

Stanisław Dan-Bruzda

O "Obrotach rzeczy" Mirona Białoszewskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 52/4, 425-476

1961

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.

STANISŁAW DAN-BRUZDA

O „OBROTACH RZECZY“ MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Przedstawiona tu praca jest fragmentem większej całości, traktującym — mówiąc najogólniej i z uproszczeniem — o „formie“ *Obrotów rzeczy*. By pokazać szkielet, na którym budowałem poniższą analizę, streszczę krótko zawartość pierwszej, nie publikowanej części.

Białoszewskiego — stwierdzam to na podstawie jego bezpośrednich wypowiedzi lirycznych, zwłaszcza z cyklu *Autoportrety* — charakteryzują poglądy życiowe bliskie egzystencjalizmowi. Egzystencjalistyczną formą wyboru staje się dla niego ucieczka od surowej prawdy istnienia, od „nicości“, „troski“ i „samotności“ ku Sztuce, dla której z kolei — wobec sądu egzystencjalistów, że wszystkie wartości są względne — poeta wybiera rzeczy prozaične, peryferyjne, jako najbardziej oddalone od sedna egzystencji. Białoszewski tworzy z nich swój własny, zamknięty świat poetycki (świat „snu“, tzn. ucieczki od codzienności) i w tym świecie odkrywa — dzięki niekonwencjonalnemu, „odświeżonemu“ (prymitywistycznemu) spojrzeniu — przy równoczesnej, coraz dalszej, kunsztownej i wyrafinowanej formalnie analizie — piękno formy zjawiskowej rzeczy zwykłych, począwszy od ich piękna wizualnego (*Ballady*), skończywszy na urodzie i dziwności dźwięków, których dostarczają nazwy rzeczy (*Groteski*). Tak powstaje „filozofia poetycka“ *Obrotów rzeczy* — fenomenalizm, bliski Kantowskiemu pojęciu „rzeczy samej w sobie“. Rzeczy są, według Białoszewskiego, w swej zjawiskowej urodzie tak niezgłębione, że stają się aż tajemnicze, niepoznawalne do końca; w stosunku poznawczym do przedmiotu stykamy się tylko z subiektywnie ujmowanym zjawiskiem, a nie z istotą rzeczy. W ten sposób rodzi się mistyczna postawa Białoszewskiego wobec swego poetyckiego świata. Pojęcie mistycyzmu łączy go z młodopolskim stosunkiem do poezji, z tą jednak zasadniczą różnicą, że mistycyzm Białoszewskiego jest m i s t y c y z m e m k o n k r e t n y m, bo opartym o rzeczy konkretne, dostępne zmysłowo, dalekim od młodopolskiej mglistości. Ta postawa poetycka Białoszewskiego powoduje, że *Obrotów rzeczy* są wielką metaforą ukrytej urody świata. I to właśnie stanowi podstawową tezę i treść tomiku. To jest też jego realizm.



Poszukiwania ukrytego piękna w rzeczach dalekich od życia rozpoczął Białoszewski swymi wędrówkami po Rzeszowszczyźnie. Tu znaleźli wymarzony prymityw, tajemnicze zatrzymanie czasu. Powstają stylizowane obrazy i pejzaże *Ballad rzeszowskich*¹. Białoszewski ogląda stare, zapomniane miasteczka, zabytki, kościółki i świątki spojrzeniem zadziwionym i zachwyconym. Zachwyt to niekonwencjonalny, bezinteresowny, wyzbyty wszelkich innych, „życiowych“ treści, zachwyt dla samych form, zachwyt poety, historyka sztuki — i malarza². Toteż niektóre ballady — np. *Średniowieczny gobelin o Bieczu*, *Ballada krośnieńska* — są obrazami o cechach typowo malarskich. Charakterystyczny jest stosunek poety do tworzywa. Przywiązanie do zjawisk powoduje drobiazgowość obserwacji, choć — wynika to z fenomenalizmu autora — obserwacji subiektywnej. W *Średniowiecznym gobelinie o Bieczu* obraz stanowi dokładny pejzaż gotyckiego miasteczka. Nie pominął tu autor żadnego z najciekawszych jego zabytków³. Sam „gobelin“ jest literacką fikcją⁴, ale inne motywy wiersza mają swe oparcie w autopsji lub historii — także owa „szkoła katów“ (s. 19)⁵, wygląd bieczowskiego herbu i historyczne związki miasta z królową Jadwigą⁶. To tworzywo traktuje jednak autor bardzo swobodnie, nie chodzi mu bowiem o stwarzanie jakiejś iluzji rzeczywistości. Przeciwnie, Białoszewski w całej swej twórczości unika tego jak najbardziej. Wiersz bez przerwy „przypomina“, że jest wierszem, obraz — że jest obrazem. Dlatego autor stosuje tu wciąż metonimie typu: *nici nieba* (s. 21),

¹ Wyłamuje się z tego cyklu *Fioletowy gotyk*, zwłaszcza formalnie (przewaga metafor nad stylizacją), dlatego omówiony będzie przy analizie innych zagadnień. Jakkolwiek wiersz ten powstał o kilka lat wcześniej (według informacji autora), i w nim odkrywamy istotne podobieństwo do *Ballad*: ożywienie średniowiecza, powrót do momentu, kiedy tamto życie zastygło w gotyckich kształtach.

² Malarstwo nie jest Białoszewskiemu obce. Świadczy o tym znajomość jego zagadnień, wyraźne analogie, wreszcie — częste odwoływanie się do wielkich malarzy. Białoszewski zresztą studiował dorywczo, w Krakowie, historię sztuki (opieram się na informacji autorskiej).

³ Por. opis zabytków Biecza opracowany przez S. Tomkowicza w: *Teka* [= *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*. T. 1. Kraków 1900], s. 167.

⁴ Opieram się na informacji autora. Zresztą zabytek taki nie jest nigdzie zinwentaryzowany, nawet we wspomnianej, bardzo szczegółowej *Tece*.

⁵ O ile nie zaznaczono inaczej, strony podane w tekście mojej pracy wskazują na lokalizację cytatów w wydaniu: M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*. Wiersze. Wyd. 2. Warszawa 1957.

⁶ Oczywiście Białoszewski nie zważa na ścisłość historyczną, np. „szkoła katów“ miała powstać dopiero w w. XVII, a nie za czasów Jadwigi. Natomiast patronat Jadwigi nad Bieczem jest faktem historycznym (por. *Materiały do historii miasta Biecza*. Oprac. F. Bujak. Kraków 1914. — *Teka*). Niezwykle ciekawe są w tej sytuacji domysły o procesie twórczym przy pisaniu *Gobelinu*.

osnowa obronna (s. 23) — dla przypomnienia, że to nie dziejąca się rzeczywistość, lecz obraz, gobelin. Obraz powstaje jak by na naszych oczach:

W zielonym wzgórzu
utkali gotykiem
gród
 złotników
 pasamonników
 białoskórników.
Czerwone figury
szły na najznamienitsze mury: [s. 18]

— ale autor zaznacza: „Było to dawno...” (s. 20—21). Białoszewski bowiem zbyt zachwyca się formą zjawiska, by cenić nad nią jakąś wyimaginowaną, fabularną rzeczywistość. Ten stosunek do formy, zarazem subiektywistyczny i relatywistyczny, łączy go z malarstwem nowoczesnym, zwłaszcza z jego nurtami prymitywizującymi (Cézanne, fowizm, kubizm, a w *Balladach peryferyjnych* — secesjonizm). Pozbawienie obrazu iluzyjności, zachwyt dla samej formy malarskiej ułatwia Białoszewski zastosowaniem pretekstu, jakim jest „średniowieczny gobelin“ — sztuka dekoracyjna, prymitywna, nie znająca jeszcze zasad renesansowej perspektywy, uproszczona.

A więc — odiluzyjnienie obrazu przez jego płaskość, porzucenie klasycznej perspektywy — zapoczątkowane przez Cézanne’a, a podjęte przez fowistów i kubistów.

Rzeczą malarza nie jest stwarzanie optycznej iluzji trójwymiarowej przestrzeni i trójwymiarowych przedmiotów na dwuwymiarowym płótnie⁷.

Białoszewski też stosuje obraz płaski, dekoracyjny, „gobelinowy“:

Było to dawno...
gdy gotyckim cudem
przechyliło się całe miasto
w zielonym wzgórzu,
choć pozostało płaskie... [s. 20]

— z owym „przechyleniem“, tak charakterystycznym dla pejzaży miejskich Cézanne’a⁸.

Tę płaszczyznę zapełnia Białoszewski, podobnie jak Cézanne, prawie całkowicie — rytmicznie się powtarzającymi, poziomymi szeregami (ich

⁷ M. Sobeski, *Malarstwo doby ostatniej*. Ekspresjonizm i kubizm. Poznań 1926, s. 31.

⁸ Stworzone przez Białoszewskiego obrazy Biecza i Krosna w ogóle bardzo przypominają Cézannowskie miasteczka (np. *Motyw z Leptenne*), z tym że *Gobelin* jest już kubistycznie płaski (Cézanne, jak wiadomo, mimo porzucenia perspektywy głębi wydobywał za pomocą kolorów kształty brył).

rytmikę wspiera stylistycznie za pomocą paralelizmów intonacyjnych i aliteracji):

...bramy krojone w łuki
od spodu,
baszty kołem wypukłe
od czuba,
cynobry obronne na zrębie,
dzwonnica zakrzepła
w kiście jarzębin,
[.]
wreszcie — serce Biecza —
wieża ratuszowa
najwyższa i najbledsza. [s. 18—19]

Podobny obraz tworzy poeta w *Balladzie krośnieńskiej* — już w bezpośredniej relacji autorskiej (a więc bez pretekstu, jaki stanowi gobelin):

gdzie już całe Krosna wniebowstąpienie
runęło drabiną kamienic. [s. 31]⁹

Cézanne geometryzował bryły, geometryzację podjęli kubiści, rozkładając bryły na figury geometryczne płaskie, rytmizujące obraz. W *Gobelinie*:

Wychylasz się nad wszystkie bramy,
wieże i baszty,
otwarta szachownico w zielone ściany
domów drewnianych,
szachownico w kolory dzielnic,
w kwadrat żydowski,
w kwadrat katów,
w kwadrat malarskiego cechu,
w inne krzywe kwadraty
zapadłych okien i strzech... [s. 20]

⁹ Przypomina się wyraźnie wiersz T. Różewicza *Bystrzyca Kłodzka* w: *Poezje zebrane*. Kraków 1957, s. 303:

Nad bystrą wodą
miasteczko
jak kolorowe schody

koralowy
biały
niebieski
biegniesz oczami
po stopniach do nieba

To nie przypadek, że Różewicz pisze ten wiersz po krachu *Równiny* (w: *Srebrny kłós*), w okresie rozczarowania, klęski wewnętrznej. Ucieka wtedy — podobnie jak Białoszewski — od życia, od tematyki społecznej, by estetyzującym okiem malarza oglądać małe, zapomniane miasteczka. Por. *Malarka w Starym Sączu* i *Gotyk 1954*. W: *Poezje zebrane*, s. 306 i 316.

Zresztą cały obraz oparty jest o zasadę kubistów — łączenie w jedną całość form dostrzeganych z różnych perspektyw i punktów widzenia. Dzięki temu oglądamy zarówno profil, jak i wewnątrz miasteczka ¹⁰.

W drugiej części wiersza, gdy nieruchomy dotąd obraz dynamizuje się, autor podkreśla to kontrastem kolorystycznym — a więc używa typowo malarskich środków dynamizacji — nadal konsekwentny w swym malarskim widzeniu. Przy tym umowność obrazu zaznacza samym słowem „rytm“.

Wójt kwiecisty w fałdy ukłonów
zgina u kolan purpurę
i wyciąga bursztyny ramion
z błyskawicą kluczy do miasta
między dwa ramiona gościńca
rozrzucone kurzem miedzianym,
między rytm popielato-czarny
a rytm barwny niby skarbiec otwarty, [s. 26]

Ten rytm jest motywem wyeksponowanym kilkakrotnie za pomocą powtórzeń — rytm malarski współdziała ściśle ze stylistycznym.

W *Balladzie krośnieńskiej* rytm kolorystyczny jest jeszcze wyraźniejszy:

W rytm jaskrawy uderza
jedna z koron gotyckich
Wielkiego Kazimierza,
a echo jej — Franciszkanie
murami podobni: czerwoni,
a echo jej — panorama [s. 30—31]

Zdynamizowanie drugiej części *Gobelinu* łączy się ze zmianą widzenia malarskiego, z wykorzystaniem techniki impresjonistycznej. Poeta nie musi ściśle stosować rygorów widzenia malarskiego — może je zmieniać, wiersz bowiem — w przeciwieństwie do obrazu — posiada „strukturę quasi-czasową“ (Ingarden). Białoszewski łączy w *Gobelinie* dwie techniki: kubistyczną — statyczną, upraszczającą i rozgraniczającą formy, i impresjonistyczną — uwzględniającą wzajemne oddziaływanie form na siebie. Uruchomieniu obrazu odpowiada więc zastosowanie malarskiego „widzenia ruchomego“, opartego o „zjawisko zmienności i wielopostaciowości koloru“ ¹¹, a nadto — bogactwo kolorystyczne, jaskrawość barw (zwłaszcza impresjonistycznych fioleto-¹²):

¹⁰ Do naszej poezji wprowadziła widzenie kubistyczne Awangarda: T. Peiper (*Ulica*. W: *Poematy*. (Zbiór) Kraków 1935, s. 23), a zwłaszcza J. Przyboś (*Cieśle*. W: *Wybór poezji*. Warszawa 1949, s. 12).

¹¹ W. Strzebiński, *Teoria widzenia*. Kraków 1958, s. 194.

¹² W ogóle fiolet, jako kolor impresjonistów i średniowiecznej sztuki witrażowej, a więc jako element specyficznej syntezy nowoczesności ze średniowieczem — jest często stosowany przez Białoszewskiego (charakterystyczne określenie: *Fioletowy gotyk*).

Bram cynobrowe łuki
 pękają w tysiące smug,
 a smugi w przepychu barw
 łamią i rwą zieleń wzgórza. [s. 23]

Ale w końcu autor znów przypomina o iluzyjności obrazu, znów unieruchamia wszystko, by zamknąć całość typowo średniowiecznym elementem — umieszczonym u góry herbem miasta:

Teraz — wszystko zamotane
 w jeden ukłon,
 nawet podziw paziów i dam
 wysmukły.

— — — — —
 I wtedy — na samym niebie
 stanęli w bieczowskim herbie
 Piotr i Paweł z błyszczących nici
 z drugimi kluczami do miasta... [s. 28]

Białoszewski nie poprzestaje oczywiście tylko na obrazie malarskim. Samo uruchomienie obrazu jest siłą rzeczy chwytem wyłącznie literackim. Ale również w stylizacji prymitywizującej obraz posługuje się autor całym zespołem środków stylistycznych. Tu już podobieństwo z prymitywizującym malarstwem nowoczesnym przechodzi wyłącznie w analogie.

Najciekawsza jest stylizacja metaforyczna. Poeta zastosował mianowicie metaforykę litanijną i biblijną, opartą nie o zmysłowe podobieństwo, lecz o pojęciową wartość, o walor jakościowy słów. Maria Renata Mayenowa, podając w *Problematyce stylistycznej staropolszczyzny* charakterystyczny jej przykład: „Naczynia nieprawości miecze ich“ — pisze:

Zupełna niedbałość o wizualne całkowanie elementów metafory, o zasadnicze stworzenie obrazu jest chyba jednym z najistotniejszych rysów tego typu metaforyki biblijnej¹³.

Metafory te mają charakterystyczną budowę: złożone są z rzeczownika i przydawki z rzeczownikiem w dopełniaczu, łączą często pojęcia konkretne z abstrakcyjnymi. Wszystkie te cechy, podkreślone jeszcze litanijnym wylizaniem, łączy poniższy fragment, uwypuklając w ten sposób wzniosłość i patos przedstawianej sceny:

Oto idzie
 drabina mądrych kroków,
 pasmo srebra, które z głowy nie spada,
 łańcuch złoty z piersi miasta,
 sznur wielkiego dzwonu,
 róg obfitości¹⁴,

¹³ M. R. Mayenowa, *Problematyka stylistyczna staropolszczyzny*. Warszawa 1953, s. 7.

¹⁴ O ile nie zaznaczono inaczej, podkreślenia w cytatach pochodzą od autora pracy.

wąż zamglony kadzidłem,
safianowa strzała wyroczeni,
girlanda z brody patryarchy,
palec gotycki losu...

— — — oto idą ojcowie Biecza. [s. 25]

Jest to wypadek zupełnie w *Obrotach rzeczy* wyjątkowy. Białoszewski w zasadzie ogranicza stylizację językową do elementów jak najbardziej zewnętrznych, głównie do wersyfikacji, gdyż stosowanie na dłuższą metę średniowiecznej metody obrazowania i ekspresji byłoby ograniczeniem nowoczesnych sposobów wypowiedzi. O ile bowiem prymitywizacja jest cechą ogólną tomiku, umożliwiającą odświeżone spojrzenie na rzeczy, o tyle wydobycie wszystkich walorów tych rzeczy wymaga stosowania jak najbardziej urozmaiconych środków formalnych; toteż do tego typu stylizacji Białoszewski już nie powraca. Tu jest to jednak środek zupełnie odpowiedni i wręcz zaskakujący.

