

Teksty Drugie 2006, 5, s. 55-68



Białoszewski idylliczny

Marek Zaleski

Marek ZALESKI

Białoszewski idylliczny

Od debiutanckiego tomu Mirona Białoszewskiego mija właśnie pół wieku. Białoszewski okazał się rewelatorem języka poetyckiego na miarę, którą jeszcze dziś trudno ocenić. Ale *novum* tych wierszy w roku 1956 stanowiło i to, że przynosiły zapis peryferyjnej egzystencji, zapis bardzo szczególny – choć oczywiście i na to wpływała szacowna tradycja poetycka. Dają się one usytuować w tradycji przedstawień „idylli własnego «ja»”, a szczególnie w jej modelu nazwanym przez Renato Poggioli „idyllą własnego pokoju”¹. Własny pokój to nie tyle bastion prywatności (bo w owych czasach nie była ona niczym chroniona), ile azyl i nisza gwarantująca spokój potrzebny do kontemplacji i wytchnienia. To *locus amoenus* doby stalinizmu. Wypełniające ową prywatną przestrzeń rytuały i przedmioty: piec „podobny do bramy triumfalnej” (z wiersza „*Ach, gdyby, nawet piec zabrali...*”), szafa (z wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*), zmieniają samotnię w prywatne *Sans souci*: „więc co chwila [...] tańczymy kadryla... / I tak schodzi mój czas delikatny” – czytamy w jego zakończeniu. Samotność jest stanem niezbędnym kontemplatykowi. Równie niezbędnym jak powietrze i mitologia poety, która jest tu ni mniej ni więcej tylko prywatną idyllą przynależności, przynależności do konfraterni, i to nie byle

¹ R. Poggioli *Wierzbowa fujarka*, przeł. F. Jarzyna, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. 3, z. 1, s. 67. Zresztą w tym tomie nie brakuje i tradycyjnych bukolicznych obrazów. Mamy tu podmiejski „ogród rajski” z *Ballady z makaty* – a w nim „wszystkie pory / w rajskie szczypiory / w drzew kalafiori”, wołomińską budkę z piwem, która jak szopka betlejemka przyciąga „pasterzy w waciakach” (*Filozofia Wotomina*). Mamy woły i anioły z czechowiczowskiego pejzażu w wierszu *Słowa dokładane do wiśniowych wotów*. Z kolei zapach sieni warszawskiej kamienicy wywołuje powidok plantacji chmielu w dzień piwobrania (*Zadumanie o sieni kamienicznej*).

jakiej: ten, kto mówi w wierszu Białoszewskiego, ma świadomość, że oto staje w długim szeregu poprzedników. „Tak / w mojej pustelni kusi: samotność / pamięć świata / i to, że mam się za poetę” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*).

Własny pokój to również ekstensa własnego „ja” – u Białoszewskiego, jak wiadomo, podstawowej instancji bycia-w-świecie – rozwielenionej na miarę romantycznego poety, dla którego granice „ja” były jedynymi granicami świata. Ciekawe, że skądinąd arcy-antyromantyczny Białoszewski dzieli z romantykami przekonanie o supremacji „ja”. Ten paradoks dalby się może wyjaśnić, gdyby przyrzec się poezji Białoszewskiego jako demonstracji władzy należnej projektującej i stwórczej „jaźni” poety, czyli potraktować tę twórczość jako realizację „zaczepno-obronnego wariantu” podmiotowości². Nadaktywność lirycznej osoby jest próbą zażegnania sprzeczności, jaką jest istnienie w dwóch rozdzielonych i skonfliktowanych porządkach: subiektywności i świata. Białoszewski robi to w sposób najprostszy – unieważniając. Chce być jak dziecko: w unii ze światem. A robak świadomości? Udaje przed sobą, że go nie gryzie! Byt w każdej postaci jest ze swej natury dobry i dobre jest nasze w nim istnienie. „Cieszę się, że myślę” (z wiersza *Autoportret radosny*) znaczy: cieszę się, więc jestem: „świadomość jest tańcem radości” – czytamy. Bycie jest radością, ale niebycie – „radością nie do opisania”.

Dokonane przez wpływowych krytyków – jakimi byli Jacek Łukasiewicz i Artur Sandauer – odczytania wczesnej poezji Białoszewskiego tyleż wyznaczyły istotne kierunki interpretacji, co zmystyfikowały obraz jego twórczości. Wyobcowanie poety – wybór roli outsidera, owe „szmaciarstwo” podkreślane przez Łukasiewicza³, czy rzekomo ostantacyjna i podszyta niemal nihilizmem strategia „lumpa” imputowana przez Sandauera⁴, było w istocie – jak dziś można wnosić – raczej strategią nieledwie dandysa czyniącego z konieczności cnotę, a już na pewno bardziej estetycznym aniżeli politycznym wyborem. Szczególnie kwalifikacja Sandauera wydaje się nieporozumieniem. Dezynwoltura krytyka idąca w parze z dobrym samopoczuciem mecenasa (bo tej zasługi wobec debiutanta nie można mu było odmówić) wyposażała go w zbyt wielką skłonność do mówienia półprawd o tej poezji.

2/ Omawia go Agata Bielik-Robson w swojej książce *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Universitas, Kraków 2004, s. 148 i n.

3/ „Przyznając pewną rację postawie bohaterskiej, większą rację przyznać bylibyśmy skłonni innej postawie, tej nieufnej w stosunku do samej siebie, tej ze śmietników wybierającej gotowe elementy i próbującej zbadać ich przydatność, tej której bardziej pasowałaby nazwa «szmaciarskiej» [...] Taka postawa «szmaciarska» jest bardzo ważna u poetów 56” – pisał Łukasiewicz w książce *Szmaciarze i bohaterowie*, Wiedź, Warszawa 1963, s. 109.

