

Teksty Drugie 2006, 6, s. 165-181



Hermetyczne pornografie Białoszewskiego.

Piotr Sobolczyk

Interpretacje

Piotr SOBOLCZYK

Hermetyczne pornografie Białoszewskiego

Jednym z tak zwanych „Wielkich Tematów” literatury – literatury Zachodu – które prawie nie występują w twórczości Mirona Białoszewskiego, jest temat miłosny¹. Badacze nigdy nie poświęcali temu zagadnieniu specjalnej uwagi. Może wychodzili z założenia, że po co mówić o czymś, czego nie ma, może widzieli tyle innych ważnych tematów do poruszenia, może wreszcie niekiedy lękali się, na jakie manowce mogłyby ich zawieść rekonstrukcje szczątków „dyskursu miłosnego” w tej twórczości, manowce – ktoś woli słowo „marginesy” – oczywiście homoerotyczne. Twórca swobodnie poruszał się wśród różnych mitów swojej kultury, zajmując zresztą wobec nich często pozycję outsiderską, a przez to ciekawą, pozwalającą bowiem rozpoznać elementy „wspólnego świata”, a zarazem wydobywającą nowe z nich znaczenia.

Zagadnienie wątku miłosnego staje się tym pikantniejsze, że młody poeta od niego właśnie zaczynał. Znane nam juvenilia to między innymi ekspresjonistyczny z ducha (w stylu Kasprowiczkowskich *Hymnów*) poemat *Jerozolima* o tragedii getta, datowany na rok 1943². W podobnym stylu utrzymany jest poemat *Sherzo h-moll* z 1945, będący podniosłym zapisem muzycznych uniesień. Pozostałe trzy znane wiersze pochodzą z 1946 roku i są erotykami. We wszystkich trzech adresat jest nieobecny fizycznie, ale wywoływany z pamięci, powtarzającym się słowem jest tęsknota, akcentowana jest nastrojowość w młodopolskim duchu. Na przykład wiersz o tytule *Ty – tęsknota*:

^{1/} Por. D. de Rougemont *Miły o miłości*, przeł. M. Żurowska, Czytelnik, Warszawa 2002, zwi. s. 14–34, 221.

^{2/} Ogłoszony w „Poezji” 1985 nr 12, s. 3–4.

Nie wiem, co teraz robić
Mam takie kamienne nogi
I takie próżne ręce
Ze wśród fal ciepłego powietrza
Zabłąkam się w miejscu

A jak spytam w nieba ogrom
Czy mam?
Odpowiedzą mi zielone oczy gwiazd:
– Nikogo⁴

Motyw gwiazd koresponduje z poprzednim wierszem, gdzie ich nie było, tutaj zaś ich obecność okazuje się obojętna. Co się okazuje ze strony poety niekonsekwentne, skoro w poincicie wiersza to „gwiazdy wydają nad nim sąd”, by sparafrazować znany wiersz Tadeusza Micińskiego, zapewne czytowanego podówczas przez Białoszewskiego. To mianowicie gwiazdy, ich obecność, zielone światło (ciekawe, dlaczego „zielone”), podkreśla brak „umiłowanego”, jego nieobecność. Prawdopodobnie opisany spacer odbywa się po trasie dawniejszych wspólnych spacerów, chodzenia po „śladach”, dlatego chodnik zmienia się w „popiół”, który tradycyjnie „jest symbolem przemijania wszystkiego, co ziemskie, symbolem śmierci, rozpadającej się w proch materii”, a także, w symbolice chrześcijańskiej, która nigdy nie była Białoszewskiemu obca, choć w późniejszej twórczości zwykle reinterpretowana, pokory, pokuty, skrucy⁵. „Popiół” oznacza tu właściwie trupa „umiłowanego”, którego nie można „odgrzebać”; gdzieś w tle tego skojarzenia tli się o g i e ń, może jako symbol miłości, która się wypaliła lub coś – spaliła. Oryginalniejszą scenerię ma ostatni wiersz z lipca 1946 roku, poeta podkreślił rozstrzelonym piśmem przy dacie słowo „w i e c z o r e m”:

Ta droga która dawniej
Ale wspomnienie śniegu jakby jakieś życie odeszło
Teraz – pod ciepła rozkołysaniem
Na miejscach brudnego lodu wzmaga się zielsko.

Jedna, a dwie obce sobie ziemie: żywa-martwa,
Tylko te same gruzy zwarte w popiół-w horyzont;
na zachód Mleczną Drogę latarń
i morze czerwone nad nimi widząc,

idę zawsze, nawet – gdy nie wiem,
czuję Twe oczy, nawet inną myślą.
Wyjdź naprzeciw zielonych ruin i światel brzegiem,
póki zorza... bo później możemy się minąć bardzo blisko.⁶

⁴/ Tamże.

⁵/ H. Biedermann *Popiół*, hasło w: *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Muza, Warszawa 2005, s. 292–293.

⁶/ „Poezja” 1987 nr 9.

To sceneria zburzonego miasta, ruin i gruzów – nie są one jednak istotne same w sobie, gdyż zostały podporządkowane obrazowi „zrujnowanego” związku. Podobnie jak w poprzednim wierszu, mamy obraz śmierci „umiłowanego” – „jakby życie jakieś odeszło” – i spaceru drogą, którą kiedyś (być może razem) już się szło. Druga strofa wydaje się alegoryczną wypowiedzią na temat przyczyn rozstania, ma charakter hiperboliczny, gdyż do wypowiedzenia sądu o różnicy pomiędzy oboma kochankami zaangażowana jest kosmologia dwuplanetarna oraz Mleczna Droga i „morze czerwone”; w istocie jednak chyba mamy tu do czynienia pierwszy raz z tym typem hiperboliczno-kulturowych metafor, które często pojawiają się w *Obrotach rzeczy*, jak „Leonardy min”, „harmoniki Noego”, „abażurów Don Kichot”, „kożuchów złote Homery” itd.; postrzegana rzeczywistość zaczyna się domagać u Białoszewskiego uwznioślenia, tu – szeregu latarń i ich poświęty, ale ponieważ cały wiersz ma charakter wzniosły, nie powstaje efekt zaskoczenia, hiperbolizacji zwykłości, jaki znamy z debiutanckiego tomu zwłaszcza. Porównując te wczesne wiersze z późniejszymi, można zauważyć, że pozostaje potrzeba uwznioślenia, uświęcania, przemiany, a nawet – mityzacji rzeczywistości, jednakże zmienia się przedmiot, zmienia się też nastrój, i co za tym idzie, styl. Młodą Polskę zastępuje „awangarda”, umownie mówiąc, a sentymenty przestają być w cenie.

