

## **“Ready made”. Przedmiot w prozach Mirona Białoszewskiego**

Agnieszka Karpowicz

AGNIESZKA KARPOWICZ  
(Uniwersytet Warszawski)

### „READY MADE”

#### PRZEDMIOT W PROZACH MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

Wraz z żywiołem potoczności oraz realności w przestrzeń artystyczną wkraczają w XX wieku niezliczone ilości przedmiotów codziennego użytku<sup>1</sup>. *Ready made*'y uległy wielu przemianom w powojennej sztuce. W latach pięćdziesiątych rzeczy stają się nieodłącznym i zasadniczym elementem happeningów, w których nawet ludzi oraz sytuacje traktuje się przedmiotowo. W latach sześćdziesiątych popularność zyskują natomiast kompozycje przestrzenne z przedmiotów codziennego użytku, oddziałujące na widza za pomocą bodźców wizualnych, dźwiękowych, kinetycznych i olfaktorycznych. Powstawały w ten sposób całe otoczenia, środowiska, w które mógł wkraczać widz, nazywane *environments*. W roku 1961 wystawa „The Art of Assemblage” zorganizowana przez Museum of Modern Art w Nowym Jorku ożywiła awangardową tradycję asamblażu – montowania gotowych, znalezionych przypadkowo przedmiotów w nową całość. W Polsce tego typu kompozycje tworzyli głównie Władysław Hasior i Alina Szapocznikow. Pojawia się także ambalaż – zwyczaj opakowywania, owijania różnych przedmiotów (a potem budynków). Można tu wspomnieć o słynnych plecakach oraz torbach, w których Tadeusz Kantor umieszczał strzępy papieru, lub o walizkach wypełnionych odpadkami. Przedmioty wkraczają nawet do kolaży muzycznych – jako dźwięki wydawane przez rzeczy i sprzęty codziennego użytku. Będą to także realne przedmioty w formach muzyczno-happeningowych. W roku 1952 John Cage tworzy kompozycję dźwiękową, której składniki to hałas 12 odbiorników radiowych nastawionych „na chybił trafił”, rzucanie przedmiotami oraz odgłos skrzypiących drzwi. Martwa natura staje się także bohaterką filmów: Walerian Borowczyk w produkcji *Dom* ożywia perukę, która wypija mleko, a następnie rozbija szklanke, wszystko niszczy i pożera; w filmie Alfreda Lenicy stare rupiecie zaczynają odradzać się, poruszać i sprawnie funkcjonować bez udziału człowieka. „Sztuka biedna” Tadeusza Kantora, a później europejska „*Arte povera*”, w salach wystawieni- niczych eksponują śmieci, popiół, druty lub rośliny. Nowego znaczenia przedmiotom gotowym nadaje także pop-art, który rejestruje rzeczy oraz ikony kultury

<sup>1</sup> Zob. U. Czartoryska, *Od pop artu do sztuki konceptualnej*. Warszawa 1973. – E. Wolfram, *History of Collage*. New York 1962. – T. Kantor, *Metamorfozy: teksty o latach 1938–1974*. Wybór, oprac. K. Pleśniarowicz. Kraków 2000.

masowej jako gotowe fakty. Powstają więc wylbrzymione, infantylnie wizerunki sprzętów domowych, puszek zupy Campbell. Począwszy od Bauhausu aż po pop-art sztuka coraz usilniej stara się także o kontakt z przemysłem, by kształtować codzienne otoczenie człowieka – wzornictwo przemysłowe, grafika użytkowa, sprzęty domowe były więc eksponowane na wystawach, aby dawać świadectwo sztuce jako nieodłącznemu elementowi życia.

U Białoszewskiego przedmioty wkraczają do próz wraz z przestrzenią życiową autora. Hanna Kirchner wprowadza pozaliteracki kontekst współbieżności postawy życiowej Białoszewskiego z przemianami sztuki drugiej połowy XX wieku. Przestrzeń egzystencji poety, wchodząca w przestrzeń jego światów przedstawionych, to pokój, który „po kątach był kawałkami jakby pracownią Hasióra”<sup>2</sup>. Włączanie do obszaru sztuki przypadkowych, codziennych elementów to częsta praktyka Białoszewskiego:

Nad otomaną wisiała *Bitwa pod Grunwaldem*. Duża reprodukcja za szkłem w ramach. To szkło kiedyś się stłukło i kawałek utkwił w dole, nad ramą, zawsze mi się kojarzył z chorągwią krzyżacką i z Witoldem na koniu. I nie wiem, czy to Witold, czy kto inny siedzi przodem do końskiego ogona. Na suficie był zaciek, duży, skomplikowany. Nawet ciekawszy od *Bitwy pod Grunwaldem*, chociaż jeszcze mniej zrozumiały<sup>3</sup>.

W świadomości narratora przypadkowe uszkodzenie dzieła wchodzi w strukturę obrazu. Zaciek zyskuje natomiast rangę estetyczną poprzez jakościowe, wartościujące porównanie z dziełem sztuki. Opowiadanie *Wieniec z materaca* można interpretować jako awangardową kpinę z pojęcia sztuki wysokiej, oficjalnej. Aby uczyć Bolesława Prusa szkoła w Milanówku, w której uczy Le., przyjaciel Białoszewskiego, zaprosiła Jarosława Iwaszkiewicza na odsłonięcie tablicy pamiątkowej. Le. jako plastyk został zobowiązany do wykonania dębowego wieńca. Proces tworzenia wieńca przeznaczony na oficjalną ceremonię, związaną z literaturą wysoką, okazuje się bardzo charakterystyczny dla sztuki XX-wiecznego recyklingu: użyto pakul z tapczana, papieru toaletowego, drutów, lokówek. W ten prosty sposób Białoszewski zderza ze sobą dwa rejony sztuki, jej dwie warstwy. Pierwsza jest oficjalna, ceremonialna, tradycyjnie uznawana za wysoką. Tutaj istotny i podlegający ocenie okazuje się tylko efekt, produkt twórczego działania. Druga to etap tworzenia, proces powstawania przedmiotu pięknego z surowców znalezionych, odzyskanych, z przedmiotów codziennego użytku, które wchodząc w strukturę ozdoby tracą swe funkcje i zyskują wymiar estetyczny. Te przetworzone półprodukty w sztuce oficjalnej muszą być jednak ukryte, schowane, niewidoczne. W nowej, XX-wiecznej ekspresji mogą zostać wprowadzone w dziedzinę tego, co oficjalne. Zderzenie procesu tworzenia wieńca z ceremonialną sytuacją – delegacje, sztandary, orkiestry, telewizja – w której odgrywa on rolę ozdobnika, ośmiesza hipokryzję sztuki „zachętowatej”. Okazuje się, że mimo deszczu wieniec przetrwał ponad pięć miesięcy: „wisi... ślicznie wygląda” (D 65).

<sup>2</sup> H. Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*. W zb.: *Miron. Wspomnienia o poecie*. Zebrała, oprac. H. Kirchner. Warszawa 1996, s. 276.

