przeżyć / czyli druga historia świata” — może się wydać zaskakująca, stanowi bowiem świadome nawiązanie do bliskich np. romantykom koncepcji snu objawiającego człowiekowi istotny sens jego życia. Wnikliwe obserwowanie „rzeczywistości nieustalonej”, czyli proteuszowego bytu

¹⁷ M. Buber, *Słowa rabina Nachmana*. W: *Opowieści Rabina Nachmana*. Przełożył E. Zwolski. Paris 1983, s. 27.

przedmiotów codziennego użytku, powoduje, iż sprawiają one wrażenie elementów jakiegoś niezwykłego, sennego obrazu:

Ziarno rdzy na nowy kolor
starej szuflady
Ściany zmieniające skórę jak węże.
Gruby kurz
który rośnie
pokoleniami szarych baranków.
(*Rzeczywistość nieustalona*, 69)

Fragment ten pozwala zobaczyć bardzo wyraźnie zasadę wydobywania niezwykłego efektu poetyckiego z najbardziej trywialnych szczegółów codzienności. Błędem byłoby dopatrywanie się w takich chwytach wyłącznie uniezwyklenia; wynikają one raczej z przeświadczenia, że koniecznie trzeba uchwycić różne „wcielenia” tego, co rzeczywiste – czyli dane w bezpośrednim doświadczeniu zmysłowym. Białoszewskiego kontemplowanie rzeczy jest szkołą nieoczywistości; przekonuje o możliwości odkrycia niezwykłych form tego, co zawsze znajduje się pod ręką. Jak można sądzić z wypełniającego połowę trzeciego tomu poety (*Mylne wzruszenia*) cyklu *Leżenia*, „sztuka medytacji” Białoszewskiego nie wykluczała kontemplacji na pograniczu snu, ponieważ była dążeniem do stanu bliskiego temu, co sen zapowiada – czyli śmierci. Kontemplacja i sen przenikają się, stanowią dwie formy „domyślenia” rzeczywistości.

Drugim bardzo ważnym i trwałym aspektem „badania” świata zjawiskowego w poezji autora *Oho* jest poszukiwanie sposobu na oddanie głosu samej rzeczywistości, którą poeta podejrzewa czasami o zdolność do nie kontrolowanej przez człowieka autoekspresji. „Domysły rzeczywistości” oznaczałyby wówczas charakter „działania myślowego” samej rzeczywistości. Wielokrotnie pojawiają się w tekstach Białoszewskiego mniej lub bardziej wyraźne przeświadczenia o możliwości samoistnego – bez potwierdzenia podmiotowej, ludzkiej świadomości – bytowania przedmiotów. We fragmencie zapisków z *Rozkurzu* poeta napisał wprost:

Materia bez świadomości. Istnieje, może istnieć [...]. Faktem jest, że my istniejemy. Ale nie możemy bez materii. A materia bez nas może¹⁸.

Taki punkt widzenia stawia Białoszewskiego w opozycji do wielkiego nurtu myśli europejskiej, którego wybitnym przedstawicielem był Edmund Husserl. O Husserlowskiej koncepcji świadomości tak pisał Leszek Kołakowski:

każdy byt posiada prawomocność o tyle tylko, o ile uzyskuje sens w aktach świadomości transcendentalnej. Samo pojęcie absolutnej, samowystarczalnej rzeczywistości, nie zrelatywizowanej do świadomości, jest absurdalne i wewnętrznie sprzeczne. Przedmioty są osadami [...] twórczych aktów świadomości, przy czym świadomość stanowi ostateczne źródło ich wykrystalizowanego kształtu¹⁹.

Dla Białoszewskiego przedmioty noszą piętno tajemniczej pierwotności, zdają się mocniej ugruntowane w istnieniu niż język i ludzie; tworzą swoisty układ planetarny, którego człowiek jest mieszkańcem niezdolnym – w istocie

¹⁸ Białoszewski, *Rozkurz*, s. 80.

