

# Odtajniane treści. Wstęp

29 marca 2025 [sobota] w Krakowie na Kurdwanowie (nów Księżyc)

Czytelnicy zostają wpuszczeni. Nieprzyzwoitością byłoby przedkładać długi wstęp do książki liczącej w komputeropisie pół tysiąca stron, choć perwersja konceptystyczna, by ćwierćwiecze pisać o Białoszewskim zamknąć wstępem na ćwierć strony, także kusi. Pierwszy referat o Białoszewskim wygłosiłem jako student pierwszego roku polonistyki w maju 2000 roku i jest to szkic, który w mocno zmienionej postaci trafił do tej książki – o barokowości Białoszewskiego, muchach i Bace. Właśnie w tych najdawniejszych szkicach wprowadziłem najwięcej zmian. W drugim wczesnym szkicu, interpretacji *Wywiadu*, pisanej w 2001 roku, dokonałem po ćwierćwieczu interpretacyjnej wolty o 180 stopni. W szkicach powstałych w ostatnich latach zmian jest mniej, ale żaden fragment tej książki nie ukazuje się w identycznej postaci jak w pierwodruku. Wiąże się to z jednym ze znaczeń, jakie przypisuję tytułowi tej książki. Zrazu uważałem go za roboczy, argumentując, że sprawa (mylnie) wrażenie, jakby w centrum książki stał *Tajny dziennik*; jednak reakcje nań zaufanych osób były entuzjastyczne. Z jednej strony więc „tajność”, pożyczona od tytułu dziennika, nienadanego *de facto* przez Białoszewskiego, oznacza tu bardzo szeroko obecną, ale też szeroko rozumianą perspektywę queerową. Z drugiej – odsyła do całego korpusu ineditów pisarza, tekstów, które ukazywały się drukiem w ostatnich latach, często po tym, jak powstały pierwotne wersje wielu esejów tu zamieszczonych. Wymuszało to przepisywanie, przeredagowywanie i znaczące korektury, w myśl przeświadczenia obowiązującego w tej książce, że „odtajnione” teksty stanowią ciągłość z korpusem opublikowanym, choć każdorazowo warto stawiać pytania, dlaczego coś poszło, a coś nie poszło do oficjalnej publikacji w PRL-u. Z trzeciej strony „tajność” nawiązuje do freudowskiego pojęcia „utajenie” w opisie neurozy traumatycznej. W niniejszej książce – nie tylko w eseju o dyskursie traumatycznym u Białoszewskiego, ale i w wielu innych miejscach – zwracam uwagę na takie „wyskakujące” w różnych utworach utajone treści. Nadałem książce ramowy układ, dzieląc ją na trzy części: szkice tak zwane ogólne czy przekrojowe – interpretacje prozy – interpretacje poezji. Czytelnicy zostają zaproszeni natomiast do czytania albo chronologicznie, albo na wrywki, w zależności od potrzeby czy bieżącego zaciekawienia. Gdzie się dało, gdy dostrzegałem zahaczenia wątków pomiędzy esejami, dawałem markery, odnośniki do innych miejsc

## Tajne przez Białoszewskie / Odtajniane treści. Wstęp

z tego tomu; niektóre cytaty z konieczności się powtarzają, choć sądzę, że zawsze w odmiennych kontekstach.

A teraz (szczególni) czytelnicy zostają podziękowani. Serdecznie dziękuję Ewie i Adamowi, ludziom Terytoriów Książki – Kubie, Ali, Zuzie i Stasz-kowi, osobom, z którymi współtworzymy wyjątkową inicjatywę – rocznik „MiroFor”, wszystkim osobom, które kiedykolwiek skomentowały któryś z drukowanych tu fragmentów sensownie. A zupełnie szczególnie – Moim Rodzicom, którzy to wysłuchiwali mojego gościnnego wykładu o Mironie (na UMCS), to uczestniczyli w festiwalach („Mironalia”), to gościli na promocji „MiroFora” (w Muzeum Czechowicza), to słuchali zapisów moich o nim wykładów i występów po polsku, angielsku i francusku, a także rozlicznych audycji radiowych o Mironie z moim udziałem – tak że właściwie sami mogliby już chodzić opowiadać o tym całym Białoszewskim w radiu. A to niejedyna ich zaleta.