Ballada krośnieńska stanowi realizację podobnej co *Gobelin* syntezy, ale za pomocą stylizacji innego typu. W wieczornej, półsennej atmosferze wrażenia zlewają się tu w jeden obraz, łączący współczesność z przypowieścią ewangeliczną, historię z legendą; małe, zwykle miasteczko zostaje uduchowione i odrealnione. Dlatego Białoszewski rezygnuje z opanowania zjawiska przez użycie regularnych, architektonicznych, trwałych, syntetycznych form Cézanne'a czy kubistów. Barwy i kształty zlewają się, są impresjonistycznie mgliste i zmieszane. „Mgły srebrne sfruwają na witraż“ (s. 31) — jak u Moneta, gdzie „wszelki kształt roztapia się w mgłach barwnych“¹⁵. „Świat jest serią wrażeń, tzn. pozorów“¹⁶ — mówi Lavedan o impresjonizmie, i to określenie doskonale pasuje do całej *Ballady krośnieńskiej*, a co za tym idzie — do sposobu jej obrazowania.

W stylizacji literackiej posłużył się poeta motywami religijnymi, mającymi rozłoczyć atmosferę kultu i tajemnicy wokół współczesnej społeczności¹⁷. „Szyby ogniste“ Krosna przypominają autorowi lampy ewangelicznych „panien mądrych i głupich“, przeplata więc oba motywy na zasadzie luźnych skojarzeń i trawestacji:

¹⁵ T. Szydlowski, *Sztuka XIX i XX wieku*. W książce zbiorowej: *Historia sztuki*. T. 3. Lwów 1934, s. 442.

¹⁶ P. Lavedan, *Historia sztuki*. Wrocław 1954, s. 326.

¹⁷ Oczywiście motywy religijne zawsze są u Białoszewskiego wyłącznie środkiem stylizacji lub metafory, a nie środkiem wzbogacenia rzeczy wartościami nadprzyrodzonymi. Białoszewski nie szuka tych wartości, jako zbyt powszechnych; w motywach religijnych znajduje tylko piękno artystyczne. Jest pod tym względem zadziwiająco konsekwentny; nawet Apollinaire, który też używał motywów religijnych jako środka literackiego (np. *Salome*), nie miał do nich tak konsekwentnie estetyzującego stosunku. Jego nastawienie było nieraz wyraźnie wolteriańskie. Dla Białoszewskiego te sprawy są zupełnie obojętne.

Naprzeciw — od doliny — w dole
 wieczornym
 już się chwieją Panien smugi
 mądre —
 naftowymi lampami —
 słupieją na kłodzie mostu,
 patrzą w zwierciadła płynące
 — — i dalej zawodzić:
 ...że przyszły zapalić lampy
 w dolinie szumów naftowych
 ...że przyszły zapalić lampy
 w dolinie szybów ognistych
 ...że miały dziesięć siostr
 (...utopiły się w tej wodzie!)
 ...że miały dziesięć siostr
 (...pociesz nas, o Dawidzie!). [s. 32—33]

Obrazy te związane są stylizacją litanijną, ale inaczej niż w *Gobelinie*. Białoszewski stosuje mianowicie powtarzającą się jednostajnie intonację litanijną z charakterystycznie równomierną i wyraźną antykadencją i kadencją.

W dalszym fragmencie autor rozwija swobodnie przypowieść ewangeliczno-modlitewnym stylem:

Nie płaczcie waszych sióstr
 w dziesięciu waszych lustrach.
 Zbłądziły siostry owe
 pomiędzy wieże naftowe
 jak było na początku... [s. 33]

Potem stopniowo, w monotonnym rytmie 5-zgłoskowca wszystko zaczyna się rozplywać, usypiać, pojawiają się tylko luźne motywy, coraz bardziej oderwane i udziwnione inwersją. Białoszewski akcentuje więc znów iluzyjność całego obrazu. Wreszcie, nawiązując do początkowego motywu, zamyka utwór klasycznym pierścieniem:

.....Wnoszą potopu świecznik...
i już
przez siedem dni brzęczą deszcze
przez siedem dni palą się róże... [s. 35]

— podkreślając jak by, że wszystko, co się działo, nie działo się naprawdę, było tylko wierszem, obrazem ¹⁸.

¹⁸ Czytając te wiersze trudno nie przypomnieć sobie J. Czechowicza, reprezentanta nowoczesnego antyurbanizmu w poezji dwudziestolecia: ta sama atmosfera znieuruchomienia, zasypiania małych miasteczek, podobne spojrzenie na różne prowincjonalne Kazimierze, Krasnestawy z ich kościelnymi wieżycami, gotykami itp. Por. np. *provincia noc* (w: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1955, s. 163—164):

Na stylizacji religijnej opiera się też *Stara pieśń na Binnarową*. Źródłem poetyckiego przeżycia jest w tym wierszu zabytkowa polichromia starego, drewnianego kościółka binnarowskiego¹⁹. Ożywiając ewangeliczne sceny wplata autor we własny tekst bardzo dowolnie zmodyfikowane: początek *Bogurodzicy* i jej późniejsze fragmenty (*Adamie — ty boży kmieciu*), fragmenty średniowiecznej pieśni wielkanocnej (*Trzy Maryje poszły*)²⁰, trawestację modlitwy (*rano, wieczór, we dnie, w nocy / ludzkim śpiewom ku pomocy*), echo pieśni maryjnej:

„...Ty przez aniołów...
...ty przez aniołów...
...ty przez aniołów...“
Cisza. [s. 17]

Stylizacja językowa opiera się tu na wersyfikacji. Białoszewski zastosował wersyfikację średniowiecza i pieśni ludowej — system składniowo-intonacyjny²¹ asylabiczny z niewielkimi odchyleniami: 6-, 7-, 8-zgło-

miasto jabłonkowe dobranoc
pył w dolinach opada
most u rzeki przystanął
gada [...]
dobranoc krasnystawie
dobranoc

To samo malarskie, impresjonistyczne widzenie (*słońce w uliczce*. W: *Wiersze wybrane*, s. 249):

cień się leje po murach fioletem i snem
w ciszy zielonej rzeka zwija się jak szyna

— nie bez pewnego podobieństwa „ciszy zielonej“ do równie impresyjnego *popielatego końca Białoszewskiego w Fioletowym gotyku*.

Czechowicz jak Białoszewski (a raczej odwrotnie) ucieka od cywilizacji do prowincjonalnego i ludowego prymitywu — choć tylko czasem i nie tak konsekwentnie. A gdy pisze (*zaulek*. W: *Wiersze wybrane*, s. 64):

mieszkam tu w izbie małej jak pudełko
w którą słońce wlewa złciste kubełko

— od razu przypomina się zagubiona na poddaszu *stajenka* Białoszewskiego z jego *Autobiografii*.

¹⁹ Por. *Teka*, s. 248.

²⁰ Por. *Średniowieczna pieśń religijna polska*. Wydał A. Brückner. Kraków 1913, s. 98.

²¹ M. Dłuska (*Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1. Kraków 1948), a za nią S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Warszawa 1954) — słusznie wysuwają to określenie jako naczelną cechę wersyfikacji średniowiecznej. Termin ten obejmuje bowiem całość wersyfikacji średniowiecza, a więc zarówno sylabizm względny, jak i asylabizm, przy czym oba ostatnie terminy stają się cechami podrzędnymi: sylabizm względny typowy jest dla pieśni, asylabizm —

skowiec (a więc formanty krótkie, pochodzenia ludowego). Oczywiście autor zmienia ów system, jeśli wymaga tego ekspresja. Na przykład we fragmencie:

Otworzyły!
O pajęczyno kolorów!! [s. 14]

— zrywa z jednostajnym rymowaniem i intonacją w celach wyraźnie ekspresywnych, wprowadzając jednocześnie śmiałą metaforę. Jest to więc odmiana nowoczesnego wiersza wolnego²² (wersyfikacji regularnej, jako zbyt krępującej wypowiedź, Białoszewski nie stosuje; jedynie fragmentarycznie, dla doraźnych potrzeb treści). A ponieważ wiersz średniowieczny i współczesny wiersz wolny opierają się ogólnie na podobnej zasadzie²³, oba systemy doskonale się godzą.

dla wierszy stycznych. System składniowo-intonacyjny polega „na wyznaczeniu frazy wierszowej jednostką składniowo-intonacyjną“ (Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 2, s. 433); ta współzależność była na ogół traktowana jako jedna z cech wersyfikacji średniowiecznej, teraz stanowi jej podstawowy wyróżnik.

²² W zakresie stylistyki i wersyfikacji (zwłaszcza nowoczesnej) panuje, jak wiadomo, wielkie pomieszanie pojęć. Swoim podziałem na wiersz wolny i wiersz nieregularny Skwarczyńska je potęguje, zwłaszcza że, jak sama zauważa (*op. cit.*, t. 2, s. 529) — „W gruncie rzeczy pomiędzy wierszem wolnym a wierszem nieregularnym nie ma istotnej różnicy wersyfikacyjnej“; różnicę widzi jedynie w — trudnej do uchwycenia — większej zmianie rozpiętości fraz wierszowych w wierszu nieregularnym.

Z drugiej strony, uproszczenia — np. próba połączenia systemu tonicznego z wierszem wolnym (zob. S. Furmanik, *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa 1956) — doprowadzają do przymykania oczu na współczesną rzeczywistość wersyfikacyjną, dla której zasada akcentowa jest często zupełnie nieistotna. Podobny błąd stanowi dopatrywanie się w wierszu wolnym wyraźnych struktur metrycznych (Furmanik, *op. cit.*); wyznacznikiem wersów jest tu wprawdzie fraza intonacyjna, ale — w przeciwieństwie do dawnych systemów — na ogół dowolnie modyfikowana intonacją uczuciowo-logiczną, która staje się często podstawowym czynnikiem budowy wiersza. Wiersze wolne „prezentują [...] wersyfikację [...] nie opartą na żadnych stałych elementach“ (*Wiadomości z teorii literatury*. Pod red. K. Budzika. Warszawa 1957, s. 262—263). Najlogiczniejsze wydaje mi się więc przeciwstawienie regularnym systemom wersyfikacyjnym nieregularnego wiersza wolnego i wyróżnianie w jego ramach wierszy opierających się częściowo o dawne systemy wersyfikacyjne, tak jak czyni to choćby w swej poprzedniej pracy S. Furmanik (*Podstawy wersyfikacji polskiej*. Warszawa—Kraków 1947) oraz większość studiów wersyfikacyjnych.

²³ Mianowicie o intonację, która jest ogólnym wyznacznikiem frazy wierszowej. Różnicę stanowi tylko większa nieregularność wiersza współczesnego, spowodowana wpływem intonacji uczuciowo-logicznej na intonację zdaniową, i odrzucone rymów jako dodatkowego wyznacznika frazy wierszowej — wersu (ta terminologia to także pięta Achillesowa większości studiów teoretycznych; dalej będę używał terminu „wers“, by nie mieszać pojęcia „wiersz“ — jako całość — z frazą intonacyjną, tzn. zdaniową, oraz frazą wierszową, tzn. linijką wierszową).

Funkcję stylizacyjną pełni prócz tego zespół najrozmaitszych rymów prymitywnych — średniowiecznych, a zarazem ludowych: rymy ubogie 1-zgłoskowe, często zarazem gramatyczne (*zgrupowane — splekane, wyjdźcie — pokażcie, ścianie — stronie*); charakterystyczne dla średniowiecza asonanse właściwe²⁴ (*wzgórz — kukuruz, je — sumie*, a więc typowe średniowieczne rymy ubogie półzgłoskowe, będące dodatkowo średniowiecznymi rymami oksytoniczno-paroksytonicznymi²⁵); rymy niedokładne — asonanse (*kaplicze — licem, Gospodzina — Jerozolima*).

Równocześnie autor stosuje charakterystyczną dla średniowiecza i ludowej „częstochowszczyzny“ przesadę formalną, wypływającą z prymitywnego traktowania sztuki poetyckiej jako sztuki rymowania, np. rym potrójny 1-zgłoskowy (*prawie — modrzewie — drewnien*) lub rym głęboki niedokładny (*zakręca — gorąca*).

Wprowadza następnie elementy słownictwa gwarowego, będącego zarazem elementem archaizacji: *między blaski kukuruz / z żólciami po społu* (s. 13)²⁶.

Charakterystycznym sposobem stylizacji jest staropolska inwersja dla „uzyskania“ rymu. Ta średniowieczna „*licentia poetica*“, którą spotykamy choćby we wspomnianej pieśni wielkanocnej („Kto nam kamień odłoży, / Za którym jest grób Boży? Alleluja“; lub: „Wstał ci z martwych, tu go nie; / Oto miejsce, odzienie. Alleluja“), tutaj jest całkiem wyraźna:

z żólciami po społu,
słonecznikiem upału,
miodem rozlanym powietrza —
dywanami spod Biecza.
[.]
Wierzby zgrupowane
dmuchają w pnie splekane.
Widać czarne prawie
bożych ścian modrzewie. [s. 13]

Składnia staropolska jest mało wprawdzie zbadana, za jej cechę charakterystyczną uważa się jednak stawianie orzeczenia na końcu zdania. Taką archaizującą inwersję, umożliwiającą jednocześnie zastosowanie rymu gramatycznego, stosuje Białoszewski kilkakrotnie, np. *od kaplicy swojej wyjdźcie, / tęczę z drewna nam pokażcie* (s. 14).

²⁴ Tzn. oparte o identyczność ostatniej samogłoski.

²⁵ Związanymi z transakcentacją (tu — postępową); jest ona częsta w poezji staropolskiej i w pieśni ludowej, gdzie rym uniezależnia się od akcentu (bo akcent jest i tak modyfikowany rytmem melodycznym).

²⁶ Słownik Warszawski podaje formę „kukuruza“ jako współczesną i ogólnopolską, formy „żólciel“ w ogóle nie uwzględnia; niemniej obydwie słowa robią wrażenie staropolsko-gwarowych, a przecież tylko o to chodzi poecie.

Przeniósłszy nas w ten sposób w atmosferę średniowiecznego świata, autor znów przypomina o jego nierealności, o jego przynależności do natchnionego, poetyckiego snu. Dlatego zamyka wiersz modlitewnie, jak by kończąc wieczorny pacierz:

W nawie
na cieniach zastrzałów
ostatnia tajemnica:
po lewej ręce
zbawieni,
po prawej
potępieni
a wszyscy
przyprószeni...
Amen. [s. 17]

W *Barbarze z Haczowa* Białoszewski stylizuje motyw religijny w sposób wyraźnie ludowy. Kontynuując prymitywną tendencję do personifikacji rzeczy, poeta ożywia „świętkową łopianową“ Barbarę i prowadzi z nią długą rozmowę. Na zasadzie tej świętkowej tematyki porównywano czasem Białoszewskiego z Zegadłowiczem²⁷. Z tych samych względów można by go zestawić nawet z Kasprowiczem, gdy ten pod koniec życia powrócił do prostej, ludowej wyobraźni; Zegadłowicz był bowiem — zwłaszcza w *Powsinogach beskidzkich* — kontynuatorem wyobraźni Kasprowicza „ludowego“. Tymczasem *Powsinóg beskidzkich z Obrotami rzeczy* nie łączy nic prócz podobieństwa tematycznego do *Barbary z Haczowa* i fragmentów *Starej pieśni na Binnarową*. Białoszewski nie ma nic wspólnego ze schematyczną i uproszczoną wyobraźnią współczesnego ludu, skonwencjonalizowaną, obracającą się ustawicznie wokół spraw życiowych. Bierze z niej tylko te pierwotne elementy prymitywnego stosunku do świata, które się jeszcze przechowały, i używa ich jako środka literackiego, ułatwiającego odkrywanie nieznanego uroków estetycznych; prymitywny kult tajemniczych bóstw staje się prymitywistycznym kultem formy zjawiskowej²⁸. Hierarchia się zmienia — rzeczy stają się przedmiotem kultu, kult metafizyczny jest elementem podporządkowanym, for-

²⁷ Np. J. Trznadel, *Spotkanie sprzed lat*. Nowa Kultura, 1956, nr 28.

²⁸ „Wszelką formę zewnętrzną rozumiemy wyłącznie jako emanację istoty rzeczy, więc za sprawę pochodną, wtórną“ (*Czartak*. Zbiór poetów w Beskidzie. T. 3. Kraków 1928, s. 11) — tak brzmi fragment manifestu grupy Czartak, której przywódcą był E. Zegadłowicz. U Białoszewskiego jest akurat odwrotnie: fenomenalizm, wiara w niepoznawalną istotę rzeczy to konsekwencja uwielbienia zewnętrznej formy rzeczywistości, której uroda jest tak nieskończona, że aż doprowadza do stwierdzenia niezgłębionej tajemniczości rzeczy. Białoszewski zachwycał się formą jeszcze przed teoretycznym określeniem (w *Autoportretach*) swej „filozofii poetyckiej“, swego stosunku do twórcy poetyckiego (kolejność wierszy w tomiku zgodna jest mniej więcej z chronologią ich powstawania — według informacji autora).

malnym. Odpowiednio: Białoszewski, w przeciwieństwie do Zegadłowicza, nie używa języka i poetyki ludowej jako swego głównego systemu wypowiedzenia — nowe przeżycia mogą być bowiem wypowiedziane tylko nowymi środkami.

Ludowość jest natomiast zewnętrznym środkiem stylizacji. Białoszewski przejmuje więc ludową skłonność do personifikacji zjawisk — stosuje personifikację ogólną (personifikacja świątka), jak i metafory personifikujące — na ogół w swej istocie nowoczesne. Przykład:

— Belki od wschodu patrzą twarzami,
ale twarze wyjadł deszcz... — [s. 12]

Stosuje — bardzo zresztą umiarkowanie — stylizację leksykalną: *Jakem przydrożna, wedle andrzejewego krzyża* (z częstym w gwarach przymiotnikiem odimiennym), *od sobót po izbicę* — przy czym wkłada te formy w usta Barbary.

