

Jacek Kopciński

"O wierszach Mirona
Białoszewskiego : szkice i
interpretacje", oprac. nauk. i red.
Jacek Brzozowski, Łódź 1993 :
[recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 86/3, 158-163

1995

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.

współczesnych mu pisarzy (Adam Tarn, Kornel Filipowicz). Rozprawę Smulskiego czytać więc należy, podług mnie, jako rzecz o charakterze przede wszystkim erudycyjnym.

Choć Smulski unika przeważnie wartościowania i nie stara się chyba zmienić pozycji Otwinowskiego w literackich hierarchiach, sam gest zwrócenia się ku mniej znanemu pisarzowi wydaje się znamienny i godny podkreślenia. Historia literatury to nie tylko dzieje wielkich nazwisk — być może, „tłok” historycznoliteracki panujący wokół twórców najwybitniejszych spowoduje, że coraz częściej badacze zwracać się będą ku postaciom mniej wybitnym, lecz z pewnością ważnym i charakterystycznym dla epok, w których tworzyły. Ocenę tej tendencji należy pozostawić przyszłym historykom krytyki literackiej.

Andrzej Zawadzki

O WIERSZACH MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. SZKICE I INTERPRETACJE. (Opracowanie naukowe i redakcyjne Jacek Brzozowski. Recenzent Michał Głowiński). Łódź 1993. (Oficyna Bibliofilów), ss. 128.

Ogólną koncepcję tomu prac łódzkich literaturoznawców przedstawia Jacek Brzozowski w nocie redaktorskiej: „Zebrane w książce szkice i interpretacje są w dwojakim znaczeniu fragmentem. Po pierwsze, poświęcone są wyłącznie wierszom. Po drugie wybierają z poetyckiego dorobku autora tylko te utwory, które bądź ponawiają wzorce tradycyjnych gatunków (oda, ballada, apokaliptyka, »podróż«), bądź mogą być czytane w interpretacyjnym kontekście pewnych gatunków dość szczególnych (zwięzły gnomiczny »rym«, haiku)” (s. 7).

Jak wiadomo, Miron Białoszewski w tytułach niektórych swoich utworów pozostawił pewne wskazówki genologiczne: wiersz o radości mówienia (a może śpiewania?) nazwał odą, a wiersz o zejściu do sklepu — balladą. Jednak pomysł, by zbadać związek tych utworów z tradycyjnym wzorcem gatunkowym, jest oryginalny choćby z tego powodu, że Białoszewski do tradycjonalistów nie należał, a rewizję konwencjonalnych reguł i środków ekspresji posunął w niektórych wierszach do granic czytelniczych możliwości. Poetyka uczy, iż do najważniejszych systemowych wyznaczników tradycji należą: wersyfikacja, styl (język), temat i właśnie gatunek, w ramach którego powstaje dany utwór. Wydawałoby się, iż dla poety potrafiącego zamknąć wiersz w dwóch słowach (licząc razem z tytułem) normy systemowe — a zwłaszcza norma gatunkowa — stanowiły wyłącznie przedmiot negacji artystycznej. W procederze tym autor *Mylnych wzruszeń* nie był odosobniony, wszak ogólnie wiadomo, iż „najbardziej elitarny dział literatury, jakim jest współcześnie poezja, niemal całkowicie wyzwolił się od wszelkich specyfikacji genologicznych”¹.

Gatunek literacki to, jak pisze Michał Głowiński, „istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań, zasad i przyzwyczajzeń, regulujący określoną dziedzinę wypowiedzi decydujących o tym, że »tak się pisze«”². Wskazania, zasady i przyzwyczajenia stanowią zbiór, który badacz ów nazywa także „regułami gry”. Chodzi o grę „konieczności” (normy języka i kompetencja literacka odbiorcy) z „możliwościami” (ograniczenia formalne i autorska inwencja). Miron Białoszewski niewątpliwie należy do tych poetów w. XX, którzy udowodnili, że w poezji prawie nic nie jest konieczne, za to niemal wszystko możliwe.