Pamiętajmy, że debiutancki tom Białoszewskiego układał Artur Sandauer, który licząc wstecz od momentu wydania książki, znał Białoszewskiego dwa lata i miał najdosłowniej ż y w y wpływ na rozwój poety. Spotkali się w dobrym momencie, ponieważ w 1952 roku, jak sam poeta wspominał, ostatecznie odrzucił poprzedni styl i zaczął pisać „tak jak chciał”. Pierwsze satysfakcjonujące wiersze to *Szare eminencje zachwyty* i *Zielony: więc jest*, wyznaczające niejako dwie obecne w *Obrotach* tendencje (nie licząc wierszy rzeszowskich) – uwznioślenia przedmiotów i nurt filozoficzny. Owa poezja uwzniośleń szła właśnie taką drogą. W pierwszych wierszach i poematach uwznioślenie było właściwie tożsame z emfazą, potem zaczęło się uświęcanie zakurzonych miejsc ocalałych z wojny gdzieś na prowincji, by wreszcie przeniesieć to spojrzenie – a często też litanijną formę – na przedmioty. „Przy okazji” jednak coś się wydarza: znika „po drodze” owo Ty, bliski człowiek. Jeśli bowiem mamy w *Obrotach rzeczy* człowieka – to opisywanego z dystansu, obserwowanego, zwykle zresztą z ironią: madonny na karuzeli, panna i plebejusz leżący w krzakach, podpici „pasterze” w stajence-budce z piwem. A więc są to obrazki, scenki rodzajowe. Jedno możliwe wyjaśnienie niech będzie takie, że Sandauer, pragnąc odrodzenia awangardy, jako odtrutki na socrealizm (a współdziałał tu z Przybosiem), chciał „Białoszewskiego reistycznego, antysentymentalnego” i możliwie – „odhumanizowanego”, według formuły Ortegi y Gasset⁷. Ale możliwe jest także wyjaśnienie biograficzne. Do 1951 roku pisarz był zatrudniony w redakcji „Świata Młodych”, skąd został zwolniony na polecenie UB i na pewien czas aresztowany. Jak wspominała jego ówczesna przyjaciółka, Krystyna Garwołńska-Błaszczykowa:

^{7/} J. Ortega y Gasset *Dehumanizacja sztuki*, w: tegoż *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, przeł. P. Niklewicz, wyb. i wstęp S. Gichowicz, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 278–322.

został zwolniony ze *Świata Młodych* na polecenie Urzędu Bezpieczeństwa. [...] Był – na krótko – aresztowany. Dodatkowym powodem zwolnienia stały się podobno także skłonności homoseksualne pracownika pisma harcerskiego. Wydarzenie to poprzedziła wizyta w redakcji młodego mężczyzny, który tajemniczo wywoływał „na kawę”⁸

Inni przyjaciele uzupełniają, że donos złożyli fałszywi przyjaciele poety. Po tym wydarzeniu nie mógł znaleźć pracy i, zdaje się, pogrążył się w depresji, siedział w domu, a ponieważ głodował – często leżał i dużo palił, żeby lepiej znosić głód. Bardzo możliwe więc, że jego wyobraźnia wycofała się od ludzi i skierowała w stronę przedmiotów. Zwłaszcza że te nabierają innych wyglądów, gdy się długo l e ż y, a więc nie wykazuje wobec nich stosunku utylitarne, a estetycznie kontemplacyjny. Zresztą z pozycji leżącej – i po ciemku, bo Białoszewski zwykle spał w dzień, nie spał w nocy – zmienia się perspektywa, przedmioty mogą się wydawać na przykład większe, niż są. Jest to pewna hipoteza, którą potwierdzałyby albo która potwierdzałyby świetną formułę Jerzego Kwiatkowskiego o przemianie abulii w liturgię⁹. Ludzkość – bo pojawia się w *Obrotach rzeczy* ludzkość, nie „człowiek” – znajduje się niżej (poeta w mieszkaniu), ich świat jest obcy i budzi zdziwienie¹⁰.

Podobna pod tym względem jest również *Ballada o zejściu do sklepu*, gdzie zejście na dół, do miasta, budzi niesłychane zdumienie, zwłaszcza w zetknięciu z ludźmi, którzy chodzą, mijają, szumią torbami i mówią. Ten rodzaj zdziwienia może się pojawić u kogoś, kto dawno tego nie obserwował. Zwraca się do adresatów, którzy mają inne niż on doświadczenie: „Żałujcie, / żeście nie widzieli, / jak ludzie chodzą, / żałujcie!”¹¹. Dlaczego owo Wy ma żałować? Dlatego, że w ogóle nie chodzi po ulicach? Nie: ponieważ Wy jest zorganizowane jako sieć „znajomych znajomych”, tutaj zaś podmiot nie ma „znajomych”, co pozwala mu spojrzeć na ludzi jako reprezentantów zgoła innego gatunku; a także dlatego, że zejście scho-

8/ Miron. *Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Tenten, Warszawa 1996, s. 122.

O przeżyciach związanych z zatrzymaniem poeta nigdy nie mówił wprost, ale sądzę, że do nich odnosi się w następującym fragmencie *Rozkurzu*: „Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie zawsze na mnie czyha” (M. Białoszewski *Utwory zebrane* (dalej w przypisach jako UZ), t. 8: *Rozkurz*, Warszawa 1998, s. 130). Buduje tutaj niejako „archeologię snu”, schodzi w coraz głębsze – i traumatyczniejsze – doświadczenia w porządku odwrotnej chronologii.

9/ J. Kwiatkowski *Abulia i liturgia*, w: tegoż *Klucze do wyobraźni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 158–205.

10/ Por. tytułowe *Szare pytanie* w poincie: „Jakiż blask / zaćmił mi okno? // Co tam słychać / dziś / w dole miasta?// Który to dzień stworzenia świata / i jakich ludzi?” (UZ, t. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zaściankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, PIW, Warszawa 1987, s. 108).

11/ Tamże, s. 120.

dami („ach, wyobraźcie sobie, / schodami”) nie stało się dla nich magicznym aktem, rytmem przejścia, było pozbawione charakteru transgresyjnego. Jest to ironiczne nawiązanie do mitu zejścia do piekieł. Dlatego w poincju możliwość powrotu okazuje się cudem: „No naprawdę / naprawdę / wróciłem”. Występuje tutaj niejaki „podniesienie” poprzeczki, metaforycznie mówiąc, czyli perspektywy: to podłoga w mieszkaniu (na piętrze) jest ziemią. To, co poniżej – jest piekłem. Wiersz ten jest jednym z ostatnich w zbiorze i być może ma zapowiadać wyjście ku ludziom, które następuje w *Rachunku zachciankowym*¹².