Wyraźnie ludowe jest wykroczenie przeciw eufonice poezji szkolonej:

moja znajoma z Haczowa
pod kościołem napotkana
świątkowa łopianowa... [s. 12]

— trzykrotne kakofoniczne powtórzenie końcówki *-owa*, będące w dodatku rymem gramatycznym.

Elementem stylizacji są częste w poezji ludowej paralelizmy (wynikające z jej pieśniowego charakteru). U Białoszewskiego stają się one wyrafinowanym środkiem instrumentacji, podobnie jak rymy, które oczywiście w wierszu wolnym pełnią tylko funkcję paralelizmów stylistycznych:

— Tak, Barbaro,	
niby jabłonie,	+
a jeszcze	
kiedy głowę skłonisz...?	+
— Kiedy głowę skłonię?	+
Pokrzywy? — bez srebra.	
A! łopuchy srebrne,	
ale tylko	
po jednej stronie!	+
— Po jednej stronie,	+
bo po drugiej zieleń,	
Barbaro.	
A popiołu i srebra	
na coś chyba zostało?	
— ... Na kamienie! [s. 10]	+

Paralelizmy tego małego fragmentu są niezwykle kunsztowne, np.: sześciokrotne (+) powtórzenie jednego rymu (z tym, że dwa razy jest to powtórzenie całego komponentu rymicznego); dwukrotne powtórzenie

syntaktyczne (—); powtórzenia na zasadzie kontrastu semantycznego; powtórzenie leksykalne (*skłonisz — skłonię*, trzy razy — *srebra* (*srebrne*), dwa razy — *Barbaro*). A jednak odczuwamy je jako muzykę słów, a nie przesadę i monotonię; to jest już sprawa wielkiego wyczucia językowego poety, zwłaszcza odpowiedniej budowy wiersza wolnego (i w związku z tym — urozmaicenia intonacji).

Sama treść rozmowy jest też wyrafinowana, choć jej pomysł przypomina trochę ludowe apokryfy. Postacie mówiących autor subtelnie zindywidualizował: Barbara jest prosta i gadatliwa, początkowo nie rozumiejąca intencji rozmowy, zdziwiona „uczonym“ wyrazem *barokowa*, ale mądra, pełna subtelnej powagi i ludowej godności, zdolna do bezinteresownego odczuwania piękna; autor natomiast jest wciąż właśnie sobą — szuka swych malarskich „cynobrów“, „opalów“, szuka piękna nawet w łopuchach i pokrzywach, przydrożną Barbarę nazywa *barokową* i wyjaśnia to słowo piękną a lapidarną definicją: *Taka ruchliwa / dokoła*.

Ogólnie: *Ballady rzeszowskie* cechuje niezwykła troska o obraz. Forma językowo-brzmieniowa — często bardzo wyrafinowana — jest sposobem zwrócenia uwagi na ukrytą urodę wizualną rzeczy. Jednak już i tu język ukazuje swe autonomiczne piękno; tłumaczy się to tym, że *Ballady rzeszowskie* stanowią ilustrację, a nie bezpośrednio wypowiedzanie istotnych treści. W wierszach formułujących je bardziej bezpośrednio, pojęciowo, obraz — a tym bardziej język — zostaje zepchnięty na drugi plan, podporządkowany. Tu elementy formy są pierwszoplanowe, przy czym opierają się głównie o stylizację — zarówno obrazu, jak i języka.

Podobnie w *Balladach peryferyjnych*. Ale tu Białoszewski sięga do prymitywu innego — do peryferyjnej secesji. Ta tematyka przypominała czasem krytykom²⁹ twórczość Tuwima i Gałczyńskiego. Takie kryteria tematyczne doprowadziłyby jednak do łączenia Białoszewskiego nawet z Villonem, tymczasem chodzi nam nie o podobieństwa tematyczne, lecz istotne literacko. U Tuwima zamiłowanie do przedmiotu, peryferii i secesji wiązało się z przyjęciem pewnej postawy życiowej, społecznej³⁰. Bliższy Białoszewskiemu jest Gałczyński ze swoim uwielbieniem tandetnego, jarmarcznego piękna, ludowych zabaw, pospolitych zdarzeń i obrazów, które kryją dlań wiele uroku. Kiedy np. w *Uwerturze dorożkarskiej* woła z za-

²⁹ Np. Sandauerowi (w: *Życie Literackie*, 1955, nr 51).

³⁰ Stąd wiersze typu: *Nędza, Mróz nędzarzy, Skwar nędzarzy* itp. Takiej tematyki u Białoszewskiego oczywiście zupełnie nie ma. W ogóle skamandrytów cechował kult codziennych spraw i „szarego człowieka“. Jako charakterystyczny przykład różnicy między Skamandrem a Białoszewskim można by uznać zestawienie *Hymnu o łyżce zupy* J. Wittlina (w: *Antologia współczesnej poezji polskiej*. 1918—1938. Warszawa 1939, s. 39), o tematyce jak najbardziej „życiowej“, z — tak go można nazwać — „hymnem o łyżce durszłakowej“ Białoszewskiego z *Szarych eminencji zachwytu*.

chwytym: „Ech, dzielnica niezwykła. / Tyle cudów!“³¹ — i dostrzega je w zwykłych, codziennych scenach, przypomina się zachwyt Białoszewskiego z *Ballady o zejściu do sklepu*:

Żałujcie,
żeście nie widzieli,
jak ludzie chodzą,
żałujcie! [s. 134]

Gałczyńskiego *Zaczarowana dorożka* i Białoszewskiego *Karuzela z madonnami* tak samo odkrywają piękno ukryte w zdarzeniach pospolitych. Obaj poeci zachwycają się równocześnie wielką sztuką przeszłości: Białoszewskiego — *Ballady*, Gałczyńskiego — *Wit Stwosz* (również fragmentami stylizowany na staropolszczyznę), Gałczyńskiego — *Niobe*, Białoszewskiego — *Nefretet*, której profilu dopatrył się w bazarowych baranach (*Rozprawa o stolikowych baranach*).

Mimo to nie znajdziemy między nimi podobieństw najistotniejszych: Gałczyński ma do życia stosunek emocjonalno-uczuciowy, zachwyt dla prymitywnej formy wiąże z tym, co najbardziej współczesne; dla Białoszewskiego forma zjawiska, i tylko forma, jest wszystkim.

Ballady peryferyjne można natomiast zestawiać z nowoczesnym malarstwem prymitywistycznym, mianowicie z secesjonistami. Białoszewski nie nawiązuje jednak do nich bezpośrednio; secesjoniści nie stworzyli żadnego wspólnego stylu (np. obrazy Hodlera a Henri Rousseau). Sięga od razu do tego, co ich łączy — do malarstwa naiwnego, secesyjnego. Stąd podobieństwa:

1) specyficzny „nadrealizm“, 2) „barok“, 3) jaskrawa kolorystyka. W *Balladzie z makaty*:

Jest sobie zielony ogród
na wszystkie pory
w rajske szczypiory
w drzew kalafiory.
[.]
Anilinowe ptaszki
weselą ogród rajski.
Jeden chudy ptaszek
w palcach chłopca śpi, [s. 44—45]

Podobnie w *Karuzeli z madonnami*:

Każda bryka malowana
w trzy ogniste farbki
I trzy są końskie maści:
od sufitu
od dębu
od marchwi. [s. 39]

³¹ K. I. Gałczyński, *Wiersze*. Warszawa 1956, s. 318.

4) Płaskość, 5) prymitywna deformacja. *Ballada z makaty*:

Panna tu leży w jarzynie
 (myśli, że na mięcie),
 za długie nóżki — podgięte,
 obie lewe i przejęte,
 łokcie podpierają brodę —
 z boku widzianą urodę — [s. 44]

Białoszewski — podobnie jak w *Balladach rzeszowskich* — nie poprzestaje tu naturalnie na samym obrazie; byłoby to niewykorzystaniem możliwości literackich, kopiowaniem malarstwa. Stosuje więc secesyjną stylizację literacką — gramatyczne potrójne rymy, asonanse, onomatopieczność i sonantyczne przyspiewki (*fi-fi-fi!*, *radi-radi-ra*, *ody-rydy-rydy*), wersyfikacyjną przesadę. Stylizacja ta jest odpowiednikiem owego „baroku“ formalnego. Poeta używa nawet wielokrotnych rymów początkowych. Na przykład:

Raj tu nielichy,
 graj pan — muzyki!
 [.]
 Maj
 mi po głowie [s. 45]

— a kończy wiersz rymem powtórzonym siedem razy.

Równocześnie — jak w *Gobelinie* — wprowadza w obraz element ruchu, akcji, dramatyzuje wiersz:

A co to za plebejusz?
 A co ma za kapelusz?
 Kapelusz ma jak dudy.
 A gra — ten patyk chudy.
 A słycać go za flety,
 aż panna tupie we fleki.
 Trzepoczą pantoflowe wstążki,
 dygają rajske widoczki.
 Panna w tych bucikach
 na leżaćo fika,
 stuka w pantofelki
 oberki — sztajerki: [s. 45]

Wiersz ma więc przeważnie — jeśli uwzględnić akcenty poboczne ze-strojów rozpadowych — wyraźną, sylabotoniczną rytmikę jambu: sSsSsSs, decydującą o jego piosenkowym charakterze. Autor stosuje nawet celową hiperkatakse, która przypomina „połykanie“ sylab tekstu w piosence ludowej, np. w wersie: *Trzepoczą pantoflowe wstążki* — sSsssSsSs (bez kontekstu sylabotonicznego byłoby — sSsśSsSs). Piosenkowo-ludowy charakter wiersza podkreślają także parzyste, niedokładne rymy.

Dalszy fragment ma już wyraźnie rytm oberka, gdzie mocna część taktu — przypadająca w oberkowym rytmie trzyprzyciskowym (takt $\frac{3}{4}$) na pierwszy przycisk — jest zaakcentowana dodatkowo wyrazem monosylabycznym; rytmikę i dźwięczność podkreśla autor instrumentacją — r:

Raj tu nielichy Ṥ S sSs
 graj pan — muzyki! Ṥ S sSs
 ja pantofelkami
 radi-radi-ra!
 Maj
 mi po głowie
 ow-
 szem nie powiem
 radi-radi-radi-
 ra-ra!! [s. 45]

Początek tego fragmentu jest więc sylabotonikiem na kanwie trocheicznej (z akataleksą pierwszej stopy w dwu pierwszych wersach), mającym sugerować oberkowy rytm. Ale wiersz staje się tak „roztańczony“, że rytm oberka zaczyna modyfikować normalne rozłożenie akcentów. Znacząca to zresztą autor rozdzielając wyraz *owszem*, który jest tu podwójnie akcentowany.

W tej radości, jaką daje melodia oberka, zapomina się o wszystkim, o wszelkiej logice i sensie — pozostaje tylko rytm. W związku z tym słowa niemal całkiem tracą znaczenie, stają się podrzędnym elementem zrytmizowanej melodii. Akcenty — które są w dużym stopniu elementami semantycznymi, podkreślającymi wyrazy istotne — zostają zupełnie poprzedzane. Podobnie — intonacja, która podkreśla wyższą jednostkę semantyczną — zdanie; staje się ona tylko intonacją frazy muzycznej:

Graj, panie młody,
 do końca pogody,
 póki te ogrody
 nie stracą urody,
 a że te ogrody
 nie zmienią urody
 ody-rydy-rydy
 uha!!! [s. 46]

Do końca pogody czytamy tutaj wyraźnie: „dó końcá pogódy“. Te transakcentacje, spowodowane wpływem melodii na tekst (iloczasowi muzycznemu odpowiada w tekście językowym akcent), są częste w piosence ludowej.

Oczywiście takie ożywienie było w *Balladach rzeszowskich* nie do pomyslenia. Tam — kult przeszłości, atmosfera kurzu i zapomnienia, tu — radosne, peryferyjne zabawy, dynamika. *Karuzela z madonnami* — to

właśnie pieśń pochwalna ruchu: jego narodzin — panowania — zamierania, znów wydobytych wersyfikacyjnym bogactwem. Postaram się na tym przykładzie wykazać, jak wiersz wolny korzysta z tradycji wersyfikacyjnej, nie usztywniając się jednocześnie jej schematem.

Jako całość wiersz nie jest podporządkowany żadnej zasadzie wersyfikacyjnej — jest wierszem wolnym. Rozpada się jednak wyraźnie na trzy części: pierwsza — znieruchomienie, ale zawierające już w sobie potencjalne elementy ruchu; druga — sam rozpęd; trzecia — powolne znieruchomienie.

* Część pierwsza (s. 39):

a	}	1	Wsiadajcie, madonny	sSs sSs
		2	madonny	sSs
		3	Do bryk sześciokonných	sS ssSs
		4	...ściokonných!	sSs
b	}	5	Konie wiszą kopytami	$\bar{s}s$ Ss $\bar{s}s$ Ss
		6	nad ziemią.	sSs
		7	One w brykach na postoju	ss Ss \bar{s} :Ss
		8	już drzemią.	sSs
		9	Każda bryka malowana	$\bar{s}s$ Ss $\bar{s}s$ Ss
c	}	10	w trzy ogniste farbki	S sSs Ss
		11	I trzy są końskie maści:	sS sSs Ss
		12	od sufitu	$\bar{s}s$ Ss
		13	od dębu	sSs
		14	od marchwi.	sSs

Jeżeli rozpisać ten fragment odpowiednio, tzn. tak, by każdy wers stanowił frazę intonacyjną lub jej człon, a więc umieścić wersy parzyste z nieparzystymi (np. *Wsiadajcie, madonny, madonny*), a wersy 12, 13, 14 — razem, otrzymamy regularny trójzestrojowy wiersz toniczny; oczywiście uwzględniamy zanik początkowych zestrojów prymarnych (pod wpływem analogii) w wersach 5, 7, 9 — i powstanie zestrojów ściągniętych. W tak ukształtowanym fragmencie dostrzeżemy jednak mniejsze części jednolite. Mianowicie wersy 1—4 opierają się na stopie amfibrachicznej, a więc na stopie mało dynamicznej, o zdecydowanej przewadze sylab nie akcentowanych. Natomiast wersy 5, 7, 9 — jeśli uważać przytłumione zestroje prymarne za anakruzę — stanowią rzadki peon trzeci z akcentami pobocznymi, które są jak by przejściem do późniejszego dynamicznego, regularnego akcentowania jambicznego. Ale przeplatają go jeszcze rytmicznie spokojne logaedy amfibrachiczne (wersy 6, 8). We fragmencie c pojawia się już wyraźny rytm regularny — trochej (wers 10) i jamb (wers 11), choć zmieszane z rytmem poprzednich fragmentów (wers 12 — peon, wersy 13, 14 — amfibrach). Oczywiście w tym fragmencie dopatrujemy się stóp tylko przez analogię — jest on w istocie nieregularny, stanowi przygotowanie do zmiany.

Tak więc we fragmencie tonicznym, wyodrębnionym na podstawie treści wiersza i służącym jej swoją regularną rytmiką, zauważamy mniejsze fragmenty, również współdziałające z treścią: dwa sylabotoniczne, jeden (rozpatrując go z osobna) — nieregularny, wolny.

Następuje nieregularny fragment przejściowy, a następnie — rozpędzony, szybki, równomierny rytm jambiczny:

Migają w krąg anglezy grzyw
I lambrekiny siodel, [s. 40]

— przy czym równomierność podkreślona jest jeszcze przewagą diarezy nad cezurami i jednakową intonacją. Rytm dla urozmaicenia przechodzi czasem w trochej, który ma podobne walory rytmiczne:

— białe konie
— bryka
— czarne konie
— bryka
— rude konie
— bryka
Magnifikat! [s. 40]

Ruch więc jest jeszcze wzmocniony wyraźnymi paralelizmami, podkreślającymi kontrasty semantyczne; karuzelę obserwujemy jak by z miejsca stojącego, migają nam tylko w pędzie jednakowe figury o kontrastujących barwach (podobną dynamizację stosował już Tuwim, podkreślając dynamikę ruchu kamieniarza: „Tors — brąz, tors — brąz“³²). Wiersz kończy się fragmentem nieregularnym o coraz wolniejszej rytmice, by zamrzeć w pół słowa:

Wsiadajcie
w sześćo...! [s. 41]

Zamyka się więc pierścieniem, podkreślającym związek końcowego znieruchomienia ze statycznym początkiem. W ten sposób wydobywa autor wspólną pospolitą peryferyjną scenę. Podkreśla ją jeszcze słowami rzadkimi (*anglezy, lambrekiny*) i barbaryzmami (*vis à vis, magnifikat*), pełniącymi podwójną funkcję: semantyczną i instrumentacyjną. Są to słowa, do których nasze ucho nie jest przyzwyczajone, dlatego działają swoją świeżością, dziwnością i urodą brzmień.

Pokazując piękno ukryte w secesji posługuje się Białoszewski ciekawym typem metafory i epitetu metaforycznego: *A one w Leonardach min, / W obrotach Rafaela* (s. 40) — lub (w innych wierszach tego cyklu): *ich abażurów Don Kichot* (s. 42), *kożuchów złote Homery* (s. 47), *Mentony gminne* (s. 48). Są to metafory niezwykle bogate, gdyż na określaną treść

³² J. Tuwim, *Z pieśni o Małgorzatce*. W: *Dziela*. T. 1, cz. 2. Warszawa 1955, s. 198.

nasuwają całe wielkie piękno, jakie nam się kojarzy z tymi nazwiskami i nazwami (Mentona).