**I**

**Z wysoka wygląda(m)**

**ogólnie ogólnie**



# Jęczenie - - - - - śpiewania / otwieranie japy

Między pierwociną – a ostatnią plwociną. W 1942 roku to wichur tak śpiewał, że bardziej jęczał. W *Przerwanym poemacie*, bo od takiego deklaratywnego i „zrobionego” przerwania zaczyna się znana młodość poetycka Białoszewskiego. „Jęczenie – – – – – śpiewania, / Wichur wybuchający, / (Detonacje wichru)...” (XIII, s. 13). A w jednej z ostatnich *Odmian łapania tchu*, kiedy „dech się skraca / odfruva / powalonego duch rozpruwa / sam ze śmiechu rzezi” (X, s. 276), a duch to „pod[m]uch”, wiatr, przy tym „niedziela południe bździ” (X, s. 279; też więc wiatr, czy i detonacja?) – przeczuwana, krążąca śmierć, ale opisana jako już dokonana, uogólniona, „tak uzwyczajnia / otwiera japę” (X, s. 278). Rozumiemy, że śmierć otwiera nie swoją japę, lecz moribundusa; opada szczęka; tu się faktycznie przerywa jakiś poemat, bo dotychczas gdy poeta otwierał, za przeproszeniem, buzię, to aby śpiewać. Nawet jeśli w pierwocinach bardziej niekiedy „jęczał”<sup>1</sup>. Znana to metafora w odniesieniu do wczesnej, juvenilnej czy przeddebiutowej bądź wczesnodebiutanckiej twórczości i zwykle sens jej w y b r z m i e - w a w perspektywie (docenionej) twórczości „dojrzałej”, albo i znaczonej wyraźnym kresem: „ustawianie głosu”, „poszukiwanie głosu”, „otwieranie głosu”. Te mutacje i impostacje osadzone są oczywiście w szerszej ramie metafory „poeta – śpiewak (pieśniarz)”, źródłowo wywodzonej z pradawnego zespolenia poezji z muzyką. Pomocne mi będą opisy podane przez Mateusza Antoniuka, autora znakomitej monografii wczesnej, a głównie przeddebiutowej twórczości Zbigniewa Herberta, zatytułowanej – właśnie – *Otwieranie głosu*. Antoniuk wyciąga z romantyzmu – archetypowego przecież tyleż dla młodego Herberta, co dla Białoszewskiego, ale i dla większości ich rówieśników – dwa główne archetypy relacji poeta – głos: mickiewiczowskie „Głosu mi otwórz strumienie!” oraz norwidowe „Sam głosu nie mam – Panie – [...] / rozwiąż jeszcze głos”. Komentuje badacz: „Metafora Mickiewicza implikuje wyobrażenie jakiejś tamy, która musi

---

**1** *Przerwany poemat* czytany dziś jawi się jako tekst dziwny – chwilami razi jako nieporadny koszmarek, a czasami głos się jakby stabilizuje w nieźlejszym fragmencie; kiedy indziej znów zaskakuje technikami (dorosłe „ballady”) i motywami (piec!) obecnymi u późniejszego Białoszewskiego.

być usunięta, aby z właściwym sobie impetem ruszył nurt mowy. Metafora Norwida opisuje głos jako splątany węzeł, który wymaga rozsupłania<sup>22</sup>. [Dopowiedzenie a nuż zbędne: *Przerwany poemat* tak bardzo miał usuniętą tamę i impet mowy płynął, kędy chciał, że poeta chyba musiał przerwać arbitralnie, nie umiając może inaczej. Dopowiedzenie a nuż niezbędne: dojrzały poeta niekiedy, dojrzały nasz Białoszewski, postawiwszy swój głos, s w ó j właśnie, dojrzałe wiąże na nim autorskie supły, tylko niekiedy będące „guzkami śpiewaczymi”: myślę oczywiście o hermetyzujących conceptach, zagadkach i arsenale środków „lingwizmu”]<sup>3</sup>. Doprecyzowuje badacz dalej: „Kategoria «otwierania głosu poety» skierowuje zatem uwagę na fenomen początku oraz na problematykę materii oraz formy wypowiedzi artystycznej. Pokrewna formuła «ustawiania głosu» eksponuje z kolei właściwy okresowi wczesnemu twórczości aspekt próby, eksperymentu, ćwiczenia, mającego prowadzić do osiągnięcia zamierzonego pułapu mistrzostwa<sup>24</sup>. [Dopowiedzenie a nuż zbędne: być może nie zawsze zamierzonym, ale pułapem mistrzostwa, z którym należy się liczyć, jest „otwarcie japy”, po którym już tylko wlatują w poszukiwaniu głosu – muchy; to znaczy badacze]. Punkt wyjścia Białoszewskiego wydaje się zresztą podobny do punktu wyjścia Herberta, zrekonstruowanego przez Antoniuka. Obaj bynajmniej nie debiutowali w *Prapremierze pięciu poetów* i mieli uprzednio pewien dorobek publikowany oraz spory dorobek niepublikowany. Ich wczesna poezja pokazuje niejaką znajomość nowszych zjawisk awangardowych dwudziestolecia, ale i silnie nawiązuje do poezji młodopolskiej. Oddam głos badaczowi, bo ładną ukuł formułę: „zarysowuje się w nich napięcie

---

2 M. Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Kraków 2009, s. 16.

3 Dopowiedzenie może oczywiste: Mickiewicz piszący o odtamowaniu głosu był mniej więcej w wieku Białoszewskiego z czasu *Przerwanego poematu*, to jest miał 22 lata. Dwudziestodwuletni Białoszewski, jak zaświadcza *Pamiętnik*, pisał „poemacisko” (III, s. 117), do którego po dwóch i pół dekady odnosił się lekko ironicznie. Oczywiście dojrzały Mickiewicz postawił swojemu głosowi tamę całkowitą, poprzedzoną pojedynczymi dozowanymi kropelkami z jeziora Leman. Norwid natomiast, pisząc o „supłach”, dobiegał trzydziestki i był tuż przed *Promethidionem*, ale wciąż u swoich „początków”, zatem można zaryzykować, że w punkcie wyjścia zdiagnozował swoje zasadnicze wyzwanie artystyczne: zasupłany język poetycki.