Pytając o miejsce gatunków tradycyjnych w twórczości Białoszewskiego, należy

¹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*. W zbiorze: *Genologia polska*. Warszawa 1983, s. 90.

² *Ibidem*, s. 86.

przede wszystkim pamiętać o podstawowym wyborze, jakiego dokonuje poeta przystępując do pisania wiersza. Nie jest to alternatywa typu gatunek *x* albo gatunek *y*, czyli kontynuacja jednego z systemowych wariantów. Poeta dokonuje wyboru pomiędzy wypowiedzią uwolnioną od norm gatunkowych oraz taką, która reprodukuje zasady nie stanowiące koniecznego warunku współczesnej komunikacji poetyckiej. Normą dla Białoszewskiego jest więc „zero” genologiczne, a każda wartość dodatnia stanowi w jego twórczości swoistą nadprodukcję poetycką.

Wobec naszkicowanego tu schematu niektóre wiersze Białoszewskiego należy umieścić poniżej zera systemowego. Sytuują się one na skali wartości ujemnych i są rodzajem eksperymentu z wysłowieniem, który odczytują jako świadomy regres do początków mowy. W *Osmędeuszach* z tego typu eksperymentem lingwistycznym, którego nawet poważni krytycy nie potrafili czasem odróżnić od bełkotu, sąsiadują stylizowane piosenki uliczne. Wobec „ujemnych” wierszy Białoszewskiego stylizacje tego rodzaju stanowią podwójną „nadprodukcję” poetyckiej sztuczności. A jednak Białoszewski pisał swoje ody i ballady, a reguły tych tradycyjnych gatunków stanowiły ważny element budowy jego utworów.

Cóż dzieje się z gatunkiem tradycyjnym, gdy bierze go na warsztat twórca, który w dużej mierze neguje nie tylko reguły wypowiedzi poetyckiej, ale także system samego mówienia? Odpowiedź najprostsza brzmi: gatunek taki pod piórem twórcy awangardowego zamienia się we własną parodię, jest żartem lub poetycką zabawą, a jego wyeksponowana konwencjonalność może co najwyżej służyć literackiej polemice. Nie są to jednak wszystkie możliwości wykorzystania przez twórcę awangardowego tradycyjnych reguł gatunkowych. Pytając o przyczynę, dla której autor *Ballady z makaty* sięga po stare wzory poetyckie, przyjrzyjmy się analizom jego wierszy dokonany przez łódzkich badaczy.

Irena Urbaniak interpretuje jeden z najśłynniejszych utworów z tomu *Obroty rzeczy*, noszący tytuł „*Ach, gdyby nawet piec zabrali...*” *Moja niewyczerpana oda do radości*. Autorka stwierdza, iż Białoszewski, sygnalizując związki swojego wiersza ze słynną *Odą do radości* Friedricha Schillera, w rzeczywistości „podejmuje polemikę z literacką i kulturową tradycją, w myśl której oda jest patetyczną pieśnią o doniosłej treści, formułowaną w imieniu zbiorowości” (s. 39). Białoszewski istotnie wbrew zasadom gatunku nadaje utworowi charakter indywidualny i — zachowując patetyczny styl wypowiedzi — przedmiotem ody czyni zwykły piec. Mamy więc do czynienia z literacką parodią kanonu klasycznego, po raz ostatni ożywionego przez socrealizm, kiedy oda na powrót stała się gatunkiem modnym. Białoszewski — skrajny indywidualista — socrealistycznych wierszy nie pisał i możemy przypuszczać, że radością mogło go napawać wyśmiewanie wszelkich ód.