<sup>3</sup> M. Białoszewski, *Nanka*. W: *Rozkurz*. Warszawa 1998, s. 16. Dalej tom ten oznaczam skrótem R. Stosuję następujące skróty na oznaczenie innych tomów próz Białoszewskiego: D = *Donosy rzeczywistości*. Wyd. 2. Warszawa 1989; M = *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980*. Warszawa 2000; S = *Szumy, zlepy, ciągi*. Wyd. 2. Warszawa 1989; Z = *Zawał*. Wyd. 2. Warszawa 1991. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

Czasami pierwszoosobowy narrator opisuje własne pragnienie działania artystycznego w rzeczywistości. Podczas pobytu w szpitalu bezinteresowną sympatię autora wzbudza róża chińska stojąca koło fotela na kółkach. Zaanektowanie jej przez sztukę odbywa się nie tylko za pomocą opisu, ale także dzięki działaniu. Narrator przedstawia koncepcję własnego przedmiotu gotowego i sposób estetycznego usankcjonowania:

Chciałem jej nawet przyczepić kartkę  
o chińska różo,  
znacysz tu dużo. [Z 42]

Nieraz sama metoda opisu lub odautorskie skojarzenia czynią z banalnego, nawet brzydkiego zjawiska fakt artystyczny, przedmiot kontemplacji estetycznej oraz nośnik refleksyjnych sensów. W opowiadaniu *Transik* z cyklu *Transy* dzieje się tak z muchą, która jest „Ogromnie płodna. I śpiewająca. I zmysłowa. Kolorowa, piękna właściwie” (S 258).

Białoszewskiego interesują także gotowe, pisemne formy językowej rzeczywistości. Czasami nadana zostaje im funkcja artystyczna, przez co stają się klasycznymi *ready made*’ami ze słów. Narrator w tekście *Raj* dodaje funkcję poetycką do informacyjnej funkcji codziennej wypowiedzi:

Babka klozetowa z poechem do kogoś  
– proszę pana  
ostatni papier  
wszędzie zabrakło  
proszę pana  
Rym typu a – b – c – a [S 282]

Narrator uruchamia konstrukcję poetycką znalezionej przypadkiem, złowionej w miejskim szalecie, językowej „rzeczy”-wypowiedzi poprzez podzielenie jej na wersy. Czynność wierszowania, rymowania często pojawia się w zwykłej codzienności świata przedstawionego jako zupełnie naturalna, ludyczna forma wyrazu. W opowiadaniu *Baba z żółtym psem* rymuje pan Ursyn – przewodnik niewidomej Jadwigi. Gdy czeka ze zniecierpliwieniem na „Jot”, tworzy mówiąc: „Jotka idiotka”, „Jotka ulotka”, „Jotka przewrotka” (M 58–59), a później, brnąc przez śnieżne zasy, dodaje: „W śniegu / Trud biegu” (M 64). W utworze *Konstancin* trasy wycieczek po miasteczku i okolicy wyznaczają napotymane po drodze szyldy, reklamy, tablice informacyjne: „Fryzjerstwo damskie – »Danusia« – 200 m – kupuje włosy” (M 110), lub tekst z przypadkowo spotkanej tablicy wiszącej na murze. Czasem przedstawiana rzeczywistość pojawia się tylko w formie napisów – narrator zamiast opowiadać o tym, co widzi spacerując po ulicach, unaocznia czytelnikowi postrzeżoną przestrzeń. Pozornie za pomocą słów unaoczniać może tylko słowa, lecz ostatecznie przywołują one kontekst, z którego zostały wyrwane:

„Zakład świadczy usługi szewskie”.  
„Usługi rymarskie”.  
„Filia biblioteki”, kilka książek w szybce.  
Dworek, dwie kolumnienki. [M 135]

W *Donosach rzeczywistości* cytat funkcjonuje nawet jako gatunek literacki. Drugie opowiadanie z tej XX-wiecznej „powieści” nosi tytuł *Cytaty* i w całości zbudowane zostało z wypowiedzi innych osób, *ready made*’ów.

Prozy obfitują także w gotowe dźwięki. „Cokolwiek czynimy, jest muzyką”<sup>4</sup>:

Muzyka stanęła.  
– Nie przygłuszać! Wiem,  
Miotła. Słyszać. Tramwaj się gniewa.  
Miotła.  
Tramwaj.  
Miotła.  
Tramwaj. [S 47]

Siedzący w domu narrator słucha Vivaldiego. Wraz z szarym porankiem wkracza przestrzeń ulicy – przypadkowe dźwięki, które wydaje miotła używana przez sprzątacza, tramwaj i kracząca wrona. Tworzą one swój własny rytm, co podkreśla zastosowany tu układ graficzny. Przejmujące dźwięki rzeczywistości mogą także komponować się z utworem artystycznym, jak w opowiadaniu *Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka i ja*. Płynąca z adaptera muzyka Mozarta w wykonaniu Belli Dawidowicz zaczyna rozbrzmiewać „z pewną odmianą, niespodzianką”, bo z topoli rosnącej pod oknem narratora „odezwał się ten ptak, fujarkowy, przedświutowy” (S 184). Odgłosy naturalne mogą być tak wartościowe estetycznie jak muzyka artystyczna, co więcej – oba rodzaje dźwięków można ze sobą pomylić, utożsamić pod wpływem przypadkowych okoliczności. Dzieje się tak w opowiadaniu *Mniemanie a omamy* z cyklu *Frywole*. Podczas spaceru po Krakowskim Przedmieściu z bramy dobiegają pisarza znajome tony *Koncertów brandenburskich* Bacha. W zachwyty wprawia go artystyczne „ciach choch, ciach choch, ciach choch, ciach choch”, które w miarę zbliżania się do źródła dźwięku przeistacza się w zwykłe „chau uuch... chau... uch chau... uch” (S 156).

Kolejna kategoria brzmień – cytatów z rzeczywistości – to odgłosy blokowej codzienności. Muzyczne kolaże w mrówkowcu powstają na wiele sposobów. Akustyczną przestrzeń opowiadań zajmują „śpiewające” rury i krany, jak w utworze *Mniemanie a omamy*, zorganizowanym w całości wokół dźwiękowych złudzeń. Odtwarzana z płyty muzyka Bacha zderza się w mniemaniu narratora z *Nieszporami* Monteverdiego (motyw „*niigra sum*”). Następnie przez otwarte okno dobiegają odgłosy ulicy – tramwaje, miejski ruch, samochód, „tjuj toii toii”. Dźwięki rzeczywistości mieszają się, wpadają na siebie, tworzą jedną, nierozzerwalną kompozycję, nie sposób ich już rozdzielić. Narrator podsumowuje: „Ładnie... / a nie chcący” (158).

Za podstawową przyczynę tego, że świat literacki próz Białoszewskiego jest przepełniony przedmiotami, należy uznać znaczącą funkcję oraz ilość rzeczy w otoczeniu autora. Ze wspomnień przyjaciół pisarza wyłania się obraz przestrzeni życiowej tożsamy z przestrzenią, w której porusza się bohater opowiadań. Nie jest to już obszar kubistyczny, właściwy choćby poetyckim *Obrotom rzeczy*, lecz sfera charakterystyczna dla „estetyki strychu”<sup>5</sup> funkcjonującej w powojennej sztuce, dla „sztuki biednej”:

A Miron mieszkał w łóżku. Bo to było jedyne miejsce azylu w tej nieprawdopodobnej rupieciarni gratów i betów z pajęczynami, z garnkami na parapecie, z piecykiem – kozą. Z sublokatorom – kolejarzem, z siostrzeńcem sublokatora, z ojcem Mirona. [...] W narożniku stał wielki, secesyjny piec z białych kafli złożonych po brzegach. [...] Właśnie w ten piec wmurowo-

<sup>4</sup> Czartoryska, *op. cit.*, s. 41.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 58.

wana była koza. I był jeszcze zagracony stół, krzesła – każde z innej parafii, jakieś stolki, taborki, wiadra z brudną i czystą wodą. I coś koło łóżka Mirona, nocna szafka chyba, z kubkami niedopitej herbaty i popielniczkami pełnymi petów<sup>6</sup>.