W rdzeniu samego słowa „peryferia“ znajduje autor dźwięki łączące je z wielką sztuką przeszłości: *peryfe / rafa / elickie* (s. 41).

Jest to bardzo ciekawy przykład działania językowym skrótem — semantyka słowotwórcza służy od razu wypowiedzeniu istotnych dla wiersza treści, bez odwoływania się do pośrednich znaczeń. A więc — specyficzny rodzaj metafory. W *Rozprawie o stolikowych baranach* posłużył się Białoszewski tym samym chwytem, łącząc peryferyjną przyśpiewkę *dylu-dylu* z *dyluwium* (s. 48). Tak realizuje swoją „ponadczasową“ teorię związków ludowości z prymitywem, zdefiniowaną jako *dyluwium peryferyjne*. Również na zasadzie współbrzmień łączy w tym wierszu dwa pojęcia związane z sobą treścią utworu:

O bazar! bazar! bazar!
O baran! baran! baran! [s. 47]

— zastępując w ten atrakcyjny sposób wyjaśnienia, że stolikowe barany, przypominające poecie sztukę bizantyjską, znajdowały się na bazarze. Podobną „metaforą“ posługuje się w *Tryptyku pionowym*, gdzie maglarka jest *grającą na maglu*, a zarazem torturowaną przez magiel Cęcylią, męczennicą i patronką muzyki. Połączenie następuje za pośrednictwem współbrzmiących nazw rekwizytów maglarskich i muzycznych, przypominających dodatkowo ewangeliczne imię:

koło — manual — emmanuel
wał — interwał — fuga. [s. 58]

Równocześnie słowa przestają mieć ściśle, konkretne znaczenie — ich semantyka się rozszerza, desygnaty stają się symbolami. Autor bowiem nie chce traktować rzeczywistości dosłownie, rzeczy zwykłych w sposób zwykły, ludzi pospolitych — pospolicie; w codzienności nie widzi codzienności. W *Filozofii Wołomina* — sprzedawanie piwa jest dla Białoszewskiego „obrzędkiem“, budka z piwem — betlejemską stajenką, a robotnicy w waciakach — Trzema Królami.

Budka piwa — stajenka Wołomina,
nad nią strzecha nie... ale markiza.
Pytacie o gwiazdę?
Jest
na jawie u latarni
[.]
Dla kogo szopa?
Wiem, sprawdziłem: dla trzech
pasterzy w waciakach,
stebnowanych króli,
dla nich tylko codnieje. [s. 49—50]

A więc — jak w *Balladach rzeszowskich* — przenosi poeta na współczesność prastary religijny kult. W *Dwóch kuźniach najpóźniejszych*, odnalazszy wśród cywilizacji wielkemiejskiej poszukiwany prymityw, woła z radością:

oj, Kupało
oj, Łado
co za baśń!
ej, Warszawo
ej, Prago... [s. 54]

— znów umacniając ten związek spółbrzmieniem (rym ma tutaj wyraźną funkcję semantyczną). *Dwie Wulkanowe komnaty* Warszawy przypominają mu bowiem staropolską pieśń ludową o kuźni z owym „łado“ — pradawnym, tajemniczym³³. I cały wiersz staje się taką starosłowiańską pieśnią. Poeta posługuje się nawet archaizującymi (*zobaczonych*, gwarowo-archaiczne *poprzód*) i archaicznymi formami; typowym archaizmem jest staropolska końcówka rzeczowników męskich odnosząca się do rzeczownika nieosobowego — *koniowie*. Obecnie jest to końcówka męsko-osobowa, semantycznie związana z pojęciem godności, której staropolszczyzna nie odmawiała zwierzętom i rzeczom. Właśnie to wykorzystuje Białoszewski, mówiąc: *panowie koniowie*, a potem nawet: *starzy panowie bogowie / na czterech nogach*, co znowu jest odbiciem prymitywnego kultu dla rzeczy i zwierząt, kultu tak wielkiego, że nawet „dehierarchizującego“ ludzi:

wożą ludek swój
po grochowych kamieniach... [s. 55]

— lub:

zobaczonych kowali
torbami sobie przypinają,
zaś szczęściami wygiętymi
na nowo przytupują. [s. 55]

³³ Zob. S. Czernik, *Poezja chłopów polskich*. Warszawa 1951, s. 36:

Łado
Pośród sioła
kuźnia stała;
a w tej kuźni —
 Łado, Łado —
Biją młoty
w pierścień złoty;
z młodym Jasieńkiem
ku ślubowi —
 Łado, Łado —

Tematyka kuźni jest tym bardziej archaiczna, że — jak pisze Czernik — był to motyw unikany, jak by zakazany w późniejszej pieśni ludowej, i spotyka się go tylko w pieśniach bardzo starych.

Poeta użył tu pięknej peryfrazy *szczęścia wygięte*, która jest ciekawym wykorzystaniem ludowej alegorii: „kopyto“ nie oznacza — „szczęścia“, lecz odwrotnie.

Wiersz kończy się skrótem anakolutycznym typu ludowego:

A dwie kuźnie,
kiedy wieczór późny,
to patrzy do Grochowskiej
dwoje oczu końskich. [s. 56]

To porównanie przez analogię jest charakterystyczne dla twórczości ludowej, gdzie zestawia się obrazy nie — świadomie, a na zasadzie uczuciowych skojarzeń.

Niezwykle subtelną stylizację ludową stosuje Białoszewski w *Zadumaniu o sieni kamienicznej*:

Sień: głębia piwa najmocniejszego
to jej zapach
jej światło
jej smak. [s. 51]³⁴

Dalsze kojarzenia: chmiel — i ludowe „Oj, chmielu...“ z prastarej pieśni weselnej. Powtarza je na końcu strof, nie wiążąc z nimi logicznie (tego typu refren jest charakterystyczny dla pieśni ludowej; zresztą w ogólne geneza refrenu jest ludowa):

Tu — od tych gąszczy
długie
mówienie sypie się i sypie,
jednakowe
ziarna
zgarnia
kto czy nikt?
szufla ucha pijana
zasypała wszystko
— zapakuj się, mówienie, do worka!
Oj, chmielu... [s. 52]

Przedostatni wers jest logicznie nieuzasadniony, znajduje się tu na zasadzie jego wyraźnie odczuwanej ludowości. Stanowi śmiałą, choć delikatną stylizację, strawestowanie owego: „Soczewico, włóż do worka!“ — ze znanej bajki ludowej. Przy czym forma *mówienie*, podobnie jak w dalszej części *niewesele*, jest typowo gwarowa³⁵.

³⁴ Sensualistyczna subtelność tego spostrzeżenia bardzo przypomina Schulza, zresztą często podobnego wyobraźnią. Stąd nie przypadkowe podobieństwo: „otwarte sienie pachniały chłodem i winem“ (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium Pod Klepsydrą. Kometa*. Kraków 1957, s. 38).

³⁵ Gwara unika bowiem nowych słów, zwłaszcza abstrakcyjnych („mowa“, „smutek“), woli tworzyć pojęcia abstrakcyjne przez dodanie znanych formantów do znanych słów.

Nie ma więc u Białoszewskiego tej natrętej, gruboskórnej ludowości, włączającej miłość do ludu na siłę — co przynosi na ogół skutki wręcz odwrotne. Tu ludowość staje się subtelna, wzbudza prawdziwy szacunek dla prostego piękna i właśnie „miłość do ludu“. Wiersz — jak żaden inny w *Obrotach rzeczy* — jest tej ludowości pełen, stanowi pełne współczucia zadumanie nad „siennym nieweselem“:

Tu — od tych gaszczy
ptak
z dziobem emaliowanym
ucieka
dzieciom
w kraje ciepłe
— a zostaw chociaż piórko z pary.
Oj, chmielu... [s. 52]

Współczucie tym prawdziwsze, że autor sam jest „dzieckiem podszyty“ — ze swą wyobraźnią dziecka z poddasza, które w czajniku widzi „prawdziwego“ ptaka, w durszlakach, łyżkach, kluczach wiele dziwności, źródło wielkiej zabawy.

Taką zabawę stanowi następny cykl wierszy. Przedmioty stają się tu *szarymi eminencjami* życia poety, *szarymi eminencjami zachwytu*. Analizuje więc ich kształty szczegółowo, łącząc analizę z wyobraźnią. To spojrzenie jak by przez mikroskop, spojrzenie Gulliwera w krainie wielkoludów; ale tylko ze względu na tę szczegółowość. Białoszewski bowiem nie powiększa, nie astronomizuje przedmiotów; ceni je właśnie w ich obecnym kształcie. Wprawdzie widzi w łyżce durszlakowej *pół-globu* (s. 61), ale to metaforyczna astronomizacja jej wartości — *nieprzecedzonych w bogactwie*; *Mleczna Kropla przedmiotu* (s. 65) kryje ich tyle, co Droga Mleczna. Podobnie zresztą w balladach — nie nadawał rzeczom metafizycznych, boskich właściwości, lecz miał dla nich kult równy kultowi religijnemu. *Szare eminencje* można zatem nazwać „astronomizacją jakościową“ przedmiotu. Białoszewski ogląda go — tak samo jak w *Balladach* — spojrzeniem niekonwencjonalnym, właśnie — spojrzeniem dziecka. W *Balladach* nie było to tak wyraźne, choćby i dlatego, że dzieci po prostu nie jeżdżą po Rzeszowszczyźnie, i najlepiej znamy ich stosunek do przedmiotów. Ale głównie dlatego, że przedtem było to często syntetyczne spojrzenie człowieka obytego ze sztuką. Autor jednak stopniowo sięga do samych źródeł prymitywu — bez pośrednictw, których mu dostarcza świat. Dlatego podobieństwa ze sztuką plastyczną przechodzą stopniowo tylko w analogie, coraz odleglejsze, tym niemniej — istotne. To zresztą oczywista konieczność — malarstwo nowoczesne wyzbywa się wciąż treści nazwanych „literackimi“, obrazów zaczerpniętych z natury, obrazów możliwych do zrealizowania w literaturze; po impresjonizmie następuje ku-

bizm, kubizm przeradza się w konstruktywizm, w abstrakcjonizm. Białoszewski, który też się rozwija w kierunku odchodzenia od rzeczywistości, nie może oczywiście stosować abstrakcjonizmu malarskiego, będącego właśnie „czystym malarstwem“. Odejście Białoszewskiego od rzeczywistości opiera się o coraz szczegółowszą jej analizę, a w związku z tym — o ograniczenie przedmiotu obserwacji. Dlatego w *Szarych eminencjach* poeta nie stosuje już widzenia kubistycznego; kubizm dążył do całkowitego opanowania, syntezy zjawiska — upraszczał więc formy. Tymczasem Białoszewski uświadamia sobie coraz wyraźniej, że bogactwo przedmiotu jest nieskończone, a zatem — niemożliwe do opanowania (użyje nawet widzenia kubistycznego, chcąc podkreślić powierzchowność obserwacji: w swej syntetycznej historii świata *Rzeczywistość nieustalona*, a w cyklu *Pokrewieństwa* — w wierszu *Do NN****). Analizuje więc przedmiot ściśle, ale nieraz tak ściśle, że ginie sam przedmiot, pozostają szczegóły; w wierszu *Podłogo, błogosław!* widzimy słoje i rysy drewna, a nie podłogę. Jest to maksymalne zbliżenie do abstrakcjonizmu plastycznego — a przecież najistotniejsza w wierszu pozostaje sama rzecz, podłoga. Zresztą choćby tematem wiersza były zupełnie abstrakcyjne kształty, nie będzie to abstrakcjonizm literacki, lecz odwoływanie się do form leżących poza samym wierszem, do słów oznaczających te kształty, choćby oznaczających kolory; dzieło malarskie może oznaczać tylko siebie, utwór literacki podejmujący takie próby automatycznie przestaje być, jak wiemy, literackim.

Szare eminencje mają jeszcze wiele powiązań z malarstwem. Są to często studia przedmiotu, jak by martwe natury. Zaciekawienie przedmiotem, które stanowi ich źródło, zaciekawienie dziecka i poety — kazało Wyce połączyć Białoszewskiego z Makowskim³⁶. Lecz są to związki bardzo pośrednie — nawet nie przez rysunek dziecięcy (tak jak secesyjny obraz łączył Białoszewskiego np. z Rousseau), ale niemal tylko przez samo pojęcie „dziecko“, ściślej: dziecko zdziwione i zaciekawione. Obrazy Makowskiego są bowiem syntezą infantylnego, naiwnego rysunku i dziecięcej wyobraźni (ale wyobraźni w sensie dosłownym, tej, która jest źródłem oderwanych wizji i marzeń), natomiast wiersze Białoszewskiego (chodzi głównie o *Szare eminencje*) stanowią utrwalone spojrzenie dziecka i jego wyobraźni w bezpośredniej styczności z przedmiotem, tzn. utrwalenie kojarzeń związanych z kształtem przedmiotu. Dziecko tego spojrzenia utrwalić nie potrafi — tu potrzebne jest wyrafinowanie, a nie wtórny infantylizm formalny, jak u Makowskiego. Wiersze Białoszewskiego są w związku z tym „przewodnikiem“ naszej wyobraźni, wciąż ją wyprzedzają, obrazy Makowskiego są jej inspiracją, zresztą prawdziwie wzruszającą. „U Ma-

³⁶ Zob. K. Wyka, *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 193.

kowskiego wejście w świat dziecka łączy się z cudowną szkołą prostoty“³⁷, Białoszewski jest formalnie wyrafinowany.

Znajdujemy natomiast istotne pokrewieństwa formalno-literackie. Schulz. Nie nadrealizm Schulza, lecz jego stosunek do przedmiotu — penetracja form, które okazują się w końcu tajemniczym bogactwem. I znów wyraźny związek — proza Schulza to właśnie dzieciństwo przypomniane.

Ale nie tylko Schulz. Miłosz np. odnalazł podobieństwa do Nerudy³⁸ (uzupełniam je tutaj), Wyka — do zapomnianego poety dwudziestolecia — Albina Dziekońskiego³⁹. Może te wszystkie podobieństwa inspirowane są w różny sposób, wypływają z różnych, może nie tak jednolitych postaw filozoficznych i literackich, może są trochę przypadkowe, lecz ich źródło jest jedno: ukochanie tworzywa — i jeden rezultat: sensualistyczny kult jego tajemnic. Najlepiej ukażą to same teksty (niektóre teksty Białoszewskiego pochodzą z innych cyklów, ale są z *Szarymi eminencjami* wyraźnie spokrewnione). Dla uwypuklenia podobieństw staram się znaleźć także podobne określenia i rekwizyty poetyckie.

Białoszewski:

nocne słoje horyzontów [s. 90]

Schulz:

cisza drgających słoików powietrznych⁴⁰

Białoszewski:

do strychów
niespokojnych jak sąd ostateczny [s. 113]

Schulz:

Strychy, wystrychnięte ze strychów, rozprzestrzeniały się jedne z drugich i wystrzelały czarnymi szpalerami⁴¹,

Białoszewski:

Buraka burota
i buraka
bliskie profile skrojone,
[.]
ach! i flet zaczarowany
w kartofle — flet
w kartofle rysunków i kształtów zatartych!
to stara podłoga [s. 66]

³⁷ *500 lat malarstwa polskiego*. Warszawa 1950, s. XXI.

³⁸ Cz. Miłosz, *Dar nieprzyzwyczajenia*. Kultura, (Paryż) 1956, nr 10.

³⁹ Wyka, *op. cit.*

⁴⁰ Schulz, *op. cit.*, s. 37.

⁴¹ *Tamże*, s. 115.

Schulz:

płaty mięsa z klawiaturą żeber cielęcych⁴²

Neruda:

Kamienie morza, iskry zatrzymane
w utarczkach światła i cienia, wy dzwony
ozłacane przez tlenki, smukłe szpady,
miecze cierpienia, rozdarte kopuły,
których blizny ukazują budowę
wyszczerbionego wizerunku ziemi⁴³.

Białoszewski:

Podłogo nasza,
błogosław nam pod nami [s. 67]

Neruda:

Słodka materio [...] w twojej twardej katedrze przyklękam
uderzając wargami o anioła⁴⁴.

Białoszewski:

Ma stół wymiary
równości
z tajemnym bogactwem uchybień
z poezją formy
po lesie
po zmarłym
po grzybie
i topografię iście salomonową. [s. 68]

Neruda:

To są żyły selera, to jest piana i śmiech,
Kapelusze selera!
To znamiona selera, jego smak
robaczków świętojańskich, jego mapy
zatopione kolorem⁴⁵.

Schulz:

Kupka obdartusów [...] oblegała kawałek muru, doświadczając go wciąż na nowo rzutami guzików i monet, jak gdyby z horoskopu tych metalowych krążków odczytać można było prawdziwą tajemnicę muru porysowanego hieroglifami rys i pęknięć,⁴⁶

⁴² *Tamże*, s. 37.

⁴³ P. Neruda, *Kamienie wybrzeża*. W: J. Strasburger, *Z hiszpańskiego*. Przekłady poezji. Warszawa 1956, s. 65.

⁴⁴ P. Neruda, *Wejście w drzewo*. W: Miłosz, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁵ P. Neruda, *Obrona selera*. W: Miłosz, *op. cit.*, s. 42.

⁴⁶ Schulz, *op. cit.*, s. 39.