4/ Białoszewski był dla Sandauera „kombinacją artysty z lumpem”. Krytyk zanadto wzorował się na Sartre’owskim odczytaniu Geneta, z jego studium *Jean Genet – comédien et martyr*, które przywoływał w swoim artykule (*Poezja rupieci*, „Kultura” [Warszawa] 1966 nr 29-30). „Białoszewski nie jest oczywiście kryminalistą, ale postawa jego jest podobna”. Cyt. za: tegoż *Samobójstwo Mityrydatesa*, Czytelnik, Warszawa 1968, s. 121 i 127.

To nie była ani poezja człowieka z „marginesu”, ani „poezja rupieci”: Białoszewski był dandysem i tęsknił do rzeczy pięknych, choć z konieczności musiał poprzestawać na rupieciami. Zdaniem wspominających poetę, nie miał on w sobie nic z lumpa. Nie była też poecie właściwa, przypisywana mu (i podpowiedziana) przez Sandauera, fascynacja brzydotą i tandetą. „Otóż Białoszewskiego fascynują przedmioty kałkie i zdezelowane, zapuszczone i zakurzone. Na pozór jeszcze jedna apoteoza «powszedniości» owa podłoga, to przecie «leżąca strona boga naszego powszedniego – zwyczajnych dni». Przy bliższym wejrzeniu okazuje się, że przedmiot tym bardziej go fascynuje, im bardziej jest zaniedbany” – pisał Sandauer. Przeciwnie. Zarówno Białoszewski, jak i Czachorowski uprawiali kult piękna:

Poetycka młodość Mirona była, jakby kompensacyjnie wobec dotkliwej nędzy bytowania, bogata, barokowa, obwieszona klejnotami metafor, rozlewna, wielosłowna. Tak samo pisał przyjaciel Swen-Czachorowski, to była poetyka kulturowana w kręgu młodych poetów z Kobyłki. Nie od razu posłuchał naczelnego i bezwzględного postulatu Ludwika [Heringa]: skrót, zgrzebność, by rzecz – popolitość.⁵

Nie było to również „codzienne piękno”, gdzie indziej – na przykład w *Wiklinie* Staffa – zapraszające do nieco sentymentalnych sakralizacji zwykłości. Widoczna w *Obrotach rzeczy* fascynacja tym, co w zasięgu wzroku i ręki, a co na ogół zwyczajne, codzienne i rudymentarne, zdaje się mieć nieco inną przyczynę. Jest nią doświadczana niezwykłość czy niesamowitość rzeczy zwyczajnych. Tego rodzaju kwalifikacja jednoznacznie naprowadza na Freudowskie *Unheimliche*, ale w tym przypadku mamy do czynienia z jego – by tak rzec – wariantem pozytywnym. Białoszewski zdaje się fenomenologiem tego, co po Freudowsku należałoby nazwać *Unheimliche der Gewöhnlichkeit*, ale narzucający się trop Freudowski jest tu akurat tropem fałszywym. Właściwszą w tym wypadku interpretację *Unheimliche* jako dziwności podsuwa zajmujący się kategorią „zwykłości” Stanley Cavell: stanowi ona pokłosie filozofii sceptycyzmu mającej swoje nowsze wcielenie w filozofii języka, jaką znajdujemy w pismach Wittgensteina. Nowoczesny sceptycyzm wyposaża język jako narzędzie naszej potocznej komunikacji w umiejętność a nawet pragnienie podważania i kwestionowania samego siebie, a tym samym pozwala zdać sprawę z surreality realnego, czyli nieoczywistości tego, co rzeczywiste. W takim oglądzie świat staje się dla nas problematyczny – co Kant określa mianem „skandalu filozoficznego”⁶. Tym, co budzi trwożną uwagę, bądź graniczącą z po-

^{5/} H. Kirchner *Tworzenie Mirona. Nowe źródła biograficzne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, 1993, s. 257.

^{6/} S. Cavell *The Uncanniness of the Ordinary*, w: tegoż *In quest of the Ordinary: Lines in Scepticism and Romanticism*, Chicago University Press, Chicago 1988. „Uważam – pisze Cavell – że to, co w filozofii uznaje się za sceptycyzm (myślenie Kartezjusza, Hume’a, Kanta) sprowadza się do relacji, w jakiej znajdujemy się ze światem, z samym sobą, z innymi; z językiem, relacji skądinąd zapisanej pod różnymi postaciami w literaturze: u Szekspira, w «milczącej melancholii» i «cichej rozpaczy» Emersona i Thoreau, w zalecanym przez Wordswortha «beznamytnym» spojrzeniu

dziwem fascynację, jest już sama epifanijska scena zjawiania się, aura towarzysząca zdarzeniu. Zjawianie się zwykłej rzeczy – we właściwej sobie formie, naturalnej i jakby koniecznej, a przecież nagle nieoczywistej i stawiającej opór naszej o niej wiedzy (zarówno wiedzy naocznej, jak już wcześniej zdobytej a pozwalającej na rzeczy owej immanentyzację czy asymilację) – od czasów Hofmannsthała staje się reprezentacją nowoczesnej epifanii⁷. Nie inaczej epifania wydarza się w *Obrotach rzeczy*, gdzie jak zawsze zjawianiu się rzeczy dopomaga obecność podmiotu⁸. Podmiot okazuje się niezbędnym katalizatorem, współdziałaniem, współobecnością, bo „ja” jest nie tylko miejscem manifestacji *principium individuationis*. Również jego kosmiczną ekstensją: „Jesteśmy rozgwiazdami. / Nie odgrodzeni od niczego. / Rozgubieni” (*My rozgwiazdy*). W *Nocach nieoddzielenia* podmiot jest współistnieniem. „To z moich piersi wyrastają / schody rzeczywistości. [...] Uderz mnie / konstrukcje mojego świata!! (*Moje jakby znużenia*). Białoszewski dopomaga zjawianiu się rzeczy, bo nie przestaje cieszyć się tym fenomenem i nie przestaje się nim dziwić. „Dziwię się / i dziwię siebie / i komentuję wciąż żywoty otoczenia” (*O mojej pustelni z narwoływaniem*).