Tak właśnie pamięta mieszkanie przy Poznańskiej większość przyjaciół Białoszewskiego. W opowiadaniu *Poznańska* autor przedstawia podobny opis. Za łóżkiem narratora znajdowała się ściana z desek zawieszona obrazami oraz ikonami i figurkami. Wzdłuż ściany stał stół, na którym spał ojciec narratora. Szpary między deskami pozatykane były gazetami. W mieszkaniu przebywał ponadto współlokator z kuzynem, a często – znajomi Białoszewskiego:

Ludzie, posłania, pokoje nabite cielskimi ciasno, piętra, antresole, poddasza, wykusze łączyły się nocami chrapaniami, falowaniami. Obrzydzenie narastało we mnie przeciw tym puszkom w potach, plastrom, piętrowom. [S 119]

Nagromadzenie i obfitość charakterystyczne dla utworów Białoszewskiego wiążą się w sposób oczywisty z brakiem, z warunkami życiowymi w powojennej Polsce. Opisywane przez narratora mieszkanie przy placu Dąbrowskiego jest już przestrzenią bardziej prywatną, lecz nagromadzenie przedmiotów pozostaje niezmiennie. Do warstwy opisowej próż przenikają sprzęty wypełniające mieszkanie Mirona i Le. Szczegółowe, częste, plastyczne, ale zarazem dynamiczne opisy umeblowania przywodzą na myśl XX-wieczne *environments*. Ciasna przestrzeń domu wypełniona przedmiotami codziennego użytku, ubraniami, malarskimi przyborami Le., obrazami, figurkami, kwiatami oraz zeszlými bukietami jest przede wszystkim przestrzenią pisania – działania artystycznego. Wkraczając w obszar prozy, zagracona przestrzeń sama zyskuje funkcję artystyczną: staje się otoczeniem, środowiskiem artystycznym. Ten przestrzenny zespół przedmiotów nie tylko wnika w literacką warstwę opisową, ale także stanowi konstrukcję całych opowieści. Wchłonięty i otoczony przez *environment* okazuje się sam narrator – widz. Jest przedmiotem oraz podmiotem jednocześnie. Najwięcej tego rodzaju opisów dotyczy mieszkania przy placu Dąbrowskiego. Nagromadzenie przedmiotów codziennego użytku oraz ikon i rzeźb tworzy układy paraartystyczne o charakterze metafizycznym, stanowiące często całą treść opowiadania. Owa „technika złudzeń” rozpoczyna się w cyklu *Szумы, zlepy, ciągi*, kiedy to Le. reorganizuje przestrzeń domu: wstawia lustro do łazienki, tremo do pokoju Białoszewskiego, biblioteczkę z dużym lustrem do przedpokoju oraz drugie lustro do łazienki. Podczas wykonywania codziennych czynności powstają spektakularne konstrukcje. Kiedy Le. robi pranie i suszy je na sznurach, w lustrach co noc bielizna odbija się przedstawiając najdziwniejsze, tajemnicze kombinacje. Narrator dopełnia opisu zagraconego mieszkania:

Przedpokój zastawiony zawsze, dyktami, listwami, plus drobne... U mnie w pokoju też dużo rzeczy. I ciuchy są, i rzeźby, popiersia, świątki, obrazy, prócz tego zwykłości i stare ciuchy. Przy lustrze Nepomucen malowany, drugi – figurka, główka młodopolska, głowa Matki Czackiej, biała, czarne resztki żydowskiego talesu, białe nasiona na badyłach. Po przekątnej lustra jest wieszak, obwieszony dwa razy wokoło, za wieszakiem kąt i szyba zapasowa Le., przed kątem drzwi, wprost szyba biblioteki, wprost tej szyby dwa lustra w łazience, wprost luster wiszące białe rękawowe, nogawkowe. [S 95]

W zależności od nastroju oraz pozycji lustrzanego wizerunku narratora kom-

<sup>6</sup> W. Chotomska, *Pan Mironczewski*. W zb.: *Miron*, s. 115.

pozycje ulegają przemianom, a przedmioty zyskują życie. Dzieje się tak np. ze starym, wysłużonym wieszakiem, który był kiedyś potrzebny do przedstawienia *Osmędeusze. We Frywolach – 1*:

wieszak bardzo zmienia pory, pozy, owocuje, ludzi niesprawdzalnościami wiadomymi sobie, nawet i nie tym iluś szkłom, ślepym i na wylot, między którymi popada w mitomanie, grafo-manie, erotomanie, martyrologię, spirytyzm, obroty, oglądy, a prawda, on grał, on był na scenie. [S 96]

Wieszak wnosi więc swoją funkcję teatralną do całej kompozycji. Przedmiot artystyczny pełni rolę sprzętu codziennego użytku, lecz funkcja artystyczna pozostaje w jego znaczeniu. Podobny *environment* pojawia się także w cyklu *Dorzutki*, gdzie motyw luster pełni dodatkowo rolę konstrukcyjną opowiadania. *Sylwester w lustrze* zawiera opis tego samego motywu. Za oknami szaleje sylwestrowa noc z 1973 na 1974 rok: pokrzykiwania na placu, wiwatujący tłum. W opozycji do tego, co zewnętrzne, w domu narratora, który ma zwyczaj przesywać noworoczną noc, panuje cisza i spokój. Wyizolowana przestrzeń staje się sceną magicznego przedstawienia. W lustrze pojawia się gabinet manikiurzystek, klientki, panowie w odświętnych strojach, aby po chwili zamienić się w teatr przebierańców, galerię poruszających się postaci. Wśród nich narrator dostrzega siebie – łysą, trupa głowę. Wspomnienie sylwestrowej nocy powraca w *Rozkurzu*, gdzie wizerunek owej czaszki narrator interpretuje jako zapowiedź śmierci oraz łączy tę wróżbę z atakiem serca, który nastąpił w listopadzie 1974. Wieczór na krawędzi dnia i nocy, na krawędzi nowego i starego roku znajduje się jednocześnie na krawędzi życia i śmierci, rzeczywistości oraz nadnaturalnych zjaw i majaków. Jest momentem przejścia. Lustro symbolizuje owo przejście, mediację między światami. Wróżebna moc była związana ze zwierciadłem już w podaniach antycznych. Tę magiczną rolę autor przypisuje w swych prozach przedmiotowi codziennego użytku, który przez to traci swoje funkcje użytkowe. W utworze *Sylwester w lustrze* opis noworocznej nocy został zmontowany ze wspomnieniem niesamowitej opowieści kobiety z Cegłowa o wizycie u wróżki, która również używała lustra podczas swych seansów:

Mnie się właściwie też sprawdziło. Przeszły sylwester obchodziłem w szpitalu. Zanim następny rok dokrążył się do końca, dostałem zawału. Po zawale i po szpitalu – sanatorium i przeprowadzka. Aż za Wisłę. Pożegnanie z topolą, z papierosami, z majakami. [M 14]

Narrator podkreśla jednocześnie konstrukcyjną dla opowiadania rolę lustra. Symbolizowało ono zmianę, moment przejścia, balansowanie na granicy światów, przejście do kolejnego etapu życia. Po przeprowadzce na „Chamowo”, opisanej w *Rozkurzu*, narrator czuje się wyraźnie wyobcowany, zagubiony wśród pustych ścian mieszkania. W jednym z wywiadów Białoszewski wyznał:

W takim terazniejszym bloku, akustycznym, gdzie podzwania echo i słycać, jak sąsiedzi wbijają gwoździe w ścianę, trudno być na co dzień bez niczego, trzeba się odgrodzić kilkoma przedmiotami: albo zielskiem, albo płytami<sup>7</sup>.