Białoszewski:

A czyj język
najadł się całym smakiem
Mlecznej Kropli przedmiotu? [s. 65]

Eluard:

rzuciłeś się na podbój jutrzeńki
Jutrzeńki najlichszego przedmiotu⁴⁷

W wyeksponowaniu przedmiotu posługuje się Białoszewski szeregiem środków „uwznioślających“. Najczęstsza jest klasyczna, jak by wzięta z ód i hymnów, apostrofa:

Szafo szafo Semiramido
piramido
Aido
opero w trzech drzwiach! [s. 70]

Znowu więc zestawia poeta rzecz zwykłą — tu jeszcze zwykleszą — z pradawnością i z wielką sztuką. I podobnie jak świątkową figurę, personifikuje tutaj „pufę“, prowadząc z nią dialog; i znów — opierający się o bezinteresowny zachwyt:

Gramy Fredrę albo Moliera.
O n a (wybiera, podzuca tekst): ...O Klaro!
J a: O Klaro, kiedyż przyjdzie chwila wyplakana...
O n a (podpowiadając): ...sroga sercu rana...
J a: Pani na imię Klara?
O n a: Czy to postać rzeczy zmienia?
J a: Ach, pani się zarumienia... [s. 71]

W *Szarych eminencjach zachwytu* apostrofa rozbudowana została w retorycznie długie frazy, pełne anafor i wykrzykników:

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,
łyżko durszlakowa! [s. 61]

⁴⁷ P. Eluard, *Do Pabla Picassa*. Według tłumaczenia J. Kotta w: Nowa Kultura, 1959, nr 17. Wiersz ten jest zarazem potwierdzeniem omawianej już różnicy między kubizmem („podbój“, opanowanie przedmiotu) a stosunkiem Białoszewskiego do przedmiotu.

Uwznioślająca funkcja tych zwrotów jest tu tylko pozornie hiperbolą; retoryczne zaskoczenie, które autor stosuje na końcu fragmentu, przestaje być zaskoczeniem, jest oczywistością dla czytelnika znającego filozofię poety, jego stosunek do rzeczy. Staje się bowiem wówczas jasne, że ten autorski pokłon mógł być złożony tylko rzeczom, nie ludziom. Nie dlatego, że ludzi traktuje Białoszewski jako coś podrzędniejszego — podkreślałby bowiem tym samym ich człowieczeństwo. Ludzie są tak samo ciekawą formą materii jak rzeczy, ponieważ jednak dosyć już nabierali holdów, trzeba je teraz składać reszcie materii, a czasem nawet poniżyć ich i siebie, by wszystko — zrównać.

Nie jestem godzien, ściano,
abyś mię ciągle syciła zdumieniem... [s. 76]

— woła, trawestując pełen pokory hymn religijny.

Podobnie w wierszu *Podłogo, błogosław!*:

to stara podłoga
podłoga
leżąca strona
boga naszego powszedniego
zwyczajnych dni [s. 66—67]

Boski kult ludzi jest niedawną przeszłością, gdziekolwiek nawet współczesnością, trzeba więc sięgnąć do pradawnego kultu rzeczy, by stworzyć jeszcze dawniejszą wszechrówność. Białoszewski zatem i tu metaforycznie uświęca rzeczy, podkreślając to dodatkowo słowami jak by zaczerpniętymi z pramowy, jak by obrzędowymi przez swą starosłowiańską dziwność:

Podłogo nasza,
błogosław nam pod nami
błogo, o łogo... [s. 67]

Przypominają one i początek najstarszej polskiej pieśni („Bogiem sławiena...“), i starosłowiańskie „łado“, i tę prastarą rodzimość rdzenia *log-*, której się nie da po prostu wypowiedzieć, która działa jak błagalna modlitwa do Światowida (właśnie — *błagalna*), w której nawet głęboko artykułowane o jest dziwną muzyką — właśnie „o-gamą w tonacji z dna naszej mowy“. Oczywiście, jak wiemy, to zasługa nie samych dźwięków; dopiero kontekst nadaje im pełną ekspresywność.

Kult przedmiotów podkreślają często wielokrotnie powtarzane pytania retoryczne, a zatem także klasyczny środek hymnów i ód.

Gdyby wyłożyć wszystkie linie?
Gdyby zdobyć drewnianą Jerozolimę?
Gdyby wozami Eliasza
przepchać się przez globy i próżnie
które w stole milczą czy dudnią?... [s. 69]

Zarazem więc poeta uświęca i „astronomizuje“. Albo:

A czyj język
najadł się całym smakiem
Mlecznej Kropli przedmiotu?

A kto wymyślił,
że gwiazdy głupsze
krążą dokoła mądrzejszych?

A kto wymyślił
gwiazdy głupsze? [s. 65]

Ponieważ wartości gwiazd i przedmiotów są równe, Białoszewski używa tych pojęć zamiennie:

Spróbuj schwycić
ciało niebieskie
któreś z tych
zwanych „pod ręką“... [s. 65]

Bo „obroty rzeczy“ wcale nie są „gorsze“ od „obrotów ciał niebieskich“. Właściwie — wszystkie rzeczy są ciałami niebieskimi, wszystkie ciała niebieskie są rzeczami. Wiersz jest jak gdyby retorycznym pytaniem: „A kto wymyślił tę hierarchię?“

W *Pokrewieństwach* poeta ją likwiduje, tworząc jednolity związek materii. Stosuje przy tym wielką różnorodność środków, przedziwnie nakładających się na siebie, splecionych. Chcąc znaleźć ich ogólne prawa, trzeba poczynić konieczne schematy. Ale są one sprzeczne z naturą tych wierszy i z góry skazane na „schematyzm“. Autor bowiem uruchamia swój skomplikowany warsztat pisarski po to, by splecieniem środków i pojęć podkreślić związek materii — właśnie nierozwiązalny. A trudno mierzyć się z kunsztem poety.

Wiele z tych środków przypomina tradycyjne tropy stylistyczne. Jednak rozpatrywanie ich z tego punktu widzenia byłoby bezcelowym formalizmem; nieraz różne tropy pełnią tę samą funkcję. Ich główna rola jest filozoficzna, nie stylistyczna; z punktu widzenia stylistycznego — bez uwzględnienia filozofii — byłyby to często środki, np. metafory, trudne do przyjęcia. Są to jednak metafory integralne, nie zdobnicze; nie mają podkreślać jakiejś pojedynczej, charakterystycznej cechy; zostały podporządkowane ogólnej tezie, tezie jedności „pokrewieństw“ materii. Mają za cel znalezienie związków wszystkiego ze wszystkim. Nazwać by je można porównaniami, ale sięgając do pierwotnego znaczenia tego słowa: porównać = zrównać; zrównać materię „wyższą“ z „niższą“. Dlatego stylistycznie są to często metafory lub porównania animizujące, zaś w stosunkach „człowiek — reszta materii“ — personifikujące.

Białoszewski jednak pomija właśnie w człowieku to, co w nim najbardziej ludzkie, mianowicie psychikę. Jest to jak by zastosowanie behawioryzmu w celach doraźnie literackich — autor ogranicza się do obserwacji przejawów zewnętrznych, do obserwacji, na jaką jesteśmy skazani w naszych stosunkach z przyrodą.

Dnami garnków
latają
jaszczury starych rak. [s. 81]

na sztachetkach krzesel
rozpięte plecy
kwitną głowami
po kolei więdną [s. 85]

Białoszewski powie więc: *własne kolana w domysłach*, ale nigdy: *człowiek w domysłach*. Jest to ogólna zasada *Pokrewieństw*: przypisywanie cech związanych z jednymi rzeczami — rzeczom, które ich z natury nie posiadają. Nie dlatego, by poeta odmawiał im cech naturalnych (człowiekowi — psychiki). Ale te cechy są tak oczywiste, że trzeba je nadać materii „innej“ — tylko w ten sposób można zrealizować teorię „pokrewieństw“. Stąd częste stosowanie określeń sprzecznych z naturą przedmiotu określanego, liczne oksymorony. Stąd pozorne niekonsekwencje: personifikacja rzeczy, a równocześnie depersonifikacja człowieka. Lecz jedno i drugie jest po prostu spokrewnieniem materii z człowiekiem. Ogólnie — wzbogaceniem wszystkich rzeczy wartościami wszystkich.

A jednak to nie broni Białoszewskiego przed zarzutami — zarzutami pojęciowości, wymyślania, choćby świadomego i celowego. Działanie poetyckie jest bowiem sensualno-emocjonalne, a nie teoretyczne (co oczywiście nie wyklucza docierania do „uczucia“ przez „myśl“ — zachwyt poetycki powinien łączyć jedno i drugie). Ustawiczne i programowe stosowanie sylogizmów na pewno działaniem poetyckim nie jest. Konsekwencja filozoficzna niewątpliwie podnosi wartość tej poezji, ale mimo to metafory:

Butle okien
zatkane korkami twarzy. [s. 81]

— albo: *nogi abstrakcji, nogi muzyki Bacha* (s. 84) — są złe. Kombinowanie „pokrewieństw“ prowadzi czasem do metafor wręcz sprzecznych z naszym odczuciem. Na przykład *zapach mostu* (s. 90) nie ożywia mostu pokrewieństwem z kwiatami, czy w ogóle z czymś żywym; most wyraźnie pachnie farbą — takie kojarzenie jest sensualnie bardziej oczywiste. Właśnie z tych przyczyn w *Pokrewieństwach* obok wierszy świetnych (*Zielony: więc jest, Noce nieoddzielenia, Słowa dokładane do wiśniowych wołów*) są wiersze należące do najsłabszych w tomiku, załączki przyszłego przeszarżowania. W rezultacie nieraz odbieramy wrażenie nie „pokre-

wieństw“, lecz „spowinowaceń“, wymuszanych wbrew naturalnym skłonnościom i w skutkach — nieudanych⁴⁸.

Metod „spokrewnienia“ stosuje Białoszewski bardzo dużo i — w bardzo różnych związkach.

⁴⁸ Zamiłowanie do tworzenia sylogistycznych „pokrewnieństw“ — już tu będące poetyckim niebezpieczeństwem — w RZ [= *Rachunek zachciankowy*. Warszawa 1959, s. 11] doprowadza do zupełnego pominięcia czynników zmysłowo-emocjonalnych wiersza:

Dziki kraj przyczyn

Rosnąć ma trawę.
Trawa ma cerkiew.
Cerkiew ma drabinę.

Drabinka nie ma
noszonych umrzyków.
Umrzyki nie rosą.

Białoszewski spokrewnia tu z rzeczami nawet pojęcia oderwane (*rosnąć*). To nie jest jednorazowy dowcip, ośmieszający treść (nie byłby to bowiem dowcip najlepszy), lecz konsekwentne kontynuowanie założenia teoretycznego przy pełnym pominięciu poetyckiej kontroli. Zresztą gdzie indziej wypowiada to poeta (*Próba dopasowania się*. W: RZ, s. 41) programowo:

do czego
podobne „raz, dwa, trzy...“?
— do mnie
— i ja się liczę

do wszystkiego
pasuję
świecie światu mojemu!

Teoria „pokrewnieństw“ dochodzi do absurdu, który trudno już przedstawić w formie zupełnie poważnej; teoria ośmiesza się sama. Taką absurdalną konsekwencją jest niemal cały tomik — w całym RZ panuje atmosfera śmieszności. Autor nie ośmiesza tych wierszy, same wiersze stały się niepoważne. To jeszcze bynajmniej nie zarzut. „Symbolem sztuki staje się znów czarodziejski flet Wielkiego Bożka Pana, który sprawia, iż młode kozłeta brykają na skraju gajów“ (J. Ortega y Gasset, *O dehumanizacji sztuki*. *Twórczość*, 1957, nr 12, s. 116); albo: „Sztuka, która pozbawia się sama humanistycznego patosu, jest rzeczą bez znaczenia — po prostu sztuką bez innych pretensji“ (s. 117). Ale — znów skądinąd postawiony problem: czy RZ (tym razem nie biorę pod uwagę tej mniejszości wierszy będących eksperymentami językowymi) ma być poezją opartą o wycucie, czy konsekwencją teoretyczną? Bo jeżeli tak, to istnieje wielkie pojęcie oderwane: „nic“, z którym „spokrewnić“ się znaczy w poezji — milczeć. A więc milczenie albo odwrót. Na razie — jak to się jeszcze okaże — pokrewnieństwa z pojęciami oderwanymi nie doprowadzają poety do konsekwentnych wniosków teoretycznych. Teoretyka zwycięża poeta. Ale w takiej sytuacji nie należy oczekiwać od czytelnika zachwyty właśnie dla teoretycznej konsekwencji. A ta już w *Pokrewnieństwach* często góruje nad poezją.

Największym i najbardziej różnorodnym ich „splątaniem“ są chyba *Słowa dokładane do wiśniowych wołów*; przy czym związki narastają tu stopniowo. Poeta rozpoczyna wiersz od pokazania ludzi na tle otaczającej materii „wiejskiej“, którą przedstawia za pośrednictwem kilku typowo wiejskich rekwizytów:

Wiśniowe woły
 wiśniowe woły
 nad wołami
 twarde anioły
 anioły w ostrych wozach
 w saradelach
 w miraculach
 w kumosach [s. 93]

A więc ludzie są *aniotami*, ale równocześnie stanowią taką samą materię jak *woły* — przejmują od nich za pośrednictwem rymu końcówkę gramatyczną nieosobową (*aniolowie* — *anioły*); dalej — są z materią „wiejską“ organicznie złączeni przez specyficzne powiązanie form:

anioły
 bez kapeluszy
 w peluchach
 z włosami na uchach [s. 93]

— gdzie słowo *peluchy* jest „wiejskie“⁴⁹, a równocześnie „infantylne“, nie tylko ze względu na kojarzące się znaczenie („pieluchy“) ale przez swoistą końcówkę, dziecięcy „deminutyw“: *peluchach* — *uchach*⁵⁰ (na podobnej zasadzie powstały Schulza „kapeluchy“⁵¹). Tym infantylizmem podkreśla poeta uczuciowy stosunek do materii.

„Anielskość“ ludzi pośredniczy w stworzeniu jeszcze jednego związku:

skrzydeł nie mają
 oddali gęsiom
 piękni są [s. 93]

W następnym fragmencie Białoszewski łączy wszystko — wiążąc cechy i czynności jednych przedmiotów z drugimi i same przedmioty: *brzęczą żelazne oczęta* (nie np. *łańcuchy*), *cień pachnie prosto z księżycy* — z dwukrotną zamianą rekwizytów (*cień, księżyc*). Każdy taki obraz-związek jest osobnym zdaniem a zarazem wersem, czyli stanowi całą frazę intonacyjno-zdaniową. Ten system składniowo-intonacyjny autor poddaje rytmicznie sylabotonicznej (urozmaiconej i modyfikowanej: amfibrachy z trocheiczną

⁴⁹ Por. „pelusia!“, gwarowe zawołanie na gęsi — według Słownika Warszawskiego.

⁵⁰ Tutaj dziecięcy stosunek do słowa jest szczególnie wyraźny.

⁵¹ Schulz, *op. cit.*, s. 115.

logaędą w środku), spajającej całość. W ten sposób zarazem intonacja zdaniowo-wierszowa powtarza się dokładnie — paralelizm intonacyjny jest czynnikiem łączącym między sobą poszczególne obrazy-związki. Więcej, cały fragment ma jeden rym (*koła — wołach — stodołach — aniołach*); w wersji „patyki śpią na stodołach“ narzuca się końcówka rymiczna — *stodole* (por. „ptaszkowe czubki stodoły“) — *stodoła* przejmuje od *wołów* liczbę mnogą; zaczyna być obojętne, co jest czym, rekwizyty się wymieniają:

anioły kiwają głowami
wielkimi wołami [s. 94]

— *wół* staje się człowiekiem — *aniołem*, jego głowa — *wołem*, bo wszystko jest materią i wszystko ma tę samą jakość. Przedmioty są już nie tylko podobne — stają się tak jednorodne, że przechodzą jedne w drugie. Jak u Leśmiana, gdzie „przedmiot porównany przepływa we własne podobieństwo: metafora w metamorfozę“⁵². Z tą różnicą, że tu już nawet podobieństwo zewnętrzne nie jest potrzebne.

W *Nocach nieoddzielenia* związki narastają podobnie. W pierwszym fragmencie rzeczy są ze sobą tylko zestawiane:

1. Noc.
Zapach mostu.
Parkan wpuszcza korzenie. [s. 90]

Następnie związek zostaje już podkreślony:

2. Noc.
Droga.
Własne kolana w domysłach.
Nie ma osobnej zieleni. [s. 90]

Wreszcie w ostatniej części wszystko staje się partnerem poety (zastosowanie tzw. „ty“ lirycznego), więcej — jednością:

⁵² A. Sandauer, *Filozofia Leśmiana*. Odrodzenie, 1946, nr 2. Sandauer podaje przykład z *Przemian* (w: B. Leśmian, *Poezje zebrane*. Warszawa 1957, s. 188):

Mak, sam siebie w śródpolnym wykrywszy bezbrzeżu,
Z wrzaskiem, który dla ucha nie był żadnym brzmieniem,
Przekrwawił się w koguta w purpurowym pierzu
I aż do krwi potrząsał szkarłatnym grzebieniem,
I piał w mrok rozdzierając dziób trwogą zatruty,
Aż mu zinał prawdziwe odpiały koguty.

Ale — pisze Sandauer — „Leśmianowskie twory, produkty jednorazowego nastroju, z nim powstają i giną“. U Białoszewskiego materia i jej związki stają się niezależne, trwałe.

3. Noc .

Teraz już razem rośniemy, krążymy
kartofle ludzie psy dachy...

[.]

czujecie, jak nam serce bije
pod łuskami pod muszlami
ach, ten niepokój
odrzućmy —
umieramy razem. [s. 91]

Nawet interpunkcja służy podkreślanii związków — autor usuwa ją dla doraźnych potrzeb treści; zestawiając materię przestaje stosować nie tylko przecinki, ale w ogóle znaki oddzielające poszczególne zdania (duże litery, kropki, wykrzykniki, znaki zapytania). Narastanie związków podkreśla natomiast rozrostem fraz zdaniowych w poszczególnych fragmentach i rozrostem całych fragmentów. Jest to więc wyraźny pogłos „układu rozkwitającego“ Peipera.