4 M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 21.

między powabem awangardowego eksperymentu a siłą oddziaływania zbanalizowanego, emocjonalnego i staroświeckiego stylu lirycznego<sup>5</sup>. I wypisuje taki przykład z Archiwum Herberta (cytuję tylko urywek): „W mym ogrodzie ogniami zakwitły dziś róże / I szły aleją jak mnisze pochodnie”. W maszynopisowym zbiorze *Zryw 1. Ogień krzepnie*, z wierszami Mirona, Swena i Teika, znajdziemy rozliczne przykłady podobne, a wybieram ten: „Ze rżysk krwawiących w skwarze po sierpniowych skosach, / Z wygasających ognisk przewoniałych kwiatów...” (*Pustka*, XIII, s. 16). Jednocześnie u Białoszewskiego napotykamy awangardowe próby, chwyt, wcale zresztą nieoddzielone od stylu młodopolskiego, tak choćby w *Przerwanym poemacie*. Jeśli coś różni tu młodego Herberta i Mirona (a także Swena), to fascynacja ekspresjonizmem, zjawiskiem z pogranicza Młodej Polski i awangardy. Herbert wybiera modernizm raczej staffowski, więc już wtedy ciąży bardziej ku klasycyzmowi i stonowaniu, czemu zresztą pozostał wierny. Znacząca jest relacja Ireny Prudil o fascynacji jej i Mirona *Hymnami* Kasprowicza. „Dowiedzieliśmy się o tym na jednym z wykładów o Kasprowiczu. Miron podarował mi niedługo po poznaniu *Hymny*. Znałam je prawie na pamięć. Tomik ten, nie wiadomo dlaczego, wychodząc w sierpniu z Chłodnej włożyłam do torby na ramię. Przeszedł ze mną kanały i wywózkę popowstaniową. Mam go do dzisiaj”<sup>6</sup>. Najprawdopodobniej mowa o (legendarnych) wykładach Stanisława Adamczewskiego. W tym samym czasie Herbert słuchał we Lwowie tajnych wykładów Stefani Skwarczyńskiej o poezji dwudziestolecia – Peiper, Młodożeniec... Od ucha lub uha, nawet z nożem czy nużem, nie zawsze jednak prowadzi prosta droga do japy. Drugą ważną wspólną sprawą obu tych poetów jest specyficzna obecność tematu miłosnego. „W pierwocinach twórczości Zbigniewa Herberta wątek erotyczno-zmysłowy jest bez porównania silniejszy niż w utworach dojrzałych. Tę sferę tematyczną zaczął poeta wyciszać bardzo wcześnie, bo, na dobrą sprawę, już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych. To fakt

— —

5 Tamże, s. 42. A ponadto: „Herbert około roku 1943 jest szczelnie zamknięty w języku, którego nie potrafi jeszcze uczynić językiem swoim. Jest to język w znacznym stopniu gotowy, przychodzący z zewnątrz, język konwencji dawno już przebrzmiałych”. Tamże, s. 49–50.

6 I. Prudil, *Znałam kiedyś chłopca...*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 62.

bardzo znamieny: osiągnięcie względnej dojrzałości artystycznej wiąże się dla autora *Struny światła* z rezygnacją z literackiego eksplorowania tematu erotyczno-cielesnego<sup>7</sup>. W zasadzie to samo można powiedzieć o Białoszewskim. „W tym okresie jego życia prócz pisania liczyła się dla niego tylko miłość. Przeżywał różne miłości i miłości, które z kolei dawały impuls do pisania” – wspominała „Halina z *Pamiętnika*” Mirona z czasów, o których mówi *Pamiętnik*<sup>8</sup>. Różnica, której poświęcałem sporo uwagi, wynikała, rzecz jasna, z tego, że Herbert mógł opisywać – i te opisy publikować – swoje doświadczenie erotyczne i miłosne w dowolnie wybranej przez siebie formie – a Białoszewski ze swoim doświadczeniem homoerotycznym mierzył się ze społecznym „zamykaniem głosu”<sup>9</sup>. W *Obrotach rzeczy* mamy więc takie możliwości publicznego wypowiedzenia: *Liryka śpiącego*, którą czytano – bo można było i tak – jako rozmowę z samym sobą rozdwojonym (dwóch mężczyzn to jeden mężczyzna, mężczyzna, który jest przy głosie, nie może mówić intymnie o innym mężczyźnie, mężczyzna może się rozdwoić, ale głos nie); albo utajony i prywatny hołd i poemat miłosny dla Leszka Solińskiego, czyli cały cykl *Ballad rzeszowskich*, w których nie ma nic o Mironie, nic o Leszku ani nic o miłości. Poeta próbował różnych form wyjęcia sobie knebla z japy w tym zakresie – do czasu, gdy włożył sobie w nią sztuczne zęby. Także i Herbert próbował transformować formalnie temat miłosny tak, by nie odstawał od wykreowanej przezeń Persony Wielkiego Poety<sup>10</sup>. Do dalszych podobieństw drugiego już rzędu

---

7 M. Antoniuk, *Otwieranie głosu*, s. 55. Badacz dodał jeszcze: „Ktoś bardziej zamiłowany w interpretacjach psychologicznych mógłby tu zapewne znaleźć przestrzeń dla badań, stosujących rozmaite instrumenty z pogranicza literaturoznawstwa i psychoanalizy. Nie podzielam takiej pasji”. Myślę, że psychoanalityczne wyjaśnienie nie jest jedynym możliwym. Najprościej mówiąc, punkt dojścia Herberta, korespondujący z jego własną (jego głosu indywidualnego) odpowiedzią na to, czego „się” oczekuje od głosu dojrzałego poety, po prostu nie uznawał tematu miłosnego za godny Persony Wielkiego Poety w drugiej połowie XX wieku, czy też w późnym modernizmie, jak ktoś by wołał.

