

„Żywioł wszelki” Białoszewskiego

Jacek Kopciński

Jacek Kopciński

„Żywiół wszelki” Białoszewskiego

W *Lepach* — jednoaktówce Mirona Białoszewskiego z 1955 roku — dwaj mężczyźni zamieniają się w muchy. Ta dziwna metamorfoza rodem z Kafki albo Schulza skłania do przyjrzenia się zwierzętom różnej maści, które od czasu do czasu pojawiają się w wierszach Białoszewskiego. Zaniebdywane przez poetę i krytyków zwierzaki snują się po stronicach tomików jako aluzja kulturowa (kruk w grocie), ilustracja mądrości potocznej (że myszy należy się bać, a „człowiek to straszne zwierzę”) lub po prostu jako element pejzażu. Czasem któreś ze stworzeń zainteresuje poetę-lingwistę; menażeria autora „psa pożegnanego” w większości żywi się frazeologizmem, przysłowiem i powiedzeniem. Ale zdarza się, że zwierzę zostaje wciągnięte w sprawy poważniejsze, uczestniczy w potyczce Białoszewskiego z rzeczy-oczy-wistością.

1. Zacznijmy od wołów. Jan Józef Lipski recenzję debiutanckiego tomu poezji Mirona Białoszewskiego zatytułował niegdyś *Słowa dodawane do rzeczy*¹, parafrazując tytuł wiersza *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* (z tomu *Obroty rzeczy*). Prosta arytmetyka podpowiada, że sumy obu działań muszą być różne, ponieważ składniki nie są tożsame. Zresztą jak zsumować słowa i rzeczy lub zwierzęta i słowa, skoro są to zbiory

¹ J. J. Lipski *Słowa dodawane do rzeczy* (1956), w: *Tunika Nessosa*, Warszawa 1992.

rozłączne? Poeci z podobnymi problemami radzą sobie znakomicie, a wynikiem ich działań nie jest groteskowa suma, lecz metamorfoza. Umiejętnie dodawane słowa objawiają niespodziewane pokrewieństwo dwóch bytów i uczestniczą w procesie transformacji jednego w drugi. *Słowa dokładane do wiśniowych wołów* to dla badacza bestiariusz Białoszewskiego tytuł obiecujący. Badacz ów szybko się jednak orientuje, że podstawowym typem transformacji we wczesnej poezji Białoszewskiego jest reifikacja i właśnie dlatego pocziwe, żywe woły nie przeszkadzały Lipskiemu poszukiwać kontekstu dla *Obrotów rzeczy* w reizmie Kotarbińskiego. W zdominowanym przez rzecz świecie Białoszewskiego, zwierzęta żywe, podobnie jak ludzie, prawie w ogóle się nie pojawiają.² Ci ostatni zadowolają się najczęściej ograniczoną formą pół-objektu: dłonie na poręczy lub, w wariacie teatralnym, szyldy. Szyld sprzęgnięty ze słowem szybko ujawnia swoją „żywą” tajemnicę: płaski rysunek „przywołuje” wiele osób, są wśród nich bohaterowie mityczni i literaccy, a nawet... sam autor.

Zwierzętom przygoda taka zdarza się rzadko, a farba zamiast skóry wcale nie gwarantuje ponownych narodzin. Zwierzę, by mogło być dostrzeżone przez autora *Ballad peryferyjnych*, musi pogodzić się z losem atrapy. Pozostaje mu jedynie nadzieja na udział w sensotwórczej zabawie poety przedmiotem, jednak będąc rzeczą tak dokładnie określoną i skończoną w swoim jestestwie, jak np. drewniany koń z podmiejskiej karuzeli, nie ma większych szans w konkurencji z połamanym krzesłem. Z kolei żywy zwierzak deprymuje Białoszewskiego. Jest „artykułem prawdy” o świecie, do którego poeta nie ma wstępu tak długo, jak długo jedynym sposobem osvajania jego menażerii pozostaje spojrzenie rzeźbiarza.