Niezwykłe wyrafinowany w „spokrewnianiu“ rzeczy jest wiersz *Za język pociągnąć*. Autor wykazuje „pokrewieństwa“ przez odwołanie się do etymologii (*staropolskie / mówi / między nimi*):

rzeki kory
idą w górę

—

po pniu
siebie pną [s. 83]

Ten realny związek jest wzmocniony dodatkowo wspólnym rdzeniem słowotwórczym (*pień* — *pnąca* się kora), oraz wspólnym pojęciem pionu, też spokrewnionego brzmieniowo⁵³.

Podobnie:

kropielnica poziomek po ziemi [s. 83]

— łączy je pojęcie poziomu, mającego to samo pochodzenie etymologiczne.

Te dwie grupy pojęć wiąże z kolei — kiwający się dzwon, dlatego autor nazywa je metonimicznie — „kiwaniami“:

na krzyż supła
na jeden — zawiązuje te dwa kiwania — dzwon
poziom — pion
poziom — pion [s. 83]

Są więc one również spokrewnione brzmieniowo: ze sobą, a nadto z dzwonem (ten związek podkreśla poeta przez zastosowanie rymu). Po-

⁵³ Chociaż, gdyby być ścisłym, tu już nie „mówi“ *staropolskie*, a tylko — współbrzmienie. *Pień* i *pną* mają wspólne pochodzenie językowe (rdzeń prasłowiański *pīn-*, *pen-*); *pion* pochodzi skądinąd (włoskie *piombo*).

krewnie są zatem nie tylko pojęcia, ale i same brzmienia słów. To pierwszy krok do autonomizacji brzmień⁵⁴, choć tu brzmienia służą jeszcze (jak w *Groteskach*) pojęciom.

Wiersz ten porusza niezwykle istotną problematykę filozoficzną — kwestię istnienia pojęć ogólnych (co jest bardzo ważne dla naszego ostatecznego obrazu — wizji wiersza). Białoszewski spokrewnia tu z nimi rzeczy (*pień — piąc — pion*). Pojęcia ogólne są każdorazowo odniesione do przedmiotu, są jak by jego cechami; autor wyabstrahował te pojęcia z przedmiotów (*poziom, pion*), ale zaraz złączył je znów z przedmiotem (*dzwon*). Pojęcia abstrakcyjne w zupełnym oderwaniu od form materialnych nie występują, są w nich jednak często dostrzegane. Najwyraźniej widać to w wierszu *Sól konstrukcji*:

wody mierzą
z piachu sandały

a kiedy wpatrzeć się
w słone nogi
wyglądają
na nogi abstrakcji
na nogi muzyki Bacha [s. 84]

Jest to metaforyczne podkreślenie istnienia pojęć ogólnych, ogólnych idei, a więc potwierdzenie ich idealnego bytu, tu — abstrakcyjnego ideału piękna⁵⁵. Autor uciekł się do metafory ukonkretniającej; przedmiot istniejący namacalnie zestawił z abstrakcyjną ideą (*nogi abstrakcji*) — dla podkreślenia, że *rzeczywiście* ona istnieje. Ale przecież to nie znaczy, że

⁵⁴ W RZ Białoszewski zestawia słowa już niezależnie od ich znaczenia, na zasadzie pokrewieństwa samych brzmień. *Wisi się jeść* — współbrzmienie fonetyczne (element palatalno-szczelinowy) jest wystarczającym argumentem połączenia wyrazów wbrew ich znaczeniom (trudno się zgodzić ze spekulacjami Przybosia w *Przeglądzie Kulturalnym* (1959, nr 7), że połączenie to jest odległą metaforą). Jest to naturalny skutek autonomizacji form językowych. Co więcej, dla „spokrewnienia“ ich — np. „piór z piórą na my“ — autor odwołuje się do analogicznych pokrewieństw istniejących w rzeczywistości, do pojęcia współlistnienia, i za jego pośrednictwem (tak jak przedtem za pośrednictwem brzmień) łączy dwie formy gramatyczne. A więc „treść“ niejako stała się dla nich „formą“.

⁵⁵ Gdyby Białoszewski był reista, jak to twierdzi np. J. J. Lipski (*Słowa dodawane do rzeczy. Życie Literackie*, 1956, nr 27) czy J. Przyboś (*Nowy poeta. Nowa Kultura*, 1956, nr 32), wówczas z porównania:

słone nogi [morza]
wyglądają
na nogi abstrakcji

— wyniknąłby absurd: z reistycznego zaprzeczenia istnieniu pojęć ogólnych — zaprzeczenie istnieniu rzeczy, z reizmu — idealizm subiektywny (jak się okaże, ta ostatnia możliwość powstanie, ale w zupełnie inny sposób).

owa idea jest rzeczą; właśnie język, chcąc wyrazić, że idee *rzeczywiście* istnieją, ucieka się do podobnej metafory⁵⁶.

Równocześnie jednak jest to podkreślenie, że pojęcia abstrakcyjne wiążą się z przedmiotami, zjawiskami, że w oderwaniu od nich nie istnieją *realnie*⁵⁷. Wracamy tu znów do starego problemu kantowskiego — nierozłączności pojęć i wyobrażeń, rozumu i zmysłów; idee ogólne zawsze odnoszą się do wyobrażeń zmysłowych i byt konkretny mają tylko w związku z rzeczą. Ale niedaleko już stąd do wniosku odwrotnego — do Berkeleyowskiego stwierdzenia, że idei ogólnych zupełnie nie ma, że są tylko konkretne, subiektywne spostrzeżenia — idee jednostkowe; zestawienie przedmiotów z ideą, ukonkretnienie idei może stać się idealizacją konkretnego, stwierdzeniem, że jest on jednostkową ideą umysłu. Idee ogólne tracą bowiem sens, gdy zwątpić w istnienie samej rzeczy. Nie przypadkiem właśnie w *Pokrewieństwach* znajdują się słowa: *Jesteś... nie jesteś...* (s. 87). W rezultacie jednak — jest.

Reasumując — musimy powyższe traktować jako metaforę wszechpokrewieństw. Trochę podobnie jak w stosunkach: człowiek — reszta materii (por. s. 454); z jednej strony idea piękna konkretyzuje się w formie przedmiotu (np. *nogi abstrakcji*), z drugiej — przedmiot staje się samą ideą piękna („nogi“ morza — *wyglądają / na nogi abstrakcji*; metafora — porównanie odkonkretniające). Wnioski filozoficzne są sprzeczne — ale poezja ma prawo do metafory małej, wielkiej i każdej innej. Żaden filozof nie użyłby zwrotu *nogi abstrakcji*, bo w naturze tego zwrotu tkwi sprzeczność logiczna; dlatego — metafora. Istnienie pojęć-idei, ukonkretnianie abstraktu jest w *Obrotach rzeczy* częste (*twoja piramida mojego odosobnienia*, s. 76; *garb pokory i garb porozumienia*, s. 77; *dzwon niepokoju*, s. 106; *piętrzą się / zamyślenia / mijania*, s. 113), ale ogólnie biorąc występuje to w wierszach bezpośrednio lirycznych, które wykraczają poza ów zamknięty świat poetycki autora. Natomiast w *Pokrewieństwach* są do niego wyraźnie włączone, konstruują go, konstruują jego prawa i filo-

⁵⁶ Sięga mianowicie do pojęcia rzeczy (— przedmiotu), bo jej istnienie jest najpewniejsze. Można więc powiedzieć: „Bóg rzeczywiście istnieje“, a przecież to nie znaczy: „Boga można poznać przez zmysły, doświadczenie“. W rezultacie pojęcia „rzeczywistość“ używamy wymiennie: raz oznacza ono to, co dostrzegalne zmysłami (a więc też metafora-metoniemia: „*pars* [rzecz] *pro toto*“), tak jak dotychczas w niniejszej pracy; rzadziej — i w zależności od filozofii — w sensie ogólniej metaforycznym. Dziwne, że to ostatnie znaczenie lepiej oddaje przysłówek „rzeczywiście“. A właściwie nie dziwne — jest to forma z natury bardziej pojęciowa niż rzeczownik „rzeczywistość“ (słowo „abstrakcja“ to również rzeczownik, a więc znów metafora — i tak w nieskończoność).

⁵⁷ Wyraźnie widać to w RZ (s. 17), gdy Białoszewski nazywa krzesło „abstrakcją rzeczywistości“, a krzesło „połamane“ — „rzeczywistością abstrakcji“.

zofię, przestają mieć znaczenie tylko stylistyczne (stylistycznie zresztą są to metafory nieciekawe).

Pokrewieństwa były określeniem stosunku Białoszewskiego do rzeczywistości widzianej oczyma poety, działy się w świecie tego „snu“, do którego należał i autor, i jego wizje, były dalszą realizacją „filozofii poetyckiej“. W *Liryce sprzed zaśnięcia* i *Autoportretach* następuje podsumowanie i określenie stosunku do rzeczywistości „pozapoetyckiej“⁵⁸. Jest to więc jak by spojrzenie ogólne, z zewnątrz — poeta jeszcze nie „śni“, to jest „liryka sprzed zaśnięcia“.

fruwam
 fruwam
 na trapezach przyśnień
 [.]
 jestem wszystkimi
 i bywam wszystkimi rzeczami
 ale nie tobą
 byle nie toba
 mój leżący na dnie [s. 97]

W *Pokrewieństwach* kojarzył Białoszewski wszystko ze wszystkim. Teraz podkreśla senność swych wizji poetyckich. W *Liryce sprzed zaśnięcia* i w *Autoportretach* pojawiają się znów asocjacje bardzo odległe, autor jak by kontynuuje poetykę *Pokrewieństw* (z tym, że tu już metafory nie służą „spokrewnianiu“ rzeczy, odzyskują swą stylistyczną funkcję). Odległe asocjacje zrodzone w poetyckim śnie; a zatem — nadrealizm? (Białoszewskiego już i tak określano⁵⁹.) Wiemy jednak, że „sen“ jest metaforą takiego stanu, w którym zapomina się o sobie egzystującym na codzień, o życiu. Pozornie z nadrealizmem podobieństw jest więcej. Posłużę się tu pracą Jana Trzynałowskiego — *Poetyka nadrealizmu*, gdzie autor zestawia cztery charakterystyczne cechy tego kierunku:

1. Czas. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość to właściwie kategorie gramatyczne deformujące rzeczywistość, a wprowadzone dla łatwiejszego, a nie dokładniejszego widzenia świata. Przeszłość jest równoznaczna z terażniejszością i przyszłością.
2. Przestrzeń. Każda rzecz jest równocześnie i tam i tu, wszystko zbiega się i przecina na wspólnej płaszczyźnie naszej świadomości.
3. Przyczynowość. Wszelkie pojęcie „przyczynowości“ jest fikcyjne i fałszywe. W ogólnym zestroju faktów nie ma przyczyn i skutków, gdyż wszystko zależy nie od własnej struktury, ale od naszej podmio-

⁵⁸ Ponieważ wiersze te kładą na ogół nacisk na bezpośrednie pojęciowe wypowiedzenie treści (omówionych w pierwszej części mej pracy), interesujących zjawisk formalnych jest tu znacznie mniej.

⁵⁹ Por. Trzynał, *op. cit.*

towej oceny. Siłę kwalifikującą ma tylko ludzka świadomość,

Ponad wszystko wybija się twierdzenie: „Nie wiemy, jak jest w rzeczywistości“. Rzeczywiste jest nasze widzenie.

4. Ważność i nieważność. Wszelka hierarchia jest grobem sztuki. To, co jest ważne w życiu, może być w sztuce niewarte jednego spojrzenia⁶⁰.

Szczególnie przypomina poezję Białoszewskiego punkt ostatni, choć u nadrealistów stanowi on załączek nowej hierarchii. Stosunek do czasu jest, mimo pozornych podobieństw, różny: Białoszewski łączy rozmaite epoki, ale nie likwiduje pojęcia czasu; szuka przeszłości w terażniejszości, a więc właśnie opiera się o ich wyróżnienie. Nie istnieje dla niego tylko czas pojęty doraźnie („wczoraj“, „dziś“). Dalej — ze stwierdzenia: „Nie wiemy, jak jest w rzeczywistości“ — nie wyciąga wniosku: „Rzeczywiste jest tylko nasze widzenie“. Materia istnieje niezależnie, dlatego — w pewnych subiektywnych granicach — Białoszewski wierny jest zjawisku. Cudowności i dziwności szuka nie w nadrealistycznych obrazach, lecz w ucodziennionych konkretach; od „życia“ ucieka nie przez przekształcanie, od- czy nadrealizowanie, a po prostu — przez ominięcie go. Rzeczywistość poetycka obiektywizuje się — autor jest jej częścią, nie stwórcą. Identyfikacja rzeczy, sugerowanie im w niektórych wierszach *Pokrewieństw* innych cech było metaforą, wykazaniem wszechzwiązków materii, a nie odmówieniem światu istnienia w formach obiektywnych. Teoria „pokrewieństw“ była uzasadnianiem wszelkich zestawień i skojarzeń. Ale właśnie „uzasadnianiem“, teoretycznym, racjonalnym; nadrealiści uważali to za niepotrzebne, postulowali „czysty automatyzm psychiczny“ (André Breton). I podobnie jak „sen“ Białoszewskiego — w przeciwieństwie do „snu nadrealistycznego“ — jest świadomy, opanowany, tak i jego kojarzenia, jakkolwiek równie dalekie, są zawsze jakoś kontrolowane. Toteż gdy w obrazie *Fioletowego gotyku* pojawia się nagle motyw wypraw krzyżowych:

Szum hełmów
— *Dieu le veut* —
krzyże na wiatrach! [s. 7]

— mimo pozornych podobieństw nie jest to asocjacja nadrealistyczna, a konsekwentne szukanie w terażniejszości — przeszłości. Nawet niesprawdzalne na pierwszy rzut oka metafory stają się często zupełnie oczywiste, gdy je rozszyfrowywać. Na przykład w powyższym wierszu przy metaforze *popielaty koniec* łańcuch kojarzeń jest prosty: *popiela-*

⁶⁰ J. Trzynadłowski, *Poetyka nadrealizmu*. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Łódzkiego Towarzystwa Naukowego, 1949, nr 2, s. 3—4.

ty — popiół — koniec (oczywiście, ta „sekcja“ metafory jest sprzeczna z istotą poezji i tylko przykładowa).

Podobnie w *Moim testamencie śpiącego*:

ach gdyby tak parę wieńców bibułowych
garnków
głogów
i parasoli pod mżeniem nocy

jeszcze ileś razy
pozlepiał swoje kredy
gipsy
w coraz to gorsze formy i ślimaki
a w końcu naprawdę
wylecę ze skorupy
więc naprawdę
pamiętajcie
parasol [s. 100—101]

Ostatnie skojarzenie jest niby zupełnie sensne, automatyczne. Ale *sen* jest metaforą poetyckiego istnienia, *parasol* symbolem rzeczy zwykłych: „pamiętajcie o nich“ — to ostatnia prośba poety, testament jego „sennego“ życia. Więc znów — konsekwencja, intelektualne opanowanie⁶¹.

I tu jest podobieństwo Białoszewskiego do Awangardy. Przyboś pisał:

Asocjacionizm przez odrzucenie starych układów stworzył podwaliny pod nowoczesną zasadę wyboru tego, co w dziele sztuki jest istotne, esencjonalne⁶².

Podobnie Brzękowski:

Asocjacja wyobrażeń u nadrealistów nie podlegała kontroli rozumu, podczas gdy wiersze awangardy krakowskiej były opracowywane i cyzelowane. W obydwóch wypadkach asocjacionizm odgrywał pierwszoplanową rolę, ale u poetów polskich łączył się on z postawą krytyczną w stosunku do samego produktu twórczego⁶³.

Szczególnie Peiper, główny teoretyk Awangardy, był wrogiem biernej asocjacji, irracjonalnych skojarzeń; wprawdzie pisał, że „zbliżanie odległych pojęć jest aktem uczucia“⁶⁴, ale dodawał: „Wywodząc nowe twórczenie z uczucia nie mam bynajmniej zamiaru zamykać go całkowicie

⁶¹ Podobnie z „dadaizmem“ *Obrotów rzeczy*. Niektóre kojarzenia dźwięków wydają się w pierwszej chwili bezsensowne — potem jednak ujawniają ważną funkcję znaczeniową (*stół to wół, bazar — baran, koło — manual — emmanuel, dylu dylu — dyluwium* itp.)

⁶² J. Przyboś, *Formy nowej liryki*. Linia, 1931, nr 3, s. 67.

⁶³ J. Brzękowski, *Awangarda*. Przegląd Humanistyczny, 1958, nr 1, s. 63.

⁶⁴ T. Peiper, *Nowe usta*. Lwów 1925, s. 52.

w uczuciu. Trzeba w nim mózgu“⁶⁵; lub: „Podwójnie czuję, gdy czuję i myślę o tym, co czuję“⁶⁶. Jednak nieraz u poetów Awangardy (zwłaszcza u Peipera) „mózg“ miał zdecydowaną przewagę. W każdym razie intelektualne związki pojęć zawsze były u nich dosyć ściśle. Białoszewski idzie dalej — i w rezultacie dochodzi do tego samego, co surrealizm. Surrealiści na podstawie swych aintelektualistycznych teorii kojarzyli wszystko ze wszystkim biernie. Ale dobre są tylko te ich skojarzenia, które opierają się o związki istotne. Białoszewski w *Pokrewieństwach* tworzy teorię *l o g i c z n y c h*, rzeczywistych związków wszystkiego ze wszystkim. Na tej podstawie dochodzi następnie do prawa kojarzeń swobodnych, już nie uzasadnianych każdorazowo. Ale dobre są również tylko te kojarzenia, które opierają się o związki istotne. Słowem — i tu, i tam ostały się związki stworzone przez szczere uczucie i rozum, a nie związki wymyślone i nie — aintelektualne.