¹⁹ L. Kołakowski, *Husserl i poszukiwanie pewności*. Przełożył P. Marciszek. Warszawa 1990, s. 60.

w jakąś kukłę
dramatyczną

Skupiona uwaga poety, „czyhanie” na dramatyczny węzeł, który zespoliłby nieharmonijne ruchy i dźwięki, przejawia się w sposób ukryty: rejestruje pozorne „samoorganizowanie się” materii (warto zwrócić uwagę, iż formę, którą „próbują” wykreować przedmioty, „kukła dramatyczna”, jest teatralnym naśladowaniem człowieka). Słowa poety bardzo często mają prowokować reakcję rzeczy, są zakłęciami odwołującymi się do utajonego, „pozaużytkowego” bytu sprzętów. Najbliższe otoczenie poety – podłoga, szafa, piec, stół – „humanizowane” i „deifikowane” przez ciągłe próby nawiązania dialogu, ponawiane apostrofy i zabiegi magiczne, układają się w wizję kosmosu (użycie tego słowa dla nazwania uporządkowanego świata artysty prowokuje utwór *O obrotach rzeczy*, w którym zwyczajne sprzęty zostały nazwane „ciałami niebieskimi”) pokoju poety. Warto zwrócić w tym miejscu uwagę, iż pozostając ciągle w tej samej przestrzeni, znajdujemy w innym cyklu (*Groteski*) debiutanckiego tomu Białoszewskiego zabawny wiersz: wirtuozowską „etiudę recytacyjną” objaśniającą – w pewnym stopniu – zdolność przedmiotów materialnych („przepuszczalnych”, rzecz jasna, przez filtr świadomości poety) do emanowania bytów innego typu. Bardzo słynny wiersz „*Ach, gdyby, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości* (116) jest historią utraty przez poetę „pieca / podobnego do bramy triumfalnej”, po którym pozostała:

szara naga jama
sza-ra-na-ga-ja-ma
szaranagajama

Zupełnie dosłowne puste miejsce po niezwykle cennym – dla ubogiego, jak można sądzić, poety – piecu, przedmiocie jego zachwytów, w wyniku specjalnej recytacji ulega dematerializacji; jako miejsce objawiające brak, uzyskuje istnienie innego typu. Wpatrujący się w „powidok” pieca poeta wysnuwa z niego magiczną formułę radości. „Szaraganajama” to byt niematerialny powstający w wyniku utraty przedmiotu, „domysł rzeczywistości” osiągnięty dzięki redukcji. Wydaje się, że nieszczęśliwie utracony piec nieprzypadkowo jest bramą triumfalną, a nie piramidą czy kolumną. Brama triumfalna bowiem może okazać się budowlą czy też nawet dziełem sztuki pozbawionym pełnej samoistności – ona raczej coś upamiętnia, jakieś ważniejsze od siebie zdarzenie, lub też dokądś prowadzi. W *Odzie do radości* Białoszewskiego wspaniały piec okazuje się ostatecznie tylko „bramą” do „szarejnagiejamy” czy raczej – traktując ją jako nowe, samoistne słowo – „szaranagajamy”. Przedmiot poetycki, nowa forma zbudowana ze słów, wzbudza większy entuzjazm niż jej poprzednik piec, została bowiem powołana przez poetę z nicości, na przekór unicestwieniu. Jednakże pamiętać należy, że bez rzeczy – w tym wypadku wspaniałego pieca – nie byłoby poezji, która jest sztuką „odejmowania słowa od rzeczy” (*Obierzyny* <1>, 161), rzecz, nawet jeśli znika nie poznana, a dla poety dzieje się tak właściwie zawsze, jest źródłem poetyckiego słowa.

W *Sztukach pięknych mojego pokoju* piec jest jeszcze obecny – wraz z poetą i siennikiem przywołuje aniołki śpiewające gamę w kształcie skrzydła. O tej

nej” *Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987, zwłaszcza s. 117 – 120 oraz 170), dla którego pisanie Białoszewskiego to w pewnych okresach „odpisywanie z rzeczywistości”.