Mimo to w *Obrotach rzeczy* znajduje się kilka miejsc odstających od ogólnej tendencji. Trzeba jednak pamiętać o tym, że ich „odmienność” była w recepcji rozmaicie „neutralizowana”. *Autobiografia* otwiera cykl „Autoportrety”. Mamy tu do czynienia z opisem stanu lękowego spowodowanego myślą o wyjściu z mieszkania. Zwróćmy uwagę, jak brzmi pierwszy wers: „Któż tak smutno się trzęsie na moich powiekach?”¹³. Zaczyna się od wspomnienia jakiegoś Ty, tęsknego, jak w najwcześniejszych wierszach (*Autobiografia* powstała w 1952), podobna jest zarówno tonacja, jak i stylistyka, nawet pewne słowa się powtarzają: „i warto wyrzucić ten garnek z popiołem”, garnek z popiołem symbolizuje tutaj pamięć, jest poniekąd – urną. To pod kilkoma względami najosobliwszy wiersz w tomie. Na samym początku następuje wyznanie i wątpliwość: „Po cóż mam rzępolić / westchnieniami, / zawieszony na strunie / tego, co by się chciało, / a nie można?... / Po cóż szamotać się w krzaku / własnego serca?”¹⁴. Westchnienia, popiół, łyzy w oczach – wszystko to jest powiązane tutaj z klimatem sercowym i niemożliwością. Takie jest otwarcie poematu; dodatkowo zwróćmy uwagę, że w obrazie szamotania się w krzaku serca znajduje się aluzja do *Snu srebrnego Salomei*, a więc poetyki romantycznej. Kwiatkowski, pisząc o tym wierszu, mówi o odwadze intelektualnej w wyrażaniu takiego uczucia, które od czasu Młodej Polski się nie pojawiało. Jednakże odwaga ta nie polega na tym, że Białoszewski powraca, nawiązuje bezpośrednio do Młodej Polski – ponieważ, zdaniem krytyka, Młoda Polska patetyzowała ten stan, u Białoszewskiego zaś mamy drwinę raczej czy groteskę¹⁵. Czyżby? Nie sądzę. Wydaje mi się, że Białoszewski nie tylko powątpiewa w sens m y ś l e n i a o raniącej strunie „tego, co by się chciało, a nie można”, ale mówi w tej frazie również o tym, że może chciałby powiedzieć o czymś innym, a czuje, że nie może. Tyleż ze względu na temat, co na formę. „Rzępolenie” nie oznacza wejścia w przestrzeń groteski i dystansu, raczej rezygnację. Kwiatkowski niejako broni tutaj poety przed zarzu-

12/ Oto fragment rozmowy ze Zbigniewem Taranienko: „Z.T.: Tematem pierwszych tomików były rzeczy, przeżycia i język. / M.B.: I już ludzie w drugim tomiku” (Wywiad *Szacunek dla każdego drobiazgu*, w: Z. Taranienko *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 401).

13/ UZ, t. 1, s. 97.

14/ Tamże.

15/ J. Kwiatkowski *Abulia i liturgia*.

tem o sentymentalizm, który to właściwie do chwili obecnej nie bywa w centrum dyskursu, gdzie powściągliwość czy wręcz „wstyd uczuć” są uważane za bardziej artystyczne niż ich ekspresja; dowodem na to jest choćby także Kwiatkowskiego odczytanie Wojaczka. W *Autobiografii* zderza się wczesna, sentymentalna, erotyczna poetyka i na oczach czytelnika przechodzi w „dojrzałe” *Obroty rzeczy*, co pociąga za sobą również – samotność. Jest to wizyjny „spacer po mieście”, ale bez jakiegokolwiek miłosnego rozpamiętywania. Co dalej widzi w wierszu Kwiatkowski, a za jego sugestywną interpretacją inni komentatorzy? Dynamiczną wizję miasta, kojarzącą się z malarstwem futurystycznym i surrealistycznym, elementy ekspresjonistycznego obrazowania, skojarzenia katastroficzne. Krótko mówiąc, środki zaczerpnięte z różnych awangard. Być może dlatego Sandauer „dopuścił” ten wiersz. Emocjonalność pojawia się także w utworze *My rozgwiezdzy*, praktycznie niekomentowanym. Odnajdziemy w nim tęsknotę, która w najwcześniejszej poezji Białoszewskiego jawiła się jako kluczowe – obok zachwytu – u c z u c i e, chociaż maskowane. Ale inny jest już sposób wyrażania go, bliski awangardowej technice ekwiwalentyzacji. W niesentymentalnej poetyce Ty pojawia się także w *Liryce śpiącego*¹⁶. Ale znów, o czym pisałem gdzie indziej¹⁷, wiersz ten dawał się łatwo zneutralizować jako „nieerotyk” wskutek przekonania, że owo Ty to tak naprawdę Ja, które jakby pęka na dwa aspekty, leżącego na łóżku i latającego nad sobą. Oczywiście, że można i tak: można wywodzić, że „mój leżący na dnie” oznacza *le moi profond*, że moc bycia „wszystkimi-byle-nie-tobą” to tak naprawdę niemoc bycia sobą, zwłaszcza w stanie snu, ponieważ wtedy nie kontroluje się siebie; wreszcie, że słowa „jawni” i „przytomni” odnoszą się do tego stanu, gdy Ja jest tylko Ja, zaś ich zaprzeczenia – „niejawni” i „nieprzytomni” – do tego, gdy z Ja wydziela się Ty. Dlaczego jednak nie miałyby to być „Ty erotyczne”? Dlatego, że jest jawnie męskie?¹⁸ Ale zatarcie granicy pomiędzy kochankami tej samej płci, zwłaszcza w czasie snu, podobnie jak poczucie „bliskiego oddzielenia” przynależy do mitologii homoerotycznej. Oczywiście, czytelnikom z 1956 roku coś takiego chyba by nie przyszło do głowy, nawet gdyby zaświtało w nich jakieś „podejrzanie”, zrationalizowałyby je instancją „cenzury obyczajowej”: „nie, to by przecież nie przeszło”. Dlatego właśnie wiersz ten „przeszedł”.

Najwyraźniej Białoszewski zrozumiał – lub wytłumaczono mu to – że po prostu „nie może” pisać o miłości w tonie sentymentalnym ze względów estetycznych, natomiast ze względów tzw. obyczajowych nie może „ujawnić prawdy swojej prawdziwej miłości”, by posłużyć się cytatem z Luisa Cernudy, hiszpańskiego poety,

16/ UZ, t. 1, s. 91.

17/ W szkicu *Mirona Białoszewskiego „Sen”*, stanowiącym referat wygłoszony na konferencji o oniryzmie i baśniowości, Łódź 2003 (w druku). Omawiam tam rzadko przedrukowywany i nieomawiany zwykle wiersz *Sen*, jawnie homoerotyczne wyznanie miłosne do tragicznie zmarłego kochanka.

