

Białoszewski „lizboński”. Wstęp

14 grudnia 1976 roku, ponad rok po przeprowadzeniu się ze Śródmieścia na drugi brzeg Wisły i około sześciu miesięcy od ostatniej notatki zamieszczonej w prozie *Chamowo*, Miron Białoszewski tak relacjonował swoją aktualną sytuację dawno niewidzianemu znajomemu, do którego pisał po długiej przerwie:

Od półtora roku mieszkam na Saskiej Kępie. Leszek został na placu Dąbrowskiego. Po prostu dostaliśmy mieszkanie. I się rozluźniliśmy. Mój nowy pokój jest nieco mniejszy. Bo Leszek potrzebował dużo miejsca na obrazy i w ogóle ma teraz gdzie malować.

[...] Klótni między nami w ostatnich latach nie było ani jednej. Dawniej były, ale ważniejsze, co ostatnio.

Leszek jest bardzo ciekawym człowiekiem, ma niezwykle dużo wiadomości, jest niezwykle bystry. [...]

Przyjaźnię się z moimi współteatralnikami, Ludwikiem i Ludmiłą, choć teatr już dawno nie idzie. Ludwika znam od 1940 roku. Poznałem go koło fontanny na wiosnę na placu Dąbrowskiego.

Swena nie widziałem dawno. Śniło mi się, że byłem u niego. Może kiedyś zajrzę. Jest z grubą i łagodną Hanią. Mają psy.

O śmierci Teika wiem. [...]

Mam od 7 lat kilkoro zaprzyjaźnionych młodych [...]. Są mili i należą do tych młodych mądrzejszych. [...]

Ja mam tu widok z 9 piętra na nowe nieduże osiedle, dwa błyski Wisły i Siewierki z elektrociepłownią. Nowa sytuacja namówiła mnie do nowych wierszy.

W 1974 roku pod koniec przydarzył mi się zawał serca. [...]

Teraz już dobrze się czuję¹.

W liście Białoszewski wydaje się zdystansowany do zdarzeń z czerwca 1975 roku i pogodzony z nową sytuacją, jednak przed napisaniem tej wiadomości zdążył już po wielokroć przetworzyć własne doświadczenia w rozlicznych tekstach. Okres życia nazywany przeze mnie „lizbońskim”

¹ List Mirona Białoszewskiego do Tadeusza Tabora, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (dalej – ML), inw. 6345, s. 2–4, 6.

od nazwy ulicy, przy której pisarz zamieszkał po przeprowadzce, a zwłaszcza wątek przeniesienia się ze Śródmieścia i emocje z tym związane stały się więc kanwą tomów poetyckich, cykli i pojedynczych wierszy, prozy, były przedmiotem dyskusji i rozważań odnotowanych w dwóch dziennikach i prozie-dzienniku, jak zwykle się określać *Chamowo*. Najbardziej dramatycznie postrzegala to wydarzenie Jadwiga Stańczakowa. 21 czerwca 1975 roku w *Dzienniku we dwoje* (współtworzonym przez Białoszewskiego) pisała:

Przy nagraniu u Romana zastygam w lęku. Pierwsza samotna noc Mirona na Kępie jest tak dramatyczna, że nie mogę opanować przeżycia, chociaż on to czyta już w świetnym humorze, cały, zdrow, pogodzony z nowym gniazdem.

Kiedy Roman coś tam grzebie przy taśmie, gadam z Mironem.

– To było jak zawał, jak szpital.

– Zupełnie. Też o tym myślałem².

Przyjaciele mówią tu zapewne o notatce *Chamowa* datowanej na 14 czerwca tego samego roku, zarejestrowanej na taśmie magnetofonowej kilka dni później, w której Białoszewski relacjonował tę pierwszą noc w nowym mieszkaniu³. Wokół tego wydarzenia krążą zarówno teksty poety z lat 1975–1976 i trochę późniejsze, jak i wszystkie szkice zgromadzone w mojej książce. Pozornie jej ramy czasowe są tak wąskie jak powierzchnia mikroskopijnego mieszkania w bloku na dziewiątym piętrze, gdzie przeniósł się Białoszewski. Wyznaczają one bardzo ograniczony zestaw tematów zarysowanych też pokrótce, ale wyczerpująco w liście Białoszewskiego: choroba, przeprowadzka, nowe mieszkanie, rozstanie ze współlokatorem i byłym partnerem Leszkiem Solińskim, widoki z okna

2 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, oprac. i przypisy Jarosław Borowiec, posłowie Adam Poprawa, Wrocław 2015, s. 63; dalej w tekście głównym skrót D w nawiasie i numer strony po przecinku. Zgodnie z zasadą przyjętą przez edytorów dziennika partie pisane ręką Białoszewskiego zostały podkreślone.

3 Miron Białoszewski, *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11, Warszawa 2014, s. 8–9; dalej w tekście głównym skrót C w nawiasie i numer strony po przecinku. Zbiór nagrań został zdeponowany przez Stańczakową w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie (Pracownia Foniczna).

nowego mieszkania, relacje przyjacielskie z kilkoma kręgami osób: te nawiązane dawno (z Ludwikiem Heringiem i Ludmiłą Murawską) i nowsze (z „młodymi”, wśród których byli między innymi Anna i Tadeusz Sobolewscy), wspomnienia teatru i przedwojennych przyjaźni: zerwanych na zawsze (ze Stanisławem Swenem Czachorowskim) i przerwanych tragiczną śmiercią (z Tadeuszem Kęsikiem, czyli Teikiem). Ten minimalizm jest jednak pozorny.

