

Wprowadzenie



Marta Bukowiecka

Białoszewski u źródeł

Wczesne teksty Mirona Białoszewskiego, czyli te wydane przed jego oficjalnym debiutem książkowym, za który uważa się tomik *Obroty rzeczy* z 1956 roku, długo funkcjonowały w świadomości historycznoliterackiej, również tej wyspecjalizowanej, mironologicznej, jak odległy pogłos nigdy niezgłębionej wiedzy, jakby w sferze „podobno”. Podobno pracował jako dziennikarz. Jakaś poezja powstała chyba już w czasie wojny. Zdaje się, że pisał jakieś wiersze dla dzieci. Tak było do czasu, gdy w 2017 roku ukazał się tom ineditów (*Polot nad niskimi sferami*, XIII tom *Utworów zebranych* Mirona Białoszewskiego, wydawanych przez PIW), a w nim między innymi jego pierwsza poezja oraz dwa wczesne dramaty, *Rozalie* i *Kalejdoskop*. I do czasu, gdy pięć lat później wyszła *Truskawka*, czyli zbiór publikacji prasowych *Na każdym rogu ta sama truskawka. Teksty reporterskie z lat 1946–1950. Wybór* w opracowaniu Adama Poprawy. Obraz młodzieńczej twórczości Białoszewskiego zaczął się stopniowo wzbogacać i komplikować, a zarazem zyskiwaliśmy coraz większą świadomość źródeł tej twórczości oraz wpływu, jaki wywarły na jego późniejszą działalność artystyczną pierwsze bliskie mu środowiska, wydarzenia artystyczne, a także teksty z tego wczesnego okresu. Wbrew pozorom wpływ ten był istotny: symbolistyczne wiersze Białoszewskiego niby z poprzedniej epoki, przekłady pieśni chińskich pionierów, reportaże z miejskich awarii i wiejskich pegeerów, słowem: te jakby niemironowe teksty, jeśli zobaczyć je w całości, we wzajemnych powiązaniach i w kontekście wiedzy o tym, kiedy, gdzie, jak i dlaczego powstawały, z jakich wyrastają praktyk i okoliczności, jaki stosunek miał do nich autor – mogą rzucić nowe światło na późniejszą twórczość tego pisarza, a nawet podsunąć myśl, że w gruncie rzeczy wszystko się zaczęło już wtedy, przed odwilżą.

Wiedzę na temat wczesnej twórczości Białoszewskiego uzupełniają również ostatnie „MiroFory”. W numerze trzecim z 2023 roku ukazały się między innymi dwa nieznane dramaty Białoszewskiego: *Deszcz* w wersji z 1954 roku i *Audiencja u królowej Wiktorii* (utwór pisany razem z Lechem Emfazym Stefańskim). W niniejszym numerze piątym „MiroFora” prezentujemy ponownie wydany *Kalejdoskop* w opracowaniu Agnieszki Czerniak, na podstawie innej, spisanej z maszynopisu wersji, którą odnalazła niedawno

w archiwum Lecha Emfazego Stefańskiego¹, a także faktyczny debiut poetycki Mirona Białoszewskiego, Stanisława Swena Czachorowskiego i Bogusława Choińskiego, kilka wierszy wydanych w 1947 roku w piśmie „Nowiny Literackie” pod wspólnym tytułem *Z poezji najmłodszych*, zaprezentowany przez Agnieszkę Karpowicz jako debiut grupy kobyleckiej. A z inicjatywy i w opracowaniu Adama Poprawy po raz pierwszy przedrukujemy prozatorski debiut Białoszewskiego, opowiadanie *Ostatnia lekcja*, a także kilka niepublikowanych w *Truskawce* dziennikarskich michałków. Pierwszy raz po siedemdziesięciu latach ukazują się również teksty dla dzieci, wyciągnięte ze „Świerszczyka” i „Świata Młodych”. Wszystkie te odkrycia, inedita, pierwsze po latach przedruki stanowią skromny wybór naprawdę dużego zbioru. Same wydane ostatnio reportaże to niewielka część dziennikarskich tekstów młodego Mirona. Te zebrane w obszernej *Truskawce* stanowią kilkanaście procent całego korpusu liczącego bez mała tysiąc tekstów! Dotarcie do nich wiązało się, jak pisze Poprawa, z systematycznym i uważnym przeszukiwaniem roczników prasy, strona po stronie (Tru, 396), w poszukiwaniu tekstów opatrzonych ledwie widocznym podpisem „(mb)”. Nie ma bowiem usystematyzowanej bibliografii wszystkich tych powstałych przed debiutem tekstów, nie figurują w Polskiej Bibliografii Literackiej ani w katalogach bibliotecznych. Przed ostatnim okresem, w którym wydawane są kolejne wczesne teksty Białoszewskiego, informacje na ich temat podawane bywały zdawkowo i często błędnie w przypisach książek o bardziej popularnych i znanych nam dziełach tego autora.