Wydaje mi się jednak, iż poeta sięga po odę także w innym celu. Pragnie mianowicie napisać *quasi*-muzyczną partyturę, której tematem byłaby radość wynikająca z jej głośnego wykonania. Słusznie zauważa Urbaniak, iż „semantyczny bełkot” w finale ody Białoszewskiego, czyli słynna „*sza-ra-na-ga-ja-ma*”, nabiera zupełnie nowych „walorów estetycznych” poprzez „odbiegający od rutyny sposób artykulacji”. Jest nią oczywiście dziecięca perseweracja, świadomie imitowana przez poetę. Dodalibyśmy jedynie, iż perseweracja Białoszewskiego to jedynie nieco inny wariant arii, którą poeta naprawdę wyśpiewał w swoim teatrze podczas spektaklu *Stworzenie świata*. Sięgając po odę, Białoszewski odwołuje się więc nie tylko do martwego gatunku poezji pochwalno-panegirycznej lub dziękczynnej, choć oczywiście w jego stylizacji tradycyjny charakter ody nie pozostaje bez znaczenia. Białoszewski poprzez odę Schillera, na stałe zrosniętą z muzyką Beethovena, odsyła nas też do tradycji liryki chóralnej. Tym samym wskazuje na śpiew jako źródło własnej ekspresji poetyckiej. W jego „bełkocie” odzywa wokalny walor tradycyjnej ody, choć sama oda brzmi tu parodystycznie.

Urbaniak w wyrażeniu „*sza-ra-na-ga-ja-ma*” usłyszała także brzmienie języka japońskiego, co skłoniło ją do refleksji na temat związków poezji Białoszewskiego

z filozofią Wschodu. Temat ten podejmą autorzy innych artykułów, więc jeszcze do niego wrócimy. Tymczasem jednak pozostaniemy w kręgu tradycji europejskiej, by zapytać o balladę.

Jacek Brzozowski w *Balladzie o zejściu do sklepu* odnalazł ślad współczesnej katabazy — jednego z najbardziej archaicznych i podstawowych symboli sakralnych. Symbolika katabazy (zejścia do piekieł) oraz anabazy (wniebowstąpienia) wyznacza główny kierunek, jakim podąża wyobraźnia autora *Obrotów rzeczy* i *Teatru Osobnego*. Wystarczy przypomnieć bohatera *Osmędeuszy*, który zabija królową podziemi, by w niebie poślubić swoją wybrankę, czy też chłopca z *Szarej mszy*, który, zanurzywszy się w otchłań nieświadomości, wylatuje do nieba. Wyśniona ciocia Józia pogrzebaczem ściąga go na ziemię. Powrót do mitycznej krainy baśni, dzieciństwa, marzenia, snu czy transu — w ucieczce przed niebezpiecznym światem — to jeden z najważniejszych tematów wczesnej twórczości Białoszewskiego. Poeta na stałe związał z nim symbolikę katabazy i anabazy, z doświadczenia groźnej rzeczywistości czyniąc rodzaj obrzędu.

Ballada o zejściu do sklepu, jak słusznie zauważa autor szkicu, stanowi punkt przełomowy w wewnętrznej biografii poety. Białoszewski istotnie reinterpretuje w nim przywoływaną przez siebie wielokrotnie symbolikę. „Wydarzenie rysujące się początkowo jako katabaza, zejście do groźnej krainy, okazało się w drugiej swojej fazie, jeszcze przed dotarciem do celu, pełną zadziwienia i fascynacji wyprawą do samego jądra życia, bytu. Jego istota jest prosta i daje się zamknąć w nieledwie dziecięcej formule: są ludzie, ludzie chodzą” — pisze Jacek Brzozowski w swojej świetnej analizie (s. 53). Bohater Białoszewskiego, poprzez doświadczenie symbolicznej śmierci, dostępuje inicjacji w życie.

Autor szkicu przekonuje, iż wybór ballady jako gatunku, w którym zostaje opowiedziana wyprawa do sklepu, nie jest przypadkowy. Ballada przechowuje bowiem tradycyjny wzór symboli, toposów i motywów, który nie tylko uświadamia sytuację egzystencjalną bohatera wiersza, ale także na nowo ją kształtuje. Białoszewski rozpoznaje rzeczywistość poprzez mit i z mitu czerpie energię do jej osławiania. Zdaniem Brzozowskiego *Ballada o zejściu do sklepu* zamyka w twórczości poety fazę „ustanawiania zupełnego świata”. „Po kosmogonii oraz rozważaniach jej twórcy o sobie samym — przychodzi antropogonia: pełne zdziwienia dostrzeżenie ludzi, jakby stworzenie ich od nowa, a tym samym stworzenie zupełnego świata” (s. 56). Przywoływane przez Brzozowskiego kategorie nie należą jedynie do retoryki dyskursu krytycznego. Romantyczny gest stworzenia, jaki Brzozowski dostrzega w wierszach z *Obrotów rzeczy*, znajduje swoje potwierdzenie w sakralnej symbolice „domowych obrzędów” Białoszewskiego.