Zaraz po przeprowadzce zaczyna więc magazynowanie przedmiotów. Były współlokator przynosi z placu Dąbrowskiego świątki, aniołki, tkaniny, ikony zna-

<sup>7</sup> Cyt. z: J. Baran, *Miron. W: Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*. Warszawa 1986, s. 88.

lezione podczas włóczęg po Beskidach. Oswajanie nowego mieszkania odbywa się poprzez zapełnianie go przedmiotami. Przyjaciele szybko przynoszą za ciasne spodnie, nie noszone letnie marynarki, egzemplarze *Teatru Osobnego*, przekłady, czajnik, mydelniczkę, szczotkę i szuflę. „Myślałem, że będę chciał purytańsko, bez niczego. Ale nie wytrzymuję” (R 76) – snuje opowieść narrator *Chamowa*. Mieszkanie przy Lizbońskiej początkowo staje się przestrzenią udręki, pustki; nieznane jest nieprzyjazne, przyprawia narratora o ataki hysterii. Po zapełnieniu domu starymi przedmiotami z poprzedniego mieszkania wszystko „wynormalniało”:

Pewnie, co innego pobyt gdzieś z perspektywą powrotu do gniazda, a co innego gniazdo zmienić. Więc im więcej stałego, tym lepiej fruujemy. [R 79]

Postawa życiowa Białoszewskiego wskazuje nie tylko na nowoczesną „estetykę strychu”, ale także na bardzo współczesną estetykę *second hand*’u, związaną z popularnością, jaką cieszą się rzeczy z odzysku i XX-wiecznego recyklingu. Na podobną estetykę zwraca także uwagę w swoich wspomnieniach Teresa Chabowska-Brykalska, przywołując różne za duże czarne palta po panu Antonim, „jakieś piżamy, marynarki przedziwnego kroju”<sup>8</sup>, które Miron dziedziczył po zmarłych. Sam poeta przyznaje się zresztą do fascynacji tym, co stare:

I chodzę między tymi blokami wymizianymi, dziećmi, śmieci nie ma, wszędzie czysto. [...] Całość ubetonowana, uschematyzowana, przy nowoczesnej architekturze konwencjonalnej grozi to zmęczeniu. Człowiekowi organicznie potrzebne są jakieś starocie. Stąd moda na starocie<sup>9</sup>.

W prozach narrator wielokrotnie przyznaje się do wykorzystywania przedmiotów starych, zużytych i znoszonych, biednych, uznawanych przez ich poprzednich właścicieli za bezużyteczne. Co więcej – uważa je za godne wkroczenia w przestrzeń artystyczną swoich próz. W *Donosach rzeczywistości* jest to np. tapczan od Olgierda otrzymany „metodą przesuwu” (*Wieniec z materaca*, D 64), kołdra po zmarłej Nance, stos ubrań po bracie Geni (*Pogrzebności*) lub podręczne krzeselko z trzciny, uratowane przed wyrzuceniem na śmietnik (*Książdz*). Stosunek do rzeczy często stanowi w prozach manifestację danego typu kultury, a sam przedmiot staje się znakiem kulturowym. Pojawia się także eksploatowana w sztuce XX wieku wartość przedmiotów bezużytecznych. Podczas pobytu w Ameryce narrator podnosi z podłogi-śmietniska w kinie srebrny papier, tłumacząc: „bo mi się przyda. Wiele tutaj jest śmieci, które by się przydały Polakom” (*AAAmeryka*, M 259). Zabiera więc przedmiot użyteczny z perspektywy kultury nieamerykańskiej. Kategoria bezużyteczności, niefunkcjonalności została zanegowana także w opowiadaniu *Mrowienie się*. Rzeczy ze śmietnika nie tylko warte są przekształcenia artystycznego – uczynienia ich przedmiotem zainteresowania literatury pięknej, ale nawet mogą być użyteczne w swej nieużyteczności lub wyrażać filozofię życiową:

Gołębie robią naloty na blachy. Złuszczą mnie. Wysadzam pióropusz wietnamski. Uciekają z ociąganiem. Dla spokoju sumienia w nocy rzucam im coś na zapas. Niestety, chleba nie używam. Co pewien czas ktoś kładzie do pudła przy śmietniku całe chleby, buły. Biorę to wtedy i ciskam w nocy na pożarcie tutejszym. Nie jakimś koniecznym krowom. Jestem wtedy po stronie bezużytecznych. [M 49]

<sup>8</sup> T. Chabowska-Brykalska, *Trzydzieści cztery lata bliskiego znania się*. W zb.: *Miron*, s. 106.

<sup>9</sup> Cyt. z: Baran, *op. cit.*, s. 86.



W utworze *Port Praski* narrator zdejmując buty podczas odwiedzin u Felka i Maliny przypomina sobie o dziurze w skarpecie, którą wciąż jednak nosi. Znajomy zaopatrzony w niesłychaną ilość skarpet ofiarowuje Białoszewskiemu jedną z nich i radzi wyrzucić zużytą parę. Pada komentarz:

– U nas się skarpetek nie ceruje, a na Zachodzie cerują. Dwudziesty pierwszy wiek za pasem, a ze Szwajcarii przysłali Gracji używane cerowane skarpetki.  
Cerują – na to później Jadwiga – i dlatego się bogacą. [R 52]

W opisach wyjazdów zagranicznych obca kultura również często ukazywana jest przez pryzmat rzeczy i sprzętów; co więcej – podobieństwo w traktowaniu przedmiotu może pomagać w oswojaniu nieznanego przestrzeni. W paryskim hotelu narrator notuje spostrzeżenie:

Drugie objawienie miałem w wychodku. Ciekła woda i było zatkane ścierką.  
– wszędzie te same sposoby.  
A przecież z drugiej strony byłem trochę Europejczyk [...]. [S 69]

Nawet w sztuce filmowej wydaje się Białoszewskiemu szczególnie cenna możliwość zbliżenia, siła oddziaływania przedmiotów z ekranu:

W doświadczeniach filmowych zaskoczyły mnie powiększenia fragmentów. Ich działanie. Kawalek obrusa z bliska, najście rogu płaszcza, ręki. Więc tajemnica kadru. [R 133]

Podobne zbliżenia literackie w twórczości autora *Obrotów rzeczy* Ryszard Nycz nazwał działalnością epifanią, wskazując na uświęcający stosunek poety do codziennych, drobnych faktów oraz rzeczy<sup>10</sup>. W prozach często przedmiot, codzienna realność, cytowana z rzeczywistości sytuacja lub mowa mają funkcję metafizyczną<sup>11</sup> obok wielu innych. Dzieje się tak np. w opowiadaniu *Nanka*, w którym główna bohaterka zabiera młodego Białoszewskiego na strych kamienicy, gdzie co pewien czas szyje kołdrę:

Krosna po matce kołdrzarce: po mojej babce Broni. Na górze przez wążutkie okienka wpadały słupy słońca i w tych słupach kołowały wszechświaty kurzu, jak w promieniach objawienia. Krosna były długie, ciemne, grube. Szły w nich szeregiem otwory na zatyczki. [R 21]

Nie jest to zwykła sakralizacja codzienności ani przedmiotu użytkowego Nie on, lecz sytuacja jest odświętna, wiąże się z eksplorowaniem przez narratora zakazanej sfery kamienicznej „góry”; przestrzeni strzeżonej przez tajemnicze drzwi zamknięte na kłódkę, do których dostęp otwierał się dla dojrzewającego narratora tylko za sprawą Nanki, gdy pomagał jej wnieść krosna. Technika zbliżeń, najazdy „kamery literackiej” na przedmiot zdarzają się w prozach bardzo często. W takich przypadkach wskazanie na przedmiot zastępuje tradycyjny opis i opowiadanie. *Nanka* to proza bliska klasycznej formie opowiadania, jednak pojawiają się tam elementy opisu specyficzne dla oryginalnej twórczości Białoszewskiego, np. kiedy narrator wspomina, jak matka, Sabina i Nanka wybierały się do kina:

<sup>10</sup> R. N y c z, „Szare eminencje zachwyty”. W zb.: *Pisanie Białoszewskiego*. Red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993, s. 184.

<sup>11</sup> Zjawisko to zostało opisane szczegółowo na przykładzie poezji Białoszewskiego przez J. K o p c i ń s k i e g o (*Gramatyka i mistyka*. Warszawa 1975). Badacz udowadnia, że istota przedmiotu okazuje się w poezji istotą bytu, dzięki czemu przedmioty otwierają perspektywę mistyczną.

Nanka najdłużej. Nakładła p a n t o f l e na bolące odciski. Przeszła się w kuchni do okna i z powrotem.

– Nie, nie pójde, nogi mnie bołą.

I pomyśleć, że tę Nanke po powstaniu Niemcy wywieźli daleko w góry i gnali w d r e w n i a k a c h ileś kilometrów codziennie do pracy. Było wtedy dużo śniegu, śnieg przylepiał się do spodu drewniaków, robiły się koturny, które trzeba było wciąż odlepiać. Ale Nanka jakoś to zniosła. [R 22; podkreśl. A. K.]

Mamy tu dwa przedstawienia Nanki, dwie sytuacje, które mogły zostać zmontowane, połączone dzięki podobieństwu przedmiotów – pantofli oraz drewniaków. Z niewspółmierności tych sytuacji rodzi się opis przeżyć, cierpienia bohaterki. Zamiast nazywać je wprost, narrator czyni zbieżne pod pewnym względem przedmioty bohaterami każdej z dwóch „mikrohistoryjek”. Podobną zamienną zastosował poeta w tomie *Zawał*. Po przebytych zawale i pobycie w szpitalu Białoszewski ma wybrać się do sanatorium. W domu, w dzień noworoczny, autor kończy opowieść o swojej chorobie zdaniem: „Wyrzuciłem papierosy w torebce plastikowej. Śnieg. Spadły na dach samochodu” (Z 108). Początek nowego trybu życia, rozstanie z wieloletnią przyjemnością palenia, przeniesienie w nowe miejsce: wszystko to wyraża przedmiot – troskliwie i kulturalnie opakowana w woreczek paczka papierosów.

Oczywiście, zainteresowanie poety przedmiotami nie wydaje się związane z czysto estetyczną postawą oraz doświadczeniem konsumpcyjnym: doświadczeniem wegetacji człowieka wśród nadmiaru przedmiotów, które szybko zużywają się i są zastępowane nowymi. Bogactwo przedmiotów wyrastające we współczesnej sztuce bardzo często z estetyki supermarketu jest u Białoszewskiego motywowane raczej brakiem. Jadwiga Stańczakowa wskazuje na to doświadczenie jako konstytutywne dla stosunku Białoszewskiego do przedmiotów, tak zbieżnego z dzisiejszą estetyką rzeczy „z drugiej ręki”:

Miron kiedyś był biedny przez całe lata i nauczył się nosić różne ciuchy po różnych ludziach. I jemu jest wszystko jedno, co nosi. Nawet woli stare od nowych. Nowych rzeczy nie lubi. Ileś lat temu, jak jeszcze nie był bogaty, dostał jesionkę od znajomego, który już wiele lat tę jesionkę nosił. Miron też już ją nosi ileś lat i nadal mówi, że jest dobra. Przyjeżdża z nią do Obór. Kiedyś Stacha ją zeszywała, bo była bardzo podarta, i mówiła: – Jak Miron może to nosić, takie dziadostwo. To do wyrzucenia<sup>12</sup>.

Helena Zaworska tłumaczy w podobny sposób fascynację przedmiotem jako efekt XX-wiecznej traumy drugiej wojny światowej:

Bo to nie była miłość posiadacza rzeczy, tak dzisiaj rozpowszechniona, tak użytkowo-konsumpcyjna albo estetyzująca i wyrafinowana. To była miłość człowieka, który wszystko stracił, został z pustymi rękami, bez dachu nad głową. Nie posiadanie, nabywanie, ale utrata była źródłem jego ubóstwienia rzeczy<sup>13</sup>.

Rozszerzając perspektywę na całą powojenną sztukę można bez trudu dostrzec podobną fascynację u innych artystów polskich tworzących w tym okresie. Anna Nasiłowska rzuciła nowe światło na tę problematykę, badając rolę przedmiotów codziennego użytku w twórczości Kantora, Białoszewskiego i Herberta<sup>14</sup>. Skupiła się na funkcji krzesła w ich działalności artystycznej. Zbieżność jest bardzo głąbo-

<sup>12</sup> J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*. W zb.: *Miron*, s. 269.

<sup>13</sup> H. Zaworska, *Ostatni wieczór z Mironem*. W: jw., s. 350.

<sup>14</sup> A. Nasiłowska, *Trzy krzesła*. W zb.: *Pisanie Białoszewskiego*.

ka; nie chodzi tylko o jednostkowe poczucie straty, lecz o nową wrażliwość estetyczną, o zbiorowe doświadczenie braku.

W roku 1947 Tadeusz Kantor zanotował:

Będąc w Warszawie zobaczyłem kawałek żelaznego mostu, rozbitego bombą.  
Uderzył mnie widok nieprawdopodobnego zgniecenia.  
Wstrząsające odczucie siły, która tego dokonała,  
niewyobrażalnej w proporcjach ludzkich.  
Wrażenie było rzędu „artystycznego”,  
[...]  
Pomyślałem sobie jeszcze, że ta  
niewiarygodnie sprasowana forma może  
zapowiadać kanony powojennej estetyki...<sup>15</sup>

Na kartach próz Białoszewskiego i w jego wypowiedziach to doświadczenie jest obsesyjnie przywoływane. Wynika z tego, że w sztuce funkcjonuje specyficzna wrażliwość powojenna, która i Kantorowi (urodzony w 1915 r.), i Hasiorowi (1928), i Białoszewskiemu (1922) pozwala dostrzegać pewien typ zjawisk oraz ukazywać je w formie artystycznej. W utworze *Konstancin* narrator podczas spaceru notuje spostrzeżenie:

w kącie brzoźowego gaju kury i kogut tak grzebały w ziemi, że aż pachniała. Coś leżało tragicznie, jakby kurze nóżki. Ale to była sukienka po laleczce i dwie różowe wyciągnięte rączki.  
[M 117]

Estetyka „przedmiotu biednego” lub przedmiotu okaleczonego – dzieła Władysława Hasióra – jest oczywistym kontekstem takiego opisu. Również według Białoszewskiego estetyka wojenna jest poetyką braku, przedmiotów zniszczonych, „rozsyпки” i „rozkurzu”<sup>16</sup>.

