

**M**iron Białoszewski (1922–1983) należy do tego samego pokolenia co Baczyński, Gajcy, Borowski. Jako poeta zadebiutował jednak później niż rówieśnicy, bo w 1956 r. Wcześniej, w czasach propagandy stalinowskiej, pisał tylko utwory dla dzieci. Choć od debiutu Białoszewskiego minęło już ponad pół wieku, jego poezję wciąż odbieramy jako zjawisko niepowtarzalne i nowatorskie. Poniższy artykuł jest krótkim przewodnikiem po twórczości Białoszewskiego – od pierwszego tomu poezji po wiersz napisany na kilka tygodni przed śmiercią; od „prywatnego obrządku” po „nowoczesny eksperyment artystyczny”. Autor tekstu przybliży najważniejsze cykle poetyckie, opisuje działalność Teatru Osobnego, charakteryzuje język poezji, pomagając w ten sposób w odpowiedzieć na pytanie: na czym polegała niezwykłość piarstwa Białoszewskiego?

## Domysły, widzenia, odkrycia. Akcje poetyckie Mirona Białoszewskiego

Włóż, włóżcie papierowe kwiaty do czajników,  
pociągajcie za sznury od bielizny  
i za dzwony butów  
na odpust poezji  
na nieustanne uroczyste zdziwienie...!

Cóż to za dziwne wezwanie, sekretna instrukcja, tajemniczy przepis kończy wiersz Mirona Białoszewskiego *O mojej pustelni z nawoływaniem*? Utworem tym trzydziestoczteroletni wówczas poeta zamknął jeden ze swoich najbardziej znanych cykli poetyckich *Szare eminencje zachwytu*, pomieszczony w debiutanckim tomie *Obroty rzeczy* (1956). Wiersz ma charakter wypowiedzi programowej, jego podmiotem jest przecież ktoś, kto **ma się za poetę**, a swoje liryczne „ja” ukrywa pod zabawną maską niby to biblijnego „pustelnika”. Dziwny ten anachoreta, dziwne jego praktyki! Mieszka w **numerowanej grocie** pod **drzewem ze sznurków**, modli się do ściany, widelca i kurzów, bez żadnego praktycznego powodu zapala i gasi światło, w ciemnościach nasłuchuje odgłosów zza okna. Na dodatek, wbrew pustelniczej regule, zaprasza nas do siebie (wszystkich razem i każdego z osobna), pragnie wciągnąć w swoje tajemnicze obrządki, uczynić artystami. Bardzo to dla Białoszewskiego charakterystyczne! We wspomnieniach ludzi, którzy znali poetę, przyjaźnili się z nim i odwiedzali go w jego **numerowanej grocie** (czyli mieszkaniu), stale powraca ten sam motyw:



przy nim każdy mógł poczuć się poetą. Rady autora *Obrotów rzeczy* brzmią jednak dość osobliwie...

Chyba nie wystarczy włożyć do czajnika papierowy kwiat, pociągać za rozwieszony w pokoju sznury od bielizny, bawić się butami, by zostać artystą. A może wyliczone tu czynności to tylko metafora, dzięki której dowiadujemy się, **jak o pozycji myśli sam Białoszewski (cudowne kuglarstwo), skąd czerpie swoje natchnienia (jarmark, odpust), gdzie bije źródło jego wczesnej twórczości (kultura ludowa)?** Owszem, jednak wskazówki poety traktowałbym zupełnie dosłownie, gdyż właśnie takie przedmioty gromadził on w swoim domu, właśnie tak urządzał swoją „grotę” w Warszawie na Poznańskiej, potem przy placu Dąbrowskiego i na Lizbońskiej, w ten sposób wreszcie spędzał w niej czas, o czym świadczą liczne świadectwa, fotografie, a nawet fragmenty kronik filmowych. Na jednym z takich minutowych filmików widzimy poetę w fotelu, a nad nim gałąź o malowniczych kształtach przymocowaną do ściany. Obok wisi stary, uszkodzony krzyż, widać też odpustowe aniołki, ornat katolickiego kapłana, żydowski świecznik...