Jeden rok z życia pisarza, od czerwca 1975 roku do czerwca 1976 roku, to czas, w którym zamyka się proza w formie dziennika, *Chamowo*, książka podejmująca na bieżąco temat przeprowadzki stanowiącej przełom zarówno w życiu – jak odbierał to pisarz i jego znajomi, jak i – czego będę się starała dowiedzieć – w spójnym, ciągłym, rozwijanym przez dekady projekcie egzystencjalno-literackim Białoszewskiego. Jest ona dla mnie rodzajem przewodnika po jego mikroświecie, skupiam się na nim w pierwszej części książki, ściśle trzymając się małego terytorium. *Chamowo* jest też centrum, z którego wiodą liczne ścieżki i odnogi: przestrzenne i temporalne, rozwidlające się w postaci mnóstwa różnych pisanych w tym samym czasie tekstów. Trasy prowadzą w inne miejsca, poza blokowisko, ale i do tego, co w latach 1975–1976 dla poety było już przeszłością albo jeszcze przyszłością. Skupienie się w punkcie wyjścia na tak krótkim czasie wynika po części z chęci uwzględnienia poetyki Białoszewskiego: minimalistycznej, lokalnej perspektywy obranej w *Chamowie*, ale przede wszystkim ze zwykłego zdziwienia.

Tak naprawdę w okresie „lizbońskim” mamy bowiem do czynienia z maksymalizmem. Pierwsze wydanie *Tajnego dziennika*⁴, a potem *Dziennika we dwoje* i licznych tak zwanych ineditów⁵ objawiło nagle gęstość i obfitość (r)ów(no)czesnych praktyk piśmiennych i literackich autora *Chamowa*, pozwoliło mi spojrzeć na jego „lizbońską” książkę z zupełnie innej

4 Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012; dalej w tekście głównym skrót TD w nawiasie i numer strony po przecinku. Niedawno ukazało się wznowienie pierwszej części dziennika (*Dokładane treści. Utwory zebrane*, t. 15, Warszawa 2022), korzystam jednak z pierwszego wydania, ponieważ zawiera ono spójną całość, również kolejne części, takie jak *Nadawanie* i *Pogorszenie*, stanowiące dla mnie ważny kontekst interpretacyjny.

5 Mam tu na myśli wydawane od 2015 roku przez Państwowy Instytut Wydawniczy kolejne tomy *Utworów zebranych* (t. 12–14).

perspektywy⁶: nie jako oddzielny utwór, lecz mały element niemal hipertekstowej sieci. Poeta, o którym wiadomo było, choćby z relacji przyjaciół, ale też jego tomów takich jak *Donosy rzeczywistości* czy *Szumy, zlepy, ciągi*, że pisał dużo, i którego postrzegano jako całkowicie zrośniętego ze swoją literaturą⁷, nagle zmaterializował się w postaci płataniny równoległych czasowo tekstów nawarstwiających się, zbiegających i rozwidlających niemal jak – zachowując wszelkie proporcje – ścieżki Borge-sowskiego ogrodu albo krzyżujące się losy zamku Itala Calvina. Natłok tekstów i skomplikowanie relacji między nimi przerosły w moim odczuciu nawet legendę Białoszewskiego, sprowokowały więc do kolacjonowania utworów, a ostatecznie – eksperymentalnej lektury polegającej na obraniu za punkt odniesienia czasu pisania, do czego zachęca zresztą sam autor, dość skrupulatnie datujący wpisy dziennika oraz większość próz i wierszy z tego okresu. Wszystkie teksty łączy czas, nieraz po prostu ta sama data dzienna. Nie pytam więc o relacje intertekstualne, lecz temporalne: o to, w jakie konfiguracje kalendarzowe układają się notatki i utwory sporządzane danego dnia, rekonstruję kalendarz pisania i odnoszę go do biografii poety, która z kolei okazuje się wypełniona niemal codziennym sporządzaniem notatek. Wszystko to sugeruje, że w latach 1975–1976 Białoszewski prawie nie wypuszczał długopisu czy ołówka z ręki, a dodatkowo wytwarzał jedną ciągłą magmę piśmienną, następnie dzieloną na mniejsze porcje, wtórnie włączane w rozmaite całości, przetwarzane po kilka razy w różnych utworach lub ostatecznie pomijane w druku za życia. O takich sytuacjach i próbach ich zrozumienia będzie opowiadać ta książka. Zdarza się, że datowanie tekstów pozwala sądzić, że w okresie, gdy powstawało *Chamowo*, Białoszewski tworzył często tego samego dnia wiersz⁸, prozę, wpis w pierwszej części swojego dziennika *Dokładane tre-*

6 Analizowałam kilka jej aspektów, traktując ją jako samodzielny utwór literacki, w książce *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski – Stachura – Nowakowski – Anderman – Redliński – Schubert)*, Warszawa 2012.

7 *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. Hanna Kirchner, Warszawa 1996.