Przedmioty giną jak ludzie, ulegają zagładzie, przenoszą się wraz z ludźmi, uciekają z nimi, schodzą do schronów i piwnic. W opowiadaniu *1939* opisany został moment ucieczki z Warszawy, mający miejsce pięć dni po wybuchu wojny. Pierwsze, o czym trzeba zdecydować, to rzeczy, które należy zabrać – doświadczeni poprzednią wojną rodzice już wiedzą, że będą to kołdry, pościel, palta zimowe, ubrania.

Pakowanie było żmudne, trudne, długie i też było pierwszym, po której miały być rozmaite pakowania, przewodniczki, wynochy, ucieczki, powroty, tulaczki. Bogata przyszłość.  
[...]  
Tobolów było siedem, wydaje mi się. Wszystkie duże, przeważnie podługowate w prostokąt. [S 60]

Podczas owej „rajzy” Białoszewski zapoznawał się z nową, wojenną estetyką. Wspomina o tym w utworze *Rajza (1939) trzecia część*: „I znów jazda furą. Po

<sup>15</sup> T. Kantor, *Klisze przyszłości*. W katalogu wystawy: *Tadeusz Kantor: malarstwo i rzeźba*. Red., wybór Z. Gołubiew. Kraków 1991, s. 58.

<sup>16</sup> Słowo „rozkurz”, będące tytułem jednego z poetycko-prozatorskich tomów Białoszewskiego, oznacza rozproszenie w czasie mielenia ziarna części mąki, którą trudno było zebrać. Sam autor tłumaczy: „Dlaczego jednak *Rozkurz*? [...] Samo słowo przyszło z młyna. Jako dziecko bardzo mnie to ciągnęło. A największy rozkurz w życiu to jak byłem na wsi u Le. i w modę wchodziły maszyny. [...] Wszedłem do stodoły, a tam scena dynamiczna, nowoczesno-gotycka. Kobiety zakwefione po oczy. Huk. Wianie. Rozkurz. Całonocna praca. I poszły dalej” (cyt. z: Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 419).

drodze znów błoto, ludzie, fury, wywrócone robaczywe samochody, zdechłe konie, spalone miejscowości, sterczące kominy, zapach dymu i min” – to kolejny opis sztucznie skonstruowanego środowiska. Podobnych wojennych przedstawień widział narrator mnóstwo, jak chociażby w Puławach Czartoryskich, gdzie zapamiętał podłogę „całą w bałaganie, pełną ludzkich kup, papierów, pokrywek, rupieci”<sup>17</sup>. Dokonał się nie tylko akt uruchomienia martwych rzeczy i zachwiania ich porządkiem oraz funkcją, nie tylko zniszczenie – przedmioty do tej pory tkwiące w mieszkaniach, bezpieczne w szafach wydostały się ze sfery intymnej, prywatnej. Rzecz tak osobista, bliska i ciepła, jak kołdra, pościel, przeistacza się w bagaż podręczny. To, co tkwiło wewnątrz domu, wydostaje się na zewnątrz. Opisując to zjawisko w opowiadaniu *Rajza*, Białoszewski dostrzega w nim elementy estetyczne: „Grochowska. Zbombardowane domy. Poprzecinane. Kawalki ścian w górze, jak dekora cje. Z tapetami nieraz meble, sedesy, piece. Najwięcej wisiało pieców”<sup>18</sup>. Jest to estetyka zniszczenia, która sprawia, że opakowana, zamknięta, intymna przestrzeń ulega uzewnętrznieniu. Podobny stan trwa jeszcze długo w rzeczywistości powojennej.

Ten stosunek do przedmiotów najpełniej wyraził Białoszewski lakonicznym zdaniem w wywiadzie. Pod koniec wojny ojciec poety „wziął pierzynę na plecy i pojechał odwiedzić kuzynkę do Gdańska. Stamtąd już nie wrócił, został z drugą żoną. Życie było wtedy ruchome”<sup>19</sup>. Czasem w sytuacji przejściowej, nietrwałej, chwiejnej przedmiot jest punktem oparcia, punktem stałym. Cały sposób myślenia o przyszłości, wojenna mentalność zawiera się w tym prostym geście zabrania ze sobą pierzyny w podróż. W obrosłym już legendą artykule Artura Sandauera po raz pierwszy położony został nacisk na olbrzymią rolę „gratów” i „rupieci” we wczesnej fazie twórczości Białoszewskiego<sup>20</sup>. Pomimo z gruntu fałszywego wnioskowania, według którego zainteresowanie autora starymi, zepsutymi przedmiotami jest manifestacją jego upośledzonej kondycji społecznej, badacz trafnie sugeruje związek między warunkami życia w powojennej Warszawie a przedmiotami wytraconymi ze swych funkcji oraz wprowadza kontekst majsterkowania, nadającego tym rzeczom nową funkcję. Co za tym idzie, estetyka przedmiotu Białoszewskiego bliższa jest idei „przedmiotu biednego” niż amatorskiej działalności lumpenproletariusza, jak sugeruje Sandauer. Powojenna Warszawa była faktycznie obszarem naturalnego recyklingu, odzyskiwania oraz przerabiania i przetwarzania. Wspomina przyjaciółka Mirona:

Pamiętam jeden taki dzień, Miron przyszedł do mnie. Wyszliśmy razem, żeby nazbierać czegoś na opał, bo gotowało się na kuchni. Niedaleko był zbombardowany dom, z którego wszyscy brali drzewo, resztki papy, mebli, wszystko, co tylko się nadawało<sup>21</sup>.

Sam poeta mówi:

Jeszcze Berlin nie był zdobyty, a ludzie już – już na te gruzy. Ojciec znajomego spotkał. Znajomy zajął pokój u znajomego. No i myśmy tam poszli. Powybijane szyby, pełno szkła w pokoju i pierza, fortepian jedną nogą wbity w podłogę. [...] Potem był ranek, szósta rano,

<sup>17</sup> M. Białoszewski, *Rajza (1939) trzecia część*. „Odra” 1987, nr 9, s. 45, 47.

<sup>18</sup> *Ibidem*. Podkreśl. A. K.

<sup>19</sup> Cyt. z: Baran, *op. cit.*, s. 83.

<sup>20</sup> A. Sandauer, *Poezja rupieci*. W: *Poeci czterech pokoleń*. Kraków 1977.

<sup>21</sup> H. Bocianowa, *Rodzinna przyjaźń*. W zb.: *Miron*, s. 89.

wyglądam – pod oknami bazar. Co kto ma, to wynosi: stoliki, masło, świece, jabłka, buty. To było dobre, bo wszyscy sprzedawali, a nie wiem, kto kupował. Ręczniki, bieliznę, słoninę<sup>22</sup>.

