

{13}



PRELEKCJE MISTRZÓW

Prelekcje Mistrzów

WYDZIAŁU FILOLOGICZNEGO
UNIwersytetu w Białymstoku

Białystok 2020

Józef Olejniczak

LĘKI JESTEM'U

**Seria Naukowo-Literacka „Prelekcje Mistrzów”
Wydziału Filologicznego
Uniwersytetu w Białymstoku**

Prelekcja 13

Redakcja serii: **Jarosław Ławski, Krzysztof Korotkich**
Redaktor tomu: **Krzysztof Korotkich**
Streszczenia: TRANSLATED S.R.L.

Według projektu graficznego Huberta Pilickiego, Alter Studio
Zdjęcia: **Krzysztof Korotkich**

Copyright by Józef Olejniczak
Białystok 2020
Copyright by Uniwersytet w Białymstoku
Białystok 2020

Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska

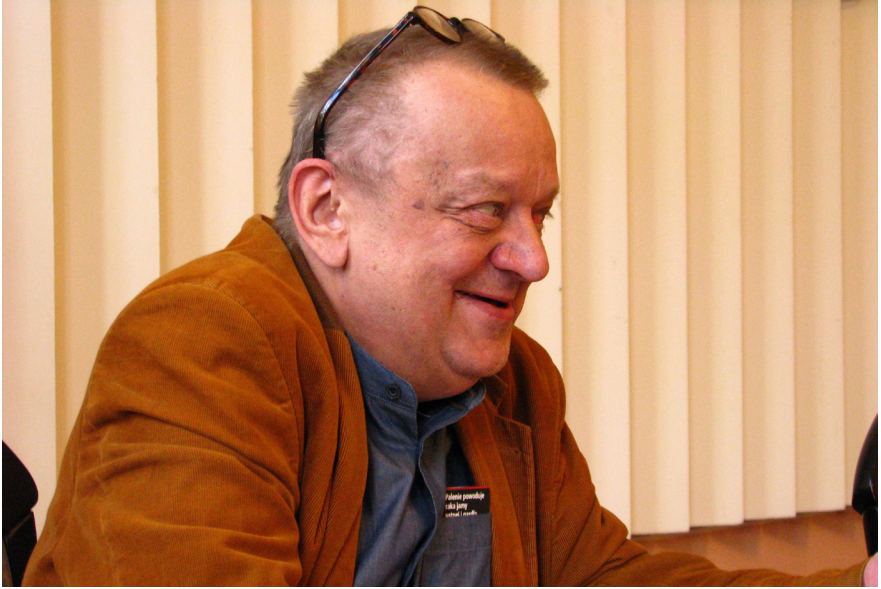
PRYMAT Mariusz Śliwowski
ul. Hetmańska 42, 15-727 Białystok
tel. 602 766 304, 881 766 304
e-mail: prymat@biasoft.net
www.prymat.biasoft.net



ISBN 978-83-7657-354-0



PRELEKCJE MISTRZÓW



Józef Olejniczak

LĘKI JESTEM'U

1.

Rozpocznę od wiersza, który w moim przekonaniu świetnie definiuje podmiot twórczości Białoszewskiego. Wyjaśnia więc w jednoznaczny sposób jeden z członów zaproponowanego eseju:

wywód jestem'u
jestem sobie
jestem głupi
co mam robić
a co mam robić
jak nie widzieć
a co ja wiem
co ja jestem
wiem że jestem
taki jak jestem
może niegłupi
ale to może tylko dlatego że wiem
że każdy dla siebie jest najważniejszy
bo jak się na siebie nie godzi
to i tak taki jest się jaki jest¹

¹ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*. Warszawa 1987, s. 231.

W Białoszewskim interesuje mnie nie „koślawość” lub „maesteria” języka, w Białoszewskim interesuje mnie... Białoszewski, sposób w jaki umiejscawia się jego podmiot w świecie, w jaki pojmuje swoje „bycie-w-świecie”, bycie artystą. Idę tropem słynnego eseju Martina Heideggera *Cóż po poecie?*, w którym zadał on pytania, na które tekst „Białoszewski” zdaje się być pozytywną odpowiedzią:

Czy nam, ludziom dzisiejszym, zdarza się spotykać na tym szlaku poetę dnia dzisiejszego? Czy wychodzi nam na spotkanie poeta, którego dziś pospiesznie i na gwałt robi się często myślicielem i obkłada na wpół przemyślaną filozofią?²

Białoszewskiego widzę więc wśród poetów „czasu marnego”, do których Heidegger zaliczał przede wszystkim Rainera Marię Rilkego i Friedricha Hölderlina, czyli wśród tych, którzy zdecydowali się „ryzykować bardziej samym byciem”. Pisał o nich autor *Bycia i czasu*:

Ponieważ ci bardziej ryzykujący ryzykują samym byciem, a zatem ryzykując wchodzą w obwód bycia, w mowę – są oni tymi właśnie, którzy wypowiadają. Czy wszakże człowiek nie jest tym, który zgodnie ze swą istotą, posiada mowę i nieustannie ją ryzykuje? Zapewne. Wobec tego również ten, który chce w zwykły sposób, ryzykując wypowiadanie już wtedy, gdy rachując dostawia. W rzeczy samej. Wobec tego jednak bardziej ryzykujący nie mogą być tymi, którzy tylko wypowiadają. U bardziej ryzykujących wypowiadanie musi ryzykować wypowiedź (*die Sagen*) umyślnie. Bardziej ryzykującymi są ci tylko, którzy bardziej ryzykują wówczas, gdy bardziej wypowiadają³.

² M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 173.

³ Tamże, s. 217–218.

Parafrazując analizę wierszy Rilkego dokonaną przez Heideggera, chcę napisać, że – jak autor *Sonetów do Orfeusza* – częściej mówi „jestem”, niż „ja”; „jesteśmy”, niż „my”. To istotna, nie tylko leksykalna, stylistyczna czy gramatyczna, różnica. Otwiera inną przestrzeń mówienia/wypowiadania się... Otwiera przed podmiotem inną przestrzeń...

Centralnym problemem staje się i centralną pozycję podmiot w poezji Białoszewskiego uzyskuje już w pierwszym tomie, ciąg dalszy tej twórczości – bez podziału na prozę i poezję – widzę jako kontynuację, pogłębienie i rozkładanie się tej problematyki. Dramatyczne, komiczne, tragiczne, a zawsze heroiczne. Takie „zmaganie się z samym sobą”. „Ja”/„jestem” [coraz] „bardziej ryzykujące wypowiedanie”...

2.

Nie o wszystkich lękach *jestem'u* będę tu opowiadał, zamęczyłbym/zadreczył słuchaczy/czytelników, chociaż Białoszewski czytany tak, jak proponuję, właśnie zadrecza. „Zadrecza”?... Przecież bliska przyjaciółka poety (Anna Sobolewska) w swojej – świetnej moim zdaniem monografii – pisała o szczęśliwym i spełnionym życiu Białoszewskiego, co sygnalizowała już tytułem: *Maksymalnie udana egzystencja*. Układa się podstawowa teza Sobolewskiej w paradoks, może przeciwstawienie – „maksymalnie udana egzystencja” w heideggerowskim „czasie marnym”, który historycznie wyklada się na doświadczenie klęski wrześniowej (1939), okupacji hitlerowskiej (1939–1945), „świadcowania” holokaustowi i powstaniu w getcie warszawskim (1943), bycia w centrum zdarzeń Powstania Warszawskiego (1944), bycia uczestnikiem exodusu Warszawiaków po klęsce Powstania (1944), powrotu do zrujnowanej Warszawy (1945), bycia jej mieszkańcem w czasach stalinowskich (1945–1955), gomułkowskich (1956–1970), gierkowskich (1971–1980), w momencie pro-

klamowania przez generała Wojciecha Jaruzelskiego i Wojskową Radę Ocalenia Narodowego stanu wojennego (1981), a to wszystko – trzeba przypomnieć – były doświadczenia geja, konfrontowanego ze społeczeństwem i kolejnymi władzami radykalnie nieprzychylnymi środowiskom odmiennym seksualnie. Nie wszystkie doświadczenia Białoszewskiego wyliczyłem, zapewniam... Jeszcze dzielność cywila w Powstaniu Warszawskim, dzielność aryjskiego cywila i mieszkańca okupowanej Warszawy ukrywającego Żydówkę, jeszcze konsekwentne trwanie w wybranej przez siebie linii obecności/nieobecności w dyskursie publicznym, owocujące tym, że w 1976 roku (data wydania *Szumów, zlepow, ciągów*) opowiada o doświadczeniu przez Warszawiaka powstania w getcie warszawskim, gdy w telewizji publicznej (jedynej wówczas dostępnej) w najlepszych godzinach emisji pokazywano serial *Kolumbowie rocznik 20*, heroizujący – jak w pierwowzorze literackim Romana Bratnego – warszawskich powstańców, wydaje *pamiętnik z powstania warszawskiego*, radykalnie deheroizujący powstańczy czyn (do dzisiaj myślę, że to najważniejsza w literaturze powszechnej książka o deheroizacji bohaterskiego czynu), gdy centralne warszawskie ulice – Krakowskie Przedmieście i Nowy Świat – są areną codziennych nieomal konfliktów Zmechanizowanych Oddziałów Milicji Obywatelskiej z młodzieżą protestującą przeciw zdławieniu solidarnościowej rewolucji i ograniczeniu ledwie co odzyskanych swobód obywatelskich, pisze tekst kabaretowy, *Kabaret Kici Koci...* Mało? Mogę dodać więcej, dużo więcej...

Te wszystkie doświadczenia egzystencjalne to doświadczenia jednego losu, ich kumulacja powoduje, że nie można ich określać jako doświadczenie zbiorowe Polaków XX wieku, chociaż Polacy tego właśnie doświadczyli, ale jednak niewiele w takim zagęszczeniu, niewiele też mogło o tym wszystkim opowiedzieć. Opowiedział Aleksander Wat w *Moim wieku* przede wszystkim, ale to znowu inna historia. Narracje Białoszewskiego i Wata się uzupełniają, dając może

najpełniejszy obraz egzystencjalnych, historycznych, kulturowych, religijnych doświadczeń Polaka w minionym wieku.

W moim podręczniku do szkoły średniej Białoszewski debiutował w 1956 roku, przypisywany był więc – chyba przez Włodzimierza Maciąga – do „Pokolenia ‘56”. Tymczasem Białoszewski (rocznik 1922) wiersze, prozy, dramaty, pisał jeszcze przed II wojną, niewiele się z tego zachowało, ledwie relacje świadków, że zniszczył maszynopis swoich opowiadań inspirowanych prozą Brunona Schulza, że źle znosił krytykę najbliższych przyjaciół i w efekcie niszczył rękopisy, że wspólnie ze Stanisławem Swenem Czachorowskim organizował eksperymentalny teatr w okupowanej Warszawie (także w czasie Powstania), że „dzielił się” swoimi literackimi próbami z ukrywaną, a zbiegłą z getta Żydówką, w końcu parę zaledwie wierszy, poprzedzających to, co do debiutu z 1956 roku (*Obroty rzeczy*) zaakceptował zapewne Artur Sandauer (przykładem wątpliwy wybór z cyklu *Ballady rzeszowskie*). Wierszy nie zapowiadających „lingwisty”, „radykałnego awangardzisty”. Raczej zależnych od poetyki poetów tzw. Drugiej Awangardy, teraz wileńskiej, a w „chwile” później „czechowiczowskiej” (zapewne pod wpływem wspólnych z Leszkiem Solińskim wyjazdów na łemkowszczyznę i także wspólnej fascynacji poezją Marii Konopnickiej – chodzi o *Ballady rzeszowskie*). Przykład? Najdobitniejszy, świetny wiersz z 18 września 1942 roku pt. *Żyd*:

Żyd nędzny, obłąkany, zarośnięty w brudzie.
Ustrojony odświętnie w sabatowe łąchy,
Kręci się wkoło rynku między mrowiem ludzi
I mamle ogłupiałe modlitwy – – – postrachy.

Przeżył łuny pożarne, bomby i kartacze,
Tułaczkę pstrych w toboły pielgrzymów wychudłych
I nie trudził się nawet spytać, co to znaczy,
Drapiąc roztargane robaczywe kudły.