8 Korpus tekstów prozatorskich i diarystycznych zakorzenionych w tym samym czasie i miejscu pisania uzupełniają wiersze z tego okresu, niestanowiące głównego przedmiotu moich badań, lecz ważny dla nich kontekst. Zasadniczym powodem takiej decyzji jest fakt, że interesuje mnie przede wszystkim tkwiąca w tej twórczości potencja alternatywnego spojrzenia na tekst literacki: nie jako na linearny łańcuch równie

ści, a także współpisał notatkę *Dziennika we dwoje*. Dodatkowo wszystkie niemal utwory mają swoje wersje w postaci nagrań magnetofonowych, na których słyszymy ich autorskie głosowe wykonania. Namnażanie tekstów (nieustanne tworzenie różnych form literackich niemal każdego dnia od czerwca do czerwca w latach 1975–1976, ale też później), ich zwielokrotnianie (kilka postaci medialnych) i powtarzanie (dat, zdarzeń, fraz, wątków, sformułowań) – wszystko to z jednej strony wydaje się mieścić bardzo naturalnie w egzystencjalno-literackim projekcie artystycznym Białoszewskiego, o którym już wiele wiemy, a którego autorskim hasłem przewodnim była deklaracja „spiszę wszystko”⁹. Z drugiej zaś pozwala ukazywać ekstremalną realizację tego „mikromanifestu” i jednocześnie niuansować jego rozumienie (w tym: weryfikować znaczenie słowa „wszystko”).

Te kwestie – zwłaszcza w kontekście diarystyki Białoszewskiego (oraz dziennika pisanego „we dwoje” ze Stańczakową) – są przedmiotem trzeciej, ostatniej części książki. Proponuję w niej odwrócenie pytania, na które już wielokrotnie odpowiadano: jak i dlaczego utwory literackie poety absorbowały „życie”, biografię, „rzeczywistość”, w jaki sposób przekraczają granicę między życiem a literaturą¹⁰. Stawiano je ze względu na

linearnych, zamkniętych dzieł, lecz proces przenikających się czasowo i współistniejących praktyk. Temu celowi najlepiej posłuży wybór prozy – formy horyzontalnej (bo naturalna jest dla niej lektura linearna, zdanie po zdaniu), a nie wertykalnej (opartej na grze między zdaniem a wersem), której logikę Białoszewski zdaje się rozбивać. Ponadto ważnym tematem książki są relacje między prozą autobiograficzną a dziennikiem.

9 Miron Białoszewski, *Spiszę wszystko*, [w:] *Szumy, zlepy, ciągi. Utwory zebrane*, t. 5, Warszawa, 2014, s. 7.

10 O bliskości życia pisarza i jego literatury zob. Anna Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997; Tadeusz Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012. O technikach przekraczania granicy między literaturą a rzeczywistością w kontekście sztuki neoawangardowej zob. zwłaszcza Ryszard Nycz, „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Warszawa 1993; Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson – Buczkowski – Białoszewski)*, Warszawa 2007; Alina Świeściak, *Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24; Joanna Orska, *Życie jako happening. O artystyczności „tajnego dziennika”*

sztukę; w tej książce z kolei po wielokroć pytam o to, jaką rolę odgrywało tworzenie literatury w życiu pisarza: od chirografii, aktu rękopiśmiennego, przez czytanie utworów do magnetofonu, po ich redagowanie i publikowanie. Nie chodzi mi więc o literaturę roztopioną w życiu i zdolną (lub nie, bo jest to kwestia sporna¹¹) zaabsorbować całe jego doświadczenie – co po wielokroć odnoszono do twórczości Białoszewskiego – lecz o taką, która zgodnie z autotematyczną wypowiedzią pisarza może się kojarzyć z wirówką lub wyżymaczką.

Żeby lepiej zrozumieć to dziwne skojarzenie, trzeba sięgnąć po jeden z autotematycznych wpisów z *Tajnego dziennika* (15 stycznia 1976 roku; TD, s. 80). Proponuję spojrzeć na ten tekst z etapu rękopiśmiennego¹², ponieważ w brulionie wizualnie nie przypomina on linearnej prozy rozwijającej się zdanie po zdaniu, jak w opublikowanym dzienniku, lecz wyraźnie układa się w wersy o wierszach. Dodatkowo potwierdza to tezę o magmie czy niezróżnicowanym ciągu tekstu, jaki wytwarzał Białoszewski. Jednocześnie notatka wprowadza nas w to, jak pisarz konceptualizował swoje „lizbońskie” pisanie wierszy i własny proces twórczy, do którego będę próbowała się zbliżyć w tej książce:

— —

Białoszewskiego, [w:] *Białoszewski przed dziennikiem*, red. Adam Poprawa, Wojciech Browarny, Kraków 2010. Jeszcze inną wizję absorpcji rzeczywistości językowej i społecznej, związaną z doświadczeniem biograficznym twórcy i opartą na koncepcji Michaiła Bachtina, przedstawiał Krzysztof Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987 (te perspektywę rozwijałam w książce *Proza życia...*). Nowych ujęć dostarczył rozwój geopoetyki i geokrytyki, które uwzględniają mediacyjny charakter przestrzeni literackiej – pomiędzy tą fikcyjną, wyobrażoną czy mentalną a realną. Wracam do nich kompleksowo w pierwszej części książki; zob. zwłaszcza wykorzystanie geopoetyki w badaniach autobiograficznych: Małgorzata Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

11 Spory te omawia szczegółowo Artur Płaczekiewicz, próbując przekroczyć dualistyczne założenia, na których są one oparte: *Miron Białoszewski: Radical Quest Beyond Dualisms (Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives)*, Frankfurt am Main 2012.