Dawny podział prac – na co zwrócił uwagę Aleksander Wat – zakładał, że dziwienie się było rzeczą filozofów, a podziw przynależał poetom⁹. Mniej więcej od czasów romantyzmu ten podział został zniesiony: „Nam tylko patrzeć, dziwić się i sławić” – pisze sentymentalny Kajetan Koźmian w pieśni szóstej *Balonu*. Owo zdziwienie odnosi jeszcze konwencjonalnie do przedmiotów „wysokich” z retorycznego *decorum* (w tym wypadku do „płci łubej”). Romantyczny poeta poetycką adorację przyrównywał do „zdolności do podziwu właściwej dziecku”¹⁰. Ale poeta romantyczny stał się filozofem. Skądinąd w służbie miłego sobie absolutu, absolutu Piękna domagającego się adoracji, ale adoracji niepozabawionej trwożnego podziwu, czyli podziwu zaprawionego zdziwieniem właśnie. Romantyczne piękno

na samego siebie, w «perwersji» Poego. Pytanie, dlaczego literatura i filozofia zdają się o sobie wzajemnie w tym względzie nic nie wiedzieć, zaprzętało mnie od zawsze”, s. 154.

7/ Nowoczesną epifanię charakteryzuje Ryszard Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s.41 i n.

8/ O epifanii jako „dostarczycielce mocy afirmującej w świecie odczarowanym” i związanej z nią nieodłącznej w tradycji judeochrześcijańskiej „woli uczestnictwa” podmiotu i „potędze widzenia jako władzy dopełniającej sferę ontologii” pisze A. Bielik-Robson we wstępie do: Ch. Taylor *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński i in., nauk. oprac. T. Gadacz, wstęp A. Bielik-Robson, PWN, Warszawa 2001, s. L i n.. Rozwija ten temat w książce *Duch powierzchni*, s. 126 i n., s. 343 i n.

9/ W eseju *Dziewięć uwag do portretu Józefa Stalina*, w: tenże *Świat na haku i pod kluczem*, oprac. K. Rutkowski, Polonia Book Fund, London 1985, s. 135-136.

10/ S. Coleridge, *Biografia Litteraria*, t. 1, London 1817, s. 85.

zaczyna lubować się we wzniosłości, gdzie owo trwożne zdziwienie odgrywa funkcję niebagatelną jako kategoria obecna w dociekaniu natury doznania estetycznego. W spojrzeniu Mickiewiczowskiego podmiotu w *Sonetach krymskich* zdziwieniu światem naturalnych przedmiotów i zjawisk towarzyszy na przemian zachwyt i trwoga. Poromantyczny poeta chętnie lokuje się w tej estetyce, choć bardziej aniżeli jego poprzednicy zmęczony stale rosnącym poziomem intelektualizacji dyskursu na ten temat, gotów jest opowiedzieć się za spojrzeniem „naiwnym”. Piękno – powiada Josif Brodski – odziera rzeczywistość z sensu. Stając w obliczu czegoś, co przyprawia cię o zachwyt, nie pytasz, co to znaczy, wystarczy, że to j e s t. Białoszewski chce być dzieckiem podziwu tak właśnie naiwnie rozumianego.

Z j a w i a n i e się rzeczy nie onieśmiela podmiotu, nie wpędza go w lęk czy konfuzję, nie zagraża mu utratą autonomii czy suwerenności, nie prowokuje do sprzeciwu czy do manifestacji poznawczej bezzadności w obliczu obcego porządku. Rzeczy w scenie z j a w i a n i a się opromienia aura pozytywnej wzniosłości i chodzi o to, by owo zjawianie się znalazło swoją odpowiednią reprezentację w mowie poety, ale reprezentację na miarę zwykłości przybierającej formę misterium:

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
dookoła oczu
pod powietrze.
Jakżeś nieprzecedzona w swoim bogactwie,
Łyżko durszlakowa!

(Szare eminencje zachwytu)

W wierszu tym piec „też jest piękny”, piękny, gdy wieczorem „wplywa w żywy obłoczek monumentalnych”. W *Podłogo, błogosław!* obecność podłogi, jej barwa i faktura, „buraka burota” jawi się w kolejnych odsłonach, w perseweracjach i obocznościach. Białoszewski pisze swoje *Metamorfozy*. Każde, coraz to bardziej modlitewne określenie rzeczy, jest tylko śladem tego, czym zdaje się być jej istota. W tym pościgu zmianie ulega status ontologiczny: z rzeczy staje się „słowem koncertującym” – właściwy jej porządek istnienia, podobnie jak przedmiotu w wierszach Czachorowskiego, okazuje się porządkiem języka, czyli porządkiem późnej alegorii. Ale i to zdaje się nazbyt nieudolną formą signifikacji. W końcu próba wysłowienia przechodzi w inkantację, w modlitewny zaśpiew.

To przedstawienie obecne jest na coraz bardziej rozmaite sposoby w poezji od czasów romantyzmu: obok poezji dostającej się w kolo udręczonej delectacji tym, co niesamowite i budzące lęk, pojawia się też odświętna, epifanicznie hymniczna (*vide* Novalis), ale także i ironiczna poezja, zapis wzniosłości negatywnej (*vide* Baudelaire), inspirowana przez „dziwienie się rzeczą” – właśnie tym najprost-

szym. To Wordsworth pisze o „dostojności zwykłych zdarzeń”¹¹. Od dostojności zwykłych zdarzeń już tylko krok do wzniosłości zdarzeń błahych i rzeczy marnych. U Mickiewicza znajdujemy intrygującą replikę na czynione przez przyjaciół namowy, by zwiedził w Smyrnie rzekomy grób Homera:

Ja tam nieciekawo tego! [...] Leżała tam [u wejścia do Groty Homera] kupa gnoju i śmieściska, wszystkie szczątki razem: gnój, śmieci, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę – to mnie się tak podobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce”.¹²

W tej replice scena zjawiania się w sposób niezwyklej rzeczy bardzo zwykłych (tu właśnie akurat rupieci) zajmuje poetę bardziej niż cokolwiek innego. Zwykle rzeczy – nieznaczące z pozoru i błahe szczegóły – staną się wkrótce u Norwida medium najdziwniejszych korespondencji i epifanijnej „dramaturgii rzeczy małych”¹³.