Stając oko w oko z dyszącym wołem, Białoszewski konsekwentnie zamienia go w rzecz — w dzieło sztuki. Słowa jego wiersza, układane w takt kołatkowej ballady, przemieniają substancję żywych zwierząt w malowane drewno, z którego ludowy artysta wystrugał ruchomą szopkę. Dopiero wtedy zwierzę ożywa w jego wierszu na nowo, ale — ożywa mitem: „Anioły kiwają głowami / wielkimi wołami / w wiśniowych kolorach...” Białoszewski w pracy wieśniaków dostrzega rodzaj obrzędu, w którym ludzie i zwierzęta tracą cechy indywidualne, zyskują

² Jako jedyny z recenzentów *Obrotów rzeczy* zwrócił na ten fakt uwagę Cz. Miłosz w szkicu *Dar nieprzyzwyczajenia*, *Kultura* 1956 nr 10.

zaś cechy uczestników rytuału. Składają się nań czynności powtarzane w skupieniu i według stałego porządku, w tym samym rytmie, nawet mechanicznie (co nie znaczy odruchowo) — czynności drewnianych figur, które zeszyły z ołtarzy *Ballad rzeszowskich*.

Zwierzę we współczesnej poezji Białoszewskiego to atrapa lub rzeźba. Czy „midasowe” spojrzenie poety, które zwykliśmy łączyć z jego skłonnością do estetyzacji świata, ma coś wspólnego z urzeczowieniem definiowanym przez egzystencjalistów? Wydaje mi się, że tak. Zauważmy, że zazwyczaj radosna estetyzacja, czyli patrzeć na ludzi, zwierzęta i pejzaż jak na dzieło sztuki, wcale nie uwalnia go od poczucia niepewności czy wyobcowania. Charakterystyczne, iż estetyzacja i alienacja znajdują w wierszach Białoszewskiego podobną realizację poetycką: „Skrojone według jednego manekina / połyski przechodniów” (*Rzeczywistość nieustalona*, z tomu *Obroty rzeczy*), „Kamienie / patrzą / porowato / z różnych zmarszczek / nad fioletowym podbrudkiem” (*Jednym palcem wystukane*, z tomu *Obroty rzeczy*). Rzeźba ludzka ewokuje grozę: „Ludzie stanęli / zastygli / w rzeźby świąteczne z brązu” (*Jerozolima*, *Poezja* 1985 nr 12). Zwierzaki nie przynoszą ocalenia... Zastygają w drewno. Autor *Obrotów rzeczy* w swojej potyczce ze „ślupiejącą” pod jego spojrzeniem rzeczywistością nie znajduje oparcia w naturze. W sztucznej, zurbanizowanej perspektywie jego wierszy nie ma miejsca na afirmację ryby, krowy czy ptaka.³ Droga Białoszewskiego ku „nocom nieoddzielenia” prowadzi zupełnie innym szlakiem, choć u jej celu słowa „umieramy razem” bohater wiersza skieruje właśnie do zwierząt. Żywych zwierząt (może ludzi?), skrytych pod nieprzenikalnym do tej pory pancerzem.

Już wiemy, że Białoszewski nie jest w stanie dotknąć gorącej skóry wołu, poczuć jej zapachu i wilgoci. Estetyzuje i mitologizuje spotkanie ze zwierzęciem, co oznacza jego reifikację, a czasem... nieobecność, jak w balladzie *Dwie kuźnie najpóźniejsze* (z tomu *Obroty rzeczy*), w której konie to „starzy panowie bogowie / na czterech nogach”. Kapituluje przed żywym zwierzakiem, poeta próbuje wciągnąć go w jeden z improwizowanych, „kulturowych” spektakli. Tylko dzięki temu konfrontacja z wołem nie kończy się przemilczeniem... Autor wiersza słowem

³ Miłosz, zafascynowany, ale i trochę przerażony „obiektywnym” światem Białoszewskiego, upominał się o ludzi i zwierzęta, a więc o naturę, jako niezbędny element „wewnętrznej sfery człowieka” (op. cit.).

i spojrzaniem dodaje wołom mityczny kościec, a raczej mityczny stelarz, którego nie należy mylić z kręgosłupem. W wierszu *Akty*:

Rzeźnik drąży
w nagości nagość
z nagości nagość
wciąż jeszcze nie to
aż do szpiku?
czym jesteś szpiku?
gołe zwierzę?
Co jemu i tobie?
[*Rachunek zachciankowy*]

W tych czterech pytaniach tkwi nie tylko wątpliwość w możliwości poznawcze człowieka, ale także niepewność co do sensu poszukiwania czystego „szpiku”. Co zwierzęciu i nam do niego, nam, których otaczają wyobrażenia i fantomy:

Przeszedł koń i fura.
Widzę. Wierzę w nich.

Ściemnia się.
Przeszedł koń i fura.
Ale koń miał konia.
Fura miała furę
Prowadzili te swoje
wielkie z cieni
po akacjach.

I już mi trudno uwierzyć
w konia i furę.
[*Jak łatwo stracić wiarę; z tomu Rachunek zachciankowy*]

Dodajmy do tytułu wiersza: jeśli upierać się przy tej formie jej poznawania. Wiadomo przecież, że zdublowany koń lepiej się czuje w „składzie” innej „prawdy”, tuż obok byka z wiersza *Sprawdzone sobą* (z tomu *Obroty rzeczy*). Słynne krzesło Białoszewskiego⁴, zsumowane ze słowem i wyobraźnią, przepoczwarza się na moment w zwierzę, by potwierdzić wspólne źródło rodzącej się w poecie intuicji subiektywnego poznania. Ale mina byka to jeszcze nie byk, który mógłby przecież zatrząść całym wierszem, przestraszyć jego podmiot, poprzewracać barierki składni

⁴ O którym świetnie pisze A. Nasiłowska w artykule *Trzy krzesła* (w pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993).

i pozrywać wiązadła morfemów. Ustawiony w „składzie prawdy” — jako jeszcze jeden wyobraźniowy antagonistą „rzeczy samej w sobie” — zwierzak ani piśnie.

Koń i fura powrócą po latach. W wierszu *27 maja* (z tomu *Było i było*) poeta bez zaskoczenia i z satysfakcją zanotuje impresję: „pies wiezie furę” i obraz ten — efekt „zmęczenia, trasy, słońca”, „pomyłonego widoku” lub niemal dachowej perspektywy — będzie dla niego obrazem jedynie prawdziwym. Białoszewskiego nigdy nie interesowało „gołe zwierzę”, jednak by patrzeć na zaprzęg okiem uwolnionym od myślenia, musiał przejść długi kurs „domysłów rzeczywistości”, który niewiele miał wspólnego z lekcją nominalizmu. Pod koniec lat pięćdziesiątych, wierszując wątplenie w prawdę obiektywną, Białoszewski toczył nieustającą walkę o możliwość współ-odczuwania ze światem. Skoro całą menażerię z ballad pokrywała farba, wół kostniał w mit razem z woźnicą, a bliźniak konia, mimo stanowczego „widzę”, okazywał się trudnym do zaakceptowania fantomem, należało zamknąć oczy, żeby potem patrzeć na świat nieco inaczej. Pod zmrużonymi powiekami poety ożywają „zwierzęta nastroju”, to one przywracają mu wiarę w rzeczywistość. Bestiarium Białoszewskiego budzi się.

2. Poczynając od cyklu *Szare eminencje zachwytu* (z tomu *Obroty rzeczy*), zwierzęta — wprzęgnięte w porównania i metafory — nie tylko wyrażają i waloryzują myśli i emocje bohatera, ale także modelują najważniejszą dla *Obrotów rzeczy* sytuację liryczną — sytuację „nieoddzielenia”. Przyjrzyjmy się trzeciej części wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju*. Zapada wieczór, ludzie wracają do domów, tempo ich życia wygasa. Mieszkańcy kamienicy szykują się do snu, nic się już dziś nie wydarzy, niewielką nadzieję budzi jedynie dzień następny. Bohater — zamknięty w swoim pokoju — przeciwnie, ze słowem *soir* rymuje słowo *espoir* i jest to nadzieja człowieka świadomie wycofującego się ze świata. Wystarczy zasłonić szczelnie okno (za którym rozciąga się zimny, niepokojący pejzaż, podgryzany przez „robaka mikropustki”) i położyć się do łóżka; potem „dotknąć kroju krzesła” — / brzdąknąć na byle linii siennika — / posmakować suchy okrusz sufitu”, czyli sprawdzić sobą — swoimi zmysłami — jakość przedmiotów, poczuć ich szorstkość i kształt, niejako wchłonąć je w siebie, a nawet — połknąć.