gamie, niewątpliwym głose „z innego świata”²³, powiada poeta: sieć, na której zawisł „pająk mojego pokoju”. Nasuwa się wyjaśnienie dość paradoksalne: otóż na pół senna wizja, wywiedziona z zespolenia zmęczenia i kontemplacji, wydaje się punktem oparcia dla przestrzeni rzeczywistej. Materialność przedmiotów skupia uwagę poety, hipnotyzują go „szare eminencje zachwytu”, absorbują go „sztuki piękne jego pokoju”. Ich dziełem są opery, miłosne dialogi i tańce salonowe — odgrywane wraz z przedmiotami przez poetę-pustelnika. Działanie artysty skupionego na trywialnych przedmiotach przeistacza je; dialog z przedmiotem, traktowanym z uwagą i powagą, tworzy nową jakość. Zahipnotyzowany poeta poprzez przedmiot przenika do rzeczywistości innego rzędu. Alternatywna w stosunku do „zwykłej”, „codziennej” wersja losów świata to wynik medytacyjnego skupienia na przedmiocie lub interakcyjnej gry człowieka z rzeczą; w obu wypadkach następuje oderwanie jej od codziennych, użytkowych funkcji. Przedmiot oderwany od swojej istoty — funkcjonalności — zmienia się w źródło doniosłego zdziwienia zdolnego przekształcić percepcję artysty; umożliwia wówczas uniknięcie postawy zubożenia, czyli — jak powiada poeta w zamykającej *Sztuki piękne* modlitwie do „bogini zmęczenia” — „do rzeczy przyzwyczajania”:

Jakże się cieszę,
 że jesteś niebem i kalejdoskopem,
 że masz tyle sztucznych gwiazd,
 że tak świecisz w monstrancji jasności,
 gdy podnieść twoje wydrążone
 pół-globu
 dokoła oczu,
 pod powietrze.
 Jakżeś nieprzecedzona w bogactwie,
 tyżko durszlakowa!
 (*Szare eminencje zachwytu*, 57)

Medytacja wynikająca z przywiązania do prostych rzeczy jest równocześnie silnie związana z dążeniem do wyjścia poza potoczne doznawanie przedmiotowej rzeczywistości. W wyniku jej uprawiania poeta całkowicie przekształca, na jednostkowy użytek, hierarchie wartości: w jego dziwnym świecie, w małym kosmosie czynszowej kamienicy, gdzie obracają się wszystkie „rzeczy”, nie ma jednoznacznego podziału na „gwiazdy głębsze i mądrzejsze” (*O obrotach rzeczy*), pełnia tego świata wynika z płynnej hierarchii, trwanie „wyczarowanego” przez artystę porządku polega na dynamicznej konieczności współistnienia wszystkich elementów²⁴. „Domysły rzeczywistości” oraz — jak brzmi tytuł innego wiersza — „rzeczywistość nieustalona” to nazwy zasadniczej cechy ładu ustanowionego przez poetę: niewyczerpywalności semantycznej, a więc, z punktu widzenia poznającego podmiotu, nieskończonej możliwości doświad-

²³ Chociaż aniołki mogą być zupełnie realnym, secesyjnym elementem zdobniczym, znajdującym się na szafie, krześle albo innym sprzęcie — w wierszach *Zadumanie o sieni kamienicznej* oraz *Mit secesyjny* (również z tomu *Rachunek zachciankowy*) Białoszewski wyraźnie wskazuje na „fin-desieclowy” rodowód domu poety z *Obrotów rzeczy*; wówczas gama aniołków jest głosem kulturowej tradycji, również transcendentnej wobec sytuacji przedstawionej w utworze.

²⁴ Zob. na ten temat A. Sobolewska: *Ja — to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego*. W: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992; „Lepienie widoku z domysłu”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*.

czania (i nazywania). Ten ekstatyczno-magiczny proces ustawicznej, bo nieoddzielnej od życia, penetracji świata jest „nieustannym uroczystym zdziwieniem” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*), „tańcem radości”, którego kresem (i celem) jest śmierć (*Autoportret radosny*)²⁵. Wielokrotnie przywoływany tutaj utwór *O mojej pustelni z nawoływaniem* (71–72) kończy sekwencja zaproszenia na „odpust poezji”, opisująca święto poezji w kategoriach tak *quasi*-religijnych, jak i ludycznych:

Zgaście światło:
oto magazyn kontemplacji,
cały jesteś pokryty sercem,
rozgrzesz mnie!
Włóż, włóżcie papierowe kwiaty do czajników,
pociągajcie za sznury od bielizny
i za dzwony butów
na odpust poezji
na nieustanne uroczyste zdziwienie...!