Długi okres niewiedzy i niewielkiego zainteresowania tym młodzieńczym dorobkiem można tłumaczyć kilkoma powodami. Przede wszystkim sam autor traktował te teksty raczej jako zaszłość niewartą wznowień, dlatego nie decydował się na wyróżnienie najstarszych juveniliów publikacją w tomie. Z kolei teksty użytkowe (literatura dziecięca i publicystyka prasowa) nie miały dla niego wartości literackiej ani poznawczej poza odniesieniem do krótko aktualnych wydarzeń czy poza specyficzną sytuacją lektury (wierszyki czytane dzieciom). To podejście wpisuje się w ogólną (przełamaną w ostatnich latach) tendencję do odmiennego traktowania twórczości literackiej i tekstów użytkowych, niełączenia tych dwóch porządków. Wiele

— —

¹ Wersja z *Polotu nad niskimi sferami* została spisana z nagrania słuchowiska.

tu zmieniała sama literatura, coraz bardziej zacierająca ich dystynkcje, ale też dowartościowanie gatunku reportażu w ostatnich latach jako godnego publikacji i lektury, głównie za sprawą działalności takich wydawnictw jak Czarne czy Dowody na Istnienie (obecnie Dowody). Dotyczy to wprawdzie raczej obszernych reportaży literackich czy tekstów reporterskich przedstawiających jakiś ważny społecznie problem (a w te ramy niekoniecznie wpisują się Michałki z lat czterdziestych). Ale niewykluczone, że to na fali popularności takich tekstów, po pierwsze, a po drugie – przez historyczną odległość opisywanych przez Białoszewskiego realiów, egzotyzującą je, a więc czyniącą z nich zjawiska wyraźnie inne od dzisiejszych, a więc ciekawe – mógł się ukazać zbiór *Na każdym rogu ta sama truskawka*, nie przypadkiem wydany właśnie w Dowodach na Istnienie.

Ostatnia sprawa: rozluźniły się już dawno standardy zerojedynkowych ocen i radykalnych rozliczeń pisarzy, a twórczość z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych bywa dziś w badaniach wyjmowana z ram hańby domowej i niuansowana. Nikomu z autorów niniejszego tomu, siłą rzeczy różnych światopoglądowo, nie przyszło do głowy radykalne degradowanie młodego Mirona z powodu jego działalności pisarskiej w czasie socrealizmu. W poprowadzonej przez Adama Poprawę debacie z udziałem badaczy Ośrodka Badań nad Komunizmem IBL PAN, Katarzyny Chmielewskiej i Grzegorza Wołowca (spisanej w niniejszym „MiroForze”), jak sami żartobliwie zeznali, Chmielewska przyjęła rolę dobrego policjanta, a Wołowiec – złego, choć wypowiedzi obojga są w równej mierze wyważone. Badaczka zwróciła w niej uwagę na ciągłość emancypacyjnych praktyk we wczesnej twórczości Białoszewskiego, jego akcentowanie społecznego awansu i modernizacji, widoczne na przykład w industrialnych fascynacjach. W ujęciu Chmielewskiej z propagandowych tekstów Białoszewskiego wyłania się obraz społeczeństwa zmobilizowanego, gotowego do wyzwań, czynów i akcji.

Wołowiec omawia kwestię kojarzenia Białoszewskiego z socrealizmem; owszem, pisarz przyjął język, który był warunkiem drukowania, ale nie wpisywał się swoją twórczością w nurt literatury socrealistycznej; nie rozgrywał żadnych stawek, nie realizował swoich interesów ani dążeń, „nie pisał tekstów rozliczeniowych, bo się nie rozliczał”, w końcu nie był wówczas znanym pisarzem, ani jak starsi, ani jak młodszy „pryszczaci” – twierdzi Wołowiec. Badacz przywołał słowa Białoszewskiego z jego reporterskiego opisu obozu zetempowców, na który młody Miron pojechał jako

dziennikarz i stwierdził w tym tekście coś, co można by powiedzieć o wielu osobach publicznie wówczas piszących: „to są normalni ludzie, nawet przyjemni, tylko wtłoczeni w bardzo przesadną sytuację” (XII, s. 17).