8 H. Bocianowa, *Rodzinna przyjaźń*, [w:] *Miron*, s. 87.

9 Por. moje szkice *Hermetyczne pornografie, Odhermetyzowywanie pornografii? i Święte tańce – pisma nieświęte* w tej książce.

10 Próbą taką miał być nieukończony za życia *Król Mrówek*. Por. mój szkic „*Król Mrówek*” – *Herberta traktat o dojrzałej miłości*, „Dekada Literacka” 2010, nr 1–2,

zaliczyłbym próby otwierania głosu także w dramacie i w prozie. U obu jasny jest przeplot między liryką a dramatem, niektóre wiersze Białoszewskiego ogłoszone w tomikach wywodziły się z programu teatru, Herbert „liryzował” wypowiedzi kręgu sokratejskiego w *Jaskini filozofów* oraz wpisywał dramat w wiersze, budował je według zasady „agonicznej”<sup>11</sup>. Co do prozy – po Herbercie zachowało się więcej opowiadań z okresu przeddebiutowego, Białoszewski większość swoich prób (także powieściowych) zniszczył. Wydaje mi się, że część jego reportaży prasowych można uznać za praktykowane na własny użytek ćwiczenia warsztatowe z prozy. Ostatecznie Białoszewski doprowadził swoją twórczość do zrównania wagi żywiołu lirycznego i prozatorskiego, a Herbert prozę przeniósł z powodzeniem w eseje. Do pomniejszych także zbieżności zaliczyłbym mierzenie się z opisem doświadczenia wojennego i wyzyskiwanie tematyki religijnej w modalności sytuującej się poza deklaracjami wiary<sup>12</sup>. Te



s. 156–165. Posługuję się tam kategorią „ściśniętego gardła”, sugerując, że Herbert przekroczył tę dykcję za sprawą ironii.

**11** Por. formułę Anny Krajewskiej: „Poezja Herberta nosi w sobie dramat. [...] Pisarz postrzega świat zmysłem dramaturga”. Taż, *Teatralna persona*, [w:] *Czytanie Herberta*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, E. Wiegandt, Poznań 1995, s. 179. „Dramatyzując” swój wiersz – mówię tu już o „dojrzałym” Herbercie, więc na przykład od *Trenu Fortynbrasa* z 1956 roku – w pewnym sensie go autor *Studium przedmiotu* „poszerzał”. Białoszewski natomiast jakby zawęzał dramat na użytek wiersza. Już ten dojrzały. Myślę o znanym wierszu: „**dramat jest wążiutki, ciaśniutki** / żeby wdać w niego kogo / trzeba [...] / na łóżku mu siedzieć” (I, s. 259). Punktem odniesienia Białoszewskiego był z jednej strony teatr klasyczny – Mickiewicz, Wyspiański, Miciński – a z drugiej jego własne doświadczenie biedateatru, który z owego braku przepychu i rozmachu instytucji „z konieczności” stawał się awangardowy, a dodatkowe znaczenia tworzyło napięcie powstałe ze zderzenia klasycznej formy jako „ideału” z faktycznymi możliwościami inscenizacyjnymi. Herberta doświadczenie dramatu było teoretyczne, to znaczy nie miał on doświadczenia praktyka teatru. Ale już na przykład „powrót teatru” u późnego Mirona – w kabaretowych formach, przede wszystkim w *Kabarecie Kici Koci* – wpisuje się z n a w i ą z k ą w formułę Herbertowej „poezji noszącej w sobie dramat”. Być może ktoś jeszcze pociągnie kiedyś tę paralełę.

**12** Tak stawia sprawę Antoniuk (*Otwieranie głosu*, s. 332), przecząc próbom wpisywania Herberta w poczet poetów chrześcijańskich. O tym aspekcie u młodego Mirona por. A. Poprawa, *Pamiętnik duszy z powstania warszawskiego*, blok „Setna rocznica urodzin Mirona Białoszewskiego”, pod red. P. Sobolczyka, „Kwartalnik ARTystyczny” 2022, nr 2, s. 50–51, 54.