18/ Na podobnej dwutorowej zasadzie można czytać także wiersz *Do NN****, oczywiście również jako „traktat epistemologiczny”.

który złamał tę zasadę już w 1931 roku¹⁹. Ale to tylko jedna z dróg. Federico García Lorca nigdy nie mówił wprost, w opublikowanych pośmiertnie *Sonetach ciemnej miłości* ową „ciemną miłość” (ukrytą) można wypowiadać tylko przez ściśnięte gardło (metafora „cienia w gardle”). Cocteau w publikowanych wierszach używał form żeńskich i jest to powszechna tendencja. Białoszewski postąpił dość oryginalnie, ale dopiero w *Mylnych wzruszeniach*. Nie poszedł w modernistyczne uduchowienie i szyfrowanie. Przeciwnie, postanowił zobaczyć, jak by to było, gdyby mówić całkiem wprost. Nie o tym, że się kocha, kogo kocha, jak bardzo kocha itd., tylko przedstawić miłość najnaturalniej w świecie jako codzienne bytowanie dwóch mężczyzn. W *Opiekunka? Tyle lat że ktoś taki, taka jest! i że się go, ją zobaczyło!* z tomu *Było i było* obserwujemy spacer „Nowym Światem / z Adasiem”, w trakcie którego następuje wzruszenie się tym, że jakaś pani pielęgnuje kwiaty. Brzmi to może dosyć „pedalsko”, ale czytając ten wiersz, można zupełnie tego nie zauważyć, zwłaszcza że – jak to u Białoszewskiego – „wzruszenia” są już „mylne”, ironiczne. Białoszewski odkrywa, że można spisać coś całkiem na serio, co dla kręgu „wtajemniczonych” będzie czytelne, a dla pozostałych, mocą wiążącej ich konwencji społecznej, nie. I tak spacer dwóch mężczyzn jest spacerem dwóch „przyjaciół bez podtekstów”. Ale kryje się za tym głębsza myśl, jak sądzę: Białoszewski niejako odwraca tradycję literacką Zachodu, w której miłość zwykle była w literackim zapisie uwznioślana, hiperbolizowana, umiastyczniana, mistyfikowana, sublimowana; rzadko natomiast przedstawiana jako „wspólne bytowanie”. Jak widzieliśmy, Białoszewski w swoich początkach był posłuszny konwencji uwznioślania – i jeśli mam rację, że następnie odczuł, iż z różnych względów „nie może” już tak pisać, jako ironista spróbował zająć pozycję „obok”, znaleźć sobie niszę. Mimo tego serio, mimo wprowadzania elementów odrobinę sentymentalnych, pojawia się – nie wiem, na ile intencjonalnie, na ile mimochodem, swoista ironia, tak jak w wierszu *Z dziennika – miłośnika*:

Po wyrwaniu się na spacer po
dawnemu Burakowie po dzisieju
Zatrasiu (– co za nazwa! – mówi
...Owa jak jej to doniosłem – nazwę –
jak jeszcze żyła
– zade? – pytam – przy-
chodzi? do głowy?...
– no pewnie! – a była
bardzo porządna)
więc wracam
stęskniony
za mieszkaniem
z tobą

19/ L. Cernuda *Un río, un Amor. Los Placeres Prohibidos*, ed. D. Harris, Madrid 1999, s. 95. W moim przekładzie wiersz ukaże się we „Frazie” wraz z esejem *Rzeczywistość i Pożądanie Luisa Cernudy*.

mówię:
– zmienię ci wodę w popielnicze –
zmieniam, za długo, wpadasz,
oblewasz
– już to już! –
przepraszam cię:
– nie wiedziałem
znów mnie natchnęło w łazience,
woda, radio, wołasz:
– chodź! Koterbska...
lecę, śpiewa, nie słuchamy,
mówisz:
– całe się nie miałem złościć
– tak?? to dobrze, bo myślałem...²⁰

„Scenka z pożycia”, tak by to można określić, jakaś kłótnia w tle, wyjście jednego z partnerów z domu, powrót, próba naprawienia błędu, pogodzenie. Ja zawsze słyszę w tym wierszu czułość, ale zdaję sobie sprawę, że zarazem jest w nim coś ironicznego, taki „miłosny banał”, do tego to pogodzenie przy piosence Koterbskiej (to jest jedyny bodaj raz, kiedy Białoszewski mówi o muzyce innej niż klasyczna!), ale chyba takie napięcie jest celowe: może ma zwracać uwagę, że zapis „zwykłego” bycia ze sobą, „miłosnych scenek”, z zewnątrz najczęściej wydaje się śmieszny, mimo że dla uczestników scenki jest całkiem poważny. Białoszewski testuje tutaj „mówienie wprost” i okazuje się, że chyba zgodnie z jego przypuszczeniem, mało kto się zorientował; potwierdzają to w każdym razie dzieje recepcji. Badacze *Było i było* zastanawiali się głównie nad żywiołem narracyjnym i żywiołem mowy, pisali, że poeta podслуhuje kaleką mowę, z czego wynikało, że to, o czym pisze, jest w zasadzie drugorzędne czy zgoła nieistotne, bo chodzi o formę²¹. Jakie warunki należało (należy?) spełnić, aby być „wtajemniczonym”? To dość proste: być czytany w Białoszewskim i znać jego wyobraźnię językową; wiedzieć, że TO może się pojawić; i, co wynika z poprzedniego, nie wstydzić się TO zauważyć i sobie dopowiedzieć, dointerpretować.

Podobne opowieści pojawiają się w późniejszych książkach, między innymi cykl *Wiersze dla Le. So.*, na przykład o tym, jak sobie gotują ryż, albo opowieści z *Donosów rzeczywistości* o Redemptoryście Albertynku, jawnie zniewieściałym, o wizycie

²⁰/ UZ, t. 1, s. 380.