Nawet nagromadzenie przedmiotów i artykułów nie wyraża obfitości, lecz podstawowy brak. Gdyby porównać wszystkie „biedne”, codzienne przestrzenie wypełnione rzeczami, które opisywał Białoszewski, z przestrzeniami realnymi, wskazywanymi przez Kantora jako miejsca działania teatralnego, zbieżność byłaby zaskakująca<sup>23</sup>. Te „biedne”, wykluczone miejsca to „zburzone działaniami wojennymi pomieszczenie” (1939, S), „śmietnisko” (*Śmieciowisko*, M), „biedna stacja kolejowa” (*Jazda do Otwocka*, D), „poczekalnia” (*Flirt*, D). W kręgu zainteresowań poety byłby jeszcze „biedny”, wspólny wychodek w przedwojennej kamienicy (*Leszno 99*, R), publiczny szalet (*Raj*, S) lub „biedna”, wiecznie zepsuta toaleta szpitalna (Z).

Dzięki wprawieniu przedmiotów w ruch, ich wymianie oraz zagospodarowaniu lub wykorzystywaniu w innych funkcjach świat przedstawiony przez Białoszewskiego trwa. Kołdra lub łóżko okazują się nośnikami takich wartości, jak trwałość, stałość, centrum ruchomego świata.

Zrobione przez dziadka łóżko rzeźbione w winogrona mogło przed wojną wyrażać międzypokoleniową, ciągłą trwałość. W mieszkaniu przy ulicy Leszno stało łóżko, na którym umarła babcia narratora, na którym cztery lata później urodził się sam narrator, na którym w 1938 roku umarł twórca łóżka. Po urodzeniu się autora spali w nim jego rodzice. W czasie wojny uległo ono zagładzie. Dla Białoszewskiego łóżko będzie ważne także po wojnie. Stanie się centrum świata. „Ja z łóżkiem w sześcianie. Świat się chce wlać. Naokoło za oknem żywiol. Lód świeci. Tu rozpuszczenia. Spód na słupach. Na palcach. Tyle się wlało” – napisał we *Frywolach* – 3 (S 99). Łóżko staje się centrum – w zatłoczonych mieszkaniach, gdzie jest enklawą intymności, osobności, przestrzenią własną, wydzieloną do picia, potem w szpitalach i sanatoriach.

Przedmioty pojawiające się z takim natężeniem w prozach Białoszewskiego mają moc konstruowania relacji w obrębie świata przedstawionego. Istnieją więc rzeczy, które przechodzą od jednego właściciela do drugiego, budując pewną wspólnotę, nie opartą jednak na prawie dziedziczenia, jak było w przypadku przedwojennego łóżka stojącego nieruchomo w centrum pokoju. Po zmarłych bliskich Białoszewski otrzymuje głównie ubrania. Przekazywanie przedmiotów jest swobodne i dobrowolne, często oznacza odzyskiwanie przedmiotu uznanego już za śmieć, np. paka po Romanie, która służy narratorowi jako pojemnik na płyty, a jego gościom za coś na kształt krzesła (*Święta, Sylwester 1973*, S).

Istnieje ponadto kategoria przedmiotów-prezentów. Narrator nieustannie jest obdarowywany przez swych przyjaciół. Od pościeli, zasłon, po żywność oraz pacyk – oto obszar, na którym rozwija się ta specyficzna kultura obdarowywania. Sprawia ona, że świat przedstawiony, dzięki nagromadzeniom i zatłoczeniu przedmiotami oraz produktami, wydaje się przestrzenią dostatku i obfitości. Jadwiga z Anią zaopatrują narratora w nową pościel: „Kołdra, poduchy, jasiak w jasnoniebieskie na żółtawym, w odłamki i w duże niebiesciunie turkusowate serca do góry nogami, z niebieskim czubem u ostrza, czyli nie tam gdzie Serce Jezusa ma ogień.

<sup>22</sup> Cyt. z: Baran, *loc. cit.*

<sup>23</sup> T. Kantor, *Zakwestionowanie „artystycznego” miejsca zarezerwowanego dla teatru*. W: *Metamorfozy: teksty o latach 1938–1974*, s. 145.

W aureolach *le rocaille*” (S 101). Agnieszka i Malina kupują piżamy (*Rozkurz*, R; *Topololudy*, M), z Anglii przychodzą dary – ubrania, które przyjaciele dzielą między sobą (*Konstancin*, M). Szczególnie wyraźne staje się obdarowywanie w książce *Zawał*, gdzie narrator opisuje swój pobyt w szpitalu i sanatorium. Żywność, kompoty, ciasta, menażki, tarka do jabłek, książki, pomarańcze, termosy z zupą, papier toaletowy, lawenda – wśród tych rzeczy przebywa Białoszewski w szpitalu, są one nieodłącznym elementem odwiedzin znajomych i przyjaciół. Bogdan Owczarek nazywa wręcz ekonomią daru specyfikę stosunków panujących w świecie przedstawionym. Wyznaczają ją właśnie pojawiające się w nim przedmioty. Łatwość, dobrowolność oraz bezceremonialność wzajemnego odwiedzania się i obdarowywania konstruuje codzienność swobodną, opartą na wolnym wyborze, braku przymusu oraz wymianie. Takie relacje zastępują w prozach porządek oparty na stosunkach rodzinnych i obowiązku pracy<sup>24</sup>. W niszy i w opozycji do kultury oficjalnej konstytuuje się świat obfitości, dostępności przedmiotów; świat, w którym podobnie jak w bajce magicznej brak oporu materii.

Przedmioty mają też moc konstruowania opowiadań, dzięki czemu niefabularność utworów nie oznacza ich niespójności. Najbardziej spektakularne i reprezentatywne dla typów tej konstrukcji będą pochodzące z tomu *Szumy, zlepy, ciągi* teksty *Sny, taśmy, rury* oraz *Dzień uprzejmy*<sup>25</sup>.

W świecie próz Białoszewskiego wszystko jest ruchome, zmienne. Przedmioty mogą ulegać transformacjom, zyskiwać nowe funkcje, przechodzić metamorfozy. Kategorie i funkcje przedmiotów nie są stałe. Przedmiot codziennego użytku zyskuje funkcję magiczną, śmieć może przeistoczyć się w rzecz użyteczną i przydatną, a nawet – może stać się darem. W opowiadaniu *Patyk* narrator dowiadyuje się, że podczas jego nieobecności w domu nieznaną kobietą przyniosła mu w prezencie patyk. Le., który odbierał dar, potraktował go jak śmieć – połamał i wyrzucił. Po krótkim dochodzeniu okazało się, że kawałek drewna to Dyrigent – korzeń przypominający figurkę z wyciągniętymi w górę rękami – podarowany przez znajomą narratora, panią Kinder. Patyk uratował ze zsypanego Oleś, który był wcześniej wtajemniczony w jego funkcję. Prezenty, niestety, nie udało się skleić. Podczas następnych spotkań z Felą Kinder narrator czuje zażenowanie, próbuje kłamać, że nadal ma podarowany przez nią kawałek drewna. Przedmiot i sposób postępowania z nim jest bowiem wyrazem kultury, istnieją określone normy, konwencje – co wypada, co można zrobić z daną rzeczą w zależności od jej przeznaczenia.