Dla autora *Obrotów rzeczy* świat to „magazyn kontemplacji”, miejsce, w którym dzieje się „odpust poezji / nieustanne uroczyste zdziwienie” (*O mojej pustelni z nawoływaniem*). Znaczące jest (i właśnie pozwala mówić o „idylli własnego pokoju”) to, iż owa „niezwykłość” codziennych przedmiotów, inaczej niż u Freuda albo – by sięgnąć po parantele bardziej literackie i rodzime, u Tuwima czy Gombrowicza, nie ma w sobie nic złowrogiego ani demonicznego. Nie staje się powodem udręczających repetycji, nie wykoleja sensu i nie wywraca na nice naszej definicji rzeczywistości. U Białoszewskiego niezwykłość nie stanowi miejsca, które jest dziurą w Wielkim Innym, w systemie symbolicznym, za którego pośrednictwem oswajamy świat. Przeciwnie. Czyni rzeczywistość bardziej atrakcyjną i ugruntowuje ją. Za sprawą swej „niezwykłości” rzeczywistość okazuje się przyjazna i zasługuje na to, by być adorowana, budzi podziw, a nie grozę, co więcej – podkreślali krytycy – owa codzienność u Białoszewskiego jest sakralizowana¹⁴. Właśnie gest sakralizacji i towarzysząca mu rytualizacja zwykłych czynności najlepiej naprowadza na obecne w tej poezji przeżywanie codzienności jako pozytywnie doświadczanej *Unheimliche*. Zwykle przedmioty i zajęcia nie budzą trwoźnego zdziwienia, co nie znaczy, że nie jawią się właśnie jako rzeczy wzniosłe: gdy stają się przedmiotem uwagi, wymykają się zdolnościom opisu. Kontemplowanie ich prowadzi do sceny

11/ Używa formuły „dignities of plain occurrence”. Cyt. za: P.V. Marinelli *Pastoral. The Critical idiom*, Methuen, London 1971, s. 5.

12/ Cyt. za: D. Siwicka, hasło *Turcja*, w: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska *Mickiewicz. Encyklopedia*, Świat Książki, Warszawa 2001, s. 561.

13/ „Mała rzecz! To rzecz mała?... w piąty poruszeniu, / W korku trzewika duszę widzieć, jak zadziała – To dramaturgia!”, w: *Aktor* (wersja druga), akt I, sc. I, w. 8-14. Owe błahe zdarzenia i szczegóły uczynione przez Norwida w *Czarnych kwiatach* i *Białych kwiatach* ośrodkiem „prostotliwych parabol” opisuje R. Nycz jako nowatorski „projekt epifanijnego dyskursu” we wspomnianej już książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, s. 90 i n.

14/ J. Kwiatkowski *Liturgia i abulia*, w: tegoż *Klucze do wyobraźni*, PIW, Warszawa 1964.

rozpoznania. *Anagnorisis*, czyli rozpoznanie, objawienie, odkrycie, to stary trop, który z tragedii przywędrował do elegii pastoralnej. W nowoczesnej elegii przybiera epifanijski charakter¹⁵. Warto podkreślić, że elegijne *anagnorisis* jest zawsze czymś rozpoznaniem, w scenie rozpoznania perspektywa podmiotowa jest zawsze obecna, a elegia okazuje się wyściową formą subiektywizacji poezji, prototypem wypowiedzi monodycznej, a więc liryki. Elegię uczynili swoim ulubionym gatunkiem romantycy i ową monodyczność upatrywali w refleksyjności, stanowiącej wykładnik obecności „ja” lirycznego. Coleridge uznawał elegię za „formę poezji przystojną refleksyjnemu usposobieniu”. Może ona – pisał – każdą rzecz czynić swoim tematem, ale – jak podkreślał – nie dla niej samej; zawsze nieodmiennie musi odsyłać ją do poety¹⁶. Białoszewski, jak na późnonowoczesnego bądź ponowoczesnego poetę przystało, jest „przedromantycznie” liryczny (często nawet rezygnuje z wypowiedzi monologicznej), ale zawsze subiektywny, a w sposobie tworzenia reprezentacji rzeczy skrajnie upodmiotowiony. Perspektywa elegijna okazuje się także jego perspektywą, nawet jeśli nie zostaje przywołana wprost. Rzeczy są – i to jest wspaniale! – ale zawsze psują się, gubią się, niszczą się i są niszczone. Dla Białoszewskiego, przez lata noszącego się z napisaniem *Pamiętnika z powstania*, jest to oczywiste. Ale nie tylko istnieją w perspektywie utraty. Tracą się i na inny sposób.

W scenie rozpoznania okazuje się, że ich domniemana natura okazuje się zawsze jeszcze czymś innym. Czy więc aby istnieje? Jeśli nawet istnieje, to nigdy nie daje się uchwycić ostatecznie, a więc istnieje na sposób nieledwie boski, przedstawiany w teologii apofatycznej. Rzeczy ukazują się nam zawsze w swoich „obrotach”, a więc w ruchu, w formach niestałych. Ślad tej niestałości istnieje w języku: mówimy przecież, że sprawy przybrały taki a taki obrót, albo że ktoś kogoś wziął w obroty. „Zwyczajnie juryści, nie umieją ręką, więc językiem biorą nas w obroty” – czytam w *Słowniku języka polskiego* zdanie Henryka Rzewuskiego, cytowane jako jeden z przykładów znaczenia słowa „obrot”. Jako przestarzałe kwalifikuje Witold Doroszewski „być (znaleźć się) w obrotach”, jako „być (znaleźć się) w opalach, w tarapatach”. Obrót to także „zmiana kierunku, przebieg, tok (sprawy, rozmowy)”. Obrotność to także zwinność, ruchliwość. A zatem rzeczy z j a w i a j a s i ę w swoich przygodnych formach istnienia. Wszelako majestat tych form istnienia jest nie mniejszy aniżeli majestat rzeczy ostatecznych:

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

(O mojej pustelni...)