Żeby uchwycić charakter i cel artystycznych manipulacji zwykłym przedmiotem, warto wspomnieć o rekwizytach w domowym teatryku Białoszewskiego i jego przyjaciół (**Teatr na Tarczyńskiej**, potem **Teatr Osobny**). Na niewielką



Miron Białoszewski w scenie z *Osmędeuszy*



scenkę, która mieściła się w alkwie, aktorzy (niezawodowi, w tym gronie sam poeta!) wnosili różne przedmioty domowego użytku: grzebień, solniczkę, żelazko, druciak, ramę od obrazu. Wszystkie one „grały” jakąś rolę, to znaczy, będąc sobą, udawały (niczym aktor!) coś zupełnie innego. Żelazko – kielich mszalny, druciak – koronę, przy czym ilość skojarzeń i ról była praktycznie nieograniczona. Ciekawe, że tego typu teatralne metamorfozy przedmiotów projektował nie tylko poeta (jako autor sztuk i ich reżyser), ale inicjowali je także sami bohaterowie spektakli. Na przykład w *Wyprawach krzyżowych* (1956) rycerz Baldwin wnosił na scenę *kołnierza zakonny jako lampę*, by po chwili przemówić do niej z wielką czułością zakochanego poety: *Moja oliwna przyjaciółko... miso samotnych z namiotu... korono ulotna...* Większość wierszy z cyklu *Szare eminencje zachwyty* to zapis podobnych sytuacji i monologów, odgrywanych przez samego poetę w zaciszu czynszowej „groty”.

Oto wchodzi do pokoju wypełnionego powszednimi sprzętami, zasłania okno, gasi lub zapala światło, słowem – aranżuje rodzaj domowego spektaklu i już po chwili jego mieszkanie zamienia się w *magazyn kontemplacji*.

Wieczorem  
dotknąć kroju krzesła –  
brzdąknąć na linii siennika –  
posmakować suchy okruch sufitu –  
to wpadają stadami  
wszystko co się skojarzy  
jak ćmy –  
czego by nie pomyśleć.  
Tyle ich! Tyle ich!

Zauważmy: choć krzesło, siennik, okruch sufitu same w sobie nie są czymś wyjątkowym, w sposób wyjątkowy się je tu traktuje – krzesło jak muzealny eksponat, siennik jak instrument, okruch jak tajemniczą strawę (nawet samą hostię), a wszystko po to, by obudzić w wykonawcy tych zwykłych-niezwykłych czynności mnóstwo myśli i skojarzeń. Podmiot wiersza nazwie je *domysłami rzeczywistości* i właśnie w tym wyrażeniu kryje się cel aranżowanych przez niego – i przez samego poetę – domowych spektakli.

Chodzi więc nie o sam przedmiot, ale o twórczą aktywność tego, kto bierze przedmiot do ręki, dotyka go, patrzy nań, nawet go smakuje, a przy tym pozwala pracować swojej wyobraźni. Mówiąc o naturze poezji, Białoszewski od początku koncentrować się będzie nie na dziele i nawet nie na akcie twórczym, ale na działaniu akt ten poprzedzającym, zrodzonym z artystycznego natchnienia. W debiutanckim tomie poety wyrażają je takie pojęcia, jak „zdziwienie”, „zachwyty”, „radość”. Bez nich – przekonuje Białoszewski – bez filozoficznego zdziwienia wszystkim, co nas otacza, bez religijnego zachwyty nad każdą, nawet najzwyklejszą cząstką



bytu, wreszcie bez radości obcowania z sobą samym, innymi ludźmi, wszelkimi rzeczami i zjawiskami nie ma szans na prawdziwą poezję! Największą przeszkodą w jej uprawianiu, jak dowiadujemy się z wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*, nie jest brak artystycznych kompetencji, ale – do rzeczy przyzwyczajanie, czyli zanik spontanicznego, wolnego od jakiegokolwiek rutyny, afirmatywnego spojrzenia na rzeczywistość.