*Kultura grobów uporządkowanych* przedstawia stosunek do grobów jako przedmiotowy i kulturotwórczy. Po *Zaduszkach* narratorowi składa wizytę matka, która miała zamiar odwiedzić grób swojej babki na Bródnie, jednak czuje się zbyt zmęczona:

- Nie chce mi się jechać na ten cmentarz...
- A po co miałaś tam jechać?
- Ano, tylko zobaczyć grób.
- No to po co?
- No właśnie. [S 59]

Narratorowi przypomina się historyjka o ojcu Jadwigi, który razem z gospożą

<sup>24</sup> B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*. Warszawa 1999, s. 108–113.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 101.

pojechał na Powązki myć grób nagrzaną w domu wodą. Mama narratora opowiada o czyszczeniu nagrobka wykonanego ze sztucznego marmuru pastą do butów i froterowaniu go sukniem: „Bo mebel” (S 59). Kultura wypracowała więc pewien zwyczaj opieki nad bliskimi zmarłymi, który jest po prostu przedmiotowy.

Wkroczenie cywilizacji w obszary jej obce wyrażają natomiast przedmioty-śmieci:

Zaraz była pętla i zżęte zboże. W samym gęszczu piękności traw, drzew zapachów, okrągłych sadzawek, pagórków pełnych miodownika. W środku raj! Walki otomanowe, podarte płaszcze i butle. [M 16]

Tak rozpoczyna się opowiadanie *Śmietnisko*, które w całości jest relacją z wycieczki za Kawęczyn. Wyprawa przeistacza się niespodziewanie w zwiedzanie wysypiska śmieci. Zbierając kwiaty i zioła narrator wchodzi na leśny pagórek. Stamtąd rozciąga się widok na rozległe „grzbiety śmieciowe”. Lecące w górze stada ptaków okazują się „stadami palonych śmieci” (M 16). W fosie otaczającej śmietnisko dostrzega narrator płaszcze, płachty i inne „niewyraźności”. Rosnące pokłady odpadków przypominają mu łańcuchy górskie oraz zjawiska geologiczne. Z drugiej strony – przetwarzanie i utylizacja śmieci ukazuje się jako wyspecjalizowany „poważny przemysł”. Nagle zapach palonych śmieci i zgnilizny oraz widok ciężarówek wiozących kolejne góry odpadków wywołuje wspomnienie: „Jak do krematorium” (M 17). Narrator ucieka, nazywając śmietnisko połączeniem raj z wygnaniem. Współczesna kultura produkuje coraz więcej przedmiotów i coraz więcej śmieci. Wkracza więc brutalnie w rejony dotąd dla niej niedostępne. Przedmioty zawłaszczają całą rzeczywistość. Uderzająca wydaje się niewspółmierność obu elementów. Interpretacją tej roli śmietniska mogą się stać słowa Tadeusza Kantora:

Chodzi o sprowadzenie rzeczywistości do poziomu śmietnika, do stanu degradacji, destrukcji. [...] Szukam czegoś pomiędzy śmietnikiem a wiecznością. Wieczność to sztuka. Śmietnik to miejsce, gdzie rzeczywistość ulega degradacji, staje się niepotrzebna i może zostać użyta jako element sztuki<sup>26</sup>.

Wysypiska śmieci w prozach to właśnie miejsca przejścia między „dwoma formami istnienia”<sup>27</sup>. W utworze *Śmietnisko* porzucony wśród kwiatów płaszcz kojarzy się narratorowi z porzuconym w pośpiechu płaszczem króla Leara, który chciał skoczyć w przepaść. Podobnie w tekście *Konstancin* po pobycie w sanatorium narrator trafia do lasu, gdzie chce wyrzucić zniszczoną piżamę, zużytą podczas rekonwalescencji. Piżamę „odziedziczył” „po Tadeuszu z Peru, który oślepl, tu wrócił, umarł, pochowany na Bródnie” (M 170). Ponieważ jest podarta, narrator wstydzi się zostawić ją w sanatorium, tworzy więc ambalaż, zawijając bezpiecznie ubranie w szary papier. Pełen wstydu, zażenowany narrator chce wyrzucić je dyskretnie między sosny. Szybko jednak okazuje się, że w lesie co krok spotkać można większe lub mniejsze śmietniska: „dział papierowy”, szklany, plastikowy. „Obróciłem się w lewo, a tam garnki, wiadra, czajniki, kocioł, emalie świecą. Ile tego. W piachu, na tle łysiny w podszyciu. A tu sosny, krzaki, wrzosa”

<sup>26</sup> Kantor – grzech, śmietnik, wieczność. Rozmowa G. Scarpetty z T. Kantorem. „Art Press” 1983, nr 7, s.15.

<sup>27</sup> A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domysłu*. W zb.: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 121.

(170) – powtarza się motyw niewspółmierności, heterogeniczności obu elementów. Ostatecznie intensywność koloru wrzosu miesza się z barwami strzępów wyrzuconych materiałów i bibuł. „Więc moja szara zwarta paczka, która miała być takim grzechem zakłócenia natury lasu, okazała się tylko kroplą w morzu schamienia” (171) – znów śmieci przeistaczają się w ikonę współczesnej kultury, w której rzeczy łatwo zmieniają swój status i znaczenie.

Przedmioty nie tylko ogarniają naturę nieożywioną, lecz mogą nawet uczestniczyć w fizjologii człowieka. To, co sztuczne i mechaniczne, wkracza w organizm żywy. Narrator doświadcza tego podczas pobytu w szpitalu. Zaraz po wybudzeniu z narkozy Białoszewski dostrzega maszyny, rury, przyrządy, rurki, monitory, igły, opatrunki, „Podłączenie serca na druciki, plastry, plastiki od początku, do sercowego telewizora, który za mną nadaje program” (Z 7). Tego rodzaju opis wskazuje bezradność oraz uprzedmiotowienie człowieka doświadczającego choroby. O uczuciach Białoszewski woli powiedzieć opisując aparaturę podtrzymującą go przy życiu.

Przenikanie się i transformacje przedmiotów, które nieustannie zmieniają funkcję oraz znaczenie, nagromadzenie tych przedmiotów prowadzą do refleksji wielokrotnie wyrażanej przez XX-wieczną sztukę genetycznie lub formalnie związaną z kolażem: „I jak to na tej nieznannej planecie z cywilizacją? Jak rozróżnić, co jedzie, co stoi, co rozumie, co żywe, co zdechłe czy sztuczne?” (R 92). Wszystko myli się i miesza, niczym w magicznym systemie luster w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego. Powstaje chaos kategorii oraz funkcji, chaos, w którym trudno rozdzielić naturę od kultury. Najdrażniejsza diagnoza pojawiła się w wierszu *Tużemcy*, zamieszczonym w tomie *Rozkurz*:

w górach betonu  
przeludnień  
padniemy  
i odgnieceni  
staniemy  
plastikowaci  
u łaskawych znalazców [R 229]

#### “READY MADE”.

#### OBJECT IN MIRON BIAŁOSZEWSKI'S PROSE TEXTS

The article is devoted to the analysis of the function of objects in Miron Białoszewski's prose texts. It shows an interest in every day objects as a characteristic feature of art in second half of 20<sup>th</sup> century. As a result, ready-made, amballage, assamblage and environment become the contexts of the analyzed texts.

Objects create collages in the texts' descriptive layer: they are made accidentally and can be sound or visual. They are born around the narrator, since the presented literary world was identified with the space of living.

The biographical element introduces another argument in favor of “poor aesthetics” or “attic aesthetics”. It proves to be the project of social coexistence based on the rule of voluntary giving and on recycling seen as a way of circulation of things. The attitude to objects stems from the post-war experience of the lack of various things. Objects in Białoszewski's texts are treated as cultural signs.