Spajanie

Do niedawna ślady artystycznej i reporterskiej działalności Białoszewskiego tworzyły nieuporządkowany zasób tekstów rozsianych w starych nieczytanych od dekad gazetach, istotnych dawno temu i tylko przez chwilę, przez swój doraźny informacyjny cel, reportaży funkcjonujących jako news w dziale miejskim na przykład „Wieczoru Warszawy”, aktualny przez kilka dni roku 1946, czy wierszy pełniących funkcję prasowej czytanki, raz pewnie przeczytanej na dobranoc jakiejś sześćioletniej dziewczynce, która dziś dobiega osiemdziesiątki. Nikt już nie pamięta o podrabianiu mleka na bazarze, pijanym szewcu, który wypadł z okna, nie ma to znaczenia, że drużyny sanitarne walczyły z komarami. A jednak te rozsiane w gazetach teksty, które donoszą o tamtych aferach, odklejone od drobnych zdarzeń powojennej Warszawy, zebrane i wydane po latach, zyskują inny walor – zwłaszcza widziane w całości, w gęstej siatce powiązań z innymi równoległe publikowanymi reportażami tego autora, z innymi jego utworami z tego okresu, w relacji z późniejszą, powszechnie znaną twórczością Białoszewskiego, a także rozpatrywane w nierozzerwalnym związku z kontekstem jego życiowych spraw i z wywiedzionymi z życia praktykami artystycznymi. W tak szeroko zakrojonej perspektywie teksty te ukazują obraz powojennej prasy, problemów ludzi, życia tuż po wojnie we wciąż zrujnowanym mieście (warto zerknąć do tekstu Katarzyny Lisowskiej), uświadamiają horyzont wyobraźni ocalałych z wojny młodych poetów, istotne dla nich tradycje poetyckie, style metaforyzowania; teksty te pokazują wartości wpajane dziecku w czasach stalinowskich, model obowiązującej wtedy pedagogiki, sposoby funkcjonowania propagandy w literaturze dziecięcej (o czym piszą w tym „MiroForze” badaczki literatury dla dzieci Katarzyna Wądolny-Tatar i Małgorzata Chrobak).

A z perspektywy mironologicznej te wczesne teksty widziane w takiej siatce powiązań ujawnią bynajmniej nie tylko kilka biograficznych ciekawostek, ale również praźródła i wzorce wielu praktyk artystycznych Mirona Białoszewskiego. Brzmi to może zrazu niewiarygodnie, bo przecież wszystkie te młodzieńcze wiersze, dramaty, teksty – nierzadko egzaltowane, patetyczne

i żarliwe, propagandowe, socrealistyczne, przyozdobione wymyślnymi metaforami, pisane na wysokim C, zupełnie nie w stylu, który dobrze znamy, mogą wydawać się obce mironologom i mironofanom. Sami zresztą autorzy na czele z Mironem po latach wydawali się sobie obcy. Oto wspomnienie Wandy Chotomskiej, współautorki wierszy dla dzieci z połowy lat pięćdziesiątych: „Czy to naprawdę myśmy pisali? Ja i Miron? Tacy sztywni i mentorscy? Tacy optymistycznie nudni? Prezenterzy oleodruków? / A przecież prywatnie byliśmy inni. I mówiliśmy innym językiem. I Miron pisał”².

Jednak dopiero po oficjalnym debiucie w czasie odwilży ten „inny język” mógł zaistnieć publicznie. Co istotne, bo język ten jest przecież tym, co wyróżnia Białoszewskiego, pozwala od razu rozpoznać jego twórczość, co jest jego literackim DNA, co zmieniło bieg literatury, co tak wielu próbowało naśladować, a nikomu się nie udało. Język wytwarzany z prostej mowy, z nieartystycznych gatunków, z epifanii zwyczajności, przekształcany, rozbierany, składany od nowa, lepiej odbierany uchem niż okiem, odczuwany w ruchu, z wysokości np. bloku, w zmiennych napięciach, płynący w różnych rytmach.

Tylko co mogą mieć wspólnego stare teksty Białoszewskiego z tymi, które dobrze znamy, co łączy wiersz o Pałacu Kultury, darze Stalina, z neoawangardową poezją z tomu *Było i było?* Wszystkie jego teksty, obce mu i „własne”, oficjalne i nieoficjalne, w latach pięćdziesiątych i siedemdziesiątych powstawały w podobnych okolicznościach. Wszystkie w zasadzie twórcze taktyki i praktyki, sposoby funkcjonowania sztuki, style łączenia się twórców w pary, scalania grup i artystycznych kolektywów, uczestniczenia w kulturze wzięły początek w tych pierwszych latach, w których język pisany wpadał jeszcze w koleiny pokolenia Kolumbów, a potem w propagandę „pryszczatych” dziarskich obywateli. Ale jeśli teksty te, również propagandowe, jakby obce, włączymy choćby na próbę w ogół twórczości Białoszewskiego, uznamy za warte krytycznej lektury i refleksji, powiążemy z okolicznościami ich powstania, zobaczymy jako efekt kompromisu między potrzebą zarobku na tym, na czym najbardziej się znał, presją światopoglądowych i estetycznych restrykcji narzucanych

2 Wanda Chotomska, *Pan Mironczewski*, [w:] *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. Hanna Kirchner, Warszawa 1996, s. 111.