W kolejnych wierszach z tomu *Obroty rzeczy* Białoszewski afirmuje świat bliższy na wyciągnięcie ręki w sposób bardzo oryginalny – **zderza „niski” przedmiot opisu z wysokim stylem poetyckiej wypowiedzi**. Na cześć uniesionej do światła łyżki durszlakowej układa quasi-kościelny hymn, na cześć obserwowanej od dołu szafy – niby-operową arię, stale inkrustując swoje liryczne monologi o buraku, piecu czy podłodze formułami biblijnymi i liturgicznymi. Najstarsza, antyczna tradycja poetycka chwyt taki zalicza do arsenału środków komicznych i parodystycznych, ale Białoszewski nadaje mu inny charakter. Owszem, jawnie bawi się regułami wzniosłych stylów i gatunków, ale jego „parodie” i „groteski” nigdy nie tracą uroczystego charakteru. Białoszewskiemu udało się stworzyć zupełnie wyjątkowy styl, w którym powaga miesza się z komizmem, wzniosłość z ironią, brzydota z pięknem, to, co święte, z tym, co świętości całkowicie pozbawione. Białoszewski oscylował między biegunami przeciwieństw – zawsze fascynował go dysonans, dysharmonia, łączenie sprzecznych elementów, które wspólnie potrafią stworzyć nową, wyższą jakość estetyczną. Odnajdował ją zarówno w sztuce współczesnej, jak i dawnej, chętniej przez niego oglądanej, słuchanej. **I jak właściwie określić Palestrinę?** – zastanawiał się w *Transie drugim*. – **Naraził się papieżowi Marcelemu. Nie pisał. Chodził do knajpy. I tam śpiewał z innymi swoje pijackie piosenki, kiwali się przy stole, rozciągali. Napisał mszę. Zaniósł Marcelemu. Papież wpadł w zachwyty. Darował wszystko, obdarował. Śpiewają. Świat słucha. Przedziwnego. Mszy niepojętej. Najwznioślejszej. Najwspanialsze jest *Kyrie*. Przerobione z pijackiej piosenki.** Z takich samych piosenek Białoszewski ułożył swoich *Osmędeuszy* – jarmarczne „oratorium”, a zarazem niezwykle wyrafinowany tekst poetycki, wykonywany przez samego autora w jego awangardowym teatryku. Cała poezja Białoszewskiego żywi się dysonansem! **To dysonans** – kwiaty w czajniku, modlitwa do łyżki, świecznik z połamanego krzesła – będzie głównym antidotum poety na poznawczą rutynę i własne przyzwyczajanie do świata.

Charakterystyczne, że z późniejszych wierszy autora *Obrotów rzeczy* znika biblijna symbolika, a liturgia czy święto kościelne przestają być najważniejszym punktem odniesienia dla inicjowanych i zapisywanych sytuacji lirycznych. Swoich artystycznych doświadczeń Białoszewski nie będzie już kojarzył z jakimś prywatnym obrzędkiem, ale z **nowoczesnym eksperymentem artystycznym**. Zwiastunem tej zmiany jest wiersz *Sprawdzone sobą* z tomu *Rachunek zachciankowy* (1959). Poeta opisuje w nim zwykle krzesło poddawane takiej analizie estetycznej, jakiej nie powstydziliby się żaden poważny konceptualista:



### abstrakcjonizm

Abstrakcjonizm jest kierunkiem w sztuce, który eliminuje wszelkie przedstawienia mające bezpośrednie odniesienie do form lub przedmiotów obserwowanych w naturze (**antymimetyzm**). Malarze abstrakcyjni odrzucali figuratywność na rzecz wewnętrznej konstrukcji obrazu – układu linii, plam barwnych, form geometrycznych.

Stoi krzesło :  
artykuł prawdy  
rzeźba samego siebie  
powiązana w jeden pęk  
abstrakcja rzeczywistości.

Połamano się.  
I to też forma  
tak – świecznik  
tak – mina byka.

Choć zmienił się styl, w jakim poeta relacjonuje swoje poetyckie „działania”, nie zmieniła się ich idea. Nadal chodzi o taką manipulację przedmiotem, która pobudza fantazję podmiotu, skłania do estetycznej refleksji nad tym, co widać, i w efekcie pozwala przekroczyć materialny wymiar obserwowanej – doświadczanej – rzeczywistości. To podmiot, a nie przedmiot jest tutaj najważniejszy! Świadczy o tym wymowny tytuł przywoływanego wiersza. Dziwne wyrażenie „sprawdzić sobą” przywołuje i syntetyzuje inne, istniejące w polszczyźnie: „sprawdzić samemu” i „sprawdzić na sobie”. W obu przypadkach akcent pada na „ja” poety, który znajduje się w samym centrum aranżowanego przez siebie „zdarzenia”.