dwie zbieżności wszelako nie wyróżniały szczególnie obu tych twórców spośród rówieśników ani spośród starszych i młodszych poetów piszących w podobnym czasie. Być może zresztą to samo da się powiedzieć o całej tej zarysowanej – w charakterze nieco dygresyjnym – paraleli: że były to zbieżności wspólne pokoleniu, z którego akurat Białoszewski i Herbert z czasem nadzwyczajnie się wyróżnili. Być może. Nie wykluczam, że ktoś kiedyś podejmie się szeroko sprawdzenia tej paraleli<sup>13</sup>. Mnie interesuje tu przede wszystkim fakt, że z podobnego punktu wyjścia obaj twórcy podążyli przez zupełnie różne punkty węzłowe ku różnym punktom dojścia. Zestawienie z Herbertem i jego punktem dojścia pozwala mi też klarowniej wyeksponować zagadnienie, które najbardziej mnie przy okazji „poszukiwania własnego głosu” i jego impostacji interesuje. Nie należy pomylić „własnego głosu”, tego dojrzałego, z rozmaitymi formami autobiografizmu i wypowiedzianiu tak zwanej wewnętrznej prawdy. Taki jest w istocie punkt dojścia Białoszewskiego, ale nie na przykład Herberta. Głos Herberta nie jest mniej własny przez to, że – może nieco deklaratywnie, może wchodząc w pewne role – w dojrzałej twórczości odpowiada on w dużej mierze na określony społeczny kompleks oczekiwań od „głosu Herberta”. Różne opisy „własnych głosów” bardzo często koncentrują się na relacjach wpływów – intertekstualnych, ale też psychologicznych – postrzeganych jednak z perspektywy podmiotu twórczego jako nader niezależnego, jak gdyby funkcjonującego oraz kształtującego się poza kontekstem instytucji literackich. Częściej więc zastanawiamy się, ile tu Słowackiego, a co wyczytał(a) z awangardzistów, jak pracował(a) nad metaforą itp., mniej uwagi (na ogół) poświęcając jego (jej) walce o własny głos w konfrontacji z istniejącymi w danym momencie instytucjami literackimi, które mogą dać owemu głosowi platformę, ale rzadko, zwłaszcza w wypadku debiutantów, jest to platforma dla dokładnie takiego komunikatu, jaki oni przekazują. Informacja zwrotna o tym, co stanowi pożądaną temat, jakie ujęcia (etyczne czy genologiczne itd.) są aktualnie poszukiwane czy – hm – promowane, nie pochodzi najczęściej z deklaracji instytucji, ale jest na ogół, acz nie zawsze, niewysłowna, a mimo to odczytywana przez twórców, choćby na podstawie tego, co dana

---

**13** Na pewno można w trybie „mocnej paraleli” porównać wiersze obu poetów o ołtarzu Wita Stwosza, sprowadzonym na powrót do Krakowa w 1945 roku. W prawie równie mocnej można by czytać *Rozmowy jońskie* wobec Herbertowego wczesnego antyku.

instytucja (wydawnictwo, pismo literackie, organizacja literacka) obecnie ogłasza, przedstawia jako p u b l i k o w a l n e. Przyjmuję, że Białoszewski (i także Herbert) w okresie przed debiutem książkowym po prostu chciał publikować, a nie tylko „chciał pisać” (do tego zagadnienia ograniczają się bowiem opisy intrapoetyckie czy intraliterackie), to zaś pociągało za sobą decyzje, co wybrać do druku, czyli co z owych „prób własnego głosu” – czasami osobistych, intymnych – przejdzie przez mikrofon instytucji; czy też napisać coś specjalnie z myślą o instytucji, dla samego „bycia wydrukowanym”. Interesuje mnie tedy negocjowanie własnego, wypracowywanego głosu z dyskursem. Dodatkowo w wypadku młodych twórców trzeba przyjąć, że ich pewność siebie (stabilność głosu) często bywa mniejsza niż w okresie „dojrzałym”, a tym samym jest podatna na sugestie i podpowiedzi. Formułę Antoniuka: „język w znacznym stopniu gotowy, przychodzący z zewnątrz”, którą badacz odnosił do stylów i poetyk literackich, postrzegam więc szerzej. „Zewnątrz” to „instytucja”, „dyskurs”, a stosunek podmiotu do nich to prawdopodobnie najczęściej p r o j e k c j a, odczytywanie tego niewypowiedzianego oczekiwania instytucji. W takim sensie – nie tekstocentrycznym, ale psychologicznym – można określić owe utwory z „ustawiania głosu” jako palimpsesty, w których w różnych proporcjach i formach przeplata się to, co osobiste, to, co wynikające z rozwoju intraliterackiego, z tym, co odczytywane jako pożądane i „publikowalne”, i wreszcie z projekcją (przyszłej, „docelowej”) osoby artystycznej, rozpiętej między tym, co dany twórca (twórczyni) chciał(a)by przedstawić [narzucić], a tym, co w danym momencie może odegrać. W myśl podobnych założeń próbowałem swego czasu przeformułować taką właśnie, kompletnie intraliteracką, teorię wpływu Harolda Blooma, przesuując akcent z psychologii indywidualnej (tam: psychoanalizy) ku psychologii społecznej<sup>14</sup>. W niniejszym

---

**14** W wersji polskiej teoria ta ukazała się w mojej książce *Queerowe subwersje. Polska literatura homotekstualna i zmiana społeczna*, Warszawa 2015, w rozdziale *Lęk przed wpływem (społecznym)*, s. 47–87. Kwestię „palimpsestu nietekstocentrycznego” i podobną „walkę o głos” w wypadku dojrzałego Białoszewskiego, walczącego jednak o tekst w danym momencie „trudny”, bo stający wobec rozmaitych instytucjonalno-dyskursywnych, lecz także prywatnych murów i blokad na głosie, przedstawiam w niniejszej książce w eseju *Dalsze losy, bliższe traumy*. W pewnym sensie zresztą Białoszewski w latach 1967–1968, konstruując-negocjując swój *Pamiętnik*, był w sytuacji quasidebiutanta – jako prozaik i jako pisarz zabierający głos w sprawach „społecznie

opisie zajmę się tylko kilkoma przykładami różnego układania takich relacji między głosem a instytucją, zakres możliwych proporcji i ukontekstowań postrzegając jako spektrum.