Więcej: najdalsze kojarzenia Białoszewskiego znów dochodzą do tego samego co surrealistyczne — do łączenia konkretnego z abstraktem (por. s. 459—460). A przecież właśnie istotą nadrealizmu jest idealizm subiektywny („rzeczywiste jest tylko nasze widzenie“) i on daje prawo dowolnego przedstawiania świata, dowolnych skojarzeń.

Weźmy dla przykładu wiersz z *Autoportretów* pt. *Nie umiem pisać*:

ciemno tu...
co o szarym swetrze?
— tylko tyle.

na dworze
jest już po cytrynie wyciśniętej
śnieg

drzewo z zimna i struktury kształtu
nierozgadane
nie szumi

którędy wyjść ze słowa? [s. 123]

W dwóch środkowych strofach (strofach wolnych⁶⁷) występują przenieśnięte zupełnie różne od tradycyjnych. Przykładowo podają trzy definicje tradycyjnej metafory:

Przenośnia dzięki specyficznemu zestawieniu wyrazów burzy zasadnicze znaczenie wyrazu, wydobywa jego znaczenie wtórne i to właśnie uboczne znaczenie staje się podstawowym elementem poetyckiej semantyki⁶⁸.

⁶⁵ *Tamże*, s. 57.

⁶⁶ *Tamże*, s. 58.

⁶⁷ Wyróżniam je za książką: Furmanik, *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*, s. 92. Na ogół strofikę odnosi się tylko do wierszy regularnych. Chyba niesłusznie.

⁶⁸ M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa*. Warszawa 1949, s. 115.

Metafora polega na połączeniu dwu wyrazów w jedną zwartą całość, przez co jeden z nich uzyskuje nowe znaczenie, odrębne od swego znaczenia podstawowego⁶⁹.

Metaforyczność niweczy granice dwóch odmiennych odcinków rzeczywistości, stapiając je w rzeczywistość jedną; nie leży jednak w jej mocy przekreślenie intencji twórcy, zawsze wyznaczającej główną rolę jednemu z nich, chociaż oba jawią się automatycznie w jednym planie przedstawienia⁷⁰.

Metafora w drugiej strofie odpowiadałaby z pewnymi zastrzeżeniami definicji pierwszej, a zwłaszcza — trzeciej. Opiera się bowiem o zestawienie: *na dworze — po cytrynie wyciśniętej* (można ją nawet, jak wiele metafor, rozpisać w porównanie: *na dworze — jak po cytrynie wyciśniętej*); *śnieg* jest dodatkowym wyjaśnieniem i uzupełnieniem tej metafory-obrazu.

Natomiast zestawienie słów w strofie trzeciej żadnej z tych definicji nie odpowiada. Nie chodzi bowiem o nadanie jakiemuś z występujących w nim pojęć — określonych aspektów. To, co określane, znajduje się w innym planie, poza przedstawionym „obrazem“. Oczywiście nie jest to i metonimia, opierająca się w zasadzie o związki realne, pozaliterackie, ani peryfrazą — obie określają treść konkretną. Symbol? Jeszcze najprędzej. Choć jednak ewokuje treści ogólne, niesprecyzowane, nie jest to także klasyczny symbol, gdyż nie ma swego autonomicznego, konkretnego istnienia. Abstrakcja tu się konkretyzuje, konkret — uabstrakcyjnia. Otóż konkretny, realny rekwizyt symboliczny nie jest już w stanie wypowiedzieć skomplikowanych treści — ta warstwa symbolu zostaje więc zmetaforyzowana (*drzewo z zimna, drzewo ze struktury kształtu*). A zarazem odkonkretniona; w ten sposób nie wyraża samej siebie, lecz ewokuje inne, nieokreślone, symboliczne znaczenie⁷¹.

Symboliczne wyrażanie treści, łączenie konkretów z abstraktami to cecha symbolizmu, a więc znów — Młodej Polski. Ale symbol młodo-

⁶⁹ *Wiadomości z teorii literatury*, s. 64.

⁷⁰ Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 1, s. 205.

⁷¹ To ją różni od pozornie podobnych metafor Przybosa (*Równanie serca*. W: *Wybór poezji*, s. 49):

Łagodny

każdą kieszeń obróciłbym w gniazdo dla jaskółek
odlatujących od ludzi.

Konkretność tej metafory spowodowała, że choć ewokuje ona też treści inne, nie wypowiedziane tu bezpośrednio, bliższa jest peryfrazie niż symbolowi, wyraża uczucie zupełnie konkretne, a nie — nieokreślone. W rezultacie metafory Przybosa zawsze da się — niekiedy może z pewnym trudem — rozwiązać do końca. Toteż owe nieprzekładalne metafory Białoszeńskiego najwięcej trudności sprawiają czytelnikowi przyzwyczajonemu przez Awangardę do szukania w metaforze jednoznaczności.

polski był na ogół symbolem konkretnym, a w każdym razie autonomicznym w swej warstwie obrazowej. Tylko czasem metafora odkonkretniająca ewokowała treść symboliczną, zwłaszcza u Micińskiego. Na przykład:

Na księżycu czarnym wiszę
patrząc w gwiazd gasnących ciszę⁷².

Jednak i to nie jest pełne odkonkretnienie. Miciński (i w ogóle symbolizm) łączył konkret z abstraktem raczej ukonkretniając treść abstrakcyjną — albo za pomocą konkretnego symbolu (*limby, chochoły* itp.), albo za pomocą metafory o podobnym walorze. Związek tych dwu środków jest zupełnie wyraźny.

Na ciemnych morzu wicher rozpaczy
szarpie i targa żagiel tułaczy⁷³.

Gdyby usunąć słowo *rozpacz*, *wicher* zyskałby w kontekście wiersza funkcję typowo młodopolskiego symbolu.

Ale symbolizm znalazł kontynuatorów. Wracamy do nadrealizmu. Adam Ważyk pisze o Eluardzie:

język abstrakcyjny miesza się z obrazowym, konkretny z symbolicznym. Powtarza się to stale. Na tym tle mieszanym powstał nowy system przenośni, metafor abstrakcyjnych. Równocześnie w poezji Eluarda surrealizm wrócił do niedomówień i aluzji. Korzeń symbolizmu, który usiłował wydrzeć Apollinaire, ale którego nie wydarł, wypuścił nowe pędy⁷⁴.

Można to wszystko dokładnie odnieść do cytowanego wyżej wiersza Białoszewskiego. Białoszewski doszedł do tego zupełnie inną, bliską Awangardzie drogą, uzasadnił, opanował, ujarzmił kojarzenia, ale nieraz znacznie odleglejsze i — co go różni od Awangardy — wychodzące poza świat realny. Słowem — tak dalekie, jak u nadrealistów. W ten sposób „zdobył sobie prawo“ do wszelkich kojarzeń. A więc — „nadrealizm“ uzasadniony, *n a d r e a l i z m u j a r z m i o n y*. Wprawdzie tylko niekiedy, ale przecież już dawno nadrealizm przestał być zasadą, stał się tradycją, z której można dowolnie korzystać.

Toteż tego typu metafory występują obok kurczowo wykombinowanych, objawiających złą tradycję Awangardy, zwłaszcza w budowaniu metafor drugiego stopnia (*trapezy przyśnień* — por. Przybosia „równia pochyła marzeń“⁷⁵). W pierwszej części *Autobiografii*, gdy poeta określa stosunek

⁷² T. Miciński, („Na księżycu czarnym wiszę...“). W: „*W mroku gwiazd*“ i inne poezje. Warszawa 1957, s. 31.

⁷³ Miciński, „Templariusz“. W: „*W mroku gwiazd*“ i inne poezje, s. 65.

⁷⁴ A. Ważyk, przedmowa do: *Antologia współczesnej poezji francuskiej*. Warszawa 1947, s. 17.

⁷⁵ J. Przyboś, *Po orce*. W: *Wybór poezji*, s. 17.

do rzeczywistości dziejącej się poza ścianami jego pokoju, jest najwięcej kombinowania. Pełno tu właśnie „rozdrobienia metaforycznego“, które Białoszewski zarzucał naszym młodym poetom⁷⁶, a którego — mimo postulatów „poezji integralnej“, mimo postulatów zastąpienia metafory obrazem-pojęciem⁷⁷ — nie uniknęła i Awangarda.

Oto ciąg metafor znajdujących się na jednej tylko stronie *Autobiografii*.
plecy drzwi, sieć schodów, środek rojącej się pustki, dzwon niepokoju, lustra ulic, sobowtór nieba, pudło miasta, dramacik ręki (s. 106).

Pod względem formalnym metafora musi być poddana podwójnej ocenie: w zależności od jej formy językowej, zewnętrznej, i w zależności od tego, jaką wartość formalną reprezentują jej połączone, nałożone na siebie pojęcia. Gdy mowa o języku, razi u Białoszewskiego uporczywe stosowanie przydawki rzeczownikowej w dopełniaczu⁷⁸. Taka budowa metafory, z natury już niedyskretna, jest tu jeszcze uporczywie powtarzana. Z drugiej, znaczeniowej strony niewiele te metafory mają ze sobą wspólnego. O ile bowiem ich podstawowe wyrazy łączą się w treść wiersza, o tyle ich znaczenia wtórne nie tworzą żadnej całości (*sieć — dzwon — lustra* itp.), każde oznacza tylko siebie. Ogólnie — odbieramy wrażenie baroku i zdobnictwa metaforycznego.

Natomiast w drugiej części *Autobiografii*, gdy autor porzuca rzeczywistość zewnętrzną, metafory zaczynają do siebie przylegać:

...Aż staję
przed bramą
z zardzewiałym ogródkiem
ornamentów,
całuję jej kwiaty
zimne jak usta straconych
i dzwonię
dzwonię
w żelazny próg,
dopóki nie poruszy się
cały mój testament,
nie roztopi się
w strugi życia i śmierci,
nie rozchwieje mnie
rzędami tłoku i procesji,
nie ogłuszy

⁷⁶ Zob. *Rozmowy z pisarzami: Miron Białoszewski*. Życie Literackie, 1958, nr 32.

⁷⁷ Por. J. Brzękowski, *Poezja integralna*. Warszawa 1933.

⁷⁸ Trochę paradoksalne — właśnie przydawka jest w tego typu metaforach wyrazem podstawowym, określanym (autor określa *drzwi*, nie *plecy*), choć w analizie gramatycznej jest akurat odwrotnie; stosunki tego typu (zwłaszcza: gramatyka — literatura nowoczesna) są zagadnieniem niezwykle ciekawym, zbyt mało jednak poruszonym.

chorałem wszelkich drzwi
 fugą okien
 operami podwórek [s. 111—112]

Obrazy metaforyczne mają wyraźny związek uczuciowy — po metaforze *kwiaty zimne jak usta straconych* następuje uroczyste wchodzenie do swego świata, jak by połączone z biciem dzwonów, potem następują pojęcia metaforyczne: *testament, rzędy tłoku i procesji, chorał, fuga, opera* — wszystko więc spaja jednolity nastrój i obraz. A niezależnie od tego, znaczenia podstawowe metafor łączą się w całość treściową. Związek jest więc podwójny, metafora staje się integralną, niewymienną koniecznością, choć i tu razi trochę omawiana już forma językowa (może będzie pewnym wyjaśnieniem fakt, że *Autobiografia* powstała znacznie wcześniej, niż sugeruje to jej miejsce w tomiku: mianowicie — według informacji autora — po r. 1952, po *Balladach rzeszowskich*).

Wiersze wyrażające filozofię autora mają natomiast formę bardzo dyskretną: są niesłychanie oszczędne w słowie, lakoniczne, pełne przemilczeń, czyniących wrażenie powagi, zastanowienia i tajemnicy filozoficznej. Pretekst do snucia refleksji filozoficznych stanowią najczęściej drobne spostrzeżenia, z których autor stopniowo dochodzi do uogólnień. A więc wszystko jak u Norwida (włącznie z częstym oznaczaniem przemilczeń za pomocą szeregu myślników).

SZARE PYTANIE

Biele zaszły szmaragdową szarością:
 biały papier z kubkami na stole
 kawałek pościeli
 imbryk.

Jakiż blask
 zaćmił mi okno?

Co tam słyhać
 dziś
 w dole miasta?

Który to dzień stworzenia świata
 i jakich ludzi? [s. 118]

Początkowe, drobne spostrzeżenie rodzi pierwsze, ogólniejsze już pytanie, od którego dochodzi autor do wielkiego norwidowskiego zamyślenia, tu zresztą podkreślającego zarazem zagubienie poety w świecie⁷⁹. Podobnie w wierszu *My rozgwiadzy* (z cyklu *Szare eminencje*). Białoszewski zaczyna go od spostrzeżenia:

⁷⁹ Por. Wyk a, *op. cit.*, s. 183-185.

To nie tylko
zgubione włosy.

— a kończy wnioskiem:

Jesteśmy rozgwiadami.

— —

Nie odgradzeni od niczego.
Rozgubieni. [s. 75]

Ale słowa znów zdejmują „czapkę-niewidymkę“, a Białoszewski wraca do poetyckich konkretów. Po programowym *Studium klucza* — gdzie „nasylił“ rzeczami swoje dwa, jak je nazywa tradycja poetycka, „zmysły niższe“ — szuka piękna w dźwiękach.

Jakże jednak tu nie ulec
twojej piramidzie mojego odosobnienia?
a twoim — brzękom nazwy, [s. 76]

— pisał o „swej pustelni“ już w *Szarych eminencjach*. „Brzękom nazwy“ ulegał poeta w obrębie całych *Obrotów rzeczy*. Był to ważny czynnik specyficznej lekkości, humoru tych wierszy, i językowy odpowiednik niekonwencjonalnego — pierwotnego i dziecięcego — stosunku do świata. Wreszcie — było to potwierdzenie związków z naszymi największymi eksperymentatorami słowa: Norwidem i Leśmianem. Sandauer pisze o Leśmianie:

Jego postawa słowotwórcza, sobiepańsko używająca najdowolniejszych przyrostków i przedrostków [...], pragnie wywołać w czytelniku złudzenie, jakoby był on umieszczony u tych mitycznych prakorzeni mowy, gdzie wszystko było dopuszczalne, gdzie stworzone świeżo wyrazy przedzierały się przez nie zbadany jeszcze gąszcz gramatyk i gdzie poeta był nie sługą, lecz panem i twórcą języka⁸⁰.

Sięganie Białoszewskiego do prakorzeni mowy wyrażało się często w sięganiu po prostu do „prakorzeni“ etymologicznych — rdzeni słów, zwłaszcza gdy tworzył najrozmaitsze związki z prymitywem czy w ogóle z materia. Eksperymenty tego typu (np. na s. 89: *prze-stworzami / — stworzonego / przetworzonego*) miały już wielkiego poprzednika, Norwida („Lecz póty wierzył, aż się przeniewierzył“; „Lecz k o n ań wielkich psalm z w y k o n a n i a m i!“⁸¹), uporczywie oddzielającego charakterystycznymi myślnikami praznaczenie słowa od formantów, które je później przytłoczyły i skonwencjonalizowały.

Z drugiej strony — neologizmy (np.: złożenie *mikropustka*, s. 87; *peluchy*, s. 93; *buraka b u r o t a*, s. 66). Nie sposób wyliczać tu poprzedni-

⁸⁰ Sandauer. *Filozofia Leśmiana*.

⁸¹ C. Norwid, *Promethidion*. W: *Poezje*. T. 2. Warszawa 1956, s. 35 i 37.

ków. Bardziej charakterystyczne są neologizmy-przenośnie: *codnieje*, *zawiekuje* (s. 50), uzasadnione w dużym stopniu względami ekonomii językowej. Stanowią one skróty kompleksu słów, a ich sens staje się szczególnie wyraźny na tle kontekstu, przy czym neologizm *zawiekuje* to typowa, nieprzekładalna metafora.

Co będzie, gdy nie przyjdą
i ten biały budkę z piwem zawiekuje?! [s. 50]

— a więc zamknie na wieko i zarazem na wieczność (autor wykorzystuje znów wspólny rdzeń słów). Podobne neologizmy, spajające szereg znaczeń w jedno ogólne, przenośne, tworzył już Leśmian (np. „niedopłaś“⁸²), a przedtem — ale głównie za pomocą złożeń — znów Norwid (np. „odniechcenie“⁸³).

Częste w poezji eksponowanie dziwności brzmienia przez użycie słów rzadkich, nieużywanych, ma u Białoszewskiego na ogół funkcję stylizacyjną. Słowo przestaje w zasadzie oznaczać konkretne desygnaty, oznacza po prostu atmosferę, świat, z którego się wywodzi. Słowa *pasamonnicy*, *białokórnicy* (s. 18) znaczą głównie „średniowiecze“; *saradele*, *kumosity* (s. 93) — „wiejskość“; *zastrzał* (s. 13), *zółciel* (s. 17) — jedno i drugie.

Równocześnie dziwność, uroda rzadkich słów — podkreślają urodę samych rzeczy (*anglezy*, *lambrekiny*, s. 40; *anilinowy*, s. 44; *chiromanta*, s. 69; *pufa*, s. 71). I znów — związek z „zakonserwowanym w dożywotnim dzieciństwie“⁸⁴ Schulzem, który był mistrzem tej muzyki słów, niestrudżonym poszukiwaczem wspaniałych (*elephantiasis*, *insuficjencja*⁸⁵) określił dla zapamiętanej z pierwszych lat życia, peryferyjnej rzeczywistości małego Drohobycza.