Rzecz charakterystyczna: od momentu, gdy wyobraźnia poety zaczęła poruszać się torem bliższym estetyce sztuki awangardowej lat 60. (abstrakcjonizm, konceptualizm, performance, happening), gwałtownym przemianom zaczął także ulegać **język** Białoszewskiego. Najpierw poeta porzuca wszelkie stylizacje (biblijne, liturgiczne, balladowe), jakich wiele w jego pierwszym tomie. Następnie żywioł zawsze fascynującej go żywej mowy zaczyna poddawać bardzo radykalnemu przetworzeniu, zarówno na poziomie słownika, jak i gramatyki. W wierszach z tomu drugiego z pasją **konstruuje nowe słowa i ustala nowe reguły gramatyczne**, bezpardonowo naginając współczesną (a także dawną i ludową) polszczyznę do własnych potrzeb. Jeżeli cechą wczes-

### konceptualizm

Konceptualizm (sztuka konceptualna) to powstały w latach 60. kierunek, w którym pomysł, idea dzieła jest ważniejsza niż realizacja. Konceptualiści kładli nacisk na przekaz myślowy, natomiast nie interesowały ich problemy warsztatowe.

### happening

Happening jest wydarzeniem, działaniem artystycznym o nieustalonym scenariuszu, podejmowanym w zaskakujących okolicznościach, wobec nie zawsze świadomych widzów, z improwizującym artystą w roli głównej. Materią happeningu jest czyste „dzianie się”.

### performance

Performance to sytuacja artystyczna, której przedmiotem i podmiotem jest performer – artysta występujący przed publicznością jest tu zarówno twórcą, jak i materialem sztuki.



nych wierszy jest językowe bogactwo, upodobanie do różnego rodzaju stylizacji, to późniejsze utwory cechuje daleko posunięta asceza. Paradoks polega na tym, że Białoszewski wcale nie mówi w nich mniej – mówi natomiast w sposób o wiele bardziej skondensowany, bardzo często osiągając granicę niezrozumiałości. W takich utworach, jak słynna *Ballada od rymu* czy *Kontrast kupujeeee!!!* słowa zderzają się ze sobą i często zlewają, a lektura tych wierszy wymaga nadzwyczajnej wyobraźni językowej:

dwór na tożsamość  
 nicieje  
 kratowany cieknięciem  
 już z niego wór  
 same plecy wora

jedno workowe okienko  
 od jeszcze szarszego  
 od wewnątrz  
 zatykam uchem : (?):  
 niosą nas?  
 wysypią? kiedy? gdzie?

Balansując między bełkotem i poetycką rewelacją języka zaangażowanego w opis ludzkiej egzystencji (kto wcześniej skojarzył kondycję człowieka z losem gratów noszonych przez handlarza w zniszczonym worze?), poeta wkraczał w „**lingwistyczny**” **okres swojej twórczości**. Niemal każdy jego wiersz to poetycki happening, teraz także językowy! Stając pośrodku zanurzonego pola i dokładnie obserwując horyzont, podmiot wiersza *Widnokrażenie* relacjonuje:

W pół dnia  
 o pełni powietrza  
 idzie mały  
 odległość  
 kotem mu się tamie  
 chodzi nim  
 po kroju promienistym  
 chodzi po słońcu odległości

### poezja lingwistyczna

Na przełomie lat 50. i 60. rozwinął się w Polsce wpływowy kierunek poezji określanej jako poezja lingwistyczna. Poeci (Miron Białoszewski, Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Bieńkowski, Witold Wirpsza i in.) przyjęli założenie, że głównym celem poezji jest wypróbowywanie możliwości języka (obnażenie jego słabości, a wykorzystanie siły). Traktowali go jako instrument podejrzany, który potrafi spychać użytkownika na manowce ekspresji i komunikacji, a niekiedy paraliżować jego kontakt z innymi ludźmi.