Prozatorski debiut Białoszewskiego, *Ostatnią lekcję*, uznaję tedy za pozycję: „pragnę coś opublikować”, wyłączając w zasadzie „własny głos”, a dając prymat „dyskursowi”, „językowi w znacznym stopniu gotowemu, przychodzącemu z zewnątrz”. Ów „język gotowy” był nader czytelnie i deklaratywnie sprecyzowany w wypadku takiej instytucji literackiej, jak tygodnik „Walka Młodych”, pismo młodzieży komunistycznej, powiązane ze Związkiem Walki Młodych. Uważam, że „pragnienie opublikowania” wzięło tu górę nad jakimikolwiek sympatiami ideologicznymi młodego pisarza, a ponieważ w 1947 roku funkcjonowała jeszcze prasa literacka, gdzie można było uniknąć takich koncesji, brałbym raczej pod uwagę taką sytuację, że któreś z poważniejszych pism, i bardziej nastawionych na literaturę „autonomiczną”, odrzuciło inne prozatorskie próby Białoszewskiego. W istocie rok 1947 jawi się jako próba „ofensywy literackiej” debiutanta – oprócz *Ostatniej lekcji* publikuje on, w takich właśnie, względnie jeszcze „wolnych” pismach, wiersze: *Chrystus powstania* (w dwutygodniku „Warszawa”), *Listopad popielny* (w „Nowinach Literackich”), a z relacji Ireny Prudil, która w redakcji „Odrodzenia” dzieliła pokój z Arturem Sandaurem, wiemy, że około 1947 roku pokazała krytykowi *Fioletowy gołyk*, ale trafił on do redakcyjnej szuflady, by w końcu ukazać się z opóźnieniem w 1949<sup>15</sup>. *Ostatnia lekcja* jest utworem kompletnie nieosobistym, trudno tu dopatrywać się echa wykładów na „tajnym uniwersytecie” Białoszewskiego. W rzeczywistości nie wiadomo, czy opisał on „uniwersytet”, czy „gimnazjum”, choć „lekcja” wskazuje raczej na to drugie. Młody Miron, studiujący polonistykę z chłopakami i dziewczynami, umyślnie opisuje lekcję fizyki tylko dla chłopaków. Opisuje zatem i model edukacji, i wzorzec męskości sobie niezbyt bliski, niepoetyczny, a potencjalnie też – militarny. Być może w podtekście tego tendencyjnego opowiadania

---

ważnych” (by to określić hasłowo), z czym jego dotychczasowe cztery tomy poezji nie były wiązane.

**15** I. Prudil, *Znałam kiedyś chłopca...*, s. 76–77. Por. też próby opisu okresu przedksiążkowego autorstwa S. Burkota, *Miron Białoszewski*, [w:] tegoż, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, zwłaszcza s. 35–37, 44–45.

chciał zasugerować, że gdyby do domowej „klasy” nie wtargnęli Niemcy, chłopcy wkrótce zajęliby się małą dywersją (czytelnik „Walki Młodych” odgadywał wówczas, że nie w ramach struktur AK). Nie tylko nie opisuje własnego doświadczenia, którego by mógł nie przeżyć – raczej ewentualną sytuację lęku – ale także, a to już ciekawe i może nawet znaczące, opisuje chłopaków, którzy nie dożyli powstania warszawskiego. „Język zewnętrzny” stanowią tu klisze typu: „Korowody warszawian wlokły się pod grozą karabinów na miejsca straceń, na wywózkę...”. Bądź: „Przed oczami ich stanęły mury Pawiaka, czarna ziemia Oświęcimia z cierniami drutów...”<sup>16</sup>. Źródłem tej retoryki można szukać niedaleko – w *Deklaracji Związku Walki Młodych* (1943). Nie są to oczywiście literalnie frazy podobne. „Naszą wolę walki wykuwa nienawiść do kajdan hitlerowskiej niewoli; cementuje nas krew naszych bojowników-bohaterów, którzy młode swe życie złożyli w ofierze wolności Ojczyzny; Kaci hitlerowscy uderzyli przede wszystkim w rdzeń naszego narodu – w młodzież; Pozbawiono nas szkół i oświaty; Krwawy ciemieżca gna młodzież naszą na katorgę niemiecką; Młodzież polską ścigają hitlerowscy oprawcy po ulicach miast i wsi, odbierając jej prawo do życia. Ponure mury więzień i obozów koncentracyjnych zbroczone są krwią, przepojone męką młodego pokolenia Polski”<sup>17</sup>. Także fabuła opowiadania Białoszewskiego niejako ilustruje wybrane wątki *Deklaracji*. Jednak w 1947 roku kontekst jest inny – tyleż społeczny, co instytucjonalny. Jeśli więc pismo „Walka Młodych” zamawia bądź promuje na swoich łamach obrazki pisane „tak, jakby był rok 1943”, to zapewne po to, by pokazać, jak słuszne wówczas były i *Deklaracja*, i wyznaczone przez nią ścieżki polityczne; oraz może i po to, by potwierdzać, że tamta walka wciąż trwa<sup>18</sup>.

— —

**16** M. Białoszewski, *Ostatnia lekcja*, „Walka Młodych” 1947, nr 2, s. 9.

**17** *Deklaracja Związku Walki Młodych*, wrzesień 1943. Cytuję według: <https://kpbk.umk.pl/dlibra/publication/217371/edition/215956/content> [6 I 2025]. Nie potrafię oczywiście odpowiedzieć, czy dwudziestojednoletni Białoszewski mógł mieć w ręku ulotkę, znać treść tej *Deklaracji*, ani też, czy w latach 1946–1947 ktoś mógł mu ją pokazać. Nie mamy nawet pewności, czy opowiadanie faktycznie powstało po wojnie, czy też w jej trakcie (i uległo przeróbkom, bo nadarzyła się okazja publikacji). Nie można też nie postawić pytania, ile fraz mogła tu dopisać lub przepisać redakcja, dostosowując tekst do swojego, by tak rzec, *style sheet*.