²¹/ Oczywiście, prócz Sandauera, tacy czytający jak Sławiński czy Barańczak z pewnością świetnie wiedzieli, o czym jest mowa, ale woleli milczeć. Albo dlatego, że nie uważali tego za istotne, albo w domniemanej trosce o dobro poety, albo w trosce o czystość dyskursu naukowego. Inni krytycy natomiast mogli nie wiedzieć, w istocie Sławiński i Barańczak w swoich analizach mechanizmów językowych dopiero pokazali, także innym, „czym to się je”, bełkotliwe zdania przekształcili w komunikaty, pokazali – powiem pół-żartem – „reguły rekurencyjne” wyprowadzania sensu z tych zapisów, a więc przyczynili się poniekąd także do takich możliwości czytania.

księdza we wspólnym mieszkaniu Leszka Solińskiego i Białoszewskiego czy prze-
zabawna opowieść z *Szumów, zlepow, ciągów* o przyjeździe Mary Paluskiej, krew-
nej Solińskiego ze Stanów, przed którą zostaje rozwinięta cała akcja „maskowania
się”, udawania, że się jest tylko „kolegami”. Jest takich opowieści u Białoszew-
skiego całkiem sporo, przedstawię krótką antologię prozatorskich cytatów z *Dono-
sów*. Trzeba tylko zastrzec, że od tej chwili nie będzie „powrotu do niewinności”,
a formuła „wyrwane z kontekstu” niewątpliwie wydobyciu „pornograficznych” zna-
czeń sprzyja; każdy więc we własnym sumieniu lekturowym rozważy, czy wcześ-
niej, czytając *Donosy*, wiedział, o co chodzi:

– Misio jest szlachcic. Szlachcic. Bo ma rów przez dupę

*Leon o Holendrze*²²

W tych rozmowach malarskich czasem Le. So. spojrział znacząco na Jasia. Coś mu się
zdawało. No i Jasio mrugnął okiem. Ale jak to mówił Le. do Lu., to Lu. powiedział, że to
nic nie znaczy.²³

– Latają i pukają. Nic, tylko im otwierać, podawać herbatę, kawę. Gniatliby te kufy na
kanapie, palili papierosy. Ja przecież potrzebuję malować. Potrzebuję sobie tyłek opo-
rządzić.²⁴

– Dupska takie urosło – mówi Le. – Sam mówi, że zgrubł, zad niepotrzebny. Mały. Buty
z cholewkami, na pół tydek, z jakimś kotem. Ta niby-skóra. Stoi w lustrze. Obraca się
i pyta mnie „ładny jestem? w tym skaju? jeszcze się mogą spodobać, prawda?” [...] Ubie-
rze to sweterek, to koszulkę siatkową uwidaczniającą, to okular przeciwśięzycowy, to
blezer bezklapowy, teka pod pachą, raz był nawet w sutannie.²⁵

– Prosiłem Włodka: „rozbierz się i wleź do łóżka.” To on na to oburzony: „Co ty, lałę ze
mnie chcesz zrobić?” Ja go proszę i mówię: „bo będziesz załował, jestem w afekcie.”²⁶

Sądzę, że w przypadku prozy Białoszewskiego, ale i sięgając wcześniej, rów-
nież do wierszy z *Było i było*, można mówić o fuzji dwóch elementów, z których
tylko jeden został dobrze rozpoznany. Mianowicie, fuzji potocznego „życiozapi-
su”, z pozoru „jak leci”, a w istocie zapisu kontrolowanego, w którym obserwacja
tego, co rzeczywiste, tego, co się zdarzyło, jest: teatralizowana, kabaretyzowana,
wreszcie – kampowana²⁷. Tylko że swoją kontrolę, swój „podmiotowy dyktat” nad

22/ UZ, t. 4: *Donosy rzeczywistości*, s. 54 (proza *Leon*). Chodzi o Henka Proeme, partnera
Leszka Solińskiego i później jego legalnego męża.

23/ Tamże.

24/ Tamże, s. 93 (proza *Blokada*). Wypowiedź Le.

25/ Tamże, s. 94. Na s. 100 Miron opowiada, jak się „pozbył” niejakiego Marka, którego
czasem tylko wpuszcza: „Leci na pieniądze. A potrzebuje”.

26/ Tamże, s. 115 (proza *Rusin we wnęce*).

27/ Uważam zatem odwrotnie niż Henryk Bereza z recenzji *Donosów*: Powieść, którą
Białoszewski zapisywał w ciągu lat kilkunastu, powstała pod dyktatem
rzeczywistości, czyli życia, czyli żywej mowy, której Białoszewski wysłuchiwał
i którą posługiwał się sam. Dyktatowi przeciwstawia się podmiotowe prawo wyboru,

„rzeczywistością” pisarz starannie zamaskował, choć zostawił pewne tropy, albo – inaczej mówiąc – sfingował pakt autobiograficzny, zgodnie z którym odbiorca ma zwracać mniejszą uwagę na jego pozornie wycofaną podmiotowość. Może to mieć pewną interesującą konsekwencję: w wypadku „przyłapania” Białoszewskiego na czymś „dziwnym”, powiedzmy – uważanym za wulgarne, wykręca się on swoim rozmyciem podmiotowości i dyktatem rzeczywistości. Rzeczywistość ta, silna i demoniczna, jest tu wykreowana na coś podobnego Naturze w rozumieniu de Sade’a: wszelki występki, perwersja itd. są najbardziej „naturalne”, ponieważ występują w Naturze, zaś „wszystko, co mówimy, wszystko, co porządkujemy, rozstrzygamy, jest równie odległe od doskonałości jej widoków i równie im ustępuje, jak prawa społeczności ślepców wobec naszych praw”²⁸. Na tej zasadzie wszystko u Białoszewskiego mogłoby się zdarzyć – ale się nie zdarza. Powstaje pytanie, dlaczego na przykład nie opisuje on stosunków seksualnych, skoro niewątpliwie występują one w rzeczywistości, także tej jemu dostępnej; dlaczego mówi w sposób tak swobodny, lekko szyfrowany o erotyce, i tak dalej. Otóż przyjmując wersję, którą Białoszewski umyślnie nam podtyka – że Rzeczywistość włada niepodzielnie – każe nam opowiedzieć się za poglądem filozoficznym zwanym „realizmem”, zgodnie z którym możliwy jest odsubiektywizowany zapis Rzeczywistości, a język nie ma nań wpływu. Zgadzało się z tym wielu krytyków, bo i ich światopogląd był realistyczny. Mój akurat nie jest i nie sądzę, by taki był Białoszewskiego, po co bowiem tak bardzo eksperymentowałby z językiem, ze sposobem mówienia. To język więc ustawia postrzeganie rzeczywistości – a zapis, poszukujący maksymalnej zbieżności z psychiczną rzeczywistością językową, ma stanowić dla czytelnika propozycję-wyzwanie odkrycia tak właśnie odbieranej rzeczywistości. W konsekwencji ten sposób mówienia o – Białoszewski lubił to słowo – „nieprzyzwoitościach”, niebędący ani całkowitym przemilczeniem, ani też swobodną (auto)ekspresją, trzeba rozumieć jako wyraz określonego światopoglądu. Ani (jeszcze?) „sublimującego”, ani (już?) „wyemancypowanego”. Pisze German Ritz:

To, co prywatne, przybiera w literaturze, nastawionej głównie na sferę publiczną, funkcję estetyczną i polityczną. Wielkim mistrzem w jej sprawowaniu stanie się Miron Białoszewski. Jego dzieło świadczy dowodnie, że to, co prywatne, może się obejść bez jakiej-

podmiotową chęć zapisywania, podmiotowy sposób zapisu, są to jednak podmiotowości nieistotne, skoro przyjmuje się warunki dyktatu, skoro od materii dyktatu nie można odstąpić, skoro dyktat reprezentuje podmiotowość nadrzędną, wobec której obowiązuje bezwzględny respekt, jeśli tylko podejmie się decyzję dokonywania zapisu (*Związki myślowe (2)*, w: tegoż *Związki naturalne*, LSW, Warszawa 1978, s. 191. Przelotnie na kłopotanie i na możliwość takiego odczytywania tej zwrócił uwagę prozy G. Ritz (*Solidarność a seksualny outsider*, przeł. M. Łukasiewicz, w: *Nie w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drag, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Wiedza Powszechna, Warszawa 2002, s. 236.