Patrzył ślepo na groby rozsiane po mieście,
Na wyciągane z ziemi zacuchnięte bryły,
Na skrzyń z trupim chlorem, których świat nie pieścił,
Lecz gnał po pięć, po dziesięć, na cmentarz, co siły...

Żyd czarny rozmamłany i zaskorupiał
Chodzi dokoła rynku jedną ciągle drogą,
Na nogach ciągnie stare zgnojone sandały,
Osłania się łachmanem, jak senator togą.

Łazi po rozbłoconych kamieniach ulicy,
Mamrocze sam do siebie, gałganami macha...
(Może jemu coś Jahwe powie w tajemnicy,
Prorokowi w zawszonych sabatowych łachach?)⁴

Prawda, że na poziomie poetyki (stylu, obrazowania, języka) podobny do *Campo di Fiori* czy *Biednego Chrześcijanina patrzącego na getto* Czesława Miłosza? Tak przynajmniej utwór Białoszewskiego identyfikowali moi studenci w Uniwersytecie Śląskim.

3.

I właśnie ten wiersz (a wśród tych odnalezionych w archiwum po Białoszewskim jest jeszcze kilka o podobnej poetyce) naprowadził mnie na ścieżkę lęku *jestem'u*, którą chcę tu poprowadzić. Wstępujemy w gąszcz *Szumów, zlepów, ciągów*... „Gąszcz”, bo to tekst dla którego w nie tylko polskiej literaturze modernistycznej nie znajduję odpowiednika. Andrzej Zieniewicz w swojej książce o krótkich formach prozatorskich Białoszewskiego określił je – zresztą za Białoszewskim – jako „zanoty”. Inni badacze, na przykład Stanisław

⁴ M. Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970*, Warszawa 2017, s. 15.

Barańczak pisze po prostu o „opowiadaniach”. Identyfikacja genologiczna tekstów zebranych w *Szumach*... nie jest możliwa. Dominuje w nich pozorny chaos, nie obowiązuje związek przyczynowo-skutkowy w konstruowaniu fabuł, rozbity jest czasowy porządek drobnych z reguły fabuł. Fikcyjne krótkie fabuły mieszają się z anegdotami, pamiętnikowymi lub dziennikowymi wpisami. Bazą wszystkiego są autobiografia, autoportret, autotematyzm i – ten niezbyt zgrabny termin wydaje mi się niezbędny i adekwatny – autodoświadczenie. Podmiot/bohater *Szumów*... niezmiennie jest w centrum, zarówno w roli podmiotu (tu relacja oscyluje między intymnym zwierzeniem/wyznaniem a zobiektywizowaną wspomnieniową, *quasi*-realistyczną narracją), jak i w roli pierwszoplanowego bohatera, sytuowanego w różnych punktach czasoprzestrzeni. Niektóre ledwie zasygnalizowane w krótkim „zanocie” fabuły układają się w przestrzeni całości tekstu w całkiem długie historie (dwie z nich są moim zdaniem najważniejsze – opowieść o topoli rosnącej nieopodal kamienicy zamieszkiwanej przez Białoszewskiego i opowieść o doświadczeniu powstania w getcie warszawskim), inne zaś są niejako zamknięte w krótkim tekście, a dokładniej w skrótowości jego języka.

Zajmę się wpięć krótki tekstem, zachowującym pozór nieistotnej anegdoty, ale skrywający, dzięki uruchomieniu pracy kontekstów, mroczną historię, będącą źródłem lęku, depresji, może melancholii *jestem'u*.

4.

Chodzi o „zanot” pt. *Ulica Leśna*:

Przed wojną nieraz gadaliśmy z kolegą oparci o łańcuchy uliczne koło Grubej Kaśki, u wylotu Leszna, Rymarskiej i Przejazd. Podchodzili co i raz przechodnie i pytali z akcentem takim i siakim, ale zawsze żydowskim

- przepraszam, gdzie tu ulica Leszna?
- tu, na wprost
- przepraszam, ulica Leśno?
- tu, na wprost
- przepraszam, gdzie tu Leśno, Leśna?
- tu na wprost
- ulica Leśna?
- Leszna, Leśna?⁵ [SzZC, s. 91]

Narracja oparta jest o zasłyszany język. Podmiot rekonstruuje z pamięci sposób wymawiania nazwy ulicy przez przypadkowych przechodniów, mówiących co prawda z różnym akcentem, „ale zawsze żydowskim” (to ważny sygnał! Epizod zlokalizowany jest na granicy mającego tu powstać za parę lat getta – zajmę się tym rozdziale pt. *Trauma. Kontestacja*). Buduje ciąg paronimów: „leszno – leszna – leśno – leśna”; jak ten zabieg stylistyczny interpretować, jaką funkcję pełni? Z omawianego w niniejszym rozdziale „dziecięcego” punktu widzenia przypomina to dziecięcą zabawę foniczną warstwą języka, w trakcie której unieważnione są jego funkcja poznawcza i komunikacyjna, chociaż komunikacja jest tu zachowana, bo jednak chłopcy kolejnym przechodniom wskazują cel, o jaki pytają. Ale widzę tu też głęboką strukturę – deformacje językowe niejako „przykrywają” miejsce na mapie Warszawy, miejsce które odegra w dziejach miasta i losie Białośzewskiego ważną rolę, stanie się źródłem zbiorowej i jednostkowej traumy. I jednocześnie miejsce skutecznie w powojennej Warszawie zdeformowane, „przykryte”. Tych miejsc jest więcej, w *Szumach...* taka refleksja o placu Grzybowskiem z początku lat siedemdziesiątych XX wieku, już pozbawiona „dziecięcej” perspektywy:

⁵ M. Białośzewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 91.

Dawniej było tu i żydowsko, i katolicko, i proletariacko. Po powstaniu długo pył wisiał w powietrzu. Pewnie już nie wisiał, ale tak się zdawało. Zachody w ceglach, resztki kamienic, rynny, deszcz, ciepła dużo. Noce romantyczne. Już te puste, najpustsze. Tyle że rury, druty, umywalki, gwoździe to tu były nawet wtedy, po podwórkach, przy połupanych bramach⁶.

I wtedy Żydzi głośniej. I co? Wyszedłem potem na Ogrodową, a tu... jak po rezurekcji: dużo było, śladu nie ma⁷.

Znawca problematyki Zagłady i historii Żydów warszawskich, Jacek Leociak mówił o tym tak:

W 1945 roku Warszawa była oczywiście zrujnowana, znamy te obrazy. Na zdjęciach lotniczych widać bardzo wyraźnie różnicę w zburzeniu stolicy. Tzw. aryjska Warszawa jest zburzona tak jak wiele innych miast w czasie II wojny światowej – stoją kikuty domów, są one wypalone, nie mają dachów, ale stoją. Po tej północnej części, gdzie było duże getto i gdzie było powstanie, nie ma dosłownie nic, jest płaska przestań zasypana tylko gruzami. Teren od ul. Leszno na północ, w stronę Stawek, był całkowicie stary z powierzchni ziemi. Dopiero w maju 1949 roku rozpoczęła się budowa osiedla Muranów wzdłuż ówczesnej trasy W-Z, czyli dawnego Leszna, a obecnie alei Solidarności. Na tę zupełną pustynię po getcie wkroczyli budowlancy i budowali nowe miasto, nowe socjalistyczne osiedle. [...] Na ulicy Waliców 12 i 14 stoją zrujnowane kamienice. Po drugiej stronie ulicy znajduje się

⁶ Tamże, s. 148, wyróżz. – J.O.

⁷ Tamże, s. 57, wyróżz. – J.O.

ocalała ściana byłego browaru Junga. Ta ściana była przez jakiś czas granicą getta. Ona przetrwała i to jest ta materialna substancja, jedna z nielicznych w Warszawie. To są okruchy tego, co my możemy dostrzec z czasów przedwojennej zabudowy. Można powiedzieć, że praktycznie niczego nie ma, te ostańce są wyjątkiem⁸.

Tak w tym banalnym epizodzie, dzięki uważnemu wsłuchiowaniu się w język ulicy, Białoszewski opowiada Historię i przepracowuje traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa i – co zobaczyć można w wielu miejscach „tekstu Białoszewski” sięgających do czasoprzestrzeni okupacyjnej, bierutowskiej, gomułkowskiej, gierkowskiej i jaruzelskiej. „Dziecięcość” otwiera się na doświadczane lęki i grozę.

moja głowa była Żydem
jeździła tramwajem
nie wolno wysiadać, Niemcy,
tylko jeździć, jeździć,
żeby się chociaż nie ruszać,
ano można –
aha... bo poduszka
aha... przebudzenie

NIEDOBRZE MIEĆ PRZESZŁOŚĆ, NAWET CUDZĄ⁹

Zestawmy ten wiersz z frazą – „Bo tramwaje kochałem (samochodów nigdy)”¹⁰... Obraz, koszmar, powraca. Obraz tramwaju dla

⁸ J. Leociak, *Dziś z czasów przedwojennej zabudowy getta możemy dostrzec tylko okruchy*, w: <https://dzieje.pl/wideo/j-leociak-dzis-z-czasow-przedwojennej-zabudowy-getta-mozemy-dostrzec-tylko-okruchy> [dostęp: 18 grudnia 2018].

⁹ M. Białoszewski, *Oho i inne wiersze opublikowane po 1980*, Warszawa 2017, s. 11.

¹⁰ M. Białoszewski, *Szумы...*, s. 54.

aryjczyków jadącego główną ulicą getta warszawskiego... Przecież wiersz został napisany najprawdopodobniej w 1982 roku w stosunkowo luksusowych warunkach, w jakich Białoszewski przebywał w trakcie pobytu w Sopocie.

Obydwa opisy – referencyjny Leociaka i poetycki Białoszewskiego – zestawione ze sobą, w sposób oczywisty ze sobą korespondują wprowadzają je w opisywaną przez psychoanalizę problematykę traumy. Obydwa są świadectwem *utraty*. „W przeciwieństwie do nieobecności” – pisał Dominick LaCapra –

utrata lokuje się na płaszczyźnie historycznej i pojawia się w wyniku konkretnych zdarzeń. Jej przejawy różnią się od siebie w zależności od charakteru wydarzeń i reakcji na nie. Tylko niektóre z nich są traumatyczne, a i w wypadku oddziaływania traumy mamy do czynienia z różną jej intensywnością. [...] Kiedy pomieszanu ulegają nieobecność i utrata, może się pojawić melancholijny paraliż czy maniakalne pobudzenie, a znaczenie czy siła oddziaływania poszczególnych strat historycznych (na przykład tych związanych z apartheidem czy Zagładą) ulegają rozmyciu lub pochopnemu uogólnieniu¹¹.

Dalej LaCapra wprowadza rozróżnienie między dwoma procesami regulującymi reakcją na traumę –

Chciałbym również wprowadzić niebinarne rozróżnienie między dwoma współdziałającymi procesami: odgrywaniem (*acting out*) i przepracowaniem (*working through*), które są

¹¹ D. LaCapra, *Trauma, nieobecność, utrata*, przeł. K. Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. T. Łysak, Kraków 2015, s. 84.

wzajemnie powiązane trybami reakcji na utratę czy traumę historyczną¹².

To z mojego punktu widzenia rozróżnienie niezwykle ważne, bo – jakby mimochodem – odsłaniające różnicę między tekstem Leociaka i fragmentem (a jest podobnie konstruowanych w tym dziele, szczególnie w *Szumach...*, bardzo dużo). U Białoszewskiego *odgrywanie* i *przepracowanie* traumy spowodowanej doświadczeniem Zagłady wzajemnie się przenikają, nawet „rywalizują” o dominację; rzecz jasna piszę tu o pracy *nieświadomego*, której ślady pozostawione są w języku, stylu, tekście. Wypowiedź Leociaka jest zaś intencjonalna, badacz kieruje się świadomym wyborem i koniecznością przepracowania traumy zbiorowej. Efekt poznawczy jest zdumiewający – „błahy” epizod z *Szumów...* ma podobną zawartość epistemologiczną, co poprzedzony wieloletnimi studiami i badaniami dyskurs naukowy.

5.