12 Zob. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. Filip Kwiatek, Maria Prusak, Warszawa 2015.

czwartek

moje ostatnie wiersze

chodzi o to, żeby
miały luz; nie zapychały
nic odbiorcy – ale
żeby były ściśle, w siatce konieczności
żeby nie przenosić sytuacji
w co innego, w coś wtórnego

[...]

więc gospodarować zastanym
(przy mnie i we mnie)
bo i nie dodawać nic do swojego
stanu

[...]

napięcia (powód wiersza)
ja – sytuacja
przestawianie, „ulepszanie”
(przechytrzenie)

mści się

[...]

ma być często jeden skręt
(jedno skrećenie)
jak bielizny

w wyżęciu

[...]

więc kiedy w tym ciągu
dalszym, końcowym
nagle zjawi się coś
wizyjniejszego
i ja staram się
tym skrećić ostatecznie wiersz
ukrećić
a nie wiem ostatecznie
co, jak,

nagle okręca mi się to słowami w dużą sprężynę,
monumentalnie¹³

Zapis ten wizualnie wydobywa formę, o jaką tu chodzi: wąską, ściśniętą, pozbawioną „zdaniowości”¹⁴, ale ciągnącą się, zwijaną i rozwijaną. Metafora skręcania i wyżymania sugeruje przede wszystkim, że coś w trakcie tych czynności się wyciska, odsącza jak wodę, eliminuje, coś innego zaś – osusza jak bieliznę. Mowa też o ściśnięciu przypominającym wąskie ramy ograniczonej do minimum przestrzeni „lizbońskiej”. Białoszewski wyraźnie pisze o doświadczeniu, zdarzeniu, emocji – gotowych zasobach swojego życia, które przekształca w sztukę – deklarując ich ścisłowanie i skręcanie jako swoją metodę twórczą. Jak będę się starała pokazać, metafory rodem z pralni znakomicie chwytają relację między wydarzeniem czy stanem albo emocją z życia poety a tym, co zostaje z nich w zapisie. Puszczanie tego samego tekstu albo stekstualizowanego wydarzenia w medialny i międzyludzki obieg przypomina właśnie jego odwirowywanie. Nie jest to jednak efekt niewydolności języka, niezdolnego uchwycić doświadczenia rzeczywistości, lecz wynik świadomej pracy artystycznej, pełniącej też funkcje egzystencjalne, na których będę się skupiać. Zapamiętajmy ten wiersz-nie-wiersz również dlatego, że słowa „kręcenie”, „ukręcanie”, „skręcanie” i „okręcanie” wprowadzają ważne w tej książce figury geometryczne związane z ruchem okrężnym. Krążeniu wkoło podporządkowana jest też struktura książki – siłą rzeczy, skoro dotyczy ona bardzo małego wycinka czasu i ograniczonego nim korpusu źródeł, rozdziałami rządzi logika nawrotów i powtórzeń tych samych motywów, słów czy zdarzeń, które jednak są oświetlane różnymi kontekstami interpretacyjnymi.

Czy jednak mam prawo pytać o rolę literatury w życiu, skoro to życie udostępnia mi się jedynie w postaci tekstu (i mówionych lub spisanych wspomnień przyjaciół pisarza) oraz zapisu głosu poety? Sądzę, że jest to uzasadnione, ponieważ rok 1975 to czas eksplozji autobiografistyki w twórczości Białoszewskiego. Owszem, jego piarstwo zawsze było nią

13 Miron Białoszewski, „Dokładane treści”, ML, sygn. 3956, t. 1, z. 2 (30 grudnia 1975 – 15 stycznia 1976), s. 68–70.

14 Tamże, s. 69.

podszycie¹⁵, jednak dopiero wtedy zaczął on prowadzić dziennik w ścisłym sensie tego słowa obok zwyczajowej dla siebie datowanej prozy przypominającej diariusz, nie zarzucając nasycania wierszy i opowiadań ładunkiem osobistej historii i biografii czy słów bliskich mu osób. Diarystyczna eksplozja wiąże się według mnie również z zabawą towarzyską polegającą na eksperymencie współpisania dziennika Jadwigi Stańczakowej. Moje odwrócone pytanie ma sens również dlatego, że w tym okresie pojawia się więcej autotematycznych wypowiedzi pisarza, które konceptualizują jego doświadczenie biograficzne – zawiera je przede wszystkim *Tajny dziennik*. Jest jeszcze jeden powód, by takie pytania zadawać. Skupienie się na czasie pisania – odnotowanym również w dziełach Białoszewskiego pod postacią dat oraz tematu, jakim są działania związane z wytwarzaniem literatury – pozwala mi zbliżyć się do temporalnego procesu twórczego. Nie chodzi tylko o rekonstrukcję kalendarza pisania, bardzo łatwego do odtworzenia na podstawie opublikowanych utworów. Mamy dostęp zarówno do nagrań, jak i rękopisów czy listów Białoszewskiego. Te źródła z kolei w świetle współczesnej krytyki genetycznej i jej rozwinięć w postaci rozpoznań na temat materialności tekstu¹⁶ można analizować jako głosowe¹⁷ czy odręczne¹⁸

— —

15 Michał Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] tegoż, *Gry powieściowe: Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973; Andrzej Ziemięnicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.