Upitem się proporcami.  
 Wieje niebo przez mnie.  
 Mała moja roztrzępotana obecność  
 I dzieje jednego wielkiego topotu.  
 Tyle na raz epok  
                                     oddalenia

Szołomią mnie przesunięcia:  
 zieleń spierzchła w niebieski tok  
 siwe dopatrzenia bieli  
 i – co żółte – coraz bardziej stąd w plastry.

Podważyły mnie:  
 mylne kresy  
 miedze zbliżeń  
 mijań  
 rzemienie ziemi  
 rozwiązujące się wylotami na mnie

Jakże miałem  
 nie przewrócić się  
 od siebie do włosów twarzą

Co wydarzyło się tego letniego dnia na rozległym polu zaoranej ziemi? Z pozoru nic wielkiego – obserwując na przemian daleki horyzont i czarne skiby od nogami, poeta potknął się i przewrócił. Jednak zaskakujący opis tego zdarzenia pozwala sądzić, że podmiejskie, piesze wycieczki Białoszewski traktował równie poważnie, jak swoje domowe seanse, a spotkanie poety miało zupełnie wyjątkowy charakter! W otwartej przestrzeni rozległego pola jego wyobraźnia stale pracuje, zwyczajnie zamieniając w nadzwyczajne. Dzieje się to już na poziomie języka. Zwyczajnie pierwszy wers *Widnokrażenia* brzmiałby: „w pół drogi”, nadzwyczajnie: **w pół dnia**; zwyczajnie drugi wers wiersza brzmiałby: „o pełni księżyca”, nadzwyczajnie: **o pełni powietrza**. Poetyckie sformułowania przywodzą na myśl zwykle wyrażenia, te zaś – choć niewypowiedziane – odgrywają w wierszu ważną rolę. Po pierwsze dają posmak baśniowej niesamowitości (uczucie świetnie nam znane z dzieciństwa), po drugie decydują o efekcie językowej niespodzianki. Ale nie o zabawę językiem tu chodzi. Zaskakujący, zmetaforyzowany opis wędrówki po polu pozwala dostrzec jej wyjątkowy charakter!

*Widnokrażenie* to wiersz o patrzeniu, przy czym najpierw obserwujemy tego, który idzie i widzi, potem zaś to, co wędrujący i patrzący dostrzega (a dostrzegając – przeżywa). Ciekawie jest wejść w rolę poety i stanąć kiedyś pośrodku rozległego pola. Nagle okazuje się ono wielkim kołem pociętym bruzdami zaoranej



ziemi! Środek koła jest ruchomy i zmienia swoje położenie z każdym naszym krokiem. Ruchomy staje się także horyzont, zagięty kolistnie i z każdym krokiem oddalający się od nas o krok... Można to doświadczenie opisać językiem geometrii, można – astronomii. Oba języki mieszają się w wierszu Białoszewskiego i oto słyszymy, że podmiot *Widnokrażenia* chodzi **po słońcu odległości**, czyli promieniu... Czyżby uniół się już w powietrze? Romantyczna wyobraźnia nieobca była Białoszewskiemu, poeta unikał tylko romantycznej stylistyki. Posługując się zupełnie innym językiem poetyckim, opisywał jednak bardzo podobne stany umysłu! Oto podmiot jego wiersza odkrywa nagle, że nie tylko odległości, ale też proporcje, kształty, barwy otaczającego go świata w całości zależą od jego spojrzenia i to jego aktywność obserwatora decyduje o tym, co jest na dole, a co w górze, co bliżej, a co dalej, jak zmieniają się kolory. Wystarczy skupić wzrok na wybranym szczególnie ziemi, mocno wpatrzeć się w biel chmur albo tak się odchylić, by niebo znalazło się nagle pod nogami... W takiej pozycji łatwo oczywiście o wywrotkę, ale jest to wywrotka niezwykła – dzięki niej poeta poczuł się nagle tak, jakby sam w sobie (w skorupie swojego ciała) **przewrócił się** (przekreślił) na drugą stronę: **od siebie do włosów twarzą**. Chyba tylko we śnie możemy doświadczyć czegoś podobnego!