15/ Por. A.F. Potts *The Elegiac Mode: Poetic Form in Wordsworth and Other Elegist*, Cornell University Press, Ithaca 1967, s. 36 i n., a także K.E. Smythe *Figuring Grief Gallant, Munro and the Poetics of Elegy*, McGill-Queens University Press, Quebec 1992, s. 11 i n.

16/ Cyt. za: C.M. Schenck *Mourning and Panegyric. The Poetics of Pastoral Ceremony*, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1988, s. 15.

Pisanie okazuje się więc aktem adoracji, radością. Podmiot liryczny wiersza Białoszewskiego znowu „tańczy” – jak dawni poeci wspomniani przez Aleksandra Wata. I jego poezja staje się figurą misterium, rytuału pochwalnego, apoteoza. W *Obrotach rzeczy* słysząc głos ekstazyka tańczącego przed majestatem rzeczy powszednich. Ten ton nie zmienia się wiele i w kolejnych jego książkach, choć nigdy nie będzie już tak wyrazisty¹⁷.

„«Szmaciarz» nie może sobie pozwolić na optymizm w stosunku do swojej sztuki i do samego siebie” – pisał w cytowanym wcześniej szkicu Łukasiewicz. Ale ta obserwacja, jak można wnosić z tego, co już zostało napisane, nie stosowała się do Białoszewskiego! W odróżnieniu od Różewicza, Czycza, Bursy czy „turpistów” pokolenia ’56, akurat jego mitologia poetycka jest mitologią pozytywną i choć nie wpisuje się w „idylle natchnień lirycznych”¹⁸, to współtworzy idyllę procesu pisania jako współuczestnictwa w d z i a n i u s i ę świata. A ta z kolei, w przypadku kogoś, kto „ma się za poetę”, wydaje się tylko konsekwencją idylli samego bycia:

Najpierw zeszedłem na ulicę
schodami, ach wyobraźcie sobie,
schodami.

Potem znajomi nieznanym
mnie mijali, a ja ich.
Żałujcie,
Żeście nie widzieli,
Jak ludzie chodzą,
Żałujcie!

(*Ballada o zejściu do sklepu*)

Można by powiedzieć, że pastoralnym *otium* staje się sam tekst jako zapis tych doświadczeń. Nic więc dziwnego, że Białoszewski nie odżegnuje się od roli poety. Przeciwnie! – przypisuje się do niej. Zdaniem Edwarda Balcerzana jego strategia poetycka jest nawet strategią „arcypoety”: „u źródeł strategii arcypoety znajduje się tolerancja «wobec wszystkiego, co jest»”¹⁹. Oczywiście! Bowiem poczucie zado-

17/ „Twórczość – pisze Balcerzan – to «radość mnożenia wszystkiego przez wszystko», czytamy w *Próbie dopasowania się – w Rachunku zachciankowym*. Radość dziecinna i wyrafinowania jednocześnie” (*Poezja polska w latach 1939-1966*, cz. 1: *Strategie liryczne*, WSiP, Warszawa 1982, s. 239).

18/ Określenie Edwarda Balcerzana. Wiersz Miłosza *Do Tadeusza Różewicza poety* Balcerzan zalicza do „idylli natchnień lirycznych”, to znaczy do wierszy będących wyrazem optymistycznej mitologii sztuki poetyckiej, i przeciwstawia ten sposób myślenia o poezji ówczesnym wierszom Różewicza, stanowiącym świadectwo „dręczącego wstydu pisania”. Jakkolwiek, trzeba tu dodać, Balcerzan wskazując na *Piosenkę o porcelanie* przyznaje, że i u samego Miłosza owa pozytywna mitologia jest podawana w wątpliwość (tamże, s. 230, 229).

19/ Tamże, s. 237. I dalej: „U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które

mowienia w świecie wyposaża podmiot Białoszewskiego w coś więcej aniżeli poczucie bezpieczeństwa: „wszystko, co jest”, może stać się przedmiotem działania poetyckiego, więc obszarem znajdującym się w gestii poety, poddanym jego władzy. Dodajmy, że u źródeł strategii Arcypoety znajduje się nieodmiennie postać Orfeusza. Symbolizuje on poezję w ogóle, ale od początku także poeci pastoralni uważają go za swego protagonistę²⁰. Orficką wiarę w magiczną, szamańską moc poety i sprawczego języka, *residuum* mowy rytualnej, języka misteriów znajdujemy u poetów europejskiego renesansu. Taką orficką pochwałą sztuki poety w poezji polskiej jest – stanowiąca przetworzenie słynnej ody *Exegi monumentum...* Horacego – Pieśń XXIV Kochanowskiego, w której została zapisana figura metamorfozy powtórnych narodzin („Nie zwykłym, i nie leda piórem opatrzony, Polecę precz...” – Orfeusz często był przedstawiany pod postacią łabędzia) i to narodzin do nieśmiertelności. Nie dziwi wcale, że dla czytelników poezji orfizmu wraca echem poprzez poezję Białoszewskiego właśnie. „Trwalsze od spiżu” – tak Irena Urbaniak tytułuje swoją interpretację wiersza „*Ach, gdyby nawet piec zabrali...*”. *Moja niewyczerpana oda do radości*, który – należałoby dodać – jest elegią na opak, niedoszlą elegią, elegią *manque* (skarga, *dirge*, zmienia się w hymn pochwalny, w inkantację będącą afirmacją). Powodem i legitymacją do nieśmiertelności, zdaniem Urbaniak, jest stosunek do języka jako „niewyczerpanego” źródła²¹. Tytuł jej szkicu jest metaforyczny, autorka nie wspomina o tradycji orfickiej, ale jej intuicja jest trafna: nowoczesna, pomallarmeńska wykładnia orfizmu zakłada, że poeta jest „piszącą wierszem inteligencją”, język wiersza „śpiewającą tajemnicą” (tajemnicą, bo rezygnuje z przedstawiania), a sama poezja – figurą utraconej całości, uniwersum w którym rozbrzmiewała niegdyś muzyka sfer²². Muzyka sfer w *Obrotach rzeczy* rozbrzmiewa, gdy „Cecylia gra na maglu” w *Tryptyku pionowym*²³. Ale i po-

fascynują i uniemożliwiają rozpacz. [...] bohater Białoszewskiego nie może się wyzwolić spod nacisku olśnień i zadziwień”.