Bohater *Szkoły nieprzyzwyczajania* zażywa przedmioty i z nadzieją oczekuje szybkich efektów „kuracji”. Jego wieczorny seans to seans

narkotyczny: „posmakować suchy okruch sufitu” — nasycić się, „najeść całym smakiem Mlecznej Kropli” tego niepozornego przedmiotu — „to wpadają stadami, wszystko, co się skojarzy”. Poeta nie opisuje nagłych wrażeń wywołanych wewnętrzną reakcją na przedmioty (czyni to w innych wierszach), próbuje jedynie określić naturę swojego wyobraźniowego przeżycia. I właśnie wtedy pojawiają się one, ćmy: „czego by nie pomyśleć. Tyle ich! Tyle ich!”

Obraz ciem i much zupełnie realnie towarzyszy Białoszewskiemu podczas jego poetyckich „leżeń”.⁵ Wokół żarówki krążą muchy i ćmy i wraz z myszami, robakami w szparach podłogi i w ścianie, a także z gołębiami na parapacie tworzą „żywiół wszelki” mironczarni — pokoju wyjątkowego w polskiej poezji.⁶ „Żywiół wszelki” często zamienia się w żywiół metaforyczny. Ćma nie jest zwykłym porównaniem. To drobne stworzonko waloryzuje kreowane zdarzenie, przynosząc na swoich skrzydełkach nocną symbolikę, którą Białoszewski na swój sposób ożywia i istotnie przewartościowuje. Ćmy Białoszewskiego to — jak czytamy w wierszu — nocne „zwierzęta nastroju”, umyślnie zwabione do pokoju, który nie tylko chroni poetę przed światem zewnętrznym, ale staje się także rodzajem pułapki na płochliwe emocje i myśli. Klatka więzi lwy (często śnione w wierszach Białoszewskiego), ćmę może zatrzymać jedynie firanka lub pajęczyna: „Uczepiony jej pajak / mojego / pokoju”. Oto w wierszu nominalisty i lingwisty nad leżącym bohaterem—larwą, z której wylęgają się roje ciem, unosi się na długich, chybotliwych nogach pajak, strzegąc rozwijającej się wizji.

Ćmy są zwierzętami pokojowymi, celem ich lotu będzie żarówka, a kresem — sufit. Dlatego ćmy Białoszewskiego przede wszystkim krążą. Ruch ten, nasycony podwójną semantyką, jest dominującym tematem wielu utworów. Krążenie wokół żarówki to lot zaprzeczony w swojej istocie, bo przestrzennie ograniczony, lot bezwolny i absurdalny.

Taki jest początkowo lot Sufitowych w jednoaktówce *Lepy*. Ale Sufitowi to nie ćmy, a muchy. Krążenie ciem i krążenie much w poezji Białoszewskiego to ruchy o różnej kinetyce, ewokującej odmienne znaczenia, choć niektóre muchy próbują pokonać prawa swojego gatunku. Leniwy lot

⁵ Jako pierwszy użył tego określenia J. Łukasiewicz w artykule *Prolegomena do leżenia na łóżku (Szmacciarze i bohaterowie, Kraków 1962)*.