Balladę o zejściu do sklepu autor umieszcza jednak w cyklu *Groteski*, jakby nie do końca ufając w ocalającą i kreatywną moc swojej twórczości. Czy współczesny poeta rzeczywiście może ożywić symbole *sacrum*? Problem ten podejmuje Jarosław Płuciennik, który w „apokaliptyce” Białoszewskiego rozpoznaje reguły tradycyjnego gatunku, w jakim biblijni prorocy przepowiadali katastrofę i nadejście Królestwa Bożego. Odniesienie do hermeneutyki dyskursu religijnego — zaproponowane przez autora szkicu *Było i było* — pozwala dokładnie zrozumieć naturę przełomu w poezji Białoszewskiego, o jakim pisał Jacek Brzozowski. Płuciennik nawiązuje w swojej analizie do myśli Paula Ricoeura, który w artykule *Objawienie a powiadomienie* opisuje sytuację współczesnego Europejczyka, pozbawionego wrażliwości symbolicznej, a wraz z nią miejsca w sakralnym uniwersum³. Przyczyn owego wykorzenia Ricoeur poszukuje m.in. w tradycji hebrajskiej, która symbolice kosmicznej przeciwstawiła Słowo Boże. Wyrastający z tej tradycji język mówienia o świętości, oderwany od swych obrzędowych i mitycznych korzeni, przeczył możliwości okresowego powrotu do

³ P. Ricoeur, *Objawienie a powiadomienie*. Przełożył J. M. Godzimirski. W: *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa 1985.

Raju, poprzez rytualną retycytację mitu. Język ten ujawniał zaś paradoksy ziemskiej egzystencji człowieka, wskazując na Królestwo Boże jako miejsce przyszłego scalenia tego, „co niustannie tu rozdajemy sobą”⁴. Studia nad Pismem – w szczególności zaś egzegeza apokaliptyk – nie tylko uświadamiają eschatologiczny wymiar „rozpadającego się” świata, ale także dają możliwość „przekraczania” rozpoznanego paradoksu ludzkiej egzystencji.

W tej perspektywie Jarosław Płuciennik próbuje umieścić także „apokaliptykę” Białoszewskiego. W interpretacji tego badacza wiersz ów stanowi indywidualną próbę „przekroczenia” apokalipsy – dla pokolenia Białoszewskiego było nią doświadczenie wojny niustannie rzutowane na współczesność – właśnie poprzez odnowienie reguł gatunku mowy eschatologicznej: „»U niekończyn szyn stanie stworzenie wylotu« jest [...] na gruncie potoczności niemal bełkotem. Jednak kiedy spróbujemy zrozumieć ów wers (prawie) »*zaumnyj*« werset) i jeśli uwzględnimy tradycję apokaliptyk (w których dochodzi do wyobraźniowego uobecnienia »Nowego Eonu«, będącego absolutnym zaprzeczeniem tego teraźniejszego), jaśniejszym się stanie, dlaczego ten fragment wiersza takim być musiał. Dochodzi w nim bowiem do radykalnego odnowienia bytu, tyle że w wymiarze indywidualnym” (s. 70).