- 20/ Por. R. McGahey *The Orphic Moment. Shaman to Poet-Thinker in Plato, Nietzsche and Mallarmé*, State University of New York Press, Albany 1994, C.M. Schenck *Mourning and Panegyric...*, s. 2 i. n, s. 58 i n. „Orfizmu – czytamy w pracy Schenck – jest ogniwem między platonizmem i pastoralnością, między poezją mitu arkadyjskiego a nowoczesnymi odmianami pastoralnego wiersza o inicjacji” (s. 20).
- 21/ Por. *O wierszach Mirona Białoszewskiego*, red. J. Brzozowski, Oficyna Bibliofilów, Łódź 1993, s. 43.
- 22/ Pierwsze określenia są autorstwa H. Friedricha z jego książki *Struktura nowożytnej liryki*, PIW, Warszawa 1978, s. 153, drugie R. McGaheya *The Orphic Moment...*, s. 130.
- 23/ Dla każdego, kto zna *Hail! Bright Cecilia* „brytyjskiego Orfeusza”, Henry Purcella, z tekstem *Ody na dzień Świętej Cecylii* Nicolasa Brady’ego, głoszącym pochwałę muzyki stanowiącej pogłos niebiańskiej harmonii, aluzją wydaje się czytelna. Sprawę jednak komplikuje to, że dalej czytamy: „Święta Cecylia w politykach, / koło-manuał-emmanuel / – wał – interwał – fuga”. Więc może chodzi o któryś z utworów chorałowych Carla Philippa Emanuela Bacha, a może imię Cecylia jest

brzmiewa tęsknota za Całością; stół nastęcza okazję do napisania wiersza o znaczącym tytule *Stołowa piosenka prawie o wszechbycie*. W wierszu *Sól konstrukcji* morskie fale zdają się koncertować muzyką Bacha, a poeta, niczym Orfeusz, nakazuje: „fa!e! / kładźcie peruki / ćśśś”. „Jestem wszystkimi / i bywam wszystkimi rzeczami” – czytamy w *Liryce śpiącego*²⁴. Białoszewskiego, z jego poczuciem humoru i niewyczerpaną pomysłowością językową, balansującego często na granicy przedstawiałości i wykorzystującego inkantacyjną siłę ustanawiania znaczących eufonii, z pewnością można nazwać „piszącą wierszem inteligencją”. Również i „śpiewająca tajemnicą”, powierzającą swą egzystencję lotnej substancji języka, istniejąca w nieustannej oscylacji znaczeń, których migotliwość figuruje graniczną, liminalną kondycję Orfeusza, rozpiętą między tym, co dionizyjskie, a tym, co apolińskie.

Wypada zwrócić uwagę na jeszcze jedno echo tradycji poezji idyllicznej u Białoszewskiego, to znaczy na obecny w jego tekstach żywioł rozmowy. Antyczna idylla chętnie wprowadza dialog i ton konwersacyjny. „Tajemnicza, mistyczo-filozoficzna” (jak zaznacza wydawca), *Ekloga VI* Wergilego jest monologiem Tytirusa (zawierającym przytoczenia cudzych wypowiedzi, szczególnie wieszczka Sylena). W *VII Idylli* Teokryta Simichidas w narrację wprowadza pieśń swoją i Lycidasa.

Agon – sprzeczka, a najczęściej toczone w zacisznym ustroniu zawody poetyckie pasterzy – staje się figurą sporu rozstrzyganego w cywilizowany, pokojowy a nawet przyjazny sposób i zakończonemu wymianą podarunków. Wraz z dialogiem wprowadza się także język ludzi prostych, ton kolokwialny, ton sprzeczki, debaty, zwierzenia. Ten rodowód form dialogowych zaciera się w miarę jak do literatury wysokiej zostają wprowadzane gatunki żywej mowy, mowy ludowej, języka rozmaitych grup zawodowych. Odtąd rolę decydującą zdają się odgrywać inne względy, ale początki idiomu konwersacyjnego w poezji znajdujemy w idyllach Teokryta i eklogach Wergiliusza – podobnie jak pochwałę swojskości: ojczystych stron, rodzimego krajobrazu, własnej okolicy. Rozmówca – oderwany od codziennych zajęć mieszkaniec arkadyjskich ustroni – staje się figurą obywatela, a jego rozmowa figurą debaty ludzi wolnych i szczęśliwych. Wpisana w tekst rozmowa jest wybiciem, który ma na celu kompromis między dwiema formami życia społecznego:

wygraną aluzją do nazwy którejś z orkiestr? Na przykład The Saint Cecylia Chorus & Orchestra (istniejącej od 1906 roku) albo Orchestra dell' Akademia Nazionale de Santa Cecylia (od 1908) – Białoszewski mógł mieć płyty z utworami syna J.S. Bacha w wykonaniu którejś z nich.

24/ Edward Balcerzan tak komentuje ten cytat: „Powraca W s z y s t k o: fundament strategii arcypoety. U Białoszewskiego wszystko zasługuje na poszanowanie, ponieważ dosłownie we wszystkim istnieje proces nieustannych metamorfoz, które fascynują i uniemożliwiają rozpacz [...] [Białoszewski] usiłuje dopasować się do Wszystkiego. [...] Jego «arcypoezja» nie domaga się uznania w swej wyjątkowości, próbuje natomiast być teorią «wszechpoezji», [...] teorią powszechnego doświadczenia poetyckiego, które nie stawia wymagań wykraczających poza codzienność” (*Poezja polska...*, s. 238. i 242). To konstatacja bardzo pasująca do współczesnego orfizmu!