*Widnokrażenie* przynosi zapowiedź pewnej zmiany w twórczości Białoszewskiego. Z czasem bliskie, podręczne przedmioty i dalekie, niemal planetarne krajobrazy przestaną mu być potrzebne, by poczuć się poetą. On sam: czujący, myślący, reagujący stanie się dla siebie przedmiotem wzmoczonej obserwacji i polem poetyckich działań. W późniejszych wierszach Białoszewskiego z tomu *Mylne wzruszenia* (1961) czy *Było i było* (1965) słabnie także nieco jego „lingwistyczna” inwencja. W słynnym cyklu *leżenia*, otwierającym trzeci tom poety, słowna łamigłówka ustępuje mowie tak prostej, że aż naiwnej, tak nieporadnej, że aż krępującej, do złudzenia przypominającej wywody – no właśnie, czyje? Dziecka? Bazarowej handlarki? Wiejskiego „głupka”?

jestem sobie  
 jestem głupi  
 co mam robić  
 a co mam robić  
 jak nie wiedzieć  
 a co ja wiem  
 co ja jestem  
 wiem że jestem  
 taki jaki jestem

– i tak dalej... Te wiersze – jak zresztą większość utworów Białoszewskiego – trzeba umieć głośno przeczytać, odpowiednio intonując poszczególne zdania i akcentując poszczególne słowa. Trzeba umieć je zagrać! *Wywód jestem'u* to przecież





zapis głośnego monologu, jaki poeta wypowiada do siebie w łóżku, po raz kolejny inicjując mały, domowy spektakl (pod kołdrą, **w kucki na siedząco**). We wspomnieniach o poecie stale powraca **motyw łóżka** – Białoszewski spędzał w nim całe dnie, dopiero wieczorem, a czasem nocą, wychodząc z mieszkania na miasto. W łóżku pisał, przyjmował gości, czasem opowiadał – taką przez wiele lat opowiadaną w pościeli historią był pierwotnie *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, nagrany potem na magnetofon, a dopiero w trzeciej kolejności spisany przez poetę w kształcie bardzo zbliżonym do jego ustnej relacji. Ale łóżko to przede wszystkim miejsce namysłów nad samym sobą – przestrzeń filozoficzna tego „osobnego” poety. Diogenes filozofował w beczce, Białoszewski na tapczanie, notując w dziennikowym trybie swoje myśli, doznania, odczucia, czasem wspomnienia. Wiele w *leżeniach* westchnień, rezygnacji, zapałów i nagłych „kłapnięć”. Te prosto nazwane uczucia „leżakującego” towarzyszą pozornie błahym, a w istocie niezwykle wyrafinowanym przemyśleniom, które poeta układa w rodzaj osobistej, za sprawą stylu nacechowanej ironią „księgi mądrości”. Druga część *wywodu jestem'u* brzmi następująco:

może niegłupi  
ale to może tylko dlatego że wiem  
że każdy dla siebie jest najważniejszy  
bo jak się na siebie nie godzi  
to i tak taki jest się jaki jest

Podmiotem cyklu *leżenia* jest wyznawca doktryny życiowego minimalizmu, pogodnego wyrzeczenia, którą z poczuciem życiowej pełni praktykuje w czterech ścianach swojego pokoju. Teraz jego poetycką zdobyczą będzie spokój wewnętrzny, zgoda na siebie, świat i innych ludzi, akceptacja tego, co małe, wreszcie – dobroć. O ile wcześniej ruch poetyckiej wyobraźni Białoszewskiego wyrażały metafory fruwania, latania, podsufitowego krążenia, o tyle teraz stan **dobrego sobie bycia** poeta kojarzy najczęściej ze wzrastaniem rośliny albo ciasta. **Kuchenne przedmioty zostają w jego wierszach zastąpione przez kuchenne metafory:**

leżąc w łóżku chcę być dobrym  
przez sen rośnie dużo dobroci  
leżenie dobroć wygrzewa  
ale wstanie ją zawiewa

Czy ktokolwiek przed Białoszewskim pisał o sobie w ten sposób?