28/ D.A.F. de Sade *Przemyslenia filozoficzne*, w: *Powiedzieć wszystko*, wybór i przekł. B. Banasiak, M. Bratuń, K. Matuszewski, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1991, s. 296.

kolwiek konfesji. Prywatność to jedynie „niedyskursywny” rodzaj spojrzenia na świat zewnętrzny. Nikt w Polsce nie ukrył swego homoseksualnego pożądania tak skrzętnie jak Białoszewski. Prywatność tego rodzaju – bez rozgadanej intymności – stanie się po 1956 r. najważniejszym kontrtekstem literatury polskiej.²⁹

I nie poświęca Białoszeskiemu praktycznie więcej miejsca. By odpowiedzieć dla- czego, należałoby przeprowadzić obszerniejszą *discourse analysis* jego książki. Krótko mówiąc, Ritz ma pewne założenia na temat „literatury homoseksualnej”, między innymi takie, że wyraża ona (ma wyrażać) pożądanie. Wprawdzie nie jest prawdą, by u Białoszewskiego się ono tu i ówdzie nie przebijało, ale w sposób mniej wyrazisty niż u innych twórców. Ritz opowiada o dwóch głównych modelach literatury homoseksualnej, modernistycznym i postmodernistycznym, przy czym pierwszy jest estetyzująco-maskujący, a drugi emancypacyjny. Białoszewski nie mieści się w żadnym, ponieważ znalazł miejsce osobne, co Ritz w cytowanym fragmencie jak- by przeczuwał, lecz nie potrafił wyciągnąć myślowych konsekwencji. Białoszewski jest więc „zbyt osobny” wśród „osobnych”, żeby być egzemplarzem reprezen- tującym jakąś tendencję; zbyt mało wyrazisty, więc znika. Ale Białoszewski zna- lażł jeszcze inny sposób „mówienia o”. Zwrócił na to uwagę Artur Sandauer, pi- sząc: „Całe szczęście, że w tych wierszach, z których bije odór wysmakowanej nie- czystości, pokraczność słowa maskuje treść obyczajową”³⁰. Nie podejmowano zresz- tą tego wątku. Sandauer powołał się na Sartre’owską analizę światopoglądu Gene- ta i jest to odwołanie dużo mniej przypadkowe, niżby się mogło zdawać. Badacz rozumie je jednak dosyć osobiście: oto Białoszewski, którego wymyślił, zachowuje się jak bandyta, którego wpuściło się do salonu – okrada go, robi na złość swojemu Pigmalionowi, neguje wszystko to, co Sandauer pochwalał: „Jak Genet w odpow- iedzi na zalecanki ludzi wyrządza im drobne świństwa, tak on w odpowiedzi na awanse świata kultury deklaruje swą inność, pisząc *Mylne wzruszenia*”³¹. Docho- dzi do tego lęk przed nazwaniem, określeniem „jako” (u Geneta nazwanie go „złod- dziejem” powoduje, że tym bardziej będzie kradł). Widziałbym mechanizm Sar- tre’owski w nieco innym świetle. Białoszewski zachowuje się trochę jak złośliwe dziecko: nie pozwalacie mi bawić się tak, jak chcę, na przykład nie wolno mi pisać erotyków do chłopców, nie wolno mi szczerze wyrazić uczuć (jak w dobitnej for- mule „chcą od mojego pisania [czegoś] / a ja ich łapię za słowa”³²) i chodzi o owo „chcą”, chcą kształtować, grożą wyrzuceniem mnie z gry, jednocześnie chwalać za coś, na przykład za łapanie bełkotu mowy potocznej albo za hermetyczne komuni- katy – w takim razie, zamiast usłuchać, „ja wam pokażę”, ciekawe, czy to „złapie- cie”. I robi małą „niespodziankę”. Począwszy od *Mylnych wzruszeń* pojawia się kil-

^{29/} G. Ritz *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przeł. A. Kopacki, w: tegoż *Niś w labiryncie...*, s. 61.

^{30/} A. Sandauer *Poezja rupieci*, s. 200.

^{31/} Tamże, s. 201.

^{32/} UZ. t. 1, s. 167.

ka wierszy, w których treść jest mniej lub bardziej „obsceniczna”; skoro nie mogę pisać o uczuciach, odmawiacie mi tej możliwości jako homoseksualiście, to może trudno czytelne obscena będą lepsze. Sandauer chyba sądził podobnie à propos wiersza *otworzyć okno na odpowiedzialność z Mylnych wzruszeń*. Tak bym widział działanie Genetowskiej transgresji, dokładnie zanalizowane przez Sartre’a³³. *Myłne wzruszenia* kończą się czterema wierszami o „mylnych wzruszeniach erotycznych”. W *hepyent (1)* „erotyczny” oznacza miłosny, podobnie jak w *zmartwieńsiulpet* (choć mowa tam o tym, że współżycie nie do końca satysfakcjonuje: „choć się dzielam z tobą za / bardzo dzielam”), ale zapisane jest to językiem absolutnie prywatnym, jakby dziecięcym. W *hepyent (2)*, o którym wypowiadał się Sandauer, „erotyczny” oscyluje już w stronę obsceny:

nie grzeb się w łazience
kładź się na tapczanie
czekam na kochanie
– pasta jeszcze jest?
– jest
– a mbest?
– pstrest
a kochanie?: nie spodziewanie
się tak znów za bardzo akurat
dziś no chyba że ho³⁴

Mówiąc delikatnie, jest tu mowa o ablucjach przed odbyciem stosunku. Jeden z partnerów znajduje się w łazience, gdzie „się grzebie”; trzeba to słowo jednak zrozumieć, jak to u Białoszewskiego zresztą bywa, dwuznacznie – nie tylko „pospiesz się”, ale „nie grzeb sobie (tak długo)”. W odbycie oczywiście. „Pasta”, o którą pada pytanie, to zapewne lubrykant, na przykład wazelina. W tym momencie wiersz perwersyjnie ześlizguje się poza granicę komunikatywności: co to znaczy „a mbest”? Czy to jest nazwa jakiegoś przyrządu? Czy angielskie „I’m best”? I po co takie przejście na obcą mowę, szyfrowanie? Czy „pstrest” oznacza „pst” [=cicho już], „rest” [ang. odpoczywaj, leż], czy sugeruje, że jeden z partnerów się „stresuje”? Ta druga opcja tłumaczyłaby, dlaczego „kochanie” nie dochodzi do skutku: „się tak znów za bardzo akurat dziś” – podnieciłem? Zestresowałem, spałem? Ale, jak słychać po ostatnich słowach, nie wszystko jeszcze stracone. Podobnie skatologiczna opowiadka pt. *Lesiu, widziałam* znajduje się w *Donosach*, zacytuje ją w całości:

– Lesiu, widziałam. Lesiu, poznałam.
– Co pani poznała?