⁶ Pięknie opisuje go A. Legeżyńska w szkicu *Dom Mirona Białoszewskiego (w: Pisanie Białoszewskiego, op. cit.)*.

much wokół zapalanej żarówki pod wpływem zewnętrznego zagrożenia (może jeszcze bardziej pod wpływem wzajemnej obserwacji Sufitowych) staje się coraz szybszy i jednocześnie coraz bardziej chaotyczny. Jest to ruch obsesyjnej autorefleksji ludzi nieustannie skupiających się na wzajemnych reakcjach i własnych odruchach, autorefleksji, która w efekcie zamienia osoby w owady sterowane bodźcem. Sufitowi, jak „Muchy / wokół lampich horyzontów” czynszowej kamienicy (*Jednym palcem wystukane*, z tomu *Obroty rzeczy*), żyją w świecie nieustannego napięcia spowodowanego obecnością drugiego, w poczuciu zagrożenia i nieodwracalności losu.

Dopiero próba wyzwolenia się od ciężaru własnej „natury” przynosi zmianę kinetyki ich ruchu. Sufitowi już nie krążą, a skaczą ze sznura na sznur, nie tyle oddalając moment śmierci, ile zmieniając charakter tego decydującego starcia z przeznaczeniem (nożyce losu obcinają sznury). Muchy za wszelką cenę chcą utrzymać się w górze i być może dlatego, mimo iż giną na lepie, trafiają do nieba. Na scenie finałem ich krążenia jest bezruch. Finał to wieloznaczny, w końcu Sufitowi bzykają nie sobie, a nam „ku pocieszeniu”:

Sufitowy Pierwszy: Bzyczą — — ODLEPIENICY — — —

Sufitowy Drugi: Bzyczą — — WNIEBOWLEPIENICY

Sufitowy Pierwszy: Miodowa kropla...

Sufitowy Drugi: ... DOSYCENIA.

[*Lepy*; z tomu *Teatr Osobny*]

W dialogu czuć ironię, jednak krążenie w poezji Białoszewskiego nie jest wyłącznie bezwolnym i coraz bardziej chaotycznym ruchem—działaniem istot od urodzenia skazanych na śmierć. Jest to także ruch wewnętrznych objawień.

Zabłyśło światło. Nadlatuje ćma. Frunie do słońca. Nie tylko dla ćmy żarówka jest słońcem. Przecież wystarczy przyłożyć do niej tyłkę durzslakową — przekonuje Białoszewski — by zaświeciła firmamentem gwiazd! Krążenie ćmy nie jest więc daremne, nocny motyl osiąga swój cel, dosięga światła, a raczej dostaje się w jego hipnotyczny krąg. Ćma w pokoju bohatera *Szkoły nieprzyzwyczajania* to nowe wcielenie orła i słowika.⁷ Wspólną, wyobraźniową naturę ptaka i owada wyraża fragment *Autobiografii* (z tomu *Obroty rzeczy*):

⁷ Por. G. Bachelard *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak i A. Tatariewicz, Warszawa 1975, s. 181–212.

— Cynkowe gołębie dachów
gruchające pochmurnymi rynnami —
wielkie ćmy słońca i cienia?

Ćma, tak samo jak ptaki niebieskie, lęgnie się w wyobraźni poety, dążąc do słońca scala ze sobą dwie sfery symboliczne: światło objawienia i ciemność wewnętrznego, nocnego skupienia. Fakt, że to światło jest światłem elektrycznym, niczego nie zmienia. Białoszewski twórczo aktualizuje dawne konwencje, konfrontując tradycyjną symbolikę z wyobraźnią człowieka wtłoczonego w świat sztuczny, zurbanizowany. Na tym zresztą polega oryginalność jego kamienicznego bestiariów.

Charakterystyczne, że Białoszewski nigdy nie posłużył się obrazem spalonej ćmy, symbolizującym daremność wysiłków człowieka i jego znikomość w obliczu tajemnicy. Pokazał za to muchy zastygające w upojeniu na złoto-miodowym lepie. Niezwykłym rozwinięciem znaczenia tego obrazu jest finał *Szarej mszy* (oba dramaty tworzą rodzaj dyptyku), w którym Bohater utworu wyfruwa w niebo pod kuchennym sufitem Cioci Józki. Krążenie i skoki Sufitowych zostają zastąpione lotem duszy wyfruwającej na pogrzebaczu. Owo kuchenne uniesienie w *Szarej mszy* jest naiwnie sakralizowanym obrazem przemiany duchowej. Jego odbitkę przynosi *Szkoła nieprzyzwyczajania*, w której ćmy fruną do nieba, tyle że nie znikają jak słowik poetów, ponieważ niebo przez jakiś czas znajduje się w pokoju czynszowej kamienicy...