życiem kontemplacyjnym i życiem aktywnym. Pozwala zamienić idyllę samotności na idyllę rodziny ludzkiej. „Toć jesteście ludźmi i stykamy się jedni z drugimi jeno za pomocą słowa” – powiada Montaigne²⁵. Inaczej niż w dobie nowoczesności, dla pisarzy renesansu i ich czytelników było czymś oczywistym, że *pastoral* jest przykładem alegorycznej wypowiedzi i ma na względzie etyczne cele²⁶.

Stanowisko Montaigne’a jest jasne: w ostatecznym rozrachunku nie ucieka on przed społecznością ludzką w ogóle, lecz przed „podaństwem i zobowiązaniem”; to, co mu drogie, to nie samotność jako taka, lecz fakt, że umożliwia ona koncentrację, i koniec końców, lepsze komunikowanie z innymi. „Zaprzętałem się sprawami państwa i świata najchętniej, kiedy jestem sam”. Samotność jest sposobem a nie celem; w wypadku Montaigne’a rodzi ona większą towarzyskość.²⁷

Im bliżej współczesności, dialektyka samotności i wspólnoty staje się coraz bardziej frapującym problemem, przybierającym postać aporii²⁸. Dla Rousseau – zauważa Todorow – samotność jest skarbem pozwalającym uniknąć pułapki alienujących mechanizmów życia światowego. „Człowiek opinii”, czyli człowiek „światowy” – pisze Rousseau w *Emilu* – zawsze kroczy w masce. To, czym jest, zdaje się dla niego niczym; wszystkim – to, czym zdaje się być. Można by rzec, że to Rousseau po raz pierwszy zarysowuje różnicę między *être* i *paraître*. Również Rousseau – już w nowoczesny sposób – czyni innego gwarantem jednostkowej podmiotowości: „człowiek uspołeczniony zawsze się jakby odnajdując poza sobą, umie żyć tylko w opinii drugich i z ich to oceny czerpie całe, chciałoby się powiedzieć, poczucie swego istnienia”²⁹ – czytamy w *Rozprawie o pochodzeniu nierówności między ludźmi*. Rousseau udaje się uniknąć aporii: samotność, stan kuszący obietnicą samowystarczalności, ale i niosący lęk, a także postrzegany jako *de facto* niemożliwy, staje się „ukochaną samotnością”, bo sprzeczność znajduje swoje szczęśliwe rozwiązanie. Samotność okazuje się tylko pozorną samotnością, bo dla człowieka piszącego stałym substytutem obecności innego staje się obecność czytelnika w piśnianym tekście, tekst zaś staje się substytutem bezpośredniej komunikacji. „Pisanie jest taką paradoksalną działalnością, która wymaga ucieczki od innych, po to by pełniej się z nimi spotkać”³⁰ – powiada Todorow. Romantycy – dodajmy – w istocie o tyle wnieśli tu coś nowego, że zakwestionowali możliwość porozumienia.

25/ M. de Montaigne *Proby*, t. 1, przeł. T. Boy-Żeleński, PIW, Warszawa 1957, s. 87. Ta uwaga Montaigne’a dotyczy odpowiedzialności za słowa. Cyt. za: T. Todorow *Ogród niedoskonały. Myśl humanistyczna we Francji*, przeł. H. Abramowicz i J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2003, s. 133.

26/ A.V. Ettin *Literature and the Pastoral*, Yale University Press, New Haven 1984, s. 3.

27/ T. Todorow *Ogród niedoskonały...*, s. 133.

28/ Esej z roku 1983 *Solidarność i samotność* Adama Zagajewskiego jest jednym z ostatnich przykładów.

29/ Cyt. za T. Todorow *Ogród niedoskonały*, s. 107.

30/ Tamże, s. 138.

Podmiot Mickiewiczowskiego wiersza *Do samotności* czuje się „wygnańcem w obim żywiole” – tak w świecie upragnionej samotności, jak i poza nim. Sobą jest więc tylko w swoim tekście, ale przecież pisze go powodowany przez język, który – jak to z kolei możemy przeczytać w słynnym ustępie „Samotność, cóż po ludziach...” z Wielkiej Improwizacji traktującym o języku właśnie – jest instancją zwodniczą, zamazującą i kaleczącą intencje mówiącego: zawsze znaczy coś innego, niż mówi. Czy zatem substytut może zastąpić oryginał? Ten jeśli bywa dostępny, to tylko bez pośrednictwa języka, jak o tym czytamy w wierszu *Rozmowa wieczorna*, w utopii komunikacji bezpośredniej, pozakodowej, pozwalającej „dusze prosto w duszę przelać” (*Rozmowa*)³¹.

Dla poety *stricte* nowoczesnego, jak na przykład dla awangardowego Przybysia, nieprzeźroczyść języka przestaje być problemem i usprawiedliwia rację bytu poety, ale samotność jest czymś niepożądanym, a wkrótce, na szczęście, niemożliwym: współtwórcza obecność innego, czytelnika – zresztą poety *in spe* jest czymś założonym i spodziewanym, kulminuje w utopijnej wizji społeczeństwa artystów.

Białoszewski jest kimś, kto żyje w rozmowie. Rozmowa jest dla niego teatrem *avant la lettre*. Nie tylko. Dla Białoszewskiego-debiutanta pisanie jest rodzajem rozmowy, choć nie dzieli on wcale entuzjazmu bliskich mu w końcu awangardowych poprzedników (może właśnie dlatego, że jego karykaturą okazał się optymizm właściwy dla modelu komunikacji założonej w poezji socrealistycznej):

Ostatecznie – mówię z ludźmi.
 Nie piszę dla samych szaf.
 Więc bądź – ja ! – garbaty
 Garbem pokory przed ziomkami
 i garbem porozumienia.
 (O mojej pustelni...)