**18** W *Deklaracji* po części „opisowej” nastąpiła także perspektywna, por. np.: „Ofiara krwi i życia młodzieży polskiej nie będzie daremną. Z trudu naszego i walki powstanie

Można tylko z nadzieją wyobrazić sobie, że inne, zniszczone próby prozatorskie Białoszewskiego z tego okresu nosiły w sobie więcej „własnego głosu”. A może w geście opisanego tak bardzo nie-siebie należy dostrzec ślad dystansu wobec tematyki i przeto ukrytego „własnego głosu”?

Jako się rzekło, warto spojrzeć na reportaże prasowe Białoszewskiego jako na warsztat prozatorski. To paradoks, że choć tekst prasowy często powstaje na zamówienie i dodatkowo później jest kolektywnie obrabiany, to przyszłemu pisarzowi udało się znaleźć w nim przestrzeń dla przesmyków „własnego głosu” (i „ustawiania stylu”, i tematyki). Pokazywałem to na przykładzie choćby zainteresowań ezoterycznych<sup>19</sup>. Można by się zastanawiać, czy wybór wyłącznie młodych męskich bohaterów w *Ostatniej lekcji* nie wyrażał jakichś homoerotycznych fantazji, ale powątpiewam: po pierwsze, należy być wstrzemięźliwym w formułowaniu tezy, iż każda wzmianka o chłopcach przez queerowego pisarza wynika z pożądania; po drugie, nie tylko temat homoerotyczny świadczy o „własnym głosie”, jakkolwiek uwagi Haliny, że Białoszewski żył tylko pisaniem i miłością, nie powinno się brać w nawias. Natomiast w reportażach w kilku napomknięciach o obnażonych w różnym stopniu męskich ciałach dostrzegam już taką lekką prywatną nadwyżkę. W tekście *W starym porcie wre praca*, w obrazku ze zniszczonej przez Niemców maszynowni portu – a ten wątek wprowadzony jest bez patetycznego stylu, neutralnie („Wszędzie ślady po zniszczonych maszynach. Niemcy zostawili tylko jedną”) – dwukrotnie uwaga reportera skupia się na męskich ciałach: „Migają półnaczy robotnicy niosący narzędzia; Na pokładzie jego mrowią się robotnicy w kostiumach kąpielowych” (Tru, s. 42–43)<sup>20</sup>. Podobnie w reportażu o ochotnikach organizacji paramilitarnej dla młodzieży, którzy stają przed komisją kwalifikacyjną nadzy i roześmiani („Roześmiani chłopcy spieszą do służby Polsce”, Tru, s. 281–283)<sup>21</sup>. Osobna rzecz to wcale nierzadkie pośród kalek z „języka

---

nowa, radosna Ojczyzna. [...] Mamy wszelkie warunki ku temu, aby w Polsce nie było już nigdy głodu, nędzy i bezrobocia”.

**19** Por. w tej książce szkic *Reporter w retrospekcji i retrojencji*.

**20** Statek, półnaczy marynarze – to topos homoerotycznej wyobraźni, choć czy z aż taką homoerudycją Miron puszcza tu oczko, nie sądzę.

**21** Komentarz „ideologiczny” jest dość skąpy, przejawia się może w powtarzaniu słowa „junak” i we frazie „chłopcy cieszą się ze Służby Polsce”, zaraz jednak częściowo

zewnątrznego” wtręty reportera krytycznie ukazujące sowytyzującą się Polskę (niskie zarobki, bieda; nade wszystko jednak reportaż o wypadku spowodowanym przez sowieckiego kierowcę). Pozostawiam bez jasnej odpowiedzi pytanie, czy gdyby analogiczne obrazki (pół)nagich chłopców pisarz umieścił w gatunku „poważniejszym” (dla siebie, ale i w powszechnym odbiorze), to jest w prozie, równie łatwo by je w odbiorze zneutralizowano. Innymi słowy, czy zmiana gatunku nie wyeksponowałaby ciała i pożądana bardziej. Niewykluczone, że odpowiedź na paradoks, „czemu w prozie (i niekiedy w poezji) sztywniej, a w reportażu swobodniej”, sytuuje się na przecięciu intraartystycznego z instytucjonalnym: Białoszewski zaczął się czuć swobodniej w pracy dziennikarskiej (i w redakcji?) i nauczył się bawić tym, co robi, natomiast podchodząc do utworów artystycznych jako „ważniejszych”, napinał się, czy też – korzystając ze sformułowania Heringa – „nabzdyczał”.