16 Zob. George Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page*, New York 2001; zob. także tegoż, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. Joanna Sobesto, przekład przejrzał i poprawił Tomasz Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1; Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*

17 Zob. np. Dominik Antonik, *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

18 Mateusz Antoniuk, *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1; zob. zwłaszcza liczne prace Krystyny Pietrych, która prezentuje bliską mi perspektywę i kategorię procesu twórczego, przy czym autorka wychodzi z obszaru krytyki genetycznej, podczas gdy moje próby rozbicia statyczności, substancjalności i autonomii dzieła literackiego (wobec autora i otaczającego go świata) są zadłużone głównie w koncepcjach antropologicznych Tima Ingolda. Zob. Krystyna Pietrych, *Notatniki zamiast opus magnum*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4; tejsze, *Aleksander Wat – (re)lektury*, Łódź 2022 (ostatnia część książki poświęcona

„sygnatury” autorskie, również cielesne¹⁹, czego będę dowodziła zwłaszcza w drugiej i trzeciej części książki. Podmiot, o którym opowiem, pozostaje więc dla mnie narratorem-bohaterem-autorem²⁰, instancją mediującą między tymi własnymi wcieleniami. Nie chciałabym sztucznie rozdzielać istoty, którą Białoszewski sam stworzył, lecz będę próbowała zrozumieć tę jego konstrukcję i znaleźć dla niej egzystencjalne motywacje oraz literackie konsekwencje po 1975 roku, zwłaszcza że w obliczu kilku wersji medialnych tekstów (głos, rękopis, drukowany tekst) „ja” tego bytu ulegało znaczącemu zwielokrotnieniu.

Powyższymi kwestiami autobiograficznymi zajmuję się w trzeciej części książki, która jest też najbardziej rozgałęziona temporalnie ze względu na czas biograficzny silnie uruchamiany przez Białoszewskiego w dzienniku; odchodzę tu więc znacznie od jednego miejsca i roku. Co do relacji między pisarzem a tekstem, zasugeruję od razu prowokacyjnie, że naprawdę trudno oddzielić w tej konstrukcji autora – rozumianego jako biograficzny, cielesny byt – od jego stekstualizowanych wcieleń. Jego „lizboński” tekst (rozumiany jako temporalnie osadzona całość, zestaw różnych utworów) cechuje w tym okresie nadmiarowość, namnażanie, zwielokrotnianie, może wręcz nadprodukcja, a także rozprzestrzenianie związane z puszczeniem go w złożony obieg i szczodrym obdarowywaniem kilku tomów identycznymi frazami, sformułowaniami czy wręcz całymi fragmentami. Również Białoszewskiego było wtedy „dużo”: rozprzestrzeniał się, zarówno gorączkowo jeżdżąc po Warszawie, co nie jest nowością, jak i podróżując po świecie, co wcześniej się raczej nie zdarzało. Pierwszą od 1959 roku (czyli od wyjazdu do Paryża z Arturem Sandauerem, opisanego w jednym

notatnikom Wata); tejsze, *Uobecnianie (się) autora w przedtekstach i tekście wiersza „czego byłoby żal”*, „Konteksty Kultury” 2022, z. 1.

19 Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

20 Badania skupiające się na kategorii „ja”, podmiotu tej twórczości, nieuchronnie związanego z autorem – zob. Ryszard Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001; Elżbieta Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006. Książka Winieckiej jest szczególnie dla mnie istotna, ponieważ autorka, podobnie jak Tomasz Kunz w innym artykule (Tomasz Kunz, „Ja: pole do przepisu”. *Miron Białoszewski, czyli literatura jako forma istnienia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5), uwzględnia aktywną rolę pisania (tworzenia tekstu literackiego) w procesie konstrukcji podmiotu i tożsamości.

z opowiadań z tomu *Szумы, zlepy, ciągi*) podróż zagraniczną Białoszewski odbył w 1977 roku, do Budapesztu, potem jeździł bardzo często. Jak wspomina słynne „wtorki” Ewa Berberyusz: „Było też wtedy więcej żarcia serników, pączków, które specjalnie na tę okazję kupował w wynalezionej przez siebie prywatnej cukierni na rondzie Waszyngtona. W ogóle, zsybaryciał. Wsypywanie sobie do ust mleka w proszku i zapijanie wodą z kranu należało do przeszłości. W pieczone słodczyce zaopatrywał się sam, a Jadwiga – bo już wówczas Jadwiga – dbała o gotowanie. Docenił smak obiadu i zaczął tyć [...]. Fizycznie nie był już tym, kogo poznałam”²¹. Nie są to zresztą żadne tajne i intymne szczegóły, Białoszewski ze swojego tycia i nierozpoznawania siebie we własnym ciele zdawał sprawę w literaturze. Zbieżność między przyrostem i krążeniem tekstu poety a przyrostem jego ciała, „zsybaryczeniem” i kręceniem się po świecie może się wydawać przypadkowa, jest jednak intrygująca.