Ruch ciem dynamizuje dotąd statyczną sytuację, mimo iż bohater nadal leży niemal nieruchomo na łóżku. Wraz ze sprawcami swego wyjątkowego stanu — piecem, siennikiem i okruczem sufitu — krąży teraz w pokoju zamienionym w wielką karuzelę wokół żarówkowego słońca. Karuzelę przedmiotów zgodnie ze wskazówkami z wiersza *Obroty rzeczy* kojarzymy najczęściej z mechanizmem obracających się planet. Dlatego warto zwrócić uwagę na ćmy! Są czymś więcej niż „zwierzętami nastroju”, zyskują walor zwierząt narkotycznej czy onirycznej wizji i wraz z muchą należą do skromnego bestiariów poetyckiej wyobraźni Białoszewskiego. Ich obecność, charakter lotu i w końcu pochodzenie sytuują bohatera wewnątrz obracających się konstelacji jako podmiot sprawczy i jako uczestnika nocnego zdarzenia, dodajmy: zdarzenia radosnego. „We śnie latamy tylko wtedy, gdy jesteśmy szczęśliwi” — pisze Bachelard.⁸ Wystarczy przypomnieć euforyczne „fruwam / fruwać” z *Liryki śpiącego*

⁸ Tamże.

(z tomu *Obroty rzeczy*), czy senne niebo-zstąpienie „Sfruwa mi nad głowę / złożone rondo / drugie / trzecie / dziewiąte (to od snu)” w *Autobiografii*.

Oniryczne émy łatwo ulegają sakralnej metamorfozie: „Aż krążymy i my — / i wołamy (ja, piec, siennik): Aniołki — aniołki / siadajcie na ścianie / tu tu!!!”. Mleczna kropla przedmiotu wywołuje stan miodowego (pod żółtą żarówką!) dosycenia i... przeanielenia. To właśnie émy — przemienione przez poetę-dziecko w aniołki — śpiewają tę najistotniejszą dla Białoszewskiego gamę w kształcie skrzydła:

do
 my
 sły
 rze
 czy
 wi
 sto
 ści
 rze
 czy
 wi
 sto
 ści
 do
 my
 sły
 [Szkola nieprzyzwyczajania]

Wyrażenie „domysły rzeczywistości” implikuje przede wszystkim przypuszczenie. Rzeczywistość nie jest dana i jasna, rzeczywistości trzeba „się domyślać”. Jej sens jest ukryty, „domyślny”, możemy jedynie przypuszczać, że istnieje i szukać go (na przykład metodą skojarzeń). Jednocześnie w interesującym nas zwrocie został utrwalony wyraźny postulat poznawczy: domysłaj rzeczywistość! Rzeczywistość pozostawiona sama sobie jest zbyt uboga, dopiero „domyślana”, a więc przetworzona, przeobrażona, nabiera właściwego ciężaru. Te dwa pola semantyczne wykluczają się tylko z pozoru, ponieważ „domyśleć” rzeczywistość nie oznacza wzbogacić ją, rozszerzyć o konkretną wartość dodaną. Chodzi tu o czynną reakcję na przypuszczenie, że istnieje gdzieś sens przed nami ukryty, reakcję, która nie zmienia w efekcie samej rzeczywistości, ale nasz sposób jej percepcji. Celem „domysłów” jest

zmiana relacji między poznającym i poznawanym, polegająca na eliminowaniu odrębności „ja” i „nie-ja”. „Domyśleć rzeczywistość” oznacza dostrzec siebie samego pośród, a nie wobec innych rzeczy.