Poezja pozostaje tu w kręgu tandetnych przedmiotów i ubogiej wystawności podwórkowego festynu (dosłowne miejsce akcji znowu konkretyzują pośrednio inne utwory, wiersz pochodzi z tomu *Obroty rzeczy*, zawarty w nim poemat *Autobiografia* równocześnie precyzyjnie i wizyjnie określa miejsce akcji – czynszowa kamienica wraz z szybem podwórka; w samym wierszu *O mojej pustelni z nawoływaniem* poszlaką wskazującą na podwórko przykamieniczne są sznury do bielizny). Podobny schemat kompozycyjny: nastrój ciemnego, statycznego skupienia, po którym następuje erupcja kolorowej witalności, znajdujemy we wcześniejszym wierszu *Fioletowy gotyk*, otwierającym *Obroty rzeczy*, jego odwróceniem natomiast jest kolejność zdarzeń w *Sztukach pięknych mojego pokoju*. Cytowane zakończenie wiersza *O mojej pustelni z nawoływaniem* uchwyciło „na gorąco” moment inauguracji intymnego seansu medytacyjnego, a następnie przejścia ze sfery kontemplacyjnego odosobnienia do podwórzowego spektaklu. Natychmiastowa zmiana liczby pojedynczej na mnogą – „Włóż, włóżcie [...]” – oznacza uświadomienie przez podmiot zmiany sytuacji. Indywidualna modlitwa, prośba o odpuszczenie grzechów, ustępuje miejsca odpustowi, świętu nie określonej bliżej zbiorowości. Utwór ten wprowadza różne motywy nawiązujące do *Biblii* oraz kultury chrześcijańskiej. Język znaków biblijnych staje się źródłem sensotwórczej symboliki, nie krzepnie nigdy w jednoznaczne wyznanie lub usystematyzowaną ideologię. Symbolika wywiedziona z *Biblii* jest narzędziem poszukiwania i nigdy nie zmienia się w źródło oczywistych stwierdzeń czy dogmatycznych komunikatów. Warto zacytować tu późniejszy około 10 lat komentarz poety, jedną z najważniejszych wypowiedzi Białoszewskiego na temat sposobu istnienia oraz roli *Biblii* w polskiej kulturze:

Kochanowski. I Wujek. Wlepił nam wszystkim w Polsce *Biblię*. I ani rusz bez tego. Przez Mickiewicza. Przez dzisiejszych. I na później. *Biblia* jako język, słowa, wyciągi, mądrości, skróty, rytmy, stylizacje, symbole, całe gotowe łańcuchy do poruszeń metaforycznych, na ogniwa wzruszeniowe, na co dzień, wiadome jak trącanie łokciami²⁶.

W wierszu *O mojej pustelni z nawoływaniem* (72) znajdujemy dosłowne sa-mookreślenie podmiotu. Noc to czas, kiedy „ja” wciela się w wydane na

²⁵ Końcówka tego wiersza wskazuje wyraźnie na śmierć jako dopełnienie losu poety-tancerza.

²⁶ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*. „Odra” 1967, nr 6.

pokuszenie anachoretę, a jego skromny pokój staje się pustelnią („grotą – numerowaną”), dzień przekształca poetę, a raczej odsłania jego drugą naturę:

Ostatecznie – mówię z ludźmi.
 Nie piszę dla samych szaf.
 Więc bądź – o ja! – garbaty
 garbem pokory przed ziolkami
 i garbem porozumienia.

Końcowe dwa wersy wprowadzają bardzo istotne dopowiedzenia, udosławiające sens powołania poety. Garbus to człowiek, z jednej strony, napiętnowany kalectwem, z drugiej jednak – paradoksalnie – tajemniczo wyróżniony, skazany na bezwzględną inność, w tym również na „inność” przeżywania i rozumienia świata. Jego kalectwo jest też, czy raczej powinno być, znakiem dla tych wszystkich, którym los oszczędził takiego dwuznacznego daru. Stąd garbus bytuje na pograniczu nieuniknionej izolacji i obecności we wspólnocie. Symboliczną postać garbusa konkretyzują dwa wcielenia „ja” mówiącego – pustelnik oraz poeta-trubadur. W powołaniu pokutującego anachorety tkwi ziarno kapłańskiej misji przy bardzo silnym odczuciu własnej grzeszności, wręcz niższości wobec zwyczajnych ludzi, jest on obarczony „garbem pokory przed ziolkami”. Jego postawę ukazuje nadzwyczaj trafnie fragment rozważań Lwa Szestowa:

Tajemnicą nie można zawładnąć raz na zawsze, tak jak się to dzieje w przypadku prawdy. Tajemnica przychodzi i odchodzi: i kiedy odchodzi, wtajemniczony okazuje się najędźniejszym z nędznych dzieci świata. Ponieważ dzieci świata nic zwykle nie wiedzą o swojej nędzy [...], a „wtajemniczony” wie i wiedza ta sprawia, iż staje się najędźniejszym z ludzi²⁷.

Poeta zaś – szczególnie wyraźnie widać to w przywoływanym w pierwszym tomie Białoszewskiego stylizowanym modelu późnośredniowiecznego artysty-wędrowca – jest poszukującym grzesznikiem, śpiewakiem, którego działanie ma charakter jarmarczny, teatralno-rozrywkowy. Pojawiają się w *Obrotach rzeczy* obrazy żywcem jakby przeniesione z podmiejskiego targowiska, na którym zawsze może pojawić się trupa podwórzowych artystów:

szklani rycerze, którzy
 opowiadają
 na butelkach
 wojnę karaluchową,
 śpiewacy uciętej ręki,
 twórcy opery wieszakowej,
 ptaszniczy od czarnoskrzydłych parasoli,
 kapłani odprawiający starzyznę,
 obwieszeni liturgią
 gałganów,
 prorokinie zołędne
 z urokami
 fruującymi
 po oczach

(*Autobiografia*, 105)

Jarmarczne „życie artystyczne” stanowiło również formę porozumienia między elitarną kulturą duchową – odizolowanych z natury rzeczy od codziennego życia – klasztorów a żywiołem potocznej egzystencji mieszczan. Poeta to nie-

²⁷ L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*. Przełożył C. Wodziński. Kraków 1993, s. 429.

rzadko zbiegły mnich, rozdarty pomiędzy radością z odzyskanej wolności a poczuciem winy, który doświadcza wywyższenia i poniżenia, równie dobrze odnajduje swoje miejsce w „przepychu najlepszej zabawy” i uduchowionej atmosferze „najwznioślejszego nabożeństwa” (*Autoportret radosny*), to jarmarczny inscenizator zdolny do skupienia prawie modlitewnego, który wędruje „między piramidą szarych spraw / a błękitnym baldachimem nieskończoności” (*Autobiografia*, 107).

Autobiografia – z której pochodzi powyższy cytat – to najdłuższy i z punktu widzenia autoekspresji poety najważniejszy utwór pierwszego tomu Białoszewskiego. Poemat ten doczekał się dwóch odmiennych i uzupełniających się odczytań: najpierw Jerzy Kwiatkowski potraktował go jako tygiel, w którym z różnych stylów awangardowych formował się własny język poety²⁸, a po latach i lekturze *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Helena Zaworska opisała warstwę autobiograficzną tego utworu²⁹. Tekst ów stanowi zasadniczy układ odniesienia dla wszystkich wierszy kontemplacyjnych i inscenizacyjnych z *Obrotów rzeczy*, jego znaczenie wykracza zresztą poza krąg tematyczny i kształt stylistyczny tego tomu. Jako poetycka (trudno w całej twórczości Białoszewskiego znaleźć tekst bardziej nasycony elementami typowo „poetyckimi”, które nie są charakterystyczne dla innych utworów tego autora) antycypacja *Pamiętnika z powstania warszawskiego* wprowadza *Autobiografia* (100) problematykę wszechogarniającej katastrofy zaczynającej się od rozchwiania domu i całego miasta, a kulminującej zapadnięciem grobowej ciemności:

Powoli
obrywa się ciężkie niebo,
zamurowuje nas mrokiem.