Zrekonstruowanie kalendarza (w sensie ścisłym) twórczości Białoszewskiego dla jednego roku pozwala mi ukazać literaturę jako proces: serię zwiokrotnionych praktyk literacko-autobiograficznych, podejmowanych nieraz równocześnie, choć w różnych funkcjach. To z kolei umożliwia dostrzeżenie wagi czasowości w twórczości Białoszewskiego i szerzej – wskazanie na jego literaturę jako praktykę temporalną (oraz wydobywanie funkcji tej praktyki). Aby lepiej zrozumieć tę koncepcję czasu i to, jakim operacjom poddaje go pisarz w swojej literaturze, na przykład poprzez odsłanianie procesualności własnych tekstów, zawężam ramy temporalne do jednego z najbardziej chyba produktywnych lat życia Białoszewskiego. Jest to jednak tylko punkt wyjścia. Podobnie jak w cytowanym na początku liście, tak też w utworach literackich i diarystyce pisarza – za których logiką będę podążać – ważne wydają się wszelkie sploty czasu teraźniejszego z przeszłym, wspomnienia, praca pamięci, dla której kluczowy był *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Jak staram się przekonać na podstawie rękopisów, pierwotna idea niezrealizowana ostatecznie w opublikowanym tekście *Pamiętnika*... rozwijana była przez Białoszewskiego w następnych prozach, a dotyczyła właśnie temporalności: relacji między czasem wydarzeń a czasem ich wspominania i opisywania. Zależy mi na wyzyskaniu jedności czasoprzestrzennej, osadzeniu twórcy i jego

— —

21 Ewa Berberyusz, *Zabrali mi piec*, [w:] *Miron...*, s. 210.

aktywności w jednym miejscu i czasie, by ukazać związek między tym konkretnym usytuowaniem pisarza a jego twórczością, dowodzący jej relacyjnego charakteru. Na zasadzie kontekstów pojawić się jednak muszą i czasy, i dzieła wcześniejsze. Poręcznym przykładem są tu *Szumy*, *zlepy*, *ciągły*: w początkowym okresie „lizbońskim” finalizowane jest ich wydanie, a na taśmach ze zbioru Jadwigi Stańczakowej nagrania fragmentów *Chamowa* łączą się płynnie z *Szumami*... – oczywiście nie oznacza to wiele, może wynikać z przypadku albo oszczędzania miejsca na kasetach, ale podkreśla temporalne współistnienie tych utworów.

Ograniczony czas będący przedmiotem mojego namysłu koncentruje się przede wszystkim wokół jednego miejsca stanowiącego wtedy centrum życia poety, ale też jeden z najważniejszych tematów literackich. W części pierwszej staram się więc rekonstruować gęstą sieć praktyk zamieszkiwania. W tym ujęciu literatura autora *Chamowa* jest również sposobem zadomawiania się i badania miasta. Praktyki i doświadczenia artystyczne traktuję tu jako pełnoprawny proces poznawczy, bliski antropologii codzienności, za jego narzędzia uznając doświadczenie czy pamięć miasta, jakimi dysponował pisarz. Dostrzegając bliskość koncepcji przestrzeni miejskiej realizowanej przez Białoszewskiego w sztuce i postulowanej przez Tima Ingolda, do którego prac będę się stale odwoływała w pierwszej i drugiej części książki, staram się zrekonstruować gęstą sieć praktyk: przestrzennych, literackich, autobiograficznych i innych, jaką Białoszewski oplatał jedno miejsce, a więc – jeśli sięgnąć znów po Ingoldowską inspirację – wytwarzał je, jednocześnie tworząc literaturę.

Intencją drugiej części książki, również motywowanej poetyką Białoszewskiego, zbieżną według mnie z procesualną koncepcją dzieła sztuki według Ingolda, jest chęć ujmowania tekstu literackiego jako procesu, w którym udział bierze przestrzeń, całe materialne, przedmiotowe, ale i ludzkie otoczenie: magnetofon, rośliny-bukiety, korytarz na jedynastym piętrze bloku, gołębie miejskie, wrony, architektura, przyjaciele, słuchacze, osoby przepisujące bruliony Białoszewskiego, by podać je do druku. Staram się więc rekonstruować performanse i sztukę słowa jako *performance*²² wpisane w tę twórczość, podkreślając ich rolę w procesie

22 Stosuję pisownię pozwalającą różnicować znaczenia pojęcia. „Sztuka słowa jako *performance*” odnosi się do koncepcji Richarda Baumana (*Sztuka słowa jako performance*,

twórczym, ale też funkcjonowanie jako pełnoprawnych dzieł sztuki wizualno-performatywnej: układanie bukietów, psychogeograficzny dryf, seanse magnetofonowe i spotkania towarzyskie rozumiane jako rodzaj *performance art*. To, że zostały one szczegółowo opisane w tekstach literackich, pozwala też spojrzeć na te utwory jako na formę archiwum performansu czy konceptualną sztukę dokumentacji sztuki (w tym sztuki pisania). Zgodnie z charakterem tej twórczości chcę je potraktować jako element procesualnych praktyk wytwarzania literatury, których częścią, a lepiej – momentem (wcale nie zawsze docelowym), jest tekst literacki.

Za Białoszewskim przyjmuję też relacyjną koncepcję tekstu.

Proces twórczy toczy się w przypadku Białoszewskiego w skrajnie relacyjny, zdarzeniowy i sytuacyjny sposób. Pisarz sam tworzy literaturę (efekt-tekst), ostentacyjnie czasem odsłaniając w niej (nim) sposoby i procedury tworzenia (między innymi rozmowy, anegdoty współrozmówców, dialogi, okoliczności, w jakich pisze, pisanie o czynności pisania). Dodatkowo podkreśla jej (jego) otwarty charakter, wypróbowując po wielokroć w różnych medialnych postaciach i w rozmaitych sytuacjach przed różnymi odbiorcami ten sam utwór (nagranie, tekst, spotkanie z publicznością, czytanie wśród znajomych, audycja radiowa, ale też czasem notowanie w dzienniku i *Chamowie* tych samych sytuacji, dyskusje z przyjaciółmi o tekście, (nie) uleganie namowom Jadwigi Stańczakowej, by coś jeszcze opisać). Analizuję