przez doktrynę socrealizmu, a zachowaniem twarzy, względnej zgodności ze swoimi wartościami. Jeśli zajrzemy za kulisy tej twórczości i porównamy to, co w tym czasie opublikował, z tym, co musiał zostawić w szufladzie: zwłaszcza ze znakomitymi, artystycznie i koncepcyjnie dojrzałymi dramatami z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych, które okazały się prekursorskie dla popaździernikowych tendencji w literaturze. Jeśli w końcu zobaczymy, jak powstawały wszystkie te teksty, pisane oficjalnie i nieoficjalnie, a powstawały, jak wiele utworów tego autora, od razu, na gorąco i na bieżąco, w rozmowie i dyskusji, często w jakimś gronie, po drodze i w domu, z obserwacji i nasłuchiwania. Jeśli to wszystko weźmiemy pod uwagę, dojdziemy być może do wniosku, że choć teksty z lat czterdziestych i osiemdziesiątych wyglądają całkiem inaczej, to od początku do końca styl tej artystycznej pracy wyglądał w zasadzie tak samo. A ten początek to nie jest rok 1956.

Z innego punktu widzenia zerka na te sprawy Piotr Sobolczyk. W odniesieniu do interesującego nas w tym „MiroForze” okresu analizuje on relacje głos–instytucja, negocjowanie własnego, wypracowującego się języka autora z czynnikami zewnętrznymi, nie tyle z tradycją literacką, ile z instytucją, dyskursem, rozpatrując ją jako projekcję podmiotu rozdartego między potrzebą odnalezienia swego głosu a koniecznością odczytania nie zawsze wypowiedzianego oczekiwania instytucji. Utwory Białoszewskiego z fazy ustawiania głosu Sobolczyk rozpatruje jako „palimpsesty, w których w różnych proporcjach i formach przeplata się to, co osobiste, to, co wynikające z rozwoju intraliterackiego, z tym, co odczytywano jako pożądane i umożliwiający «publikowalność», 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”. Ustawiając w tej skali utwory, można przyznać, że na przykład *Deszcz*, *Rozalie* czy *Kalejdoskop* to utwory, w których brzmi przede wszystkim własny głos autora, nawet jeśli język jeszcze nieco odbiega w nich od rozpoznawalnego stylu autora. Kwestie instytucjonalnego kryterium „publikowalności” zeszyły tu na dalszy plan; na marginesie, można sobie wyobrazić powody, dla których nie wystawił tych sztuk w teatrach (o *Deszczu* nawet co nieco przeczytają Państwo w „MiroForze”). Przykłady wyciszenia własnego głosu to wedle badacza opowiadanie *Ostatnia lekcja* i teksty użytkowe, to znaczy propagandowe teksty dla dzieci i część reportaży. W owych tekstach użytkowych autor wycisza głos pod naciskiem

propagandy. Z kolei w opowiadaniu Sobolczyk rozpoznał „pozycję «pragnę coś opublikować», wyłączając w zasadzie «własny głos», a dając prymat «dyskursowi», językowi w znacznym stopniu gotowemu, przychodzącemu z zewnątrz”. Ciekawy jest zresztą w tym ujęciu problem rozszczelnienia dyskursu i zgrzytów między tym, jak poeta powinien napisać, a tym, jak naprawdę mógł widzieć opisywane sprawy; sfera między jego prawdą a propagandą.

Spójrzmy jednak jeszcze na praktyki i zwyczaje, modele artystycznych zachowań Białoszewskiego i bliskich mu twórców, które ukształtowały się w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, a potem okazały się trwałymi wzorcami tworzenia sztuki. Początek działalności teatralnej Białoszewskiego i jego przyjaciół wykracza poza 1955 rok, na który przypadły pierwsze występy Teatru na Tarczyńskiej. Wiąże się ona z wcześniejszymi fascynacjami poety podpatrzonym na Rzeszowszczyźnie teatrem plebanijnym, o którym w kontekście dramatu *Rozalie* pisze w niniejszym tomie Agata Łaska, podobnie jak Anna Śliwa, bardziej skoncentrowana na opisie środowiska artystycznego i pochodzącego z tych rejonów partnera poety, Leszka Solińskiego. Koncepcja dramatu do wystawienia w kameralnych warunkach domowych nie wzięła początku z wystawianej na Tarczyńskiej *Wiwisekcji* (w której aktorów zastąpiły palce, a scenę – drewniana skrzynka), ale być może między innymi właśnie z *Rozalii*, poematu scenicznego z udziałem lalek (lalki pojawiają się potem zresztą na Tarczyńskiej, mimo że *Rozalii* nigdy tam nie wystawiono)³. Podobnie kameralny charakter spektaklu zakłada pierwsza zwłaszcza wersja *Deszczu*, w której autor wprowadza ograniczone do minimum środki sceniczne i grę umowności. Zresztą już w czasie okupacji młody Miron uczestniczył w kameralnych, na poły towarzyskich tajnych muzycznych spektaklach z teatralnościami, organizowanych z inicjatywy Swena. Tuż po wojnie te leśne spacerki przekształcał w parateatralne widowiska, wedle wspomnień Stanisława Prószyńskiego i Ireny Prudil.