Przywołane w *Autobiografii* doświadczenie „apokaliptyczne” syntetyzuje powstaniowe losy poety, który wraz z innymi mieszkańcami Warszawy uciekał przed bombardowaniami do piwnic. Bezpośrednie zagrożenie życia, niezwykła bliskość śmierci to źródło poetyckiej inicjacji, wiąże się bowiem z doznaniem nadzwyczajnej, magicznej wprost siły słowa:

Kto się w opiekę Kochanowskiego, w wykonaniu pewnej – jakby tu powiedzieć – kobiciny w płaszczu, mówiącej to monotonna, nie śpiewającej, w kompletnej ciszy – 23 sierpnia 1944 roku na Rybakach, w betonowej piwnicy, pod filarami przy karbidówce, między gwizdnięciami pierwszej bomby na naszą część domu a waleniem się stropów nad nami, na nas. Mówienie – nie śpiewanie właśnie – było jedyną formą najwłaściwszą w tym momencie. Przez jedną osobę. Która mogła mówić. I chciała. Nigdy ten tekst do mnie nie dotarł precyzyjniej i pełniej [...] i taka niespodzianka, że nas nie spłaszczyło... co za *happy end*... że nie mogę tak za bardzo na dystans, na miarę setek lat oddzielać się od Kochanowskiego czy nawet od Dawida³⁰.

W *Autobiografii* (100–101) miejscem korespondującym z tą wypowiedzią poety jest przytoczony powyżej fragment wraz z następującymi po nim strofami:

...A wtedy
wyrywam się
– odkruszony kawałeczek –
z marmuru tego dnia

²⁸ J. Kwiatkowski, *Abulia i liturgia. Analiza peryferyjna*. W: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964.

²⁹ H. Zaworska, *Dom*. „Twórczość” 1970, nr 10. Przedruk w: *Spotkania*. Warszawa 1973.

³⁰ Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*. Opis tej sytuacji, nieco zmieniony, znalazł się również – rzecz jasna – w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* (w wyd. 3, Warszawa 1976, na s. 84–85).

Próbuję
 tętna pod tynkiem,
 płaczu zamarzniętego w rynnie,
 dzwonu zapachów na górze zmierzchu,
 kołycki dziwnych wędrówek pod siwymi płytami...

Ten pozornie niezwykle hermetyczny opis *happy end*u ma pewne cechy „wstępu” do poetyki *Obrotów rzeczy*. Uratowany bohater-narrator jest istotą podobną do przedmiotu („odkruszony kawałeczek”), a właściwie zakrzepłego w „marmur” czasu. Egzystencję po ocaleniu rozpoczyna od badania materialnych śladów życia domu sprzed „oberwania się nieba”. Uprzedmiotowieniu „ja” towarzyszy animizacja budynku. Kształtuje się bardzo wyraźnie sieć relacji – relacja człowiek – dom w dalszej części utworu zostanie dopełniona innymi: człowiek – Bóg i dom – świątynia jako symbol biblijnego kosmosu.

Poemat ten wprowadza pojawiający się w wielu późniejszych utworach wątek samouświęcenia „ja” mówiącego. Osobistym kosmosem podmiotu jest w tym tekście cała kamienica, dopiero później (utwór został napisany w 1952 roku – jest więc wcześniejszy od wielu wierszy zawartych w tomie) wyodrębni się z niej pokój. Przestrzeń dynamicznego ładu posiada w tym utworze bardziej niż w pozostałych tekstach tomu hierarchiczny charakter. Wynika to przede wszystkim z wpisania wizyjnego świata przedstawionego w konkretne biblijne wydarzenia i symbole oraz wprowadzenia motywów liturgicznych:

Każdy stopień
 śpiewa kolędę
 o moim urodzeniu.
 Cztery piętra
 to moje ewangelie
 [.]
 Jedna i ta sama poręcz
 od piwnic
 niepojętych jak stworzenie świata
 do strychów
 niespokojnych jak sąd ostateczny
 (*Autobiografia*, 103)

Ekscentryczne „naśladowanie Chrystusa”, jakiego dopuszcza się poeta, wynika z pragnienia uporządkowania swojego świata, z woli nadania głębokiego sensu własnym (i nie tylko własnym) cierpieniom... Wpisanie obrazu kamienicy w porządek życia Jezusa następuje po ocaleniu „ja” z zagłady. Po obrazie nieba miażdżącego miasto następuje opis „ja” – „odkruszonego kawałeczka – / z marmuru tego dnia”. Nie będzie nadużyciem stwierdzenie, iż „ten dzień” to „*dies irae, dies illa*” ze średniowiecznego hymnu (kilkanaście lat później, w 1965 roku, Białoszewski opublikował swój przekład tej sekwencji³¹). Ocalony z pogromu bohater, zanim podejmie opowieść o sobie jako Jezusie, zostaje uwieńczony wieloma aureolami:

Sfruwa mi nad głowę
 złocone rondo
 drugie
 trzecie
 dziewiąte (to od snu):
 (*Autobiografia*, 101)

³¹Przekład *Dies irae* wydrukował poeta na łamach „Tygodnika Powszechnego” (1965, nr 47).

Czym tłumaczyć ten nadmiar świętości? Zdziwiający — ale wydaje się, że Białoszewski wykreował w tym utworze podmiot-bohatera, który jest reprezentantem zbiorowości, poetą dającym świadectwo męczeństwa całego miasta:

otwierają się piętom powieki,
 powieki, które zamykałem
 w jakiś sądny dzień
 z ostatnim — czerwonym — psalmem.
 Wodzą za mną oczami
 wszystkie domy
 przez przezroczystą ciszę...

(*Autobiografia*, 102)

Zarysowana w poemacie bardzo wyraźnie postawa samotnego obserwatora i uczestnika rozpadu świata, rozpadu przeradzającego się w niezwykle misterium, oznacza indywidualizację doświadczenia zbiorowego; poeta kreuje narratora-bohatera, którego przeżycia są skondensowaną wizją losu miasta i jego mieszkańców. Stąd obecność zakorzenionej w polskiej tradycji postaci opowiadacza-bohatera, reprezentującego całe miasto. Zupełnej przemianie ulegnie obraz zagłady Warszawy w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, gdzie uniwersalność zostanie osiągnięta nie przez poetyckie uogólnienie i metaforyzację, ale przez oryginalną i jednostkową egzemplifikację typowego losu.

Apokaliptyczne obrazy zupełnie dosłownego unicestwienia domu i miasta są źródłem specyficznego kultu rzeczy we wczesnej twórczości Białoszewskiego; kultu, który później słabnie, ustępując miejsca postawie czujnej nieufności wiernego obserwatora zjawisk, przedmiotów i ludzi. Kult rzeczy nie oznacza przywiązania do dóbr materialnych ani też jakiegoś fetyszyzmu religijnego czy artystycznego. Obiekt zachwyty — rzecz, nawet jeśli zniszczona, to istniejąca, naznaczona piętnem ludzkiego tworzenia i używania, jako taka jest dowodem na niecałkowitość zagłady, na ocalenie czegokolwiek oprócz samego poety. Rzecz równocześnie wydawać się może iluzoryczna i nieustannie zagrożona, jej byt to „obecność niepewna” (z wiersza *Filozofia Wołomina*, 46). Sposobem na ocalenie jest „odejmowanie słów od rzeczy”, nawet — jak w przypadku pieca i „szaranagajamy” — jeśli pozostanie tylko słowo:

Gdy rozkręcili się zwoje schodów,
 gdy poszedł dom
 na dno,
 czuli: szafa została w ich małej wątrobie,
 myśleli prawie: kredens istnieje
 przez powiedzenie,
 wystarczy zaskrzeczeć ustami —
 śmieją się drzwi...

(*Swoboda tajemna*, 58)

Wszystkie zabawy „słowami w rzeczy” można by łatwo skwitować jako interesującą, ale infantylną grę poetycką, jednakże dziecinna czułość wobec szaf, podłóg i pieca nosi piętno przeżytej zagłady, doświadczenia, które przez wiele lat wymykało się opisowi Białoszewskiego³². Materialność „uratowanych” sprzętów domaga się opisanego ze względu na niezwykłość ich ocalenia — jeśli nie zostały zniszczone, to znaczy, że istnieją naprawdę, przeszły przez

³² Zob. autokomentarz pisarza na początku *Pamiętnika z powstania warszawskiego* na temat poszukiwania formy opisu tego doświadczenia.

próbę ognia. Od opisania ich nieoczywistej, ale dostępnej i sprawdzalnej formy zaczyna się proces powracania do normalnego życia.