przeł. Grzegorz Godlewski, [w:] tegoż, *Literatura ustna*, wyb., wstęp, kalendarium i bibliografia Przemysław Czaplński, Gdańsk 2010). Tłumacz zdecydował o niespoliszczonym zapisie terminu, co przejmuję w tej książce, ponieważ pozwala to położyć nacisk na werbalny aspekt zjawiska i odsyła do tradycji twórczości oralnej, dostarcza kategorii opisu dla takich zjawisk. Jednocześnie w innych kontekstach nie unikam określenia performans; mam wtedy na myśli znaczenia, jakie nadaje temu terminowi współczesna performatyka (zob. zwłaszcza *Performatyka. Terytoria*, red. Ewa Bał, Dariusz Kosiński, Kraków 2017; *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, red. Ewa Bał, Wanda Świątkowska, Kraków 2013; Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. Tomasz Kubikowski, Kraków 2011; Richard Schechner, *Performatyka: wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Wrocław 2006). Oba zjawiska są ze sobą ściśle związane, dlatego też używam konsekwentnie przymiotnika „performatyczny” w odróżnieniu od „performatywny” (które odsyła głównie do koncepcji Johna L. Austina i jej rozwinięć, szczególnie w odniesieniu do języka i aktów mowy, ale też jest przeze mnie stosowane zgodnie z uzusem w przypadku utartych już określeń, na przykład „sztuki wizualno-performatywne”).

wszystkie te elementy procesu twórczego, rozumianego nie tyle jako intelektualna, abstrakcyjna praca niematerialna, ile jako ciąg materialnych, fizycznych, międzyludzkich temporalnych praktyk²³ wytwarzania literatury.

Ostatecznie wszystkie te praktyki: przestrzenne, literackie i okołoliterackie oraz autobiograficzne, interpretuję jako krążące wokół problemu temporalności, a formułą pozwalającą go najlepiej uchwycić okazuje się sztuka konceptualna, intensywnie rozwijająca się w Polsce w latach siedemdziesiątych XX wieku, a więc w czasach Białoszewskiego „lizbońskiego”, choć nie tylko ta zbieżność będzie argumentem.

Z jednej strony mam świadomość, że ta propozycja może zainteresować przede wszystkim czytelników twórczości Białoszewskiego śledzących „mironologiczną” bibliografię (choć nie jest to łatwe ze względu na jej obfitość). Z drugiej strony chciałabym, by była to również bardziej uniwersalna opowieść o wszystkim tym, o czym przekonuje pisarstwo „lizbońskie”: że sztuka, tworzenie i czytanie/słuchanie literatury to współpraca i współdziałanie, ale też towarzyska zabawa, metoda podtrzymywania więzi; że jest energią pozwalającą czasem – jak Białoszewskiemu w mieszkaniu przy Lizbońskiej – podciągnąć się samemu za włosy do góry, wydzwignąć z kryzysów, egzorcyzmować lęki, przełamywać ograniczenia (jak Jadwidze Stańczakowej); że literatura jest sposobem eksperymentalnego, odważnego myślenia o świecie i jego organizowania na własnych zasadach; i że nie trzeba wiele, by tę twórczą energię obudzić; i że nie jest to wcale utopia.

x

Czas pisania monografii o roli temporalności w „lizbońskiej” sztuce Białoszewskiego był wyjątkowo rozciągnięty. Gromadzi ona efekty poszukiwań prowadzonych od 2013 roku, ale poeta już wcześniej był jednym z bohaterów moich publikacji. Książce *Białoszewski temporalny...* udzieliło się

— —

23 W całej książce posługuję się kategorią „praktyk” w rozumieniu, jakie nadał jej Michel de Certeau (*Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Kraków 2008). Odnoszę ją również do „sztuki pisania” czy tworzenia literatury, widząc w tym jedną ze „sztuk działania”. Jest to uzasadnione w przypadku pisarstwa Białoszewskiego ze względu na jej powszechnie uznawane zakorzenienie w codzienności. Decyzję tę dodatkowo motywuje duży nacisk, jaki kładę na praktyki przestrzenne, stojące w centrum refleksji tego socjologa.

chyba wszystko, co postrzegam jako cechy „lizbońskiej” twórczości tego autora: nadmiarowość, nieustanność, powtarzalność, mnogość, ciągłość, wielowariantowość, fragmentaryczność, krążenie i nawracanie, wszelkie konstrukcje spiralne każące i mnie krążyć wokół tego pisarza i odchodzić w innym kierunku, a potem wracać, procesualność, brak jednoznacznych rozstrzygnięć i mocnych tez, nawarstwianie wielu tekstów wokół minimalnej liczby wątków. Te słowa-klucze do pozawałowego piśmiennictwa poety wpłynęły na kształt książki. Mam nadzieję, że nie będzie to odbierane jako kapitulacja, naśladowanie ani podporządkowanie się autorytetowi pisarza, lecz dowiedzie, że można z lekcji Białoszewskiego na temat tego, czym są miasto (czasoprzestrzeń), literatura (pisanie, tekst), autobiografia (dziennik, pamiętnik) uczynić metodę – a przynajmniej perspektywę – badawczą. Słabością tego ujęcia jest na pewno duża liczba powtórzeń i odniesień do własnych tekstów, co nie robi dobrego wrażenia, ale wydaje się konieczne: odwołania te stanowią po prostu ślad procesualnego meandrowania interpretatorki, bibliograficzne archiwum czasowo od siebie odległych częściowych rozpoznań, które nie znalazły się w zbiorze, ale stanowią odgałęzienia tego, o czym w nim piszę.