Jak widać, rozmowa jest skażona ułomnością porozumienia, ale w *Obrotach rzeczy* żywioł rozmowy już narasta, staje się notowaniem mówienia, które zewsząd się „sypie i sypie” (*Zadumanie o sieni kamienicznej*), i z tomiku na tomik nabiera też nowych sensów: zwykła rozmowa stanowi alegorię towarzyskości, ale i dialogu politycznego – w latach, w których powstawały wiersze Białoszewskiego, znajdującego się w zaniku bądź ukryciu. Upublicznienie zwykłej „domowej” rozmowy i prywatnego wymiaru ma swój rewers w postaci „udomowienia” sfery publicznej, zwłaszcza udomowienia i uzwyczajnienia idei kultury³². Owo uzwyczajnienie jest

31/ To Mickiewicz. Odziedziczone po romantykach przez poetów Młodej Polski marzenie o komunikacji „pozakodowej” przedstawił Jan Prokop w szkicu *Od retoryki nadmiaru do utopii pozakodowej*, stanowiącym rozdział książki tegoż *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 32 i n.

32/ „Udomowienie idei kultury” to sformułowanie Emersona. Stanowi realizację Emersonowskiego ideału demokracji intelektualnej i koncepcji „zwykłości” jako społecznego *habitus*. Ta i jej podobne romantyczne koncepcje demokratyzacji kultury omawia w swojej książce cytowany już Cavell.

w istocie synonimem demokratyzacji. Białoszewski jest rzadkim ptakiem w romantycznej, arystokratycznej, obciążonej ziemiańskimi sentymentami kulturze, w której plebejskość zawsze spychana była do rezerwatu wstydlivej gorszości. Tymczasem u niego, na ustawionej na przedmieściu karuzełi kręcą się panny madonny z płócien Rafaela, obok śpią współdomownicy – „mieszkańcy secesji”, praski pejzaż nasuwa skojarzenia ze starożytną Mezopotamią, na straganach stoją baranki „w koronach oryniackich”, wiszą „kożuchów złote Homery”, korba magła zatacza „koło – manual – emmanuel / wał – interwał – fuga”, suszące się prześcieradła rozwiesza na strychu „święta Weronika”.

Owo uzwyczajnienie obejmuje także praktykę dykcji poetyckiej – i nie bez przyczyny. Język Białoszewskiego uchyla się wzorom mowy wysokiej i uporządkowanej. Uchyla się językowi – mówiąc z miłoszowska – o „dobrze ustawionym głosie”, czyli dykcji jasnej i rozumiałej, tej w której nie słychać zmagania z trudnościami przekładu z obcego i wyobcowującego nas świata rzeczy na język podmiotu obdarzonego zdolnością samowiedzy. I już w debiutanckim tomie można domyślać się, że za tą praktyką stoi filozoficzna podejrzliwość jej autora.

Jedno z pierwszych stwierdzeń Cavella w *Must We Mean What We Say?* głosi, że nie wiemy tego, o czym myślimy, ani tego, co chcemy powiedzieć, i że zadaniem filozofii jest przywrócić nas nam samym – sprowadzić słowa z ich użycia metafizycznego ku użyciu codziennemu lub też zastąpić pojęciowe poznanie świata poznanie zmysłowym lub zbliżeniem się do siebie – co nie jest wcale oczywiste i co z poszukiwania zwykłości czyni najtrudniejsze zadanie, jakie spoczywa w ludzkim zasięgu, nawet jeśli (właśnie dlatego) nadal w nim pozostaje: „Żaden człowiek nie jest w lepszej pozycji do posiadania wiedzy niż inny – chyba że sama wola wiedzy jest pozycją szczególną. Odkrycie to jest tożsame z odkryciem filozofii, jako że trudzi się znalezieniem odpowiedzi i stawianiem pytań, do których nikt lepiej nie zna dojsćia, niż ty sam”.³³

Dla autora wiersza *O Obrotach rzeczy* jest to oczywiste:

A one krążą

I krążą.

Przebijają nas mgławicami.

Spróbuj schwycić

Ciało niebieskie

Któreś z tych

Zwanych «pod ręką»...

A czyj język

Najadł się całym smakiem

Mlecznej kropli przedmiotu?

^{33/} S. Laugier *Koncepcja zwykłości i demokracja intelektualna*, przeł. M. Apelt, „Res Publica Nowa” 2000 nr 12, s. 99.

A kto wymyślił,
że gwiazdy głupsze
krażą wokół mądrzejszych?

A kto wymyślił
gwiazdy głupsze?

Zadaniem poezji – wedle Białoszewskiego – jest przywrócić nas nam samym, zagubionych w labiryntach języka przyjmowanego nazbyt bezrefleksyjnie i z nazbyt dobrą wiarą. „Którędy wyjść ze słowa?” – zapytuje Białoszewski (*Nie umiem pisać*): jak wyjść ze słowa, aby dojść do rzeczy i nie zgubić po drodze samego siebie w świecie, w którym czyha na nas zarówno niedostatek naszej mowy, jak i obcość rzeczy pochoptionie uznawanych za ekstensje nas samych? Zdawanie sprawy ze spotkania bytów wzajem do siebie niesprowadzalnych: choćby dokonywanie „przekładu z parasolki” i „przekładu z materaca” (*Dwa przekłady*) – to zwykła i zarazem najtrudniejsza praktyka dla kogoś, kto jest dziś poetą świadomym swego zawodu³⁴.

Abstract

Marek ZALESKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

Białoszewski: idyllic

Miron Białoszewski's poems published in his famous debut-making collection *Obroty rzeczy* have been read within the context of an *idyll-of-self* tradition (a concept by Renato Poggioli), that is, an idyll of privacy, its variety being an "idyll of one's own room", the *locus amoenus* of the Stalinist age. Sacralisation of the ordinary, being characteristic to Białoszewski, is a uniqueness of things ordinary, interpreted by the author not in terms of a Freudian *unheimliche der Gewöhnlichkeit* but as a category of the ordinary, within the meaning established by Stanley Cavell. Such an "ordinariness" is represented in epiphany scenes where the most ordinary things appear. Białoszewski's poetry is an idyll of being, as such.

^{34/} Ryszard Nycz opatruje to formułą przekładu z „faktyczności na wyrażalne” zaczerpniętą z wiersza „...*jak to powiedzieć*” z późniejszego tomu *Oh!* (s. 62). R. Nycz *Literatura jako trop*... s. 226.