Ale i w wypadku poezji – paradoks. Raz jeszcze z tematem miłosnym w tle. Z korpusu wczesnych wierszy poety udało się opublikować kilka. Nie dziwi, dlaczego między innymi *Jerzolimę* – temat wojenny był wówczas w literaturze polskiej dominujący, nie trzeba pokazywać palcem na debiut Różewicza. Nadto w redakcji „Akademika” udzielała się Prudil i to jej prawdopodobnie zawdzięcza poeta również publikację tamże erotyku *Ty – tęsknota*, zapewne o Janku [Gładyszu] z Częstochowy. Utwór przeszedł, bo da się go czytać doskonale jako heteroerotyk<sup>22</sup>. Inaczej wygląda sprawa z *Listopadem popielnym*, który ukazał się w bloku poetyckim „Nowin Literackich” pod tytułem *Z poezji najmłodszych*. Wszyscy ci „najmłodszy” (to jest około dwudziestopięcioletni) stanowili grupę znajomych, a osobie, która luźno ich znała, mogli się jawić jako quasi- „grupa poetycka”. Byli to: Jerzy Ficowski, Jerzy Grygolunas, Swen, Marek Antoni Wasilewski, Bogusław Choiński i inni<sup>23</sup>. Otóż Białoszewskiemu udało się przemycić jawny (z dzisiejszej

---

rozbrojonej kolejnym zdaniem: „Większość chce iść do szybownictwa i do motoryzacji”, co pokazuje motywację raczej chłopięco-przygodową aniżeli militarno-patriotyczną. Są i inne reportaże z nagimi ciałami, na przykład o modelach w ASP. We wczesnej poezji, w *Śnie miasta*, jest podobny wtręt quasi-ideologiczny, ale bardziej erotyczny: „Robotnicy z piasku i śladów / budują kolumny / muskularne jak ich ramiona” (XIII, s. 39).

**22** Toteż brzmiał wiarygodnie w ustach śpiewającej go pół wieku później Kory, bez wątplenia świadomej, że pisał go mężczyzna do mężczyzny.

**23** *Z poezji najmłodszych*, „Nowiny Literackie” 1947, nr 12, s. 4.

perspektywy) homoerotyk, w którym, inaczej niż w *Ty – tęsknota*, końcówki zdradzają męski adres: „byłeś – / ramionami płaczu / byłeś – / twarzą z tęsknoty” (XIII, s. 35)<sup>24</sup>. Jak to było możliwe? Paradoks polega na tym, że zupełnie inaczej czyta się ten wiersz dziś w tomie ineditów, jako ostatni z szeregu (homo)erotyków, a inaczej czytało się go w otoczeniu, w ramie całej prezentacji „najmłodszych”. W tym kontekście bowiem erotyk Białoszewskiego mógł zostać uznany za wiersz... o poległym żołnierzu. Zaczyna się wszakże: „...to w urnie z liści / twoje opadłe prochy / niosą je / zgarbione gałęzie”. Potem padają słowa „spaliły”, „cmentarz”...<sup>25</sup> Wszystko to w ramach ramy „erotyk” stanowi metaforę, ponieważ jednak w 1947 roku przeciętnemu redaktorowi i czytelnikowi w ogóle nie przeszłoby przez myśl, że mężczyzna mógłby publikować (a nawet pisać?) erotyk do mężczyzny, metaforyczność „urny” i „spalenia”, cmentarza w jakimś lesie, kierowała uwagę ku – powiedzmy umownie – niemetaforycznemu grobowi partyzanta. Bo spójrzmy na ramę. Ficowski zaczyna swój wiersz jako heteroerotyk, ale potem wprowadza echa wojny: „gruzy zostały bezsilne; ruiny bluszcz już obrasta [...] na gruzach mojego miasta; krwi ślady i śmierci tamtych”. U Swena: „deska pryczy / niestarta od trupów i wszy / barak”, poza tym „druty” i „popioły”, a w tym adres do jakiegoś „ty”, pointa dopowiada bezpiecznie: „człowieka”. U Wasilewskiego znajdujemy roztopiony cytat „kamienie na szaniec” oraz słowo „ocaleni”, a całość mówi bodajże o zrujnowanych kamienicach. U Grygolunasa i Choińskiego sygnałów takich jest mniej, ale i u nich pojawia się „proch”, kategoria łącząca niemal wszystkie

---

24 W poincicie (s. 36) jeszcze jedno paralelne „byłeś”.

25 Oczywiście jest tu także wyraźna i nadana przez autora rama „funeralna”, odsyłająca do listopadowego dnia zmarłych. Nie wyklucza ona jednak połączenia jej z ramą wojenną (elegia dla poległego), a znów na planie osobistym wolno było – w ówczesnym systemie społecznym – opłakiwać czule bliskich mężczyzn, którzy zmarli, na przykład wujków, ojców, profesorów od garncarstwa... Z doświadczeniem wojennym spaja utwór także metafora – czy raczej odczucie młodego Mirona, spisane po latach w *Pamiętniku* – ukazująca okres powojskowy jako „nieustające Zaduszki”: „w nieustających Zaduszkach w gigantycznej hali urwał się nam niedokończony pierwszy dzień już nie-powstania” (III, s. 230). Przy tym nie ma pewności, czy Białoszewski zamierzył ten wiersz jako dwukodowy (święto zmarłych – śmierć miłości; tu dwuznaczne słowo „odejście”), albo nawet trójkodowy (kontekst wojenny), czy też fortunne manipulowanie kontekstem (otoczeniem wierszy kolegów z grupy) wywołało taką nieplanowaną ramę.

te wiersze, jakby obrana (przez samą grupę? przez jakiegoś redaktora?) na słowo klucz. Któż by wówczas dostrzegł w tych sypanych garncami „prochach” opis „śmierci miłości”...?

Zarzuty, najgorsze zarzuty, że dziecinne!

Dajcie inne!

*(Przerwany poemat na powrót, XIII, s. 10)*