Siłą tego sposobu pracy nad książką jest z kolei to, że wszystko, co można dalej przeczytać, to rezultat nie tylko indywidualnego namysłu i cichej lektury, lecz także wieloletnich wspólnych działań poza biblioteką i akademią. Relacyjność tekstu Białoszewskiego, której dowodzę, znalazła więc również swój wyraz w procesie badania. Przeistaczał się on najczęściej we wspólne spacerowanie po mieście, projektowanie map, dyskusje publiczne, spotkania, wizyty w prywatnych domach i archiwach, a nawet współmyślenie o tym, jak można zatańczyć wiersze Białoszewskiego (performans Marii Stokłosy „Poczucie kawalkowości”, premiera 11 grudnia 2020 roku).

Pierwsza część książki jest ściśle związana ze współpracą z Pracownią Studiów Miejskich Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Chciałabym podziękować wszystkim jej członkom i członkiniom, którzy i które w latach 2013–2017 zgodzili i zgodziły się dzielić ze mną zainteresowanie twórczością Białoszewskiego, następnie czytać i dyskutować moje teksty. Tu szczególne podziękowania za wieloletnie chodzenie po śladach poety krzyżującymi się czasem ścieżkami składam Igorowi Piotrowskiemu. Druga część książki mocno wiąże się z kolei ze współpracą z Ośrodkiem Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Podczas licznych spotkań naukowych i towarzyskich miałam szansę prezentować swoje intuicje i pomysły metodologiczne, które – choć zwykle nienormatywne i eksperymentalne – spotykały się w tym awangardowym środowisku ze zrozumieniem. Za wsparcie na etapie finalizowania książki, a także za dialogi na żywo i na odległość poprzez artykuły, dziękuję szczególnie Joannie Orskiej.

Jestem również wdzięczna wszystkim innym współtwórcom subdyscypliny nazywanej przez nas pół żartem, pół serio „mironologią”: za spotkania, rozmowy, dzielenie się wiedzą i materiałami, ale też pomoc organizacyjną w wielu przedsięwzięciach związanych z Białoszewskim. Bez Piotra Sobolczyka nie byłoby periodyku „MiroFor”, współzakładanego przez nas i wspomagającego wytwarzanie wciąż nowej wiedzy o Białoszewskim; bez zaangażowania Marty Bukowieckiej, Macieja Byliniaka i Martyny Mierneckiej nie odbywałyby się Spotkania Mironologiczne, podczas których wiedzę weryfikowaliśmy i wytwarzaliśmy we współpracy i działaniu. Bez Adama Poprawy „mironologia” byłaby znacznie uboższa, a moja książka – pozbawiona rzetelnych specjalistycznych konsultacji. Podobnie było w przypadku wizyt w Dziale Rękopisów Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie – bez wsparcia pani kustosz Małgorzaty Wichowskiej nie miałabym szans na wiele „mironologicznych” odkryć. Za wspieranie moich poszukiwań jestem też wdzięczna panu Henkowi Proeme. Za wspierającą i wzmacniającą lekturę pierwszej wersji książki serdecznie dziękuję profesorowi Andrzejowi Mencwelowi.

Muzeum Warszawy dwukrotnie umożliwiło mi alternatywne sposoby badania literatury poprzez przygotowywanie wystaw („Znikające krajobrazy. *Opowieść przestrzenna* Mirona Białoszewskiego” w 2016 roku w Muzeum Pragi i „Białoszewski nieosobny” w 2022 roku w Muzeum Woli). Za wspólne poszukiwania, rozmowy, krytyczną perspektywę i zaufanie dziękuję Agnieszce Czerniak, konsultantce jednej z wystaw, a Konradowi Schillerowi i Magdalenie Staroszczyk z Muzeum Woli – za troskę o dobro osób ważnych dla Białoszewskiego i „mironologów”: Ludwika Heringa i Ludmiły Murawskiej.

Przed wszystkim książka nie mogłaby powstać bez serdeczności i zaufania, z jakimi przyjęli mnie i moją wizję tej twórczości członkowie i członkinie Fundacji im. Mirona Białoszewskiego, przyjaciele i przyjaciółki poety. Szczególny dług wdzięczności mam u profesor Hanny Kirchner, Anny i Tadeusza Sobolewskich i Małgorzaty Agnieszki Wołyńskiej.

„Przyjaźń nauczyłem się cenić ostatecznie” – pisał Białoszewski w tym samym liście, w którym opowiadał o swoim nowym „lizbońskim” życiu. Dalej dodawał: „Zdaje mi się, że to najważniejsza rzecz. Nie chcę mówić, że ważniejsza od pisania, bo to idzie ze sobą w parze”²⁴. Mogę się pod tą deklaracją poety podpisać dzięki dwóm osobom: Marcie Rakoczy i Beacie Śniecikowskiej (która znanym tylko sobie magicznym sposobem znalazła czas na czytanie tych rozdziałów na bieżąco!) – niestrudżonym emocjonalno-intelektualnym akuszerkom mojej książki.

— —

24 List Mirona Białoszewskiego do Tadeusza Tabora..., s. 4.