^{33/} Por. m.in. „Ses désirs sexuels seront comme sa vie elle-mêmes des fantômes. Quel que sit leur objet, ils sont condamnés d’avance; il lui est orig i n e l l e m e n t d é f e n d u de désirer” i passim (J.P. Sartre, *Saint Genet. Comédien et martyr*, w: *Ouvres complètes de Jean Genet*, Paris 1952, s. 83).

^{34/} UZ, t. 1, s. 319.

Interpretacje

- Kupy jak kołaczki. Po tym poznałam. Na takim stryszku. Zdzisio Gania z siódmej klasy nabroił. Pocałował mnie chłopak w rękę, ja mówię „Zdzisiu, sprzątaj te kupy, to jedno mi zrób”. Jak stodoły były. Jak stodoły.
- A z czego tu można poznać?
- Przeczytaj zagadnienia Forella.

Pstrążyna szła do kościoła na ranymśzę:

- Co on narobił! Co on narobił!
- A co on narobił?
- Będą go sądzić.
- Bój się Boga, Pstrążyna, mów. Co on narobił? Matkę zarznął? Ludzi wypalił?
- Będą go sądzić.
- Za co? Bój się Boga, gadaj, bo i tak się dowiem.
- Będą go sądzić.
- Za co?
- Za seksualizm.

A pani Jadwiga jeszcze jedno. O swoim siostrzeńcu.

- Expres od siostry „Bój się Boga, ratuj, rób co, seksualizm z onanizmem”. Ja wiem, jak się do tego zabrać. Na zabawę! Korczynianka dziewczucha jak kwiat, „już przypnij mu różę, już go bierz, rozhułaj”. Rano do niego za piętnaście siódma „wstawaj, już, natychmiast, gimnastyka, zimna woda”. Forell radzi: nie gnuśność, nie długie ranne spanie, bo to sprzyja. Z chłopakami pod brzegiem się nie kap.
- Pomogło?
- A zesłali go, tam drzewa rznął. Umarł niedawno. Spadek przyszedł. Te pieniądze nie dla mnie, dla mojej siostry.³⁵

Opowieść nie ma wyraźnie zarysowanego tła, ale wydaje się, że dzieje się na wsi. Może „Lesio” to Leszek Soliński, a więc w Bieszczadach, w okolicy Żarnowca (część próz z tego tomu tam właśnie się rozgrywa). Nie wiadomo też dokładnie, kiedy. Przede wszystkim trzeba się zastanowić, jaka jest podstawa skojarzenia „seksualizmu” z aktem wydalania. Nie trzeba być freudystą i mówić o „analnej fiksacji libido” – która zdaniem wiedeńskiego mistrza tłumaczy „etiologię homoseksualizmu”, żeby się zorientować, że „seksualizm” oznacza tu podejrzenie o „homoseksualizm”. (Dodatkowo znajdujemy radę „Z chłopakami się nie kap”, może nago, poznaj dziewczynę). Dowcip w anegdocie polega na tym, że jedna bohaterka twierdzi, że umie po wielkości i kształcie kupy rozpoznać tę skłonność (gra słowem „narobić”, kał jako symptom grzechu); jednak czy „seksualizm z onanizmem” oznacza na przykład rozbicie tzw. „palcówki” (stymulowanie odbytu palcem lub innym przedmiotem)? Może bohaterka uważa, że po „rozjechaniu” (rozciągnięciu) mięśnia odbytu stolec staje się większy? Dochodzi do tego tajemniczy „Forell”, zapewne autor jakiejś książki na temat seksualnej edukacji młodzieży; może to on pisze, jak po kale rozpoznać domnianego homoseksualistę oraz oczywiście daje rady, jak „leczyć” tę skłonność, gdy już się zmanifestuje. Być może chodzi o Birgera Forella (1893–1958), szwedzkiego księdza ewangelickiego. Jakkolwiek anegdota brzmi śmiesznie, chyba

nie tylko taka była intencja Białoszewskiego w zapisie: jest to też gorzkawa opowieść o tym, jak zniszczono człowiekowi życie, w ostatnich zdaniach występuje duży skok w czasie, mówiący o bezskuteczności „leczenia” (acz nie bez żarciku: bohater „rznął... drzewa”). Zarazem, jeśli mam rację, że rzecz dzieje się na prowincji – choć w przypadku takiego kraju, jak Polska, ten poziom intelektualny mógłby równie dobrze objawić się w dużym mieście – pojawia się dodatkowy wątek nadmiernego zaufania księżce, jej autorytetowi; powtarzające się nazwisko autora jest chyba ze strony Białoszewskiego złośliwością, nie tylko „mimesis językową”. Z kolei brak narratora-Białoszewskiego w opowieści też nie jest przypadkowe, choć nie wynika tylko z chęci „ukrycia się”. W wierszu *Sprawa podejrzana (ja)* z *Było i było* mówi o wizycie u lekarza, doktora Palankina, który gościł kiedyś u niego w teatrze „na czwartym piętrze”: „Zeszło 5, 6 lat. Potrzeba / jest matką. Miałem kogoś na / tapczanie. Rok, dwa dobrze. / Cztery – trzeba rady... / Wtedy... Pan Palankin coś pro- / wadzi. Wiem. Jadę”³⁶. Pan Palankin rozpoznaje Białoszewskiego i przyjmuje poza kolejką. Rozmowa postępuje znamiennie:

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

– ciało
– a (?)
– ponieważ tu są moi
pacjenci chorzy na ciele
i duchu – patrzył,
to mówiąc, na moje buty,
na początku pytał „pan
nie w swojej sprawie?”
Chciałem wyjaśnić, że
wiem, że jeden pęknięty.
Dopiero wychodzę, patrzę:
jeden jasny, drugi ciemny
(braz) (to niechcący),
tylko zapomniałem, że no-
szę z braku –³⁷

Docent Palankin jest najprawdopodobniej seksuologiem, skoro „trzeba rady” w związku z kimś, kogo „miał na tapczanie” przez parę lat. Ten ktoś być może wstydzi się przyjść. Wreszcie okazuje się, że jest „pęknięty”. To wieloznaczne słowo, ale trzymając się wskazówki Palankina, że zajmuje się chorobami i ducha, i ciała, można znaczenie tego słowa zawęzić do „pęknięcia psychicznego”, albo – cielesnego, konkretnie rozerwania odbytu albo urwania się wędzidełka. Docent Palankin zdaje się jednak traktować podmiot jako osobę „podejrzaną”, choć za-

³⁶/ UZ, t. 1, s. 354.