Z elementów tradycyjnego gatunku biblijnego Białoszewski czyni niejako szyfr indywidualnych rekolekcji o charakterze terapeutycznym. Oto w jaki sposób Płuciennik odczytuje finał wiersza: „Tutaj dzięki retorycznej rytmizacji sugerowane jest niemal ekstazyjne uniesienie podmiotu, który pod wpływem wszechogarniającego go uczucia powtarza: »będzie... będzie... będzie«. Doznanie pełni i absolutnej szczęśliwości promieniuje z tego fragmentu właśnie dzięki rytmowi [...]” (s. 71). W poetyce „apokaliptyki” autor szkicu rozpoznaje jeden ze współczesnych wariantów mówienia o doświadczeniu religijnym. Szyfr Białoszewskiego nazywa Płuciennik „poetyką apofazji”, przypominając, iż „apofatyzm zakłada egzystencjalną postawę religijną człowieka wobec Boga, wyklucza w teologii abstrakcję i czysto intelektualne poznanie, opiera się na poznaniu intuicyjno-egzystencjalnym i mistycznym, posługuje się antynomią i paradoksem”⁵. Ciekawa lektura „apokaliptyki” dokonana przez Płuciennika ukazuje zaskakujące związki wypowiedzi poetyckiej Białoszewskiego z regułami i istotą dyskursu teologicznego. Zestawiona z artykułem Jacka Brzozowskiego, analiza ta pozwala także uchwycić istotę przemiany, jaka dokonała się w twórczości Białoszewskiego. Otóż wydaje mi się, że w rozwoju świadomości poetyckiej autora „apokaliptyki” możemy zaobserwować proces analogiczny do tego, jaki niegdyś dokonał się w samej kulturze. Mam na myśli przejście od symbolicznej „logiki odpowiedniości” w pojmowaniu świata do „logiki wyrażeń granicznych”⁶. Wypiera ona z wierszy Białoszewskiego młodzieńczą „mityzację rzeczywistości”, stając się dla dojrzałego poety nowym sposobem opisywania i przewycięzania jego wewnętrznych konfliktów.

W zakończeniu swojego artykułu Płuciennik nazywa Białoszewskiego „poetą kultury”. W formule tej – poprzez odniesienie do tradycji romantycznej – mieści się także dystans wobec doświadczeń mistycznych poety i zwątpienie w moc metafor używanych do ich opisu. Aby sprawdzić swoją „naczelną metaforę”, Miron Białoszewski wybrał się aż do Egiptu, o czym piszą Danuta Szajnert i Romuald Kanarek.

W wierszu *Piramida* Białoszewski napisał:

Jechałem do Egiptu
sprawdzić naczelną metaforę
styk z nieskończonością
– i co

⁴ R. M. Rilke, *IV elegia*. Tłumaczył M. Jastrun. Warszawa 1987, s. 205.

⁵ Ricoeur, *op. cit.*, s. 368.

⁶ *Encyklopedia katolicka*. T. 1. Lublin 1973, s. 745–758.

sprawdziło się?
– na wylot⁷.

Przytoczony tekst jest jednym z kilkudziesięciu utworów składających się na cykl *Wycieczka do Egiptu*. Autorzy szkicu w przekonujący sposób udowadniają, iż cykl Białoszewskiego jest świetnie skomponowanym dziennikiem podróży. Najpełniejszą realizację tego gatunku stanowią dzienniki romantyków, do których poeta odwoływał się w swoich wierszach. Jednak w „podróży” Białoszewskiego zabrakło, zdaniem Szajnert i Kanarka, istotnego wyróżnika gatunkowego. Jest nim romantyczne rozczarowanie egzotyczną wyprawą.

„Widziałem więc piramidy, ale za to straciłem obraz, który sobie o nich moja imaginacja wytworzyła”⁸ – pisał w liście do matki Juliusz Słowacki, wyrażając jeden z podstawowych konfliktów romantycznych. Rzeczywistość i wyobrażenia (sztuka) to dwa zupełnie odrębne światy. Sztuka rzadko uświęca rzeczywistość; ta z kolei obezwładnia i demaskuje sztukę, nie dając jednak człowiekowi żadnej odpowiedzi na jego egzystencjalne pytania. Romantycy wybierali sztukę, pozostając w ironicznym dystansie wobec jej zbawczych aspiracji. Autorzy szkicu, w nawiązaniu do listu Słowackiego i finału wiersza *Piramida*, stwierdzają wprost: „A Białoszewskiemu się sprawdziło! »na wylot«, co może znaczyć, że sprawdziło mu się całkowicie, dogłębnie” (s. 97).