Druga opowieść zbudowana jest z wielu epizodów, umiejscowionych w różnych czasoprzestrzeniach, układając je rekonstruuje się fabułę, opowieść o także traumatycznym doświadczeniu. W *Szumach, zlepacach, ciągach* jest wspomnienie z 1932 roku (Białoszewski miał wówczas 10 lat) o tym, jak do domu na Karolkowej ciotka poety przynosi małego kotka. Przypomnę jego obszerny fragment:

- Mizię trzeba odwieźć do Nanki [ciotka {siostra ojca} Białoszewskiego Irena Kowalczykowa – J.O.]

Mizia siedziała na krześle zaniepokojona. Biała kotka z czarno-siwym ogonem i łatką nad ogonem, i jeszcze jedną małą – nad łopatkami.

¹² Tamże, s. 85.

Mizia 11 listopada 1932 roku przeprowadzona była na Karolkową do naszego drewniaka w ogrodzie przez Nankę i przeze mnie. Bo właśnie Nanka znalazła Mizię kilka dni temu. Nakarmiła ją i zatrzymała z myślą o mnie. Akurat poszedłem na swoje stare śmiecie, gdzie się mieszkało – jak narzekala mama – na kupie dziesięć lat, a gdzie została Nanka z Michałem [Michał Kowalczyk, mąż siostry ojca Białoszewskiego – J.O.] i Dziadek [Walenty Białoszewski – J.O.] (umarł w 1938 roku). Więc poszedłem sobie akurat na róg Leszna i Wroniej, wchodzę do kuchni, Nanka mówi:

- Jest kotka dla ciebie, tam śpi, między komodą a łóżkiem.

To miejsce było moim magazynem. Tam budowałem z klocków gramofony, za które śpiewałem. Tam przygotowywałem teatr dla Matki, Nanki i Sabiny [Sabina Jurgielewicz – ciotka {siostra ojca} Białoszewskiego – J.O.], one siedziały i gryzły pestki, a ja zza kulisy pocieszałem, że zaraz się zacznie. I tam chowałem tramwaje ze zwykłych kawałków opałowych, tyle że z numerami. Bo tramwaje kochałem (samochodów nigdy). I kochałem procesje. Więc porobiłem sobie dużo, ale to dużo chorągwi na patykach, z glansowanego papieru, dobierane kolory, niektóre miały szarfy do niesienia – też z papieru. Miniaturuchny. Składałem to w pudełkach po glizach Michała «dwuwatkach» z «Sokołem»¹³.

Tu warto zwrócić uwagę na parę elementów kształtujących dziecięcą wyobraźnię Białoszewskiego. Pierwszy z nich to pamięć szczegółu. Przypominam że ponad pięćdziesięciolatek wspomina tu doświadczenia siebie-dziesięciolatka. Pod drugie – gramofony z klocków „za które” ich konstruktor śpiewał. No i teatr przygotowywany dla matki

¹³ M. Białoszewski, *Szumy...*, s. 53–54.

i ciotek i swoiste, tandetne rekwizytorium tegoż „teatru”. W „chwile później”, co wiemy z biografii Białoszewskiego, w okupowanej Warszawie już dwudziestoletni poeta będzie także – wspólnie ze Stanisławem Swenem Czachorowskim – zakładał teatr, później domowy teatr na Tarczyńskiej, przeobrażony w *Teatr Osobny*, w końcu – *Kabaret Kici Koci*... Także przecież w tych teatralnych inicjatywach dominowała zasada wyobraźniowej umowności przestrzeni, rekwizytów i strojów. Ale wróć do kotki Mizia, bo rozpoczęta w poprzednim cytacie opowieść ma swoją kontynuację. Zostaje ta przygoda określona jako inspiracja dla (dorosłej już?) wyobraźni Białoszewskiego:

Mizia mogła. W pierzynie. Bo egipska. Jednak z pochodzenia.

I w tej chwili uświadamiam sobie, że moje wizje świątyni egipskiej, tych coraz niższych i ciemniejszych pomieszczeń, coraz suchszych... dzień, upał nieludzki, piasek obsypuje ściany, a tam ciemno, ciemniej, duszno, duszniej, kapłani idą w procesji albo na tajemne nabożeństwo, zebranie kontemplację, tęskniłem nieraz za tym chyba, bo sobie to usilnie wyobrażałem, i że ja też tam idę, kontemplować... opląca się wszystko... ciągnę zawrót głowy – więc to chyba są wizje z tamtej ciemnej komórki-landary. [w której na dzień zamknięta była przez matkę poety Mizia – J.O.] Na pewno¹⁴.

Mizia dożywa wybuchu wojny, zginęła pod koniec pierwszego tygodnia oblężenia Warszawy, huk spadających bomb nie tylko ją ucłowieczył, nawet „wybohaterzczał”:

Jak one obie bały się bomb. Mizia i Nanka. Było gorąco, słońce, cudo-niebo, kamienice stały nad brukami pod złotymi niebieskościami i wprawiały siebie i nas w szczęśliwość rozpylenia

¹⁴ Tamże, s. 54.

i krzywych linii, czegoś zębatego od dołu (bruki, bruki). Wydaje mi się, że to aż szło, poszło. Ogrodowa, pamiętam, czasem jak magiel kołowy z kamienicami na zębach. Taka wyraźna, ciężko napierająca perspektywę, i cały dół z kamieni. I taka świąteczna i leniwa. I taka jak ta Mizia z Nanką, bo ostatnie co dla niej, to wojna – a tu pierwsze co, to wojna i bu-rum, łubudu. Potem to jej pasowało, wybohaterszczała¹⁵.

Rekonstruuje tę fabułę, oddając obficie głos tekstowi Białoszewskiego, także po to, by zwrócić uwagę na styl narracji. Autobiograficzny (wolałbym napisać „autodoświadczeniowy”, ale to niezbyt zgrabny neologizm, a na dodatek w terminologii literaturoznawczej nieumocowany) narrator, odsłaniający mimochodem źródła wyobraźniowych skojarzeń – plastycznych i dźwiękowych w tym epizodzie – dających się uogólnić na całą właściwie twórczość Białoszewskiego. Szczegół, tekstowy drobiazg, zawsze jest obrazem uniwersum. Więcej – dostęp do uniwersum możliwy jest tylko przez uważność szczegółu! Pamiętam mgławice swoich wspomnień z zabaw w piaskownicy – była światem całym. To pewnie cecha dziecięcej wyobraźni, którą tracimy w dojrzałości. Białoszewski tę cechę starannie przechował. Z zasada tego niby-dziecięcego języka wyobraźni, także w przypominanym epizodzie, obowiązuje na wszystkich właściwie płaszczyznach języka i tego, co język chce przedstawić... Opowieść o Mizi (i Nance) jest przecież także opowieścią o postawie wobec zagrożenia, wobec wojny. O przyzwyczajeniu, przystosowaniu, oswojaniu lęku... Wiem, to niezwykła – szczególnie w kontekście polskiej tradycji – postawa. Ale – jestem tego pewny – powszechniejsza, niż bohaterszczyzna, podziały (swój – nieprzyjaciół, bohater – wróg, bohater – tchórz, kolaborant - Wallenrod itd.). Powszechniejsza i – napisałbym – uczciwsza, bo uchylająca się presji jakichkolwiek ideologii.

¹⁵ Tamże.

6.

Swobodna gra wyobraźni, która rządzi teatrem (ale też i poezją) Białoszewskiego przypomina swoją strukturą albo marzenie senne, albo charakterystyczne dla dzieci ucieczki od rzeczywistości w przestrzeń wymyśloną, w której odgrywają one wymyślone i wyobrażone przez siebie role, inscenizują sytuacje rzeczywiste o jakich marzą lub których nienawidzą. Sztuka Białoszewskiego jest więc nicowaniem rzeczywistości, w jego teatrze i poezji widzowie i czytelnicy są wprowadzani w senne marzenie. Ale:

W tym śnie jesteśmy w środku czegoś, co możemy oglądać tylko z zewnątrz. Przebudzenie niczego nie nicuje, tylko na czas jawy zakrywa ów stan faktyczny, który nigdy nie ulega zmianie¹⁶.

Białoszewski przechował w sobie dziecko, mimo traumy okupacji, powstania w getcie warszawskim, Powstania Warszawskiego, okupacyjnej rzeczywistości, rzeczywistości stalinowskich czasów, mimo doświadczenia wykluczenia ze względu na seksualną odmienność. Wspomnienia *jestem'u* z dzieciństwa powracają migawkowo, zwykle na granicy jawy i snu, zwykle przybierając postać epifanii, w wielu miejscach jego narracji, rzadziej w tekstach poetyckich. Chociaż przecież granica między poetyckim wyznaniem a epicką narracją jest w „tekście Białoszewski” zatarta, płynna, umowna. Ale te migawki w radykalny sposób odwracają usankcjonowane tradycją paradigmaty – edukacyjno-moralistyczny lub ckliwo-sentymentalny.

Przechował dziecięcą wyobraźnię dla obrony przed natręctwem wspomnień, które jednak powracają. Traumatyczne podmiot Białoszewskiego nie potrafi „przepracować”. Natrętne lęki wracają, dręczą,

¹⁶ A. Lipszyc, *Czerwone listy. Eseje frankistowskie o literaturze polskiej*, Kraków-Budapeszt-Syrakuzy 2018, s. 214.

wpędzają w stan bezruchu, „leżeń”. W śnie wiele razy doświadcza śmierci własnej:

Z półtora roku temu śni mi się jako zupełna rzeczywistość, że jesień, zimno, mokra rudo-czarna ziemia, dużo gliny, lepi się, rowy. Widzę, że tam gdzieś angażują do robót, do kopania. Zależy mi na tym, żeby się do tych robót dostać, omijam leżące podejrzone palta, nie palta, ostatnie łachy, a może to łachy z ludźmi... i podchodzę chyłkiem do faceta, który angażuje, coś spisuje. Chodzi mi o to, żeby mnie nie rozpoznał, żeby się nie kapnął. Bo nim doszedłem do niego, już wiedziałem dobrze, że ja należę do tych w paltach, tych z rowu. Sam jestem taki wykopany, niedogrzebany, po prostu trup, i muszę za wszelką cenę udawać żywego, jako tako zdolnego do kopania łopatą. Nie jestem ani przestraszony, ani zrozpaczony. Pogodzony ze swoim losem. Jest dawno po rezygnacji, po wszystkim. Chociaż najgorsze jeszcze gorszemu widocznie nierówne, bo to moje staranie się, nie wiem, czy się udaje, ten angażownik jest obojętny, tak jak wszystko. I budzę się. Nawet nie od razu zdziwiony¹⁷.

Tych snów śmierci własnej jest u Białoszewskiego więcej. Oto inny przykład, jeśli poprzedni był wyparciem traumy po popowstańczej tułaczce, źródło tego tkwi w tym, co przeczytane, w doświadczeniu lektury, w doświadczeniu Mirona-czytacza, namiętnie czytającego stare księgi religijne, opracowania historyczne, powieści, kryminały, gazety, napisy na nagrobkach, na murach, neonach, co tam jeszcze...:

Że leżę, jestem nagrobkiem albo jestem sam tym, co tu leży. Car Aleksander, bo obok brat. To chyba Mikołaj. Nie wiem, czy on jest z marmuru? Nie, to trup. A może jeszcze żyje?

¹⁷ M. Białoszewski, *Szumy...*, s. 175–176.

Może się trochę rusza, tak jak ja? Nie, trup. Brzydzi mnie.
Cały sztywnieję. I nie

Za jakiś czas chcę się poruszyć. Nie da się. Mam kolana pod-
gięte. Próbuję – i nic¹⁸.

To umieranie *jestem*u starannie relacjonowane w poezji, prozach, ko-
respondencji, zawsze te relacje są konsekwencją traumatycznych do-
świadczeń okupacyjnych (dwa powstania, bliskość getta warszawskie-
go, wygnanie po Powstaniu z Warszawy, powrót do jej ruin) i z czasów
stalinowskich (pustka, ruiny, nędza), później, gdzieś od połowy lat
siedemdziesiątych XX wieku – pogłębiającej się choroby serca. Ale też
do końca twórczości (i życia) Białoszewski przechował w sobie dziec-
ko autoironicznie, a nawet w groteskowy sposób, uświadamiający nie-
uchronność obecności śmierci. Na zakończenie dwa przykłady:

WYWIAD

MISTRZ MIRON

Puka? Kto?