Zapisek realizacji „domyśłów” są późne wiersze Białoszewskiego.⁹ Zanim jednak poeta wyszedł na ulicę, by obserwować psa, który wiezie furę, nałogowo marzył w swoim pokoju, stwarzając w nim szczególny rodzaj psychosfery¹⁰. Podczas nocnych seansów w mironczarni pojawiają się „zwierzęta nastroju” — psychofauna — które decydują o kształcie niezwykle ważnej dla poety sytuacji lirycznej. Jest nią obracająca się jak w narkotycznej wizji rzeczywistość pełnej jedności bohatera i przedmiotów („krążymy i my”). To nie bohater leży w pokoju, to pokój z całym jego inwentarzem staje się w pewnym momencie bohaterem. On sam, ćmy, przedmioty i pajak to jeden podmiot. Słowo „narkotyczny” należałoby oczywiście wziąć w cudzysłów, ponieważ wiersze Białoszewskiego nie są zapisem wizji. Oddają raczej mechanizm przeżycia duchowego przy pomocy oryginalnie, a nawet parodystycznie modyfikowanej symboliki, w której jednak łatwo odnaleźć pierwiastki archetypowej wyobraźni, o jakiej pisał Bachelard.¹¹ Białoszewski jest bez wątpienia poetą żywiołu powietrza.

Wraz z nadchodzącym dniem euforia zjednoczenia na jawie dramatycznie się załamuje: „Puste oka mrugają firankę. / Teraz tylko — przeznaczenie” (*Szkoła nieprzyzwyczajania*), ale nie znika. Pozostaje w świadomości i pamięci ciała — „przeznaczenie” bohater wiersza rymuje ze „zmęczeniem”. Mowa o „bogini zmęczenia”. Nie ma ono nic wspólnego z odrętwieniem czy abulią, którą postrzegam jako reakcję na wyobcowanie ze świata ludzi, zwierząt i przedmiotów.¹² Abuliczny jest stan bohatera *Moich Jakubów znużenia* (z tomu *Obroty rzeczy*), wyrażony obrazem bulwy ziemniaczanej i zdychającej na dnie morza fładry. Najważniejszym skutkiem choroby woli jest sytuacja ODDZIELENIA. Bohater wiersza wołając: „Uderz mnie konstrukcją mojego świata”, domaga się uczestnictwa w kreowanej przez siebie wizji! Pragnie zatarcia

⁹ A. Sobolewska „*lepienie widoku z domysłu*”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego (Pisanie Białoszewskiego, op. cit.)*.

¹⁰ A. Legeżyńska, op. cit., s. 73.

¹¹ G. Bachelard, op. cit.

¹² Por. J. Kwiatkowski *Abulia i liturgia*, w: *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964.

granicy między sobą a do-myślanym światem, granicy, którą wyznacza do „rzeczy przyzwyczajenie”.

W kilku wierszach Białoszewskiego odnajdujemy obraz takiego ZJEDNOCZENIA. Krążenie narkotycznej émy zyskuje w nich walor ruchu kosmicznego — jest metaforą doświadczenia „całości”. W *Nocy nieoddzielenia* (z tomu *Obroty rzeczy*) firanka nagle znika, klatka otwiera się, ale émy nie uciekają. Krążą wraz z ludźmi, przedmiotami, zwierzętami po kręgach „szklanego słoja” i wciągają w swój wir bohatera, a wraz z nim abuliczną rybę i kartoflaną matkę... Bohater, jak Konrad rozpięty między gwiazdami, wśród których nie ma „gwiazd głębszych”, zostaje włączony w zbawczy, bo niwelujący lęk przed śmiercią, obieg:

Émy i gwiazdy
patrzą na siebie;
to one wskazują w poprzek
nocne słoje horyzontów
szklanny słoj

Noc.
Teraz już razem rośniemy, krążymy
Kartofle ludzie psy dachy
Kto idzie? Kto oddycha?
Ty nade mną i dalej —
gałąź, daj mi łapę
nie nadeptujmy na siebie
moja nogo kamienna
koro rybo
mów mów byle co

czujecie jak nam serce bije
pod łuskami pod muszlami
ach, ten niepokój
odrzućmy —
umieramy razem.