³⁷/ Tamże, s. 355.

pewne wie o jego skłonnościach; zauważa niedobranie jego butów, mające świadczyć o „nieładzie” psychicznym, może nawet być jakimś „indeksem” (w terminologii Peirce’a) homoseksualisty jako człowieka „niedobranego do pary”. Znamienne jest również, że nie mogą się porozumieć co do słowa „soma”. Otóż w Indiach słowo to oznacza boga z wedyjskiego panteonu a równocześnie roślinę i napój nieśmiertelności; wyciskanie soku z tej rośliny utożsamia się ze stosunkiem seksualnym i jest rytuałem. W VIII hymnie *Rigwedę* mówi się o tym, że picie „somy” zwiększa energię seksualną³⁸. Być może Białoszewski próbuje w ten sposób okólnie przejść do zagadnień seksualnych, jednak nie trafia w erudycję dra Palankina (notabene ciekawe, czy to autentyczne nazwisko, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że Białoszewski używa go, bo kojarzy się ze słowem „palant”), który rozpoznaje tylko łacińskie znaczenie tego słowa. Być może jest tak, że Białoszewski robi tu aluzję do erotyki sakralnej (taka dominuje w Indiach, szczególnie w kulcie Siwy), mówi o erotyzmie uwznioślonym, Palankin natomiast ocenia jego erotyzm jako czysto „medyczny”. W tym miejscu zresztą poeta zrobił – że tak się wyrażę – hermetyzującą wyrwę, podając ją w sposób ostentacyjnie niedbały („akurat czytałem coś z fi- / lozofii, z Indii”; „fi” zapewne nieprzypadkowe): wiedza o „indyjskiej somie” nie jest w Polsce częsta, a jeszcze mniej w latach sześćdziesiątych, ta „hermetyzująca wyrwa” ma może naprowadzać na „hermetyczną obsceniczność”. Jest to więc wiersz o trudności w porozumieniu i może także o poczuciu wyższości („moralnej?”), jaką żywi lekarz wobec swoich pacjentów; we wczesnej twórczości Białoszewskiego lekarze zwykle tak się prezentują (na przykład w *Zbiorowym ustaleniu charakteru pani Doktor*).

W późnej twórczości, w *AAAmeryce*, Białoszewski postanawia mówić wprost o „pornografii”, wprowadzając samo to słowo w znaczeniu najłatwiejszym do zdefiniowania – jako filmy lub gazety. „Pisma porno osiem, dziesięć dolarów. Wydaje mi się, że to nie tak drogo, jak na takie rzeczy”³⁹ – notuje przy pierwszym spacerze po Nowym Jorku. Po pewnym czasie, kiedy już rozróżnia nazwy ulic, zauważa:

Wracam do pokoju zakonnice na siódme piętro, rozkładam porno, chińskie ciastka, banany, pomarańcze i mówię do siebie.

– Co za prezenty, co za prezenty.

Wychodząc chowam porno pod półkę z zapasowym kocem, komu by się tam chciało zaglądać, której sprzątacze?⁴⁰

„Porno” jest tu „kapitalistycznym luksusem”⁴¹, jak egzotyczne (niezwykle w owych czasach) owoce. Ale wprowadzanie tego tematu nie stanowi chyba „powiadomie-

38/ Por. M. Eliade *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1: *Od epoki kamiennej do misteriów eleuzyńskich*, przeł. S. Tokarski, Pax, Warszawa 1988, s. 148–150.

39/ UZ, t. 9: *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980*, s. 223.

40/ Tamże, s. 230–231.

41/ W *Kabarecie Kici Koci* pt. *Nawracaczki* jeden z bohaterów dopytuje o „pornusy” jak o rzadkie dobro.

nia polskiego czytelnika, co należy do elementów życia w Stanach”. W tym obsesyjnym gadaniu o porno nie ma już dawnej perwersyjnej lekkości, nie ma też puszczania oka do odbiorcy i prowadzenia z nim gry – albo jest to inna już gra. Nie ma również konfesji – w rodzaju „ogłądałem porno, podniecam się”. Nawet opis filmu w kinie jest chłodny:

Wstępuję na porno męsko-damskie. Filmy. [...] Co pewien czas film się przerywa, wychodzi na scenę żywa z tapczanem baba, tańczy, rozbiera się, wypina, wlatuje chłop, ściąga spodnie i majtki, i zaczynają miłość na tapczanie, po kolei to i owo w krążku światła. Udadają na końcu orgazm. [...] Są i kina dla samych panów. Z napisami na wierzchu „Male”. Tam też się wchodzi, siada. [...] Co pewien czas ktoś wstaje i idzie za kulisy. Okazuje się, że to salon ulgi. [...] Trafiłem również do kina „Male” z rewią męską. Po każdym występie klaszcze się. I tak świetnie zszedł mi wieczór.⁴²

Nie ma tu cienia dwuznaczności: „wstępuję na porno męsko-damskie”, potem zaś do kina „male”, gejowskiego. Wielu uważa, że „prawdziwe wyzwolenie” przyniesie *Dziennik*, który Białoszewski pozwolił opublikować dopiero w 2010 roku; nie podzielałam tego zdania, ale – zobaczymy.

Abstract

Piotr SOBOLCZYK
Jagiellonian University (Kraków)

Miron Białoszewski's hermetic pornographies

This text deals with two aspects of Białoszewski's poetry, by far neglected by scholars, i.e. his love and obscene verse. The Author discusses the considerations for which the poet has rejected love poetry, once his starting point (in a sentimentalist fashion). On the one hand, he suggests that Białoszewski at some point joined the actions aiming at reviving the idea of avant-garde (with Artur Sandauer as the idea's engine), and refers to the biographical context, on the other. The poet was namely detained by the Security Office (the then Polish secret police) on account of his homosexual inclinations; also, cultural norms of the time had a say. The Author argues that this has eventually led Białoszewski to elaborating a peculiar poetics of 'hermetic pornographies', i.e. ones accessible to the 'initiated' only, where obscene elements replace love poetry, with a tint of maliciousness, love poetry thus getting demystified. In parallel, the present text polemicalises against German Ritz's fragmentary recognitions on the presence of a homoerotic discourse in the Białoszewski output.

⁴²/ UZ, t. 9, s. 232.