Nieco inaczej odczytuję pointę *Piramidy*. Przypomnijmy, że naczelną metafora dotyczyła styku „między kamiennym trójkątem ziemi / a falującym trójkątem nieba” (*Autobiografia*). Ów styk, miejsce, w którym spotyka się niebo z ziemią, odczytuję jako metaforę kondycji ludzkiej – świetny poetycki skrót, kryjący w sobie podstawowe pytania ontologiczne. „Sprawdzanie” metafory w przestrzeni rzeczywistej oznacza jej redukcję poznawczą. Metafora sprawdza się wyłącznie w wyobraźni i tylko wtedy, kiedy wywołuje w nas uczucie „objawienia” sensu, którego nie sposób inaczej doświadczyć (Białoszewski wielokrotnie powracał do metafory dwóch piramid). Metafora skonfrontowana z rzeczywistym obrazem traci ten walor, spycha poznanie poprzez wyobraźnię w konkret doświadczenia, które zwykle przynosi rozczarowanie. Rozczarowanie rzeczywistością i zużytą metaforą jednocześnie. Białoszewskiemu sprawdziło się „na wylot”, ponieważ po drugiej, rzeczywistej stronie metafory odnalazł pustkę. Tak kończy się jego typowo romantyczna i egzystencjalna „podróż” na Wschód.

Podróż rzeczywista, moim zdaniem, przyniosła pocie rozczarowanie, podróż ducha – szereg charakterystycznych wierszy, którym z uwagą przyglądają się Ewa Leduchowicz i Tomasz Cieślak. Zaczęłam od pewnego nieporozumienia, jakie zauważyłem w artykule Leduchowicz „*Nie na rozkurz*”, czyli o tym, że słowo jest ważne. Autorka interpretuje niewielki wiersz Białoszewskiego z tomu *Rozkurz*, który wraz z tytułem brzmi: „Rymy / ramy”. No cóż, interpretacja tego utworu nie należy do najłatwiejszych... Być może, jak sugeruje Leduchowicz, Białoszewski w *Rymach* nawiązuje do form tradycyjnej poezji Dalekiego Wschodu. Warto jednak uściślić, o jaką tradycję chodzi.

Autorka artykułu odwołuje się do opinii Czesława Miłosza, który w jednym z wywiadów stwierdził: „Niektóre krótkie wiersze Białoszewskiego [...] są zupełnie jak japońskie poematy zen”⁹. Wypowiedź Miłosza była niezbyt ścisła. Nie wiemy mianowicie, czy poeta miał na myśli haiku – gatunek japońskiej poezji lirycznej, czy też koan. „W zen koanem jest sformułowanie wskazujące na ostateczną prawdę, a wyrażone w sposób, który wprawia ucznia w zakłopotanie [...]. Koany składają się z pytań uczniów i odpowiedzi ich mistrzów, z urywków kazań lub wypowiedzi mistrzów,

⁷ M. Białoszewski, *Wycieczka do Egiptu*. W: *Rozkurz*. Warszawa 1980, s. 251.

⁸ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*. Opracował E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 343.

⁹ *O komunistycznym maglu i polskiej szkole poezji. Rozmowa z Czesławem Miłoszem*. „NaGłos” 1990, z. 1.

fragmentów sutr lub innych nauk”¹⁰. Dodatkowe wyjaśnienia Miłosza nie rozstrzygają tej kwestii. W rozmowie z redaktorami „NaGłosu” poeta stwierdza: „Každy taki wiersz-aforyzm, niekiedy prosty, częściej zagadkowy, wzywa do dłuższego z nim obcowania, jako że tylko wtedy odsłania się stopniowo jego sens”¹¹. Użycie przez Miłosza terminu „aforyzm” sugerowałoby, iż dotyczy ono raczej koanu. Aforyzm, budowany na zaskakującym paradoksie czy antytezie, jest jego najbliższym europejskim odpowiednikiem.