Ciekawie jest spojrzeć na *leżenia* jak na zapis prawdziwych doświadczeń poety i dostrzec w nich fragment większej całości o nazwie **maksymalnie udana egzystencja**. Tak Ludwik Hering, przyjaciel i mentor Białoszewskiego, określił



kiedyś jego życie. Rzeczywiście było ono wyjątkowe, choć dla przypadkowego obserwatora zupełnie nieatrakcyjne. W szarej rzeczywistości PRL-u poeta toczył żywot ubogiego outsidera. Funkcjonujący na peryferiach życia literackiego, wolny od ideologicznych zaangażowań, utrzymywał się z niewielkich pisarskich honorariów, wspierany materialnie przez grono zaprzyjaźnionych z nim osób. Skromny, cichy, niczym niewyróżniający się mężczyzna w marynarce, doskonale wtapiający się w krajobraz powojennej Warszawy, która była całym jego światem – taki portret wyłania się ze wspomnień o poecie. Na czym więc polegała wyjątkowość jego osoby? Białoszewski w tym, co dla innych pozostawało zwykłe, banalne, niewarte uwagi i namysłu, zawsze potrafił dostrzec coś wyjątkowego. Działo się to za sprawą na poły mistycznego skupienia, w które poeta wprowadzał się niczym w **trans** (sam chętnie używał tego słowa, pojawia się ono w tytułach jego „małych narracji”). Większość wierszy Białoszewskiego, a także wiele zapisków prozą nosi ślad „transowych” doświadczeń poety.

Znajdujemy je na przykład w niewielkim utworze zatytułowanym **Topola** z tomu **Szumi zlepy ciągu** (1976). Gdyby zapytać o przedmiot tych quasi-dziennikowych notatek, odpowiedź byłaby banalna, wręcz żenująca. Poeta zapisuje w nich przecieź tylko to, co pewnego sierpniowego dnia zaobserwował przez szeroko otwarte okno balkonowe: przechodniów, topolę, niebo. Łatwo się domyślić, że dzień wcześniej widok z balkonu Białoszewskiego był identyczny i taki też pozostanie nazajutrz – naprawdę trudno dostrzec w nim coś nadzwyczajnego. A jednak **Topola** świadczy o czymś zupełnie przeciwnym! Utwór ten jest bowiem małym reportażem z „transu”, który rodzi się niejako na naszych oczach (prowadząc swoją narrację, poeta stosuje czas terażniejszy, który może także wskazywać na powtarzalność opisywanych doświadczeń). **Co otworzę balkon, to wpadam w wielki dzień** – zapisuje poeta. Za oknem, ulicą Kredytową, przeciąga barwny tłum przechodniów w letnich strojach. Ludzie **nadchodzą, powiewają na słońcu i w cień** **niu, i idą, idą**. Inaczej poeta: **Ja się kładę, mam nos pełen powietrza, patrzę z łóżka na topolę, tak mi wyrosła przez te dziesięć lat, że zajmuje pół widoku...** Topola jako obiekt obserwacji jest odwrotnością ludzkiego korowodu. Domeną przechodniów pozostaje ruch i zmiana, domeną drzewa – bezruch i trwanie, które ukrywa tajemnicę drzewa: jego powolny wzrost, dojrzewanie. Jest to tajemnica coraz bardziej intensywnego bycia, które jest nieuchwytnie dla wzroku pospiesznego przechodnia. Wzrok poety jest inny: **tak mi wyrosła przez te dziesięć lat, że zajmuje pół widoku, szumi, przebiera w sobie, przekłada się, zastania akurat domy [...]**. Tamci nadchodzą i przemijają, ta stoi i rośnie. Bez przerwy. Poeta kilka razy podchodzi do okna, by obserwować ludzi i drzewo, a im dłużej się im przygląda, tym wyraźniej dostrzega ze swego balkonu samą zasadę ich istnienia! Wyniesiony ponad ziemię i zanurzony w **dużym, niebieskim** niebie, przez moment patrzy na świat tak, jak sam Bóg i jego aniołowie. Niezwykłe w „transie” Białoszewskiego jest to, że jego intelektualnemu widzeniu reguł istnienia zawsze towarzyszy trudne do nazwania poczucie szczęścia. **Tak jakbym**



był nad wodą czymś tam dobrym – powie w swoim stylu poeta. **Się zanosi i zanosi, i nic więcej, ale to już to. Aż się męczę. Albo tak się cieszę. Że zamykam.** Balkon rzecz jasna... Ale „trans” się nie kończy, za chwilę poeta znowu podejździe do okna, by w ten wyjątkowy dla siebie sposób obserwować i odczuwać rzeczywistość.