(uchyla)

Acha...

Chwileczkę... już

PANI GOŚĆ

Pan woli ludność czy bezludność?

MISTRZ MIRON

Trochę bez, a trochę z

PANI GOŚĆ

z z z, to nie przeszkadza?

MISTRZ MIRON

jak fruwa – nie, w rurach – nie,

jak za długo siedzi – tak

¹⁸ Tamże, s. 238.

PANI GOŚĆ

Tak się rozglądam, dobrze tu panu?

MISTRZ MIRON

Przeważnie... przepraszam, pani nazwisko?

PANI GOŚĆ

Na „ś”

MISTRZ MIRON

Śpiwko... Śpiaw... nie?

PANI GOŚĆ

Śmierć

MISTRZ MIRON

(zatkany)

(przez sztuczne zęby)

Ledwie wpuściłem

myślałem, że dziennikara

PANI GOŚĆ

Kara

MISTRZ MIRON

Za co?

PANI GOŚĆ

Za życie

MISTRZ MIRON

Już?

(pada na dobre)

(z kieszeni MISTRZA MIRONA wysuwa się chytrze

kartka)

„Nie kaźcie mi już niczym więcej być!

Nareszcie spokój”¹⁹

[O, s. 187]

¹⁹ M. Białoszewski, *Oho*, Warszawa 1985, s. 187.

16 lutego 1983 roku, a więc na cztery miesiące przed śmiercią zapisał takie wyznanie poetyckie:

Poeta w czasie reanimacji
pisze tango dla Kici Koci
zamówione przez nią pilnie
o 3 dni wstecz w nastroju balowym

W mym półgrobie
Piszę Tobie
Zamówione tango

Póki żyłem
Nie zdążyłem
Teraz za to mam go

Canto:

Nie bój się nic
Bo życie nic nie znaczy
Bo śmierć jak rydz
Zdrowa dla umieraczy
Już Hamlet-fryc
Myślał, że przeinaczy
(tańczyć z przegięciem)
Nie wyszło mu
Nic a nic
Z tym jego
Być albo nie być

[OiiW, s. 269]²⁰

²⁰ M. Białoszewski, *Oho i inne wiersze...*, s. 269. W wierszu pojawia się „półgrób”, w czasie tego samego pobytu w szpitalu po drugim zawale Białoszewski tabliczkę informacyjną o historii choroby określa jako „moja półcementarna tabliczka”

Jedenaście dni później „poeta” z przytoczonego wiersza otrzymuje odpowiedź od Kici Koci:

Kicia Kocia
odpisuje poecie na reanimację
dedykację
(oberek-mazurek)

Od zawału
Do zawału
Raz na prędko
Raz pomału.
Najważniejsze:
W te odstęp
Poupychać
Kręty – węty,
I tak człowiek
Będzie święty,
Kiedy zejdzie
stąd²¹

[OiiW, s. 270]

7.

W innym miejscu określiłem wiersze i fragmenty narracji Białoszewskiego traktujące o śmierci i umieraniu jako „umieranki”. Neologizm przechwyciłem z artykułu o poezji księdza Józefa Baki napisanego przez Aleksandra Nawareckiego²². Miron Białoszewski zresztą pod

– w szóstym *Liście do Eumenid* z dnia 8 marca 1983 – zob. M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, red. M. Sokołowska, Kraków 2012, s. 884.

²¹ M. Białoszewski, *Oho i inne wiersze...*, s. 270.

²² Zob. A. Nawarecki, *Umieranka ks. Baki*. „Pamiętnik Literacki” 1983, s. 1, s. 3–29.

koniec życia przyznał się w liście do Marii Janion do tego, iż w czasie okupacji (i wcześniej) fascynował się poezją Baki:

W latach 1939–1942 mieszkaliśmy znów u Nanki na Lesznie, bo Niemcy zajęli nasz gmach poczty na placu Napoleona. Znów zaglądałem do *Rymów Xiędza Baki* i dziwowałem się z życzliwością²³.

Drugą inspiracją było poczucie niespełnienia mojego publicznego obowiązku wobec literatury, gdy pracowałem nad książką *Powroty w śmierć*, w której obok „tanatologicznych” sylwetek Bruno Schulza, Aleksandra Wata, Józefa Wittlina, Czesława Miłosza i Witolda Gombrowicza, powinno się znaleźć miejsce dla jeszcze paru modernistów, spośród których na pierwszym miejscu winien być Miron Białoszewski²⁴. W tym rozdziale spróbuję uzupełnić ten brak. I jeszcze jedna inspiracja, krótki fragment *Tajnego dziennika*:

Niby co mnie obchodzi Maruta [Maria Stobiecka – J.O.], którą rzadko widuję? A jednak obchodzi. I cieszę się. Jestem wzruszony tym, że do mnie i do Leszka [Leszek Soliński – J.O.] tą wiadomość [o przejściu na emeryturę w konsekwencji poważnej choroby – J.O.] przesłała. Ja tak nie lubię tego, że ludzie umierają. Najgorzej ze wszystkiego na świecie nie lubię właśnie tego²⁵.

Wśród późnych wierszy Miłosza znajduje się utwór zupełnie do całości jego dzieła „niepasujący”. Liryk pochwalny *Na cześć księdza Baki*, który może być interpretowany jako odpowiedź na gorzki wy-

²³ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, oprac. M. Sokołowska, Kraków 2012, s. 891.

²⁴ Por. J. Olejniczak, *Powroty w śmierć*. Katowice 2009.

²⁵ M. Białoszewski, *Tajny dziennik...*, s. 71; wyróż. – J.O.

rzut Aleksandra Wata z *Dziennika bez samogłosek*: „jak ja mogłem dedykować [ósmą część *Snów sponad Morza Śródziemnego* – J.O.] taki wiersz właśnie Miłoszowi, który na to właśnie jest tak głuchy”²⁶. Ale też, o czym jeszcze napiszę, bliski reprezentowaniu śmierci w poezji Białoszewskiego – być może łączy tych poetów „umieranka ks. Baki”? Oto wiersz Miłozsa:

Ach te muchi,
Ach te muchi,
Wykonują dziwne ruchy,
Tańczą razem z nami,
Tak jak pan i pani
Na brzegu otchłani.

Otchłań nie ma nogi,
Nie ma też ogona,
Leży obok drogi
Na wznak odwrócona.

Ej muszki panie,
Muszki panowie,
Nikt się już o was
Nigdy nie dowie,
Użyjcie sobie.

Na krowim łajnie
Albo na powidle
Odprawcie swoje figle,
Odprawcie figle.

²⁶ A. Wat: *Dziennik bez samogłosek*, oprac. K. i P. Pietrychowcie, Warszawa 2001, s. 237.

Otchłań nie je, nie pije
I nie daje mleka.
Co robi? Czeka²⁷.

Podobnie u Białoszewskiego:

Śmierć

tak uzwyczajnia
otwiera japę
ubyleca ciało
i gdyby się wiedziało
że leży
toby się widziało
nie od razu
śmierć śmierć
tyle jej
że odehciewa się
pychy umierania²⁸

Chociaż i „traktacik” o musze Białoszewskiemu się zdarzył, przy czym tu mucha jest kwintesencją witalności i płodności:

Leżę. Nagle patrzę: mucha, ta granatowa, nowocześnie świecąca, lata, bez bzykania, wylata, co? skąd? ano topola w czymś na dziś nowym, w świetle gwiazdy, ma malutkie cienie od dołu, no więc tak, arka na tęczy, tęcza na Boga, a śmierć dalej, i trąba, i archangel? A mucha znów. Ta płodna. Ta żywa. Śpiewająca. Budząca popłochy. Wyleciała. Wleciała

²⁷ Cz. Miłosz, *Wiersze ostatnie*, Kraków 2006, s. 72.

²⁸ M. Białoszewski, *Obmąpywanie Europy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 134.

znów. Posiedziała. Może nic. Bo pilnuję. Wyleciała. Dałem jej się nawąchać. [...]

Ogromnie płodna. I śpiewająca. I zmysłowa. Kolorowa, piękna właściwie. Jadłem raz – tu na placu – bułę z pasztetową, mam, trzymam jeszcze na jeden dogryz w rękę, stoję w drzwiach, wpada mucha wielka, siada mi na tym. Odlatuje, śpiewa jak Bach... ja patrzę, a tu złożone jajeczka na tym, co trzymam... To jest życie!²⁹

Chociaż także w poezji Białoszewskiego muchy są bohaterkami, jedynymi towarzyszkami (szpitalnej?) egzystencji podmiotu w późnym cyklu *Ja i wczasy na leżać*o, na przykład:

bzyk nad bzykami
i fik!
ze skrzydłami
do góry nogami
spuchły duch
zdechły³⁰

Poetyckie żarty? Parodia? Pastisz? Zabawa? Tak, tyle że na krawędzi otchłani, śmierci... Jeśli interpretacyjna intuicja Wata dotycząca odczytania poezji ks. Józefa Baki jest trafna:

Świadome, jawne sponiewieranie sensu, logiki wszelkiej i wszelkiej, poza jedną wyłączną: *memento mori*. *Sein zum Tod* Heideggera. Książd Baka przeskoczył przez ramy jezuickiego baroku. Ten nauczyciel retoryki, zatem znawca poetyk,

²⁹ Tegoż, *Szумы, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 210–211.

³⁰ M. Białoszewski, „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 2017, s. 183.

choć prawdziwego (czy tak zwanego) talentu nie miał, jest prekursorem literatury i jej filozofii najbardziej dzisiejszej z dzisiejszych. Jeden z jego wierszy łacińskich zaczyna się od zdania: *mundus ficus, ulcus, pus* [w oryg.: *Mundo...* – „Światu figa, wrzody, łyż”. przeł. A. Czyż – J.O.]. „*Ficus*” to chyba nic innego nie znaczyło niż po prostu ordynarną figę, czyli szyderstwo i nonsens. Na co nam, Polakom, Sartre’u, Beckett’u, kiedy mamy x. Bakę. Mówię to całkiem na serio. I ta nieufność, pogarda i nienawiść do słów, do mowy – zrozumiał to najlepiej Białoszewski. Ten sam świadomy wybór nonsensu, redukcja do bełkotu, w tym cała siła, znaczenie i wartość poezji Białoszewskiego. I pomyśleć, że jego krytyk, pół-inteligent Sandauer, alegorycznie interpretował ten bełkot «sam w sobie i dla siebie»³¹,

a wiele na to wskazuje, choćby przypomnienie sądu Wata w najważniejszej monografii recepcji poezji ks. Baki napisanej przez Aleksandra Nawareckiego³², to Miłosz w wierszu-hołdzie *Na cześć księdza Baki*, a Białoszewski w *Śmierci*, powtórzyli gest osiemnastowiecznego jezuity, który w jakimś sensie antycypował „bycie ku śmierci” Martina Heideggera... Mistrzem-Mentorem-Przewodnikiem „na chwilę przed śmiercią” okazał się ksiądz Baka – czemu? – nie umiem rozstrzygnąć. Miłosz to jest poeta dionizyjski, ironiczny. Białoszewski – jakże inny od Miłosza! – to też dionizyjski poeta. „Stary Miłosz” i późny Białoszewski nie stronili od groteski. Gombrowicz – podobnie jak autor *Trzech zim* – obserwując muchy i ich cierpienie

³¹ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek...*, s. 268–269, wyróż. – J.O.; Watowi w cytowanym fragmencie chodziło zapewne o szkic Sandauera *Poezja rupieci*, zob. A. Sandauer, *Zbrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1981, s. 365–398.

³² Chodzi o: A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Wrocław 1991.

zobaczył otchłań: „I cała moja natura jest nastawiona na odkrywanie cierpienia tamtego – niższego. Te bogobojne rodziny – przypominam sobie z dawnych lat – we dworze wiejskim przy podwieczorku, gwarzące, pocziwe, niewinne... a na stole był lep, na lepie muchy w sytuacjach okropniejszych niż potępieńcy na obrazach średniowiecznych. To nikomu nie przeszkadzało ponieważ w zdaniu «ból muchy» akcent padał na «mucha» nie na «ból». A dzisiaj – wystarczy naflitować pokój żeby chmary drobnych istnień zaczęły się wić – i nikt się nie przejmuje.” – pisał w *Dzienniku*³³. Nie wiem, czy wtedy, gdy Miłosz w wierszu *Na cześć księdza Baki* pastiszował styl *Uwag o śmierci niechybnej*, pamiętał o „otchłannych” muchach Gombrowicza... Muchy Miłosza – przypominam – „Wykonują dziwne ruchy, / Tańczą razem z nami, / Tak jak pan i pani / Na brzegu otchłani”. Tu nie ma mowy o „naturze nastawionej na odkrywanie cierpienia tamtego – niższego”...