Tę dziwność i urodę brzmień najłatwiej dostrzec w słowach obcych — barbaryzmach. Białoszewski podkreśla nimi równocześnie treści, które chce specjalnie wyeksponować; przy czym sięga do cytaty metaforycznej z języka francuskiego (*Dieu le veut*, s. 7; *pojazd / fin-de-sièclowy*, s. 51; „*soir — espoir*“, s. 72).

Zawsze więc dotychczas uroda słów służyła rzeczom pośrednio — przez obraz, przez znaczenie, choćby nawet semantycznie ograniczone. Wyższą funkcję semantyczną miały nawet formy pozajęzykowe (*dylu dylu*, s. 48; *łogo*, s. 67). Podobnie — rozszerzając sprawę — strona stylistyczno- i wersyfikacyjno-językowa wierszy. Na przykład w *Balladach* wielkie bogactwo środków stylistycznych i wersyfikacyjnych służyło archaiczno-ludowej

⁸² Leśmian, *op. cit.*, s. 250.

⁸³ Norwid, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁴ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana*. (Rzecz o Brunonie Schulzu). W: Schulz, *op. cit.*, s. 19.

⁸⁵ Schulz, *op. cit.*, s. 39, 43.

czy prowincjonalno-ludowej stylizacji obrazu albo było jego wzbogaceniem. Wkraczamy w cykl *Grotesek*. Tu już uroda rzeczy jest podkreślona bezpośrednio przez dźwięk. Obraz i znaczenie schodzą na drugi plan, ważny jest sam koncert słów. Oczywiście, słów nazywających rzeczy, a więc związanych z nimi znaczeniem. Ale znaczenie czy obraz są nieistotne, zamazane, nieraz tylko składnia świadczy o związku słów z przedmiotem określanym.

Poeta nazwał te wiersze „groteskami”. Na pierwszy rzut oka groteskowość polega tu na niewspółmierności między bogactwem określeń przedmiotu a nim samym, „nieistotnym” i „nieważnym”⁸⁶; a więc podobnie jak z hiperbolicznym opisem „łyżki durszlakowej”. Ale wiemy, że dla Białoszewskiego rzecz godna jest wszelkich wysiłków — i raczej one są niewspółmierne do wielkiej tajemnicy przedmiotu. Musimy zatem nazwę *Groteski* przyjmować z zastrzeżeniem. Przedmioty stają się znów źródłem wielkiej zabawy, z założenia mało ważnej dla życia (przypominam Ortegę), ponieważ jednak życie jest dla niej jeszcze mniej ważne, więc nie śmiesznej i nie groteskowej.

Białoszewski nie jest oczywiście jej poetyckim wynalazcą. Zabawy dźwiękowe zapoczątkowali w zasadzie futuryści, a ośrodkiem poetyckich zainteresowań uczynili je dadaiści, zwłaszcza w manifestach Tristana Tzary, który „uważał, że w poezji stronę znaczeniową słów trzeba możliwie osłabić, uczynić czynnikiem drugorzędym, a wydobyć i uwypuklić stronę dźwiękowo-rytmiczną, muzykę słowa”⁸⁷. W polskiej poezji współczesnej można by już ułożyć całą antologię igraszek słownych. Opierają się one — jak u Białoszewskiego — głównie o instrumentację głoskową, o wyrazy rzadkie i barbaryzmy, o powtórzenia słów — aż do wywołania ich słuchowego dziwu. Także w Polsce zapoczątkowali te eksperymenty futuryści, i to wyraźnie Białoszewskiego z nimi wiąże.

Młodożeniec:

...Macharadzę macha na ha —
 ----- maku
 ukochanek maharani ———
 machoniowy cham w turbanie,⁸⁸

Kokota łąsi łążącego kota...⁸⁹

⁸⁶ Tak tłumaczył groteskowość tych wierszy M. Głowiński, *Spóźnione uwagi o „Obrotach rzeczy”*. *Twórczość*, 1957, nr 5, s. 130.

⁸⁷ S. Furmanik, *Współczesna literatura powszechna i polska w zarysie, 1918—1948 r.* Warszawa 1948, s. 22.

⁸⁸ S. Młodożeniec, *Śmierć Maharadży*. W: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1958, s. 42.

⁸⁹ S. Młodożeniec, *lato*. W: *Kreski i futureski*. (Warszawa) 1921, s. [6].

A oto jeszcze wyraźniejszy dowód związków, wiersz przypominający *Balladę z makaty*:

Smykiem w smyk —
to i bas —
kla — ry — net —
na ten raz —
bum — bum
— u — ha!!
— jeszcze raz!⁹⁰

Podobnie Czyżewski:

K o b z a
me — e — le — me
kobzu — be — kozu — me
buli — wybuli mojej Kozuli⁹¹

Stern, podkreślający brzmienie zestawami egzotycznych słów:

i gdy zapukała cicho do mych drzwi ginewra
krzyknąłem: precz dziewczko! nie jestem lancelotem!⁹²

Eksperymenty futurystów kontynuowali w dwudziestoleciu nie tylko skamandryci (*Słopiewnie*), ale nawet — Awangarda, tak pragnąca poważania dla poezji, że na ogół aż obawiająca się samego śmiechu. Toteż Peiper podkreśla w wierszu *Artur*, że to:

Żart, żart, ż, art, Artur.
Artur, jego żona, Stefa, Stefa, Stefania⁹³

— a Przyboś „Wandeczce i Pukowi“ dedykuje swe *Czary-mary*:

— Misz—masz! Wymów: chwilkę—wilgę,
gniazdo—z—gwiazdą,
obok—obłok...
Zgaduj!⁹⁴

Wreszcie Gałczyński. Związki Białoszewskiego z Gałczyńskim są pod względem językowym wyraźne i istotne. Nie tylko stylizacja (*Wit Stwos* — *Ballady rzeszowskie*), ale głównie zabawy dźwiękowe, też często spychające znaczenie na drugi plan, przypominają zarówno *Obroty rzeczy*, jak i *Rachunek zachciankowy*:

⁹⁰ S. Młodożeniec, *Na weselu*. W: *Futuro-gamy i futuro-pejzaże*. Warszawa 1934, s. 61.

⁹¹ T. Czyżewski, *Pastorałki*. Paryż 1925, s. 31.

⁹² A. Stern, *Rycerz w kapeluszu*. W: *Wiersze dawne i nowe*. Warszawa 1957, s. 15.

⁹³ T. Peiper, *Artur*. W: *Poematy*, s. 143.

⁹⁴ J. Przyboś, *Czary-mary*. W: *Najmniej słów*. Kraków 1955, s. 112.

i przechylać się ciągle i różnie
 aż do luster,
 aż do tango,
 aż do tego milczącego pionu⁹⁵.

Rzeźbił kapliczki, słowiczki
 mistrz Benvenuto z ochotą
 słowiczki kłaskały złoto,
 a srebrnie dzwoniły drzwiczki⁹⁶.

I w ogóle — te wszystkie słowa „Niprzypiąłniprzylatał“⁹⁷ (por. *szaranagajama*), nieustanne dźwięczenie wyrazami obcymi, rzadkimi, nieraz nie wiadomo skąd wygrzebanymi.

Te eksperymenty stają się jednak u Białoszewskiego konsekwencją analizy zjawisk, nie są — jak na ogół u cytowanych wyżej poetów — tylko zabawą, jedną z poetyckich atrakcji. Stają się systemem, sformułowanym w programowym zachwycie nad *szarą nagą jamą*. Dziwność tego brzmienia wydobywa Białoszewski przez wielokrotne powtórzenie zwrotu⁹⁸ (6-krotne, a więc głoska *a* powtórzona jest 36 razy!), aż do zupełnego zapomnienia o sensie słów, co autor podkreśla zniesieniem przedziałów międzywyrazowych: *szaranagajama* (por. Tuwima „zaraz zagra zagórami-zalasami“⁹⁹). W grotesce *Zaznaczam, mogłem się przestyszeć* onomatopiecz-

⁹⁵ K. I. Gałczyński, *Bal u Salomona*. W: *Satyra, groteska, żart liryczny*. Warszawa 1957, s. 207. Por. w RZ (s. 100):

o-wszem
 o-chceń
 o-patrzeniu

⁹⁶ K. I. Gałczyński, *Srebrne i złote*. W: *Wiersze*, s. 22.

⁹⁷ K. I. Gałczyński, *Na śmierć motyla*. W: *Wiersze*, s. 53.

⁹⁸ Identycznym środkiem posługuje się Białoszewski często w dramatach, np. w dramacie *Żmud* (nie publikowany; korzystałem z rękopisu znajdującego się w PIW-ie):

Człowiek tyra
 tyra
 tyra
 ty-ra
 ty-ra
 ty-ra

Ten chwyt jest wynalazkiem Gombrowicza, który wspiera nim swe „życiowe“ groteski; choćby przysłowiowa już „pupa“ z *Ferdydurke* czy nieskończoną ilość razy powtarzane „karaski“ w dramacie *Iwona, księżniczka Burgunda* (Warszawa 1958, s. 74). Zresztą dramaty Białoszewskiego są kontynuacją linii: Witkacy — Gombrowicz — Gałczyński, czyli teatru opartego na „bezsensie“, grotesce. Por. A. Sandauer, *Awangardowi dramatopisarze polscy*. Życie Literackie, 1957, nr 37.

⁹⁹ Tuwim, *op. cit.*, s. 191.

ne — wystukiwane przez zegar — imię Tekla powtórzy poeta 15 razy, jasne więc, że wreszcie zaczyna nas ono dziwić.

Jeszcze charakterystyczniejszy jest fragment *Dwu przekładów*:

Ja
wrona
miękki dzwon
galanteryjny szpon
takt ronda
galanteryjny szpon
takt — ronda
to deszcz — to on
toon
ton [s. 129]

Na 18 słów występuje tu 14 nosówek, mających, jako zgłoski półotwarte, szczególnie duży walor dźwięczności; przy czym instrumentacja za pomocą onomatopeicznej grupy fonemów *on* („dzwon“) powtarza się 9-krotnie. Dźwięczność tej grupy uwypukla autor jej akcentowaną pozycją w komponentach rymicznych — a więc w słowach specjalnie wyeksponowanych. Zwłaszcza że są to przeważnie silnie akcentowane monosylabowce, podkreślone dwukrotnie bardzo wyraźnym kontrastem z długim 4-sylabowcem (*galanteryjny szpon*). Zresztą grupa *on* sama jest w tym krótkim fragmencie powtórzonym 6-krotnie rymem (kunszt wersyfikacyjny zadokumentuje poeta w dalszej części wiersza rymem rzadkim: *tamta — dyletanta*). Fragment jest zmodyfikowaną sylabotoniczną odmianą wiersza wolnego, góruje szczególnie dźwięczny i rytmiczny jamb. Przewaga sylab akcentowanych (akcenty główne i poboczne), powodująca szereg zderzeń akcentowych (*takt — ronda*), jest jeszcze jednym czynnikiem rytmiki i dźwięczności. Do tych wszystkich rygorów dochodzi symetria. Konstrukcja fragmentu opiera się o szereg paralelizmów i powtórzeń, zamknięta jest specyficznym pierścieniem intonacyjnym: pierwszy i ostatni wers składają się z wyrazu 1-sylabowego, drugi i przedostatni z 2-sylabowych.

Oczywiście w tej sytuacji znaczenie musi zejść na drugi plan — i tak się prawie nie zwraca na nie uwagi. Pojęcia, choć znaczeniowo i wizualnie jakoś z *parasolką* związane, łączą się głównie na podstawie składni i współbrzmień słów: *to on* łączy się ze słowem *ton* na zasadzie parafonicznego złożenia *toon*, oznaczającego zarówno słowa poprzednie, jak i słowo następne, ale głównie — „oznaczającego“ sam dźwięk.

W drugiej części wiersza (*Przekład z materaca*) instrumentacja się zmienia, a zarazem trochę podporządkowuje znaczeniu. *Parasolka* „dźwięczała“ nosówkami na podstawie jej podobieństwa do *dzwonu*, a więc ze względów bardzo pośrednich, właściwie — z woli autora. Tu — trochę inaczej. Zacznę od małego sporu teoretycznego. Skwarczyńska we *Wstępie do nauki o literaturze* pisze:

Nasuwałaby się hipoteza, że o wyborze elementu powtarzającego się, a więc i o rysunku fonetycznym instrumentowanej głosowo frazy [nie stanowiącej obrazu dźwiękowego] — decyduje podstawowe słowo wypowiedzenia¹⁰⁰.

Tymczasem nie tylko. Dobra instrumentacja musi brać pod uwagę to, czy głoski, które narzuca innym słowom, mają autonomiczny walor emocjonalno-znaczeniowy zgodny ze znaczeniem „podstawowego słowa wypowiedzenia“, a istnienie tego waloru Skwarczyńska poddaje właśnie w wątpliwość. „Zdarzyć się może, że w odczuciu poety dźwięk słowa przeczy jego treści“ — pisze Przyboś¹⁰¹. Jest to chyba oczywiste. Skoro bowiem słowa nie tylko znaczą, ale i „dźwięczą“, muszą mieć jakąś, choćby minimalną, autonomię znaczeniowo-muzyczną. Białoszewski ją wyczuwa.

2. Przekład z parasolki

Pasy — Matissy — Bonnard

Chór z trąbkami — pode mną
zatonione skręcenie
śpią ślimaki śpią

Pasy — Matissy — Bonnard [s. 130]

Przeważa tu instrumentacja spółgłosek szczelinowych. Są to głoski w artykulacji fonetycznej nieograniczone iloczynowo (w przeciwieństwie do głosek zwartych i zwarto-szczelinowych), a więc zgodne z pojęciami *pasy*, *śpią*, których cechą charakterystyczną jest również „długość“.

Dobór dźwięków [...] może się stawać [...] ekwiwalentem jakichś stanów psychicznych lub innych zjawisk nieakustycznych. Jeśli występuje tego rodzaju kształtowanie dźwiękowego materiału języka poetyckiego, mówimy o metaforze dźwiękowej¹⁰².

Taką metaforą są powyższe przykłady. Równocześnie można się tu spotkać z „metaforą dźwiękową“ innego typu. Podstawowe słowo wypowiedzi nie tylko narzuca instrumentację, ale zarazem — za pośrednictwem związanego z nim dźwięku — narzuca, niejako przenosi na inne słowa swe znaczenie. W wersie *śpią ślimaki śpią* wyrazy wiążą się znaczeniowo nie tylko przez treść i składnię, lecz i przez instrumentację — głoska *ś* narzuca „senność“ słowa *śpią* — *ślimakom* (miękkosć tej głoski zgodna jest zresztą ze znaczeniem słowa *ślimaki*); głoski *s*, *ś* wzmacniają znów podobieństwo wizualne *skręceń* (sprężyn) i *śpiących ślimaków*. A zatem: głoska instrumentująca wiersz musi współdziałać ze znaczeniem albo na zasadzie dźwiękonaśladowczości (*dzwon*), albo na zasadzie zgodności emocjonalno-zaczeniowej (*pa-s-y*). Dopiero wówczas instrumentacja jest

¹⁰⁰ Skwarczyńska, op. cit., t. 2, s. 185. Podkreślenie Skwarczyńskiej.

¹⁰¹ J. Przyboś, *O słuchu poetyckim*. W: *Najmniej słów*, s. 173.

¹⁰² Mayenowa, *Poetyka opisowa*, s. 92—93.

w pełni ekspresywna i przekonywająco narzuca znaczenie podstawowe słowom. Wielkie wycucie językowe właśnie dlatego kazało Białoszewskiemu instrumentować w *Pokrewieństwach* wers *Śmierć szmaragdu jest ruda i rychła* (s. 86) nie np. z pomocą głoski miękkiej ś, ale z pomocą twardego, „ostro“ dźwięczącego r.

Oczywiście głoski te — jak zawsze — tylko współdziałają ze znaczeniem słów, same niewiele sugerują, a nic nie znaczą. Znaczenia słów są tu więc elementem koniecznym, a równocześnie zepchniętym na drugi plan, służącym brzmieniu. Można to określić aforyzmem niemal dosłownie skierowanym pod adresem *Przekładu z parasolki*: „dlaczego dzwon dzwoni? — bo jest pusty“. Toteż — mimo wszystko — choćby najpiękniej dzwonił, prędko może znużyć.

A jednak — jeśli dzwony biją Czemuś i na Coś, jeśli głoszą kult metafizyczny albo chwałę Rzeczy, słowem, jeśli głoszą Tajemnicę, ich tony przedłużają dla nas swe piękno, nabierają głębi. Oto więc Białoszewski, gdy przygotowuje wielką uroczystość, gdy formuje procesję, którą będzie oprowadzał po wszystkich zakamarkach swego pokoju, nie zapomina i o dzwonnicy:

pociągajcie za sznury od bielizny
i za dzwony butów
na odpust poezji
na nieustanne uroczyste zdziwienie...! [s. 78]¹⁰³

Wrocław, maj—czerwiec 1959.

¹⁰³ Pod względem formalnym interesowały nas w *Groteskach* głównie trzy orawiane wyżej wiersze. Pozostałe utwory tego cyklu bliższe są cykлом poprzednim i raczej programowe. Toteż podtytuł wiersza kończącego *Obroty rzeczy* mógłby być mottem całego tomiku: *czosnek jak perla... — dlaczego? czosnek jak czosnek*.