3 Zasadniczy wpływ na rozwój teatru miał jednak Lech Emfazy Stefański. O Teatrze na Tarczyńskiej zob. Agnieszka Czerniak, *Teatr na Tarczyńskiej. Nieoczywista historia twórczego kolektywu*, „MiroFor” 2023, t. 3: „Gęściocha”. *Białoszewski nieosobny*, red. Agnieszka Karpowicz, Igor Piotrowski, współpraca Agnieszka Czerniak.

A co do spotkań – czy słynne wtorki zaczęły się w latach sześćdziesiątych na placu Dąbrowskiego w Warszawie? Bynajmniej, wcześniej, jeszcze przed odwilżą sztuka Białoszewskiego i powiązanych z nim artystów funkcjonowała w głośniejszej przestrzeni kameralnych spotkań w zajmowanym przez Mirona i licznych współlokatorów mieszkaniu na Poznańskiej. Wiele tekstów powstało właśnie tam i w równoległe funkcjonujących w tym okresie zaprzyjaźnionych domach, na Granicznej w Kobyłce, w domu Ireny Prudil i Jerzego Grygolunasa, który, jak pisze Agnieszka Karpowicz, pełnił funkcję salonu literackiego dzięki relacjom towarzyskim gospodarzy, a także w kobyleckim mieszkaniu Stanisława Swena Czachorowskiego i Hanny Wolskiej oraz domu Bogusława Choińskiego w pobliskiej Zielonce. Później przez całe życie Białoszewski wieszał sobie w domu „zielska”, tak jak w domu Swena. I do końca ustawiał i wieszał świątki, podpatrzone w rzeszowskich kościołach, a niekiedy podbierane; na Podkarpaciu podróżował z Solińskim w jego rodzinne strony już w latach czterdziestych. A o świątkach, notabene, pisze w tym tomie Piotr Bogalecki.

Właśnie w tych domach zawiązała się opisana przez Agnieszkę Karpowicz i Magdalenę Staroszczyk grupa kobylecka. Jak pisze w niniejszym tomie Igor Piotrowski, środowisko, w którym funkcjonował wtedy Miron, „pojmoowało swoją twórczość bardziej jako rodzaj *work in progress*, odczytywanego i poddawanego kolektywnej ocenie. Chodziło o sprawdzanie oddziaływania na czytelników czy raczej słuchaczy”. Tak było wtedy i tak było potem, z Heringiem i Murawską, z Sobolewskimi, Wołyńskimi, Maliną i Agnieszką Petelską.

Czy wreszcie trasy warszawskich spacerów, miniwypraw tramwajem, wsłuchanie w tętno miasta, wciąganie do prozy miejskich zdarzeń i spraw to zjawiska i praktyki z lat siedemdziesiątych? Niewątpliwie, ale jak przekonuje Poprawa w posłowie do *Truskawki*, Miron – reporter działu miejskiego różnych gazet („Kuriera Codziennego”, „Życia Warszawy”, „Wieczoru Warszawy”, przekształconego potem w „Wieczór”, i wreszcie „Świata Młodych”) właśnie w redakcjach popołudniówek nauczył się wychodzić na miasto po tekst, by czegoś się dowiedzieć, coś zobaczyć, coś potem przedstawić (Tru, s. 388). W późniejszych latach wędrowanie po Warszawie, przekonuje Poprawa, nabrało charakteru literackiego. Ale jeszcze przed odwilżą fascynacje miejskim i podmiejskim ruchem dały o sobie znać w Mironowej poezji dla dzieci, chętnie eksplorującej tematy miejskich atrakcji, wycieczek, karuzel, pociągów, autobusów,

metra – opisywanych pod pretekstem jedynie słusznej wówczas pochwały rozwoju techniki i transportu, ale również ze szczerzej frajdy. Niewiele nam powie pojedynczy rymowany propagandowy wierszyk oderwany od kontekstu swego czasu, ówczesnych powinności poezji, położenia, w którym znalazł się autor, dalszego rozwoju jego twórczości, jego znanych z biografii upodobań, ale w powiązaniu z tą wiedzą prosty utwór dla dzieci ujawni się jako element spójnej całości, którą jest rozpatrywane w całości życiopisanie; tak widziane staje się pierwszym ogniwem późniejszych zdarzeń.