Przywoływanego tu Gombrowicza ze względu na ekonomię czasu muszę tu – z żalem – pominąć, sięgnę jeszcze do twórczości najwybitniejszego moim zdaniem dwudziestowiecznego „poety śmierci” i „najbliższego” Białoszewskiemu, o którym – jak wynika z poprzednio przytoczonego fragmentu *Dziennika bez samogłosek* wyrażał się z atencją – Wata. Najbardziej dramatycznymi świadectwami opisywanej poprzednio transgresji (przedstawienia śmierci własnej w pierwszej osobie liczby pojedynczej w czasie teraźniejszym) są *Naszpty magnetofonowe* i – taka jest przecież deklaracja Wata – wiersz kończący *Sny sponad Morza Śródziemnego*, dedykowany Miłoszowi („jak ja mogłem dedykować taki wiersz właśnie Miłoszowi, który na to właśnie jest tak głuchy”). Właśnie w tym wierszu pojawia się fraza utożsamienia („powtórzenia”) podmiotu Wata z Orfeuszem („A i ja pamiętam nazbyt dobrze / przygodę kogoś, kto mnie poprzedził.

³³ W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961. Dzieła tom VIII*, red. J. Błoński, Kraków 1986, s. 39–40.

O, nie w sól się obrócił, ale – / wieczne serca rozdarcie!”), o którym już poprzednio wspominałem. I – co ważne – cały wiersz skoncentrowany jest wokół spojrzenia Orfeusza, gest odwrócenia jest w nim, w niemal identyczny sposób, jak w *Spojrzeniu Orfeusza* Blanchota, jako jednocześnie przeniknięcie sztuki poetyckiej i przeniknięcie tajemnicy śmierci. Rolę mitycznej Eurydyki w *Śnie 8* przejmuje córka Dione – Afrodyta. To pochwała jej urody towarzyszy wędrującemu po podziemnym świecie Orfeuszowi:

Poza tym wszystko chwali córę Dione, która wiekuiście
wylania się z mórz, promienna, utrefiona. [...] ³⁴

Nie jest jasna pozycja mówiącego podmiotu, od liryki bezpośredniego wyznania, poprzez lirykę opisową („ja” z fragmentów rozpoczynających wiersz przeobraża się w tych fragmentach trzecioosobowego bohatera lirycznego), podmiot zbiorowy („ja” z początku wiersza utożsamia się z kolei ze zbiorowością, podobnie wypełniającą nieunikniony los podziemnej wędrowki), po bezpośredni zwrot do „ty”, w którym ponownie rozpoznać można podmiot mówiący na początku wiersza, jakby powracający w ostatnim wersie. Wierzę Watowi, gdy w autokomentarzu mówił o wierszu: „napisało się” i dodawał: „wcieliłem się mocą poetycką w duszę przeżywającą strach śmierci”; a w końcu: „sam się w tym wierszu nie orientowałem, że to był mój głos, ale zupełnego nieuświadomienia, chociaż wynurzył się na powierzchnię świadomości”. Ale jednocześnie muszę dostrzec wielogłosowość tego tekstu i niepewny („chwiejny”) status bycia jego podmiotu. Między podmiotem-adresatem, „słyszającym” w milczeniu głosy z następującego fragmentu utworu:

³⁴ A. Wat, *Poezje. Pisma zebrane*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 110–111.

[...] Bo wszystko zmiłkło naraz,
miłosiernym dla ciebie milczeniem: patrząc na twoje zhańbienie.
Bo tak, ciągnionyś, za włosy, nogi. Odwracają oczy, wszelkie oczy,
i już tylko milczeniem chwałą córę Dione. Która wiekuiście
powstaje z mórz
promienna. Szczytna to pochwała. Ale ty jej nie dosłyszysz,
tej pięknej ciszy. Pełen jesteś po brzegi pamięci głosów,
głosy z domu, głosy z ogrodu, głosy z lasu, głosy
znad ciebie, przeminęły i trwają, i nie przeminą,
nawet gdy zniknie poronny ród ludzki, one utkwia w jaskół-
kach, w mchach,
owadach, w kamieniach, w nicości wreszcie. W ciszy,
która jest głosem prąglu³⁵.

A podmiotem „my-ja” z ostatnich wersów –

[...] I chłopskie gadanie z boru-lasu, te gło-
sy nieuczone,
nie nauczone przez Naturę – nawet minerały, nawet kret, na-
wet źdźbło, tylko
nie nasze chamskie głosy, drogie, czułe chłopskie
głosy
to śpiewają moi grabarze³⁶.

– rozpościera się przestrzeń (niemożliwego?) tekstu śmierci. Nie-
możliwy do określenia jest „status bycia” podmiotu, można zadać
„naiwne” pytania: „Kto mówi?”, „W jakiej czasoprzestrzeni jest
osadzony?”, „Skąd dociera głos słyszalny w tym tekście?”... Podob-
ne zadał w konkluzji eseju rozważającego problem podmiotu we

³⁵ Tamże, s. 110.

³⁶ Tamże, s. 111.

współczesnej literaturze i ogłaszającym „znikanie podmiotu” Michel Foucault („Pisanie rozwija się jako gra, która zmierza poza własne granice i kieruje się ku zewnątrz. W pisaniu nie chodzi o objawienie lub uwznioślenie gestu pisania, nie chodzi też o przyszpilenie podmiotu w języku. Chodzi natomiast o otwarcie przestrzeni, w której piszący podmiot nieustannie znika”³⁷.) Pytania odległe, a nawet przeciwstawne „dowolnej gadaninie” Martina Heideggera, który sądził (w szkicu *Czym jest metafizyka?*), że jak się dopuszcza możliwość re-prezentacji stanu przedśmiertnej trwogi, to:

Ponieważ byt w całości wyslizguje się i tak właśnie narzuca nicność, przeto milknie wobec niego wszelkie stwierdzenie, że coś «jest». I to właśnie, że przytłoczeni trwogą usiłujemy tę pustkę milczenia zapełnić przez dowolną, przygodną gadaninę, jest tylko świadectwem obecności nicności. To, że trwoga odsłania nicność, potwierdza bezpośrednio sam człowiek z chwilą, gdy trwoga ustąpiła. Przenikliwość spojrzenia, którego dostarcza świeże wspomnienie, zmusza nas do powiedzenia: to, przed czym, i to, o co lękaliśmy się, było «właściwie» niczym. Jakoż sama nicność jako taka była tu obecna³⁸.

Bliskie to myślenie „umierankom” tak wysoko przez Wata, Białoszewskiego i Miłosza cenionego księdza Baki!...

Powracam do Białoszewskiego – „Ja tak nie lubię tego, że ludzie umierają. Najgorzej ze wszystkiego na świecie nie

³⁷ Zob. M. Foucault, *Kim jest autor?*, przeł. M. P. Markowski, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 218–219, cyt. ze s. 201.

³⁸ M. Heidegger, *Czym jest metafizyka?*, przeł. K. Pomian, w: tegoż, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 36–37; wyróż. – J.O.

lubię właśnie tego.” A na dodatek cytowana już poprzednio parodia średniowiecznej *Rozmowy Mistrza Polikarpa ze śmiercią*. I jeszcze fragment z programu Teatru Osobnego (*Kabaret: Pieśni na krzesło i głos*):

Na śmierć jest tyle...

(na melodię podwórzowych zawołań:

„różny fajans dają za gałgany”)

Na śmierć jest tyle sposobów rad doświadczeń jej prze-żyć

A ja ją prze-ży-ję po
swojemu

Bo to zupełnie tak samo jak z pisaniem³⁹.

I jeszcze ten cytowany już poprzednio straszny sen niejako ożywiający traumę doświadczeń z okresu tułaczki po kapitulacji Powstania Warszawskiego z *Szumów, zlepow, ciągów...*

Śmierć, motyw śmierci, towarzyszy Białoszewskiemu i są obecne w jego twórczości od początku. To zapewne istotny element przetwarzania natrętnie powracającej traumy okupacyjnej oraz istotny składnik stylu melancholijnego. Jednak ta „obecność” śmierci w „tekście Białoszewski” narasta, a przełomem przebyty w 1974 roku pierwszy atak serca i wydany w 1977 roku tom prozy pt. *Zawał*. Monika Ładoń traktuje wszystkie wzmianki dotyczące chorób i pobyków w szpitalach Białoszewskiego zapisane przed atakiem serca i *Zawałem* jako „kartę pacjenta”:

Dotychczas omówiona karta pacjenta Mirona Białoszewskiego jawi się jako preludium nadchodzącego zawału. Ten

³⁹ M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1953–1963*, Warszawa 1988, s. 41.

zaś przydarza się poecie 28 listopada 1974 roku na skrzyżowaniu Alei Jerozolimskich z Marszałkowską. Pierwszy atak serca stanie się przedmiotem wydanego trzy lata później *Zawału*. Proces dochodzenia do zdrowia zostanie przedstawiony w jeszcze innym prozatorskim tomie, zatytułowanym *Konstancin*. Drugi zawał z kolei pozostawi w jego twórczości zróżnicowane ślady, które odnaleźć można w ostatnich wierszach, zapiskach dziennikowych oraz *Listach do Eumenid*. Wspomniane teksty budują całość trafnie nazwaną przez Stanisława Rośka „pamiętnikiem z półgrobu”⁴⁰.

Zawał jest właściwie reportażem/dziennikiem (28 listopada – 31 grudnia 1974), rozpoczynającym się od sceny doznanego na ulicy w centrum Warszawy ataku serca, poprzez pobyt w szpitalu, a kończącym sceną powrotu do domu przy placu Dąbrowskiego. „Atakuje” czytelnika reporterską precyzją i drobiazgowością oraz łatwo rozpoznawalnymi cechami stylu wcześniejszych narracji Białoszewskiego, takimi jak: lakoniczność, częste stosowanie elipsy czy wykorzystanie w wielu fragmentach stylu nominalnego. „Atakuje” autoironiczną postawą podmiotu. Tak się *Zawał* zaczyna, przypominam że to tekst o zdarzeniu, które mogło się zakończyć śmiercią:

Złapało mnie to w tunelu. Staję, nie pomaga. Wywlekam się schodami na górę, na Marszałkowską. Jeszcze nie rezygnuję z kupowania czapki w domach towarowych, bo chodzę z gołą głową. Koło rotundy PKO rezygnuję. Właściwie już wiem, że

⁴⁰ M. Ładoń, „Pół-cmentarna tabliczka”. *Wokół Zawału Mirona Białoszewskiego*, w: *Polska proza XX wieku: przeglądy i interpretacje. T. 3, Centrum i pogranicza literatury*, red. E. Dutka, G. Maroszczyk, Katowice 2014, s. 250; w cytowanym fragmencie autorka nawiązuje do świetnego szkicu Stanisława Rośka, *Pamiętnik z półgrobu*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.

muszę zrezygnować natychmiast z wielu rzeczy. Boli niesamowicie za mostkiem. Słabawo. Pot się leje. Serce tak jakby się obrywało.

– To zawał – myślę, bo sobie przypominam, jak raz ktoś mówił, że to ból w samym środku.

Nie wolno się poruszać, a muszę do jakiegoś samochodu.

Jest 11 rano, 28 listopada. Strach? Pomyślałem, że może tym razem jeszcze nie umrę⁴¹.