Opisując swoje „transowe” doświadczenia, poeta – jakby mimochodem, nie wprost, ironicznie i trochę komicznie – napomyka w niektórych utworach o wyjątkowej roli, jaką odgrywa względem innych ludzi. W *Transach* zupełnie niespodziewanie wypowiada takie oto słowa: **Co ja z tymi ludźmi mam, co wiszą, gdzie nie przefrunąć, wiszą i są, i rosną, kolonie, kolonie, a między nimi latają krowy niespokojne, dojne, święte, wariackie.** Jedną z takich dojnych, wariackich i świętych krów będzie dla Białoszewskiego Jezus Chrystus. **Nie wchodząc w boskość** (i ofiarę) Jezusa, poeta dostrzeże w nim **kogoś bardzo subtelnego**, kto sam się **naznaczył i poczuł się odpowiedzialny za te byty, przejścia, światy, za wszystkich i za wszystko.** Stając na środku Marszałkowskiej, nawiedzając warszawskie bazyry i blokowiska, eksplorując podmiejskie peryferie, przemierzając szpitalne korytarze i cmentarne alejki, tkwiąc na trzecim piętrze kamienicy przy Placu Dąbrowskiego, a potem na dziewiątym piętrze bloku na Lizbońskiej, Białoszewski zdaje się brać za ludzi podobną odpowiedzialność. Ale w jakim sensie?

Ten samotnik, outsider, dziwak w tytule jednego z późnych wierszy z tomu *Odczepić się* (1978) nazwie siebie **stróżem i latarnikiem.** W tym dowcipnym porównaniu (poeta na ostatnim piętrze mrówkowca niczym lokator latarni morskiej) kryje się zupełnie poważne przesłanie: bez mojego spojrzenia (i światła), które wam daję, zabłądzicie i zginiecie. Taki też jest komunikat, który poeta „wysłał” ze swojej latarni: **Nie zabłądźcie. / Bądźcie,** ale siła poetyckiej perswazyji wydaje się w tym wypadku mniej istotna, niż zapisana w wierszu samoświadomość Białoszewskiego. Jest to świadomość poety, który osiągnął wyjątkowy wgląd w metafizyczny wymiar rzeczywistości i podtrzymywanie tej wizji uważa za swój obowiązek względem wszystkiego, co istnieje.

### „mironia”

„Mironia” to neologizm Białoszewskiego oznaczający „ironię Mirona”. Połączenia dwóch pierwszych głosek słowa może także sugerować zwrotny charakter „mironii”, czyli autoironię. Przejawiała się ona najczęściej w literackiej zabawie Białoszewskiego własnym wizerunkiem poety-dziecka, poety-anachorety (pustelnika) czy poety-niepiśmiennego prostaczka.


Na progu swojej twórczości poeta wierzył, że każdy może być artystą i tak jak on, choćby manipulując zwykłymi przedmiotami, łowić w sieć języka to, co rodzi wyobraźnia. Niemal każdy jego wiersz był partyturą tego typu doświadczeń. Ten **osobny** poeta **sprawdzał sobą** każdą, najbardziej banalną cząstkę bytu i do tego samego wzywał swoich czytelników. Z czasem stawał się ostrożniejszy, ucząc się akceptacji siebie – jakże często **okłapłego ze swoich natchnień**, i akceptacji świata – w którym tylko nielicznym udaje się osiągnąć



świadomość metafizyczną. Sam należał do takich **świętych, fruwających** krów i tylko skromność, a także nieodłączna „**mironia**” chroniły go przed pychą. Biorąc odpowiedzialność za wszystkich bez wyjątku zjadaczy chleba, ostatecznie namawiał ich tylko do empatii: **Mijacie, mijajmy się, / ale nie omińmy** – do końca pielęgnując w sobie **do rzeczy nieprzyzwyczajenie**. Na kilka tygodni przed śmiercią, po trzecim zawale, pisał w szpitalu wiersz o drzewach:

mijane  
z daleka  
w ledwie omgielkowaniu  
czegoś wypuszczonego  
ukazują swoją konstrukcję  
jako odkrycie

*(Drzewa–kwiecień–uwaga)*

 Jacek Kopciński