1942–1947–1954

Wczesny okres twórczości Białoszewskiego, opisany przez autorów i autorki niniejszego „MiroFora” i przedstawiony w wyborze juveniliów oraz tekstów użytkowych (niewielkim, ale reprezentatywnym dla bogatego zasobu utworów sprzed debiutu) obejmuje lata 1942–1955. W tym czter-nastoletnim okresie można wyodrębnić trzy węzłowe momenty: pierwsze próby poetyckie z 1942 roku, osadzenie w artystycznym środowisku Kobyłki w roku 1947 i skok w (oficjalny) debiut w okolicach roku 1954. Każdy z tych okresów zaowocował wzmożeniem twórczości literackiej. W 1942 roku dwudziestoletni Miron napisał pierwsze wiersze i wydał je w maszynopisowym zbiorze *Zryw 1. Ogień krzepnie*. W 1942 roku poznał Ludwika Heringa, co w istotny sposób zaważyło na całej jego twórczości. Mniej więcej w tym okresie rozkwitła jego intensywna przyjaźń ze Sweeney Czachorowskim i Ireną Prudil, trzonem późniejszego towarzystwa kobyłecko-zielonkowskiego. Tak jak on przeżywali trudne powstańcze dwa miesiące w 1944 roku, więc siłą rzeczy stali się bohaterami *Pamiętnika z powstania warszawskiego* (wydanego w roku 1970). Traumatyczne doświadczenia, przez dwie dekady przetwarzane w pamięci i układane w narrację w opowieściach, nagraniach i notatkach, to niejedyne wspomnienie wojennych doświadczeń Białoszewskiego. Dwie autorki tego numeru „MiroFora”, Elżbieta Winiecka i Krystyna Pietrych, odczytały w swoich tekstach jego pierwsze wiersze jako świadectwa wydarzeń w getcie warszawskim, które w ujęciu Pietrych odcisnęły się w jego afektywnej pamięci i stały powidokiem traumatycznych doświadczeń. Winiecka z kolei lokalizuje wiersze w biograficznym konkretnie miejsc i dat, zwracając uwagę na czas ich powstania, odpowiadający realnym wydarzeniom historycznym,

oraz na przecinające się ścieżki warszawskiego getta i miejsc, w których po tak zwanej aryjskiej stronie krążył poeta w czasie okupacji. Z tego wczesnego okresu 1942–1943 pochodzi większość juvenilnych wierszy Białoszewskiego. Kilka utworów poetyckich opublikował w 1946 roku w powielaczowym numerze pisma Towarzystwa Bratniej Pomocy Studentów Uniwersytetu Warszawskiego „Akademik”.

Istotny wysyp jego twórczości przyniósł rok 1947, umownie traktowany jako początek grupy kobyłeckiej. Nie przypadkiem wtedy właśnie powstała pierwsza wersja *Deszczu*, notabene przechowywana do tej pory w kobyłeckim domu przy Granicznej. W 1947 roku ukazały się wiersze kilku poetów tego środowiska w piśmie „Nowiny Literackie” (opisane przez Agnieszkę Karpowicz w tekście *Rok 1947*). Białoszewski opublikował tu *Listopad popielny*, *Swen – Garść człowieka*, a Choiński – *W górach milczenia*; znajdziemy tu również utwory Ewy Dobrzyńskiej, Jerzego Grygolunasa, Jerzego Ficowskiego i Anny Szulc. Jak wspomina Irena Prudil, cała ta grupa debiutantów należała do Komisji Młodzieżowej przy Związku Zawodowym Literatów Polskich, zwanej przez Prudil Klubem Młodych. W tym gronie czytali poezję, dyskutowali i podejmowali pierwsze próby teatralne.

Wstęp do owego numeru „Nowin” napisał Artur Sandauer, który później, w 1949 roku przyczynił się do publikacji wiersza *Fioletowy gotyk* (włączonego do tomu *Obroty rzeczy*) w piśmie „Odrodzenie”, a w 1955 zaprezentował poezję Białoszewskiego szerokiemu gronu czytelników w głośniejszym *Prapremierze pięciu poetów* w „Życiu Literackim” (debiutowali wtedy razem z nim również inni ważni poeci odwilży: Herbert, Harasymowicz, Drozdowski i Czycz). A chwilę później Sandauer w znacznym stopniu wsparł wydanie debiutanckiego tomu Białoszewskiego *Obroty rzeczy*. W „Odrodzeniu” krytyk pracował z Ireną Prudil i to właśnie ona zaprosiła go do Kobyłki, gdzie osobiście poznał Mirona.

Po 1947 roku nastąpił czas zintensyfikowania pracy zawodowej Białoszewskiego – reportera działu miejskiego. W popołudniówkach pracował od 1946 do 1948 roku. Początkowo jako dziennikarz „Kurier Codzienny”, a także gazety przybierającej kolejno trzy tytuły: „Życie Warszawy. Wieczór”, „Wieczór Warszawy” i „Wieczór”. W latach 1949–1951 miał etat w harcerskim piśmie dla młodzieży „Świecie Młodych”. A rok później, w 1952 roku, zwolniony z gazety pod absurdalnymi zarzutami współpracy z UPA z powodu częstych podróży na Rzeszowszczyznę i homoseksualizmu

(przy czym pierwszy zarzut był absurdalnie nieprawdziwy, a drugi był absurdem jako taki), zaczął pisać wiersze, które sam uznawał za wartościowe. Później utrzymywał się z twórczości dla dzieci; w czasopiśmie „Świerszczyk-Iskierki” pracował w latach 1953–1954. Po śmierci Stalina, gdy zaczęły się stopniowo rozluźniać rygorystyczne obostrzenia realizmu socjalistycznego, Białoszewski napisał wiele wartościowych utworów; w 1954 roku powstała m.in. druga, rozbudowana, problemowo i artystycznie bardziej złożona wersja *Deszczu*. Jeszcze wcześniej powstały *Rozalie* (1952) i *Kalejdoskop* (1951).