Nawet szpitalne: przestrzeń i rzeczywistość; *jestem* szybko oswaja i nawet tam wraca do swoich nawyków, nawet tam znajduje „atrakcje” i potrafi się nimi cieszyć, przyjmuje gości, kontempluje architektoniczne szczegóły, zamierza niejako zrekonstruować swoją „okienną galerię widokową”. Przytoczę nieco dłuższy fragment, poświadczający te, wcale nie drobne, szpitalne przygody i radości:

Dziś jeszcze jeździłem fotelem do wychodka. Te 10 minut siedzenia w kabinie to zmiana otoczenia. Jazda korytarzem jest za każdym razem wielkim przejazdem przez świat. Chodzący, leżący, mijanki, puste łóżka, szlafrokowcy z naczyniami do zbierania moczu albo spacerujący, salowe zalatane, siostry bądź co bądź dwie perspektywy korytarza w dwie strony. Jedna nieznaną mi – z gabinetem sióstr czy lekarskim na zamknięciu osi, druga z wahadłowymi drzwiami, którymi przyjechałem. Tam jest zakręt do wyjścia. Na wprost – wielka, piętrowa, niebieska hala radiologii. Przedtem ławy, wielkie, stylowe, fundowane, grube, ładne, ludzie siedzą. I winda. Wózkowców jest sporo. Nieraz istnieje konkurencja do jazdy. Wózki nie wszystkie są dobre. Zwykle pomagam salowym czy pielęgniarkie w skrzywieniu, w zatorze. O coś zaczepię ręk-

⁴¹ M. Białoszewski, *Zawał*, Warszawa 2014, s. 5; wyróżz. – J.O.

kami, popchnę. Umiem chwilami sam na wózku się posuwać naprzód, czepiając się o puste łóżka rękami. Koła fotelików są jednak głupio chytre. Lubią chachmęcić.

Marzę o spacerowaniu po korytarzu piechotą. Korytarz wydaje mi się Marszałkowską.

Świetną odmianą widokową jest wyglądanie oknem. Parapet jest gruby. Ale kiedy w nocy ukucnę na łóżku, widzę cały zajazd. [...] Przyjemnie jest wyglądać oknem i dlatego, że w nos, w gębę bije wtedy ożywcze powietrze łagodnego grudnia. Wymyśliłem nocne siadanie na tylnym podwyższeniu łóżka na kocach. Wtedy mogę patrzeć na zajazd i drzewa, okna naszej kliniki, na pomokrzienia dłużej i wygodniej.

Na pierwszą połowę nocy zwykle bardzo trzeźwieję, rozbudzam się do działania, wpadam nawet w radość oddzielenia i energii⁴².

Zachowuje więc podmiot Białoszewskiego, także w sytuacji granicznej, w obliczu śmierci, dziecięcą, napisałbym, ciekawość. A właśnie w tym punkcie jego dzieła, ewoluującego przecież w pozornie sprzeczny sposób – narastającej powściągliwości i skrótowości w poezji i „gadatliwości” w prozie – rozpoczyna się moim zdaniem „styl późny” Białoszewskiego, teraz pojawiają się w tym dziele utwory, które określam jako „umieranki”. Prawda, że gdy sięgam do opisu „stylu późnego” w książce Edwarda W. Saida, natykam się na komentarz do esejów Theodora Adorno o Beethovenie, który z powodzeniem mógłbym odnieść do całości twórczości Białoszewskiego:

moment przełomowy, gdy artysta w pełni panujący nad swoim medium świadomie porzuca wszelkie kontakty z ustalonym porządkiem społecznym, którego część stanowi, wcho-

⁴² Tamże, s. 29–30.

dząc z nim w konfrontacyjny stosunek alienacji. Późne dzieła Beethovena to swoiste wygnanie: w tym samym zbiorze, co wypowiedź o późnym stylu, znajduje się jeden z najosobliwszych esejów Adorna, gdzie *Missa solemnis*, ze względu na stopień trudności, archaizmy i osobliwe subiektywne przetransformowanie formy mszy, zostaje nazwana wyobcowanym arcydziełem (*verfremdetes Hauptwerk*)⁴³.

W cytacie wyróżniłem sformułowania, które bez modyfikacji z powodzeniem można wykorzystać jako komentarz do „tekstu Białoszewski”! Z jednym zastrzeżeniem – dotyczą Białoszewskiego od *Obrotów rzeczy*, czyli od książkowego debiutu. Wracam do interpretacji „stylu późnego” z książki Saida, wpierw dwa fragmenty podejmujące próbę definicji „stylu późnego” i „późności”: „Późny styl jest tym, co ma miejsce, gdy w obliczu rzeczywistości sztuka nie rezygnuje ze swoich praw.”⁴⁴:

Późno, czyli jak? Dla Adorna późność polega na przetrwaniu poza granicę tego, co normalne i akceptowalne; co więcej, późność zawiera w sobie ideę, że tak naprawdę nie da się poza nią wyjść, nie można jej przekroczyć, ani wznieść się ponad. Późność można jedynie pogłębiać, transcendencja ani jedność nie istnieją [...] No i oczywiście późność oznacza również końcowy okres życia człowieka⁴⁵.

Jeśli pójść za impulsem definicji „późnego stylu” z pierwszego cytatu, to znaczy to, iż jego („późnego stylu”) najważniejszą cechą, *de*

⁴³ E. W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*. Przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017, s. 11; wyróż. – J.O.

⁴⁴ Tamże, s. 13.

⁴⁵ Tamże, s. 17.

facto jego cechą konstytutywną jest zachowanie – wbrew rzeczywistości o doświadczeniu – rygorów (praw) sztuki. Co wymaga przecież subiektywności, albo inaczej – mocnej pozycji podmiotu sztuki. I tu pojawia się paradoks odkryty niejako przez Adorna „myślącego” późne dzieła Beethovena:

Rygor objawia się właśnie w myśleniu o śmierci. [...] Śmierć przydarza się tylko istotom żywym, nie artefaktom, w sztuce pojawia się zatem wyłącznie w postaci odbicia, jako alegoria. [...] Siła subiektywności w dziełach późnych odrzuca je gniewnym gestem i rozsadza ich ramy, nie po to wszakże, aby wyrazić samą siebie, lecz po to, aby, wyzbyta wyrazu, odrzucić wszelki pozór sztuki. W dziełach po subiektywności zostają tylko okruchy, ona sama, niczym zero, widoczna jest jedynie dzięki pustym miejscom, które uwolniła. Pod dotknięciem śmierci ręka mistrza przywraca wolność masie materiału, który ongiś kształtowała; jej ostatnim dziełem są tego materiału rozdarcia i pęknięcia, świadectwa skończonej bezsilności Ja w zetknięciu z Bytem⁴⁶.

Teza dalszego wywodu w niniejszym rozdziale byłaby więc w kontekście przywołanej teorii „stylu późnego” Adorna i Saida następująca: po ataku serca z jesieni 1974 roku i po *Zawale* dzieło Białoszewskiego wkracza w etap „stylu późnego”, w którym dominuje rozdarcie i pęknięcie. Między bezsilnością *jestem’u* wobec *Bytu*, nieuchronności kresu i – co zdaje mi się w dziele Białoszewskiego szczególnie ważne – jego materialności oraz cielesności, a rygorami estetycznymi narzuconymi/przyjętymi w uprawianej sztuce. Pozostaje *rana*, niezabliźniona, *rana* doznanych traum, pozostaje też melancholijne

⁴⁶ T. W. Adorno, *Musikalische Schriften*, t. 17, Frankfurt a. Main 1997, s. 18; cyt. za: E. Said, *O stylu późnym...*, s. 13-14.

doświadczenie pustki, braku, nie-miejsca – chodzi mi zarówno o porządek biograficzno-historyczny, egzystencjalny (losu), jak i o porządek erotyczny, cielesny (rozstanie z Solińskim, jego wyjazd z nowym partnerem [Henkiem Proeme, „Miśkiem”, „Misio Holendrem”] do Holandii). Zastrzegam, że nie chodzi mi tu o jakiegokolwiek periodyzowanie twórczości Mistrza Mirona czy o rekonstrukcję jakiegokolwiek porządku ewolucji jego twórczości – to zostawiam innym: krytykom i badaczom namiętnie poszukującym w literaturze historycznego porządku. Także tam, gdzie tego porządku po prostu nie ma...

W 1982 roku, na rok przed śmiercią Białoszewski napisał dla siebie z okazji sześćdziesiątych urodzin wiersz okolicznościowy *Kończę 60 lat*, jest wtedy po kolejnym pobycie w szpitalu i dwóch operacjach urologicznych. Zwyczajem przyjętym w niniejszej książce zacytuję go w całości, bo mieści się w nim istota tego, co określam tutaj jako „umieranki” Białoszewskiego i co jest też kwintesencją jego „stylu późnego”:

siedzę na pace z płytami
długi dzień ciemniej
patrzę po ciemku na ścianę
ta jaśniej
plama – coś powieszzonego
gałąź, 7 lat temu
podniósł ją z ulicy Le., powiedział
„powieś na nowym mieszkaniu”
wspominanie ma coś z metafory
coś z podniecenia
ale dziś – z żalu
najwięcej,
może pierwszy raz aż tak

nieraz się budziłem
wylękły że wszystko przeszło
że na wszystko się spóźniłem,
nie ma już nigdzie nikogo;
odwrotność tego:
czeka się, jest skupienie
na co się czeka?
na nic,
to jest to, co jest
to jest najwięcej
i wszystko

ale i to mija

szkoda, czego szkoda?
nawet zeszłorocznego szpitala?
operacji,
może, pewnie tak
a to
kiedy ktoś obok – w trumnie
jakby uczucie z sopła
ale to nie napuszcza wygaszania
wygaszanie samo nadchodzi
samo się cofa
może nie samo
ale wtedy to nie na drętwo
chce się na żywo,
a to – nie najprawdziwsze

ono samo wróci,
to drętwe
i to będzie wtedy jeszcze najlepsze

bo chyba że złapie to najgorsze
człowiek wkręcony w nieswoje,
bolenie, duszenie
i dopiero podszewką wywrócenie
od wszystkiego
od każdego
od siebie⁴⁷

Narasta w tych późnych wierszach osamotnienie podmiotu, zawęża się pole widzenia, mrocznieje przestrzeń, mimo iż noc co najmniej od wierszy pisanych jeszcze w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku jest w tej poezji niemal wszechobecna, ale wcześniej jej mrok rozjaśniany był nagłymi rozbłysnięciami, odległymi światłami miasta, przejeżdżających samochodów, gwiazdami, księżycem. Podobnie przecież w narracjach, nie przeprowadziłem analizy statystycznej, ale intuicja czytelnika podpowiada, że bezruch, *leżenia*, podmiotu „dzieją się” w porze dziennej, zresztą w pokoju z zaciemnionymi oknami, zaś scenerią aktywności, *latań* jest w zdecydowanej przewadze noc, wieczór, mrok. W okolicznościowym, świętującym własne sześćdziesiąte urodziny, urodziny – *nota bene* moim zdaniem jednym z najbardziej mrocznych, pesymistycznych wierszy Białoszewskiego – wzmocnieniu ulega motyw obecny w tej poezji nieomal od debiutu: określiłbym go jako motyw „pół-egzystencji” („nieraz się budziłem / wylękły że wszystko przeszło / że na wszystko się spóźniłem, nie ma już nigdzie nikogo;”, „wygaszanie samo nadchodzi / samo się cofa / może nie samo / ale wtedy to nie na drętwo / chce się na żywo, / a to – nie najprawdziwsze”). Być może w tym właśnie „zaczyna się” umieranie? Rodzi się świadomość samotności w towarzyszącym mu strachu, bólu i cierpieniu? I może właśnie tu, w tym punkcie egzystencji i twórczości wraca dziecięca

⁴⁷ M. Białoszewski, *Oho...*, s. 108–109.

przekora, by zagłuszyć – umieranie, strach, ból, cierpienie – zabawą, kpiną, zabawą, teatrem, tańcem... Tańcem... Właśnie... Cytowałem już w niniejszym rozdziale wiersz aluzyjny do średniowiecznej rozmowy ze śmiercią (fascynacja średniowieczem, przede wszystkim średniowieczną sztuką, architekturą i muzyką religijną, obecna jest w dziele Białoszewskiego od początku; nie ma tu więc przypadku...). Otóż zdaje mi się, że Białoszewski w późnych, pisanych już w latach osiemdziesiątych XX wieku wierszach ożywia też tradycję średniowiecznego *danse macabre* (komentując udział współpacjenta sanatorium w Aninie na niespełna trzy tygodnie przed śmiercią, Białoszewski mówi do lekarki: „to jak w tańcu śmierci, wszyscy razem”⁴⁸), ale na swój głęboko zindywidualizowany sposób, ruch ciała tancerza jest tu naśladowany „szalonymi podrygami” języka, jego rytmu, brzmienia, melodyki – *melopei*⁴⁹.