Wizja średniowiecznego poety-wagabundy, który ucieka z klasztoru zwabiony bogactwem zmysłowego piękna codzienności, zostaje w wizji *Autobiografii* dopełniona echem jeszcze starszego dziedzictwa. Białoszewski, intonując pieśni o kalekich sprzętach i domagających się remontu kamienicach, wpisuje się w nurt poetów opiewających wielkie wojny, czyny bohaterskie i nieszczęścia ofiar, wydaje się bliski... Homerowi. Pełny sens tego powiązania objawi dopiero *Pamiętnik z powstania warszawskiego*³³, ale poetycki trud przekazania wiadomości o tym, co przepadło, i o tym, co ocalało, umożliwi pomyślenie tego skojarzenia już w odniesieniu do *Obrotów rzeczy*. Istotny sens przywołania imienia wielkiego epika nie polega na porównaniu, które byłoby zarówno absurdalne, jak i niepotrzebne, chodzi raczej o bliskość sytuacji poetów, którzy opiewają, każdy w swojej skali i na swój sposób, wielką katastrofę, absolutną przemianę życia, których los dotknął i wyróżnił ułomnością dystansu do innych ludzi.

³³ Sam Białoszewski, opowiadając o przygotowaniu do napisania *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, również wspominał wzorce antyczne, ale — inne niż epeje Homera. W rozmowie ze Z. Taranienką (*Szacunek dla każdego drobiazgu*. Z M. Białoszewskim rozmawia Z. Taranienko. „Argumenty” 1971, nr 36) poeta wyznaje: „lektury, które mnie [...] zmobilizowały do napisania *Pamiętnika* [Tucydides, Ksenofont, Juliusz Cezar]. Przekonałem się na tych autorach, że warto i trzeba pisać, skoro się było w środku takiego wydarzenia. I że trzeba pisać tak jak oni. [...] są w tych książkach konkrety, wydarzenia, ale nie ma »literackości«, estetyzmu, zapychania niepotrzebnościami i opisami. Jest pewien dosyć spory luz dla czytelnika. Nadmierny opis psuje całą książkę. Bo: warstwa językowa, metaforyczna... przeważają więc inne sprawy, zamiast treści. To doszło do mojej świadomości”. Wydaje się, że bardzo radykalne odrzucenie „literackości” i estetyzmu znamionuje przewyżczenie takiej wizji wojny, powstania, zagłady, jaka znalazła się w *Autobiografii*, i że, tym samym, wyklucza „homerycką” interpretację postawy poety... Jeśli jednak przyjrzeć się bliżej temu, co Białoszewski opowiada o swoich antycznych inspiracjach, to nasuwa się nieuchronnie wrażenie, iż podobnie myśli on o własnej twórczości poetyckiej, że cnoty dawnych kronikarzy to fundamentalne cele poezji, do których dążył Białoszewski przez całe życie; a więc jego sztuka poetycka, zmierzając do podobnego celu co epika Homera, wybiera inne środki, adekwatne dla doświadczeń i wrażliwości współczesnego poety, ma opiewać nie czyny heroiczne, ale zagładę miasta i ocalenie pewnej części jego mieszkańców.

Cztery pierwsze tomy poetyckie oraz *Teatr Osobny* układają się w pewien cykl twórczości pisarza, stanowiący przygotowanie do zapisania powstania warszawskiego w taki sposób, który najpełniej odpowiadałby wizji świata autora *Obrotów rzeczy*. Powrotem do sprawy trwałości dawnych zdarzeń jest krótki utwór z lat siedemdziesiątych, *Po latach...* (opublikowany w tomie *Rozkurz*, s. 152), utrzymany w lakonicznej poetyce późnych wierszy Białoszewskiego:

Po latach
 obok
 nocuję
 wstępuję
 tu
 mnie zastało powstanie.
 Pusto z tamtego nic. Zielsko.
 No, na siłę
 coś do nosa.
 Jak się dowąchać Troi?
 A może cudze łatwiej?

W tym wierszu wydarzenia z czasów powstania warszawskiego są odległe, poeta sięga do nich z wielkiego oddalenia — wydaje się, iż jedynym rzeczywiście dotykającym śladem owych wydarzeń pozostaną utwory poety, przede wszystkim *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, tam można „dowąchać się Troi”...