Wszystkie te sztuki objawiają spektakularny rozkwit pisarskiego talentu Białoszewskiego w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, zwłaszcza gdy rzucimy je na tło historycznoliterackich przemian w okresie odwilży. Dowodzi tego Kopciński w porównawczej analizie dwóch wersji *Deszczu*, które dzieliło siedem lat (pierwsza pochodzi z 1947 roku, druga z 1954), a także w interpretacji samego *Kalejdoskopu*, jego maszynopisowej wersji z 1951 roku, którą publikujemy w niniejszym „MiroForze” w opracowaniu Agnieszki Czerniak i z jej komentarzem.

Już wtedy, przed odwilżą, autor stawia w centrum zbudowanego przez siebie świata postać Poety, sprawczy podmiot wyswobodzony z politycznych i społecznych reprezentacyjnych powinności, nieskrępowany żadną ideologią ani przynależnością, działa mocą swojej wyobraźni, którą symbolizuje tytułowy kalejdoskop. Jakby przewidując dalszy rozwój literatury, autor ubiera różne postawy wobec końca świata w historyczny kostium postaci z różnych odległych epok, Dantego Alighieri, Michała Anioła i Ludwika van Beethovena, między nimi lokując jeszcze teofanię (postać Pana Boga); motywy religijne i biblijne są częścią mowy ezopowej służącej krytyce stalinizmu, jak pisze Adam Poprawa⁴. Zdaniem Kopcińskiego wiele kwestii w *Kalejdoskopie* ma podtekst polityczny; wedle hipotezy badacza Sąd Ostateczny można na przykład interpretować jako aluzję do zjazdu szczecińskiego proklamującego socrealizm. Tego rodzaju aluzje cechowały utwory późniejszej odwilży. Prekursorskie są w dramacie również tendencje do syntetyzowania różnych koncepcji filozoficznych i teologicznych, różnych konwencji (symbolizm i groteska) i wzorców dramatycznych (Kopciński

4 Adam Poprawa, *Święte ciągi*, [w:] *Dom poety. Eseje o twórczości Mirona Białoszewskiego*, red. Jacek Kopciński, Warszawa 2022, s. 320.

wskazuje na mirakl i farsę). Groteska, parodia, surrealistyczne i awangardowe akcenty, odżyły po odwilży konwencje i nurty dwudziestolecia międzywojennego, Białoszewski przywrócił do literatury już w *Deszczu* z 1947 roku. Następnie zintensyfikował je w późniejszej wersji dramatu, w której, jak pisze Kopciński, „momentalny, międzysłowny ruch przerzuca nas od idei do konkretności, symbolu i sakramentu, który jednoczy wszystkie wymiary bytu”, a abstrakcyjna, filozoficzna „akcja” rozgrywa się między trojgiem bohaterów stanowiących według Kopcińskiego „trójkąt psychoanalityczno-epistemologiczny”. *Deszcz* odżył zresztą w czerwcu 2024 roku w Kobyłce, w spektaklu przygotowanym przez teatr Malabar w ramach festiwalu „Deszcz w Kobyłce”; wszystko odbyło się w tym samym domu, w którym odnalazł się dramat i w którym przed laty spotykała się grupa kobyłeckich przyjaciół. A śladem festiwalu w tym „MiroForze” jest recenzja tego spektaklu, pióra Kopcińskiego, rozmowa z twórcami teatru Malabar i garść impresji Kornelii Sobczak.

W okolicach 1954 roku Białoszewski napisał sporo wierszy, które zamieścił potem w *Obrotach rzeczy*, a i wiele takich, których nigdzie za życia nie uwzględnił. Powstałe przed odwilżą inedita z tego ostatniego przed debiutem literackiego wzmożenia z lat 1952–1956, z epicentrum w roku 1954, zajmują prawie pięćdziesiąt stron w tomie *Polot nad niskimi sferami* (zob. XIII, s. 46–98), podczas gdy całe *Obroty* w wydaniu PIW liczą ponad sto stron, a więc inedita z lat 1952–1956 to połowa objętości wydanego tomu. Zresztą nie wszystkie wiersze z *Obrotów...* pochodzą z tego okresu, część, na przykład otwierający debiutancki tomik cykl *Ballady rzeszowskie*, dedykowany „Solińskiemu Leszkowi i Bronisławie, jego matce, z krośnieńskiego Żarnowca” (I, s. 7), powstał już w latach czterdziestych. Ale *Obroty rzeczy* zaczęły narastać w zasadzie w roku 1952. W prozie *Mój wiersz* Białoszewski opowiada:

No więc tak, ja chciałem właściwie powiedzieć o kilku wierszach [...], które były pisane w 52 roku. I one rozpoczęły moją nową epokę pisania, tę, którą uznałem, i wiersze te zostały. To znaczy nie wszystkie, ale już te wiersze były przeze mnie uznawane, bo wcześniejsze nie. To były czasy tak zwane stalinowskie, i w ogóle czasy mojej nędzy. Jeździłem często do Garwolina, do Mamy, która mieszkała ze swoim drugim mężem, panem Antonim, i stamtąd przywoziłem kartofle, bo nie miałem co jeść, i przebywałem tam nieraz. To był jeden pokój,

wtedy, więc rzadko byłem tam sam. Raz się zdarzyło wieczorem, w taką jakąś zimową noc [...], że Mama z panem Antonim gdzieś wyszli. Ja zostałem sam, zgasilem światło i byłem w takim napięciu i spięciu, i pomyślałem, że albo teraz zacznę pisać te wiersze, o które mi chodzi, albo już nie wiadomo kiedy. Nigdy. Ale czułem, że właśnie teraz i że napiszę. I wtedy powstało właśnie kilka wierszy od razu: *Szare eminencje zachwytu*, *Zielony: więc jest...* Za oknem był śnieg i księżyc tak na zielonkawo oświetlał ten śnieg. Patrzałem wtedy przez okienka garwolińskie na ten pejzażyk i właśnie powstało kilka wierszy jeden za drugim, przez parę godzin. A potem już poszły te wiersze, które potem były w *Obrotach rzeczy*. Ten cały ciąg pisaniowy. (XII, s. 386–387)

Wtedy więc zaczął się wykształcać jego dystynktywny styl pisarski. Ale, jak widać, wiele utworów i artystycznych praktyk pochodzi z pierwszego, słabiej znanego czternastolecia twórczości Białoszewskiego, wiele wydarzyło się już wtedy, gdy pisał na próbę, do szuflady, gdy szkolił warsztat. Widząc kilka dobrych utworów z okresu przed debiutem (mam na myśli głównie dramaty, wcale nie słabsze od tych, które znamy, od *Osmędeuszy* pisanych razem z Heringiem, *Wypraw krzyżowych*, *Szarej mszy* czy *Lepów* itd.), możemy się zastanawiać nad innym scenariuszem jego debiutu. Co by było, gdyby najpierw wyszły *Rozalie*? Albo w równej mierze, choć inaczej „peryferyjna” proza? Co by było, gdyby najpierw wydał prozy, które zniszczył? Lub opowiadania „Kercelakowe”? Zastanawia się nad tym w niniejszym tomie Igor Piotrowski. Jego zdaniem taki debiut wzmocniłby kategorię peryferyjności, widoczną w poezji i kluczową dla Heringa, którego wpływ już w tym wczesnym okresie był bardzo silny. Taka proza, pisze Piotrowski, dałaby również nieco odmienny obraz Warszawy względem tego, który znamy z twórczości innych debiutantów odwilży. A gdyby (to już dodam od siebie) razem z tą prozą zdecydował się wydać pierwsze warszawskie wiersze, własne świadectwa Zagłady w getcie? Zaistniałby wtedy jako pisarz warszawski dużo wcześniej niż dopiero w latach siedemdziesiątych, gdy publikował prozę dotyczącą Warszawy. Tylko czy właśnie zaistniałby wtedy, pisząc podobnie do innych? Tak czy inaczej, odmiennie potoczyłyby się jego losy, gdyby na początku swojej drogi nie spotkał Prudil, Swena, Emfazego, Heringa i Sandauera.

Zupełnym przypadkiem i my, organizatorzy Spotkań Mironologicznych, cyklu konferencji, na których omawiane są pierwsze wersje miroforowych tekstów, oraz członkowie i członkinie komitetu redakcyjnego „MiroFora” – wplątaliśmy się po latach w sieć tych (post)kobyleckich zależności. Nie tylko dlatego, że wyciągamy te pierwsze teksty z szuflad i archiwów i o nich opowiadamy. Jedną zabawną zbieżność uświadomiła nam na sesji Agnieszka Karpowicz, gdy powiedziała, że cienki przebitkowy papier przechowywanych w Muzeum Literatury maszynopisów sztuk powstałych w gronie kobyleckiego towarzystwa (*Zaulek świętego Wawrzyńca* Swena i Emfazego oraz *Pani z gronostajem. Sztuka w sześciu obrazach* Mirona i Swena) mają przypadkowo ten sam jasnoróżowy kolor co okładki „Miro-Fora”. Przypadek czy palec Mirona?