16 lutego 1983 roku, a więc na cztery miesiące przed śmiercią zapisał – przypominam – swoje wyznanie Poeta w czasie reanimacji pisze tango dla Kici Koci zamówione przez nią pilnie o 3 dni wstecz w nastroju balowym...

Jedenaście dni później „poeta” otrzymał odpowiedź od Kici Koci.

Równoległe z tymi „tańcami z własną śmiercią” Białoszewski słał *Listy do Eumenid*⁵⁰, w których zresztą zapisał przypominane przed

⁴⁸ Tegoż, *Tajny dziennik...*, s. 919.

⁴⁹ W świetnej analizie wiersza *mużnięty* napisanej przez Andrzeja Kotlińskiego, który – bodaj jako pierwszy w obszernej literaturze poświęconej twórczości Białoszewskiego – zwrócił uwagę na taneczny aspekt języka Białoszewskiego; zob. A. Kotliński, *Między Euterpe a Terpsychorą. Mużnięty Mirona Białoszewskiego: ekwilibrystyczna liryka w choreograficznych przedstawieniach i kontekstach*. W: tegoż, *Tańce polskie. Suita historycznoliteracka*, Olsztyn 2016, s. 283–326.

⁵⁰ Według wydawców *Tajnego dziennika*, tytuł cyklu listów, które Białoszew-

chwilą twory. Oraz cykl *Odmiany łapania tchu*⁵¹, najbliższy na poziomie poetyki i „konstrukcji” podmiotu *Naszeptom magnetofonowym* Aleksandra Wata – o podobieństwie późnych utworów poetyckich Białoszewskiego i *Naszeptów...* Wata z nieco innej perspektywy pisałem już gdzie indziej⁵².

W pierwszym liście, będącym zgodnie z zapisem w nagłówku „Reminiscencją Reanimacji”, a więc także rodzajem autointerpretacji „tanga zamówionego przez Kici Kocię”, Białoszewski zdaje się bagatelizować chorobę i w ten sposób pocieszać przyjaciółki, będące jego adresatkami:

Serce się leczy, blizna maleje. Słabe ciśnienie. Skłuty jestem igłami jak kiecka Kici Koci. Miałem w sobie drut. Żeby – w razie jak serce nagle stanie – podłączyć do kontaktu. [...]

Choroba sercowa dobra. Nic paskudnego, nic obrzydliwego.. Dotyczy górnej połowy, tej nieupokarzającej (powołując się na rozmowę z p. profesor M. J. [Maria Janion – J.O.] przez telefon o dolnej upokarzającej).

Aha! pierwsze trzy dni miałem niedobre, choć ułożyłem już pierwszej nocy w głowie TANGO DLA KICI KOCI, które ona sobie u mnie obstałowała na 3 dni przed moim zawałem. Na

ski pisał podczas pobytów na oddziale reanimacyjnym rejonowego Szpitala Grochowskiego na ul. Grenadierów i pozawałowej rehabilitacji w Instytucie Kardiologii w Aninie, pochodzi od redakcji „Tekstów Drugich”, gdzie były one pierwszy raz opublikowane [„Teksty Drugie” 1991, nr 6]. Adresatkami listów były Maria Janion, Maria Żmigrodzka i Małgorzata Baranowska. [Zob. M. Białoszewski, *Tajny dziennik...*, s. 860]. Określenie profesorek Instytutu Badań Literackich PAN jako „Eumenidy” [w mitologii greckiej boginie i uosobienie wyrzutów sumienia, zemsty za wszelką nieprawość] jest konceptem Białoszewskiego, pojawia się w nagłówku pierwszego listu z 26 lutego 1983 r.

⁵¹ Zob. M. Białoszewski, „*Oho*” i *inne wiersze...*, s. 273–282.

⁵² Zob. *Krzyki i szepty. Poeci i magnetofon*. „Czas Kultury” nr 3/2017, 3 (194), s. 78–84.

banie się nie było miejsca, bo jak się zniknie, to prędko, a jak zostanie na widoku – to o co chodzi? Nic złego nie czeka, pobolało, przestało. Jedna z najwybrańszych chorób. Trzeba się cieszyć, że ma się taką. Jedna wada, że to plagiat⁵³.

W trzecim liście, pod wpływem krytyki *Reanimacji*... dokonanej przez Ludwika Heringa podczas jego wizyty w szpitalu, Białoszewski wraca do jej autointerpretacji:

Hamlet liczył się z honorami, przekazem, pamięcią, racją moralną, a w moim nastrojo-ujęciu wszystkie te cnoty i nadzieje odpadają, nie są nic warte, bo wszystko jest nieważne, wszystko się rozsypuje, nie zostaje w końcu z nas nic, bez różnic żadnych⁵⁴.

Wyróżniłem w cytacie zdania, które są właściwie deklaracją nihilizmu. Niepokojący to sygnał! Wszak omawiane dotąd „umieranki”, a także traumatyczne narracje i iluminacje z czasów okupacyjnego piekła, depresje i melancholia oraz – może przede wszystkim – „tańce ze śmiercią”, *jestem’u* były – tak je rozumiem – formami obrony, ocalania „ja” przed tą najradykałniejszą formą pesymizmu. Czy Białoszewski – pocieszając przyjaciółki – „poddaje się” (chorobie, śmierci)?... Jednak nie, chyba nie, bo w następnych *Listach*... wraca dziecięca ciekawość i utopijne dążenie do zapisania „wszystkiego” – szpitalnych plotek, widoków, topografii, rozmów, snów, bieżących lektur, natrętnych wspomnień i po szpitalu *latań*.

Na koniec mojego czytania umierania/umieranek Białoszewskiego chcę podzielić się jeszcze dwoma fragmentami *Listów do Eumenid*.

⁵³ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*..., s. 862; wyróż. – J.O.

⁵⁴ Tamże, s. 868; wyróż. – J.O.

Cytuję je, bo ważne w kontekście wszystkiego, co sobie o Białożeńskim myślę. Cytuję je w przekonaniu, że w „pracy o literaturze” czy szerzej – w „literaturoznawstwie” po prostu – warto czasem „wycofać” głos komentarza i „pozwolić” tekstowi mówić, zawsze „powie” więcej i... mądrzej. W *Liście*... jedenastym z 13 maja 1983, wysłanym już z sanatorium w Aninie, znajduje się taka refleksja i wspomnienie:

Dużo mi się nieraz myśli o możliwościach psucia się i dobowania do końca, o tarapatach obronnych, o utrzymywaniu i traceniu osobistej (fizjologiczno-bytowej) wolności, niezależności.

Podliczałem moje próby generalne zdychania (to najtrafniejsze słowo, od tracenia tchu). Wypadło ich dobrych kilka, choć nie miałem aż takich ambicji, do imponowania starczyłyby dwie.

A to było tak:

W czasie wojny przebywałem paskudną kurację i po pewnym zastrzyku na progu gabinetu lekarza myślałem, że cały pękne, że tryśnie mi krew z głowy. Wepchali mnie na fotel, wbili zastrzyk prosto w serce, co mnie uratowało.

Po wojnie piliśmy ze Swenem Czachorowskim w Kobyłce groźne ilości ekstraktu kawowego; stare puszki z zastygłą na lawę nescą wrzucało się do garnka, gotowało, spożywało. Jednej nocy w Kobyłce w łóżku dostałem arytmii serca, trzepotu, drgawek, ustanieć bicia, znów drgawek, aż serce nagle stanęło. Zerwałem się, serce nic, ja czuję, aż padnę w apopleksji, krzyczę

– kropli?

Serce wciąż stoi. Mam Swena podleciała z sokiem świeżej waleriany, gołnałem, serce zaczęło bić.

Między gruźlicą a zawałem na pl. Dąbrowskiego budziło mnie o świcie krztuszenie się, tzn. zatkanie gardła i tchawicy, zrywałem się w kucki i do balkonu, i tam w rzęzeniu walczyłem o złapanie tchu. To było kilka razy.

W międzyczasie topiłem się, wciągany w jezioro przez nieumiejącego pływać.

Niedobra noc ze skróconym oddechem podczas ostatniego zawału, co i tak było najłżejsze⁵⁵.

I fragment z trzynastego *Listu...*, napisany 26 maja:

Dobrze, że maj się kończy. Kilka lat temu śniło mi się, że umarłem coś 25 czy 27 maja, pogrzeb miał być na początku czerwca. I jak wspomniałem w liście szpitalnym – nakłada się to na numer z szatni 1983 sprzed 20 lat. Data możliwej śmierci⁵⁶.

Na koniec ostatnie fragmenty *Listów...*, z 28 maja:

Hasło dla siebie:

„obejrzałeś kawał świata?”

to się z niego wyprowadzaj!”

Docent wczoraj na obchodzie

– taką ma pan wydolność, jaką pan ma, więcej się nie da, musi pan bardzo uważać, nawet jak pan będzie łapał pchłę, to powoli

Dwa płaty (w lewym i prawym płucu) nieczynne. Serca tylko część. No, dobra jest. Co się da, to się da.

Bardzo pozdrawiam

MIRON⁵⁷

⁵⁵ Tamże, s. 906.

⁵⁶ Tamże, s. 917; wyróż. – J.O.

⁵⁷ Tamże, s. 920; wyróż. – J.O.

Miron Białoszewski zmarł w nocy z 17 na 18 czerwca, w domu Jadwigi Stańczakowej, niewidomej przyjaciółki, której dedykował *Tajny dziennik*, parę dni wcześniej opuścił sanatorium w Aninie...

Cóż (zostało) po poecie w czasie marnym?...

„Czasie marnym?...” Przecież była to, jak w tytule swojej znakomitej książki napisała Anna Sobolewska, „Maksymalnie udana egzystencja”... „Miron Białoszewski pędził na skrzydłach tam gdzie inni boją się zajrzeć nawet we śnie.” – zapisała w jej ostatnim zdaniu⁵⁸.

Kim był „Człowiek Miron”, jak określił go w tytule swojej pięknie przyjacielskiej książce Tadeusz Sobolewski? Nie wiem, nie dowiem się... Wiem, kim jest w moim coraz bardziej intymnym świecie w doświadczanym tu i teraz czasie coraz marniejszym: daje poważną i mądrą lekcję, jak próbować być szczęśliwym w „czasie marnym”. Czy podołam(y)?...

⁵⁸ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 125.

PRELEKCJA PROFESORA JÓZEFA OLEJNICZAKA

Wykład Profesora Józefa Olejniczaka został wygłoszony na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku 7 maja 2019 roku w ramach cyklu wykładów gościnnych „Prelekcje Mistrzów”. Prof. Olejniczka w imieniu dziekana Wydziału Filologicznego Prof. Jarosława Ławskiego przedstawiła dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Prof. Violetta Wejs-Milewska. Wykład poświęcony był poezji Mirona Białoszewskiego. W tytule wykładu zostało użyte określenie podmiotu Białoszewskiego z jego wiersza *wywód jestem’u*. „Jestem” jako określenie lirycznego „ja” to znaczący gest, określa bowiem status podmiotowości utworów (poetyckich i prozatorskich) autora *Obrotów rzeczy*. W tytule są też „lęki” – one z kolei odsyłają do powracającej w utworach (poetyckich i prozatorskich) Białoszewskiego traumy związanej z doświadczeniami okupacyjnymi i z pierwszych lat po II wojnie. Powracają w formie epifanii, iluminacji, natręctw i sennych koszmarów. Zestawienie tych dwóch elementów było przedmiotem interpretacji, głównie fragmentów z *Szumów, zlepów, ciągów* (1976), które – będąc jakby kontynuacją pamiętnika z powstania warszawskiego, są jednocześnie jego zaprzeczeniem – układają się w opowieść o doświadczeniu bycia świadkiem powstania w getcie warszawskim i Zagłady.