Wiersz Białoszewskiego, poza tym, że jest krótki, w niczym nie przypomina japońskiego haiku. Traktowany jako zaskakujący aforyzm może od biedy przywołać na myśl buddyjski koan. Jednak niezależnie od tego, z jaką tradycją go zwiążemy – *nb.* Leduchowicz wybiera raczej haiku – interpretacja zaprezentowana przez autorkę nie ma nic wspólnego z odbiorem tradycyjnej poezji japońskiej. Autorka szkicu sprawdzając zakres użycia słowa „ramy” zachowuje się jak wytrawna strukturalistka, ale nie jak adept zen. „Rymy to ramy dawane dla rzeczy, dla świata. Świata, który jest samoistny, osobny, niepochwytny i który przemija. Lecz one, ramy, zostają. Można by powiedzieć, że zostają tylko ramy” – pisze Ewa Leduchowicz (s. 109). Mnich buddyjski nigdy by nie zaakceptował takiej wizji świata.

Problem interpretacji gnomicznych wierszy Białoszewskiego (jednak nie pojedynczych wyrazów!) celnie komentuje Tomasz Cieślak: „Wielość zgodnych w swej istocie opinii krytyki na temat usytuowania podmiotu w świecie przedstawionym przez Białoszewskiego, wskazane przez Annę Sobolewską związki z zen, a poprzez zen – dopowiedzmy – z haiku, wcale nie prowadzą do stwierdzenia, że przytoczone utwory należą do gatunku haiku. Te wiersze są tylko podobne do haiku w sposobie widzenia i prezentowania rzeczywistości, są efektem tej postawy, którą przyjmował Basho, Issa, Moritake” (s. 121).

Cieślak dotknął zagadnienia ogólniejszego niż kwestia systematyzacji gnomicznych wierszy z *Rozkurzu*. Chodzi o związek gatunku, jaki wybiera lub do jakiego zbliża się Białoszewski, z jego sytuacją duchową i egzystencjalną. Lektura zaprezentowanych szkiców przekonuje, iż poeta traktuje tradycyjne gatunki nie tylko jako anachroniczną „gramatykę” martwej literatury, która może służyć jedynie do parodystycznych lub stylizacyjnych zabaw. Reguły gatunkowe ody, ballady, „apokaliptyki” czy „podróży” są dla niego także gramatyką zapomnianego, ale nadal żywego języka, który przechowuje istotną wiedzę o naturze ludzkiego poznania i przeżywania rzeczywistości. Jakże charakterystyczne, że Białoszewski, poszukując formy adekwatnej do zupełnie nowych doświadczeń z pogranicza zen, jakby automatycznie trafia w koleiny tradycyjnych gatunków Dalekiego Wschodu, które są szyfrem buddyjskiego oświecenia. Zasada działa więc w obie strony.

Białoszewski – poeta awangardowy – sięga po nie znane już dziś lub silnie skonwencjonalizowane gatunki, by odnaleźć w nich pierwotny wzór autoanalizy i ekspresji. Sądząc po ciekawych szkicach łódzkich badaczy, aktualizowany przez autora „apokaliptyki” język nie stracił swojej mocy także w sferze poetyckiej komunikacji.

Jacek Kopciński

SPORNE POSTACI POLSKIEJ LITERATURY WSPÓŁCZESNEJ. Pod redakcją Aliny Brodzkiej. Warszawa 1994. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, ss. 208. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk.

Przełom, jaki dokonał się w Polsce w ostatnich latach, przyniósł – obok przeobrażeń politycznych i społecznych – gruntowne zmiany w funkcjonowaniu polskiego życia literackiego oraz, mniej lub bardziej śmiało, zapowiedzi przewarto-

¹⁰ Ph. Kapleau, *Trzy filary zen. – Pusty obłok*. Warszawa 1990, s. 316 (tłum. J. Dobrowolski).

¹¹ Cz. Miłosz, *Zen codzienny*. W: *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 66.