Prof. Józef Olejniczak dokonał w przystępny oraz niezwykle malowniczy sposób syntezy życia i twórczości Mirona Białoszewskiego, weryfikując zarówno datę debiutu pisarza, jak też wskazując miejsce niezwykłego poety w panteonie powojennych twórców polskich. Przypomniwał także o osobności pisarza wobec grup i prądów poetyckich, wskazując na oryginalność jego poetyckiego języka oraz podejmowanych tematów. Białoszewski to autor nie tylko arcydziełnych *Szumów*, *zlepów*, *ciągów*, ale też autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, który wprowadza do twórczości perspektywę autobiograficzną. Ważnym akcentem prelekcji była analiza konstrukcji psychicznej pisarza, kształtującej się w okresie przedwojennym, ale przede wszystkim dotkniętej traumą wojennych doświadczeń.

Doświadczenia Białoszewskiego zostały przedstawione w prelekcji Profesora Olejniczaka jako istotna część wyobraźni poetyckiej, podkreślił on rolę lęku, traum, zaburzeń psychicznych oraz niebywalej wrażliwości autora *Obrotów rzeczy*. Jednym z ważniejszych motywów wykładu była kwestia żydowska w twórczości Białoszewskiego, wpisana w odpamiętywanie dzieciństwa, czasu okrutnej wojny oraz okresu powojennego.

Prelekcji o jednym z najważniejszych polskich pisarzy wysłuchali studenci i doktoranci Wydziału Filologicznego, wykładowcy – prof. Dariusz Kulesza, prof. Violetta Wejs-Milewska, dr Katarzyna Sawicka-Mierzyńska, dr Wiktor Gardocki, dr Karolina Szymborska, dr Krzysztof Korotkich – oraz nauczyciele i uczniowie białostockich szkół średnich (I LO i IV LO), zawsze chętnie korzystający z takiej formy popularyzacji nauki. Wykład Profesora Olejniczaka zakończyła rozmowa ze słuchaczami. W dyskusji udział wzięli studenci i wykładowcy, jako pierwsza głos zabrała prof. Violetta Wejs-Milewska.



Prof. Józef Olejniczak w trakcie wygłaszania prelekcji



Studenci i uczniowie słuchający prelekcji Prof. Olejniczaka



Studenci, doktoranci i pracownicy Wydziału Filologicznego słuchający wykładu Prof. Olejniczaka



Studenci i wykładowcy filologii polskiej, na pierwszym planie
Prof. V. Wejs-Milewska



Pracownicy, studenci i doktoranci Wydziału Filologicznego w trakcie wykładu Prof. Olejniczaka



Prof. Violetta Wejs-Milewska zadaje pytanie prelegentowi

JÓZEF OLEJNICZAK

Profesor Józef Olejniczak pracuje w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej na Uniwersytecie Śląskim. W 1983 został członkiem Komisji Historycznoliterackiej Oddziału Katowickiego PAN (w 2011 przewodniczący). Debiutował w 1985 artykułem *Problematyka marksistowska w „Dzienniku” Witolda Gombrowicza, czyli jedenasty esej przy Gombrowiczu*, drukowanym w serii *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach* (nr 676). Zajmował się polską literaturą współczesną, głównie emigracyjną. Pracował jako polonista w Liceum Ogólnokształcącym im. gen. K. Świerczewskiego w Zabrzcu, a następnie do 2002 w I Liceum Ogólnokształcącym STO im. S. Konarskiego w Katowicach. W 1988 wszedł w skład Rady Naukowej kwartalnika „FA-art”, w którym w 1992–2000 regularnie publikował recenzje książkowe. W 1991 uzyskał tytuł doktora na podstawie rozprawy *Motywy arkadyjskie w twórczości Stanisława Vincenza, Jerzego Stempowskiego, Józefa Wittlina, Czesława Miłozna* (promotor prof. Ireneusz Opacki) i przeszedł na stanowisko adiunkta. Habilitował się w 2000 na podstawie rozprawy *W-Tajemniczenie – Aleksander Wat* i otrzymał stanowisko profesora nadzwyczajnego Uniwersytetu Śląskiego. W latach 2002–2007 był prodziekanem Wydziału Filologicznego UŚ. W grudniu 2004 uzyskał tytuł naukowy profesora. W 2010 został profesorem zwyczajnym UŚ. W 2005

został członkiem Rady Naukowej rocznika „Archiwum Emigracji”, a w 2006 Przewodniczącym senackiej Komisji ds. Kształcenia (do 2008). Był także współzałożycielem (2008) Stowarzyszenia „Edukacja dla Przyszłości”, którego prezesem był do 2015. W latach 2008–2009 pełnił funkcję kierownika Zakładu Teorii Literatury INoLP. Wykładał gościnnie w Neapolu (2005), a także w Bukareszcie (2009), Wilnie (2010) i Sztokholmie (2011). W 2016 wszedł w skład kapituły Nagrody Literackiej im. Witolda Gombrowicza. Za działalność naukową i organizacyjną wielokrotnie wyróżniany Nagrodą Rektora Uniwersytetu Śląskiego. Odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej (2005), Brązowym Krzyżem Zasługi (2005), Złotą Odznaką „Zasłużony dla Uniwersytetu Śląskiego” (2005). Autor książek: *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Kraków 1992; *Emigracje. Studia. Szkice. Sylwetki*, Katowice 1999; „*W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*”, Katowice 1999; „*Kłamstwo nieprzerwane nas drąży*”. *Cztery szkice o Gombrowiczu*, Katowice 2003; *Czytając Miłosza*, Katowice 1997; *Powroty w śmierć*, Katowice 2009; *Czesław Miłosz. Autobiografia*, Warszawa 2013; *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*, Warszawa – Katowice 2016. Mieszka w Świętochłowicach.

JÓZEF OLEJNICZAK, *FEARS OF I AM*, SCIENTIFIC AND LITERARY SERIES „LECTURES OF THE MASTERS”; EDITION OF THE SERIES BY KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, VOL. 13, EDITION OF THE VOLUME BY KRZYSZTOF KOROTKICH, FACULTY OF PHILOLOGY, UNIVERSITY OF BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2020

Summary

Professor Józef Olejniczak lecture was delivered at the Faculty of Philology of the University of Białystok on May 7, 2019 as part of the series of guest lectures „Lectures of the Masters”. It was devoted to the poetry of Miron Białoszewski. The title of the lecture uses the term Białoszewski’s subject from his poem, *I am*. „I am” as a term for the lyrical „I” is a significant gesture, as it defines the status of the subjectivity of the pieces (poetry and prose) by the author of *the Revolution of things*. The title also includes „fears” – they, in turn, refer to the trauma associated with the experiences of the occupation and the first years after the Second World War, recurring in Białoszewski’s pieces (poetry and prose). They come back in the form of epiphany, illumination, obsessions, and nightmares. The juxtaposition of these two elements was the subject of interpretation, mainly fragments from *Szумы, zlepy, ciągi*, (1976), which – being a continuation of a diary from the Warsaw Uprising, and at the same time its contradiction – make up a story about the experience of witnessing the Warsaw Ghetto Uprising and the Holocaust. The speaker synthesized Białoszewski’s life and work in an accessible, picturesque way, verifying the date of the writer’s debut, as well as indicating the poet’s place in the pantheon of post-war Polish artists. He recalled the writer’s separateness from poetic groups and trends, pointing to the originality of his poetic language and the topics he discussed.

Białoszewski is the author of not only masterpieces *Szumy, zlepy, cięgi*, but also *a Diary from the Warsaw Uprising*, which introduces an autobiographical perspective. An important element of the lecture was the analysis of the writer's mental structure, developing in the pre-war period, affected by the trauma of war experiences. Białoszewski's experiences were presented in the lecture as a processed part of the poetic imagination, the role of fear, traumas, mental disorders, and the author's incredible sensitivity was emphasized.

Professor Józef Olejniczak is a researcher of contemporary Polish literature. He works at the Department of Theory of Literature in the Institute of Polish Literature Studies at the University of Silesia. In 1983 he became a member of the Historical and Literary Commission of the Katowice Branch of the Polish Academy of Sciences. In 2004 he obtained the academic title of professor. In 2010 he became a full professor at the University of Silesia. In 2005 he became a member of the Scientific Council of the yearly "Emigration Archives". He was a co-founder (2008) of the "Education for the Future" Association, of which he was president until 2015. He has been a guest lecturer in Naples (2005), Bucharest (2009), Vilnius (2010) and Stockholm (2011). In 2016, he was a member of the Union's Literary Prize of Witold Gombrowicz. He was awarded the Medal of the National Education Commission (2005), the Gold Badge "Meritorious for the University of Silesia" (2005). The author of the monograph: *Arkadia and small homeland. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*, Krakow 1992; *Emigrations. Studies. Sketches. Silhouettes*, Katowice 1999; *"In-mysterious. Aleksander Wat"*, Katowice 1999; *"The lie of our continuous hollows". Four sketches about Gombrowicz*, Katowice 2003; *Reading Miłosz*, Katowice 1997; *Return to Death*, Katowice 2009, *Czesław Miłosz. Autobiography*, Warsaw 2013; *Inflation – Deflation. Sketches on literary theory and practice*, Warsaw – Katowice 2016.

JÓZEF OLEJNICZAK, *LES PEURS DE «JE SUIS»*, SÉRIE D'ÉTUDES LITTÉRAIRES «CONFÉRENCES DE MAÎTRES», RÉD. DE LA SÉRIE PAR KRZYSZTOF KOROTKICH, JAROSŁAW ŁAWSKI, VOL. 13, RÉD. DU VOL. PAR KRZYSZTOF KOROTKICH, FACULTÉ DE PHILOLOGIE, UNIVERSITÉ DE BIAŁYSTOK, BIAŁYSTOK 2020

Résumé

La conférence du professeur Józef Olejniczak a été prononcée à la Faculté de philologie de l'Université de Białystok le 7 mai 2019, dans le cadre de « Conférences de maîtres », un cycle de conférences données par des intervenants extérieurs. L'allocution était consacrée à la poésie de Miron Białoszewski. Le titre de la conférence utilise le terme se rapportant au sujet de Białoszewski dans son poème *Déduction de «Je suis»*. Employer « Je suis » pour désigner le « je » lyrique est un geste significatif, car cela définit le statut de la subjectivité des œuvres (poésie et prose) de l'auteur de *Obroty rzeczy*. Le titre mentionne également les « peurs ». Celles-ci font à leur tour référence au traumatisme associé à l'expérience de l'occupation et aux premières années qui ont suivi la Seconde Guerre mondiale. Ce traumatisme est récurrent dans l'œuvre (poésie et prose) de Białoszewski. Les peurs reviennent sous forme d'épiphanies, d'illuminations, d'obsessions et de cauchemars. La juxtaposition de ces deux éléments a fait l'objet d'interprétations, principalement à partir d'extraits de *Szumy, zlepy, ciągi* (1976), qui, tout en continuant le journal de l'insurrection de Varsovie, le contredit également – il s'agit d'un récit de l'expérience de témoin du soulèvement du ghetto de Varsovie et de l'Holocauste. L'intervenant a présenté une synthèse accessible et pittoresque de la vie et de l'œuvre de Białoszewski, en vérifiant la date des débuts de l'écrivain, ainsi qu'en indiquant la place du poète au sein du panthéon

des artistes polonais d'après-guerre. Il a rappelé que l'écrivain était en marge des groupes et courants poétiques, soulignant l'originalité de son langage poétique et des sujets qu'il abordait. Białoszewski est l'auteur non seulement du chef-d'œuvre *Szumy, zlepy, ciągi*, mais aussi d'un *Journal de l'insurrection de Varsovie*, qui introduit une perspective autobiographique. Un élément important de la conférence tenait à l'analyse de la structure mentale de l'écrivain, qui s'est formée dans la période d'avant-guerre, puis fut affectée par le traumatisme de la guerre. Les expériences de Białoszewski ont été présentées lors de la conférence comme une partie intégrante de son imagination poétique. Le rôle de la peur, des traumatismes, des troubles psychiques ainsi que la sensibilité inhabituelle de l'auteur ont été soulignés.

Le professeur Józef Olejniczak est chercheur en littérature polonaise contemporaine. Il travaille au Département de théorie de la littérature de l'Institut d'études de la littérature polonaise de l'Université de Silésie. En 1983, il est devenu membre de la Commission d'histoire littéraire de la branche de Katowice de l'Académie polonaise des sciences. En 2004, il a obtenu le titre académique de professeur. En 2010, il est devenu professeur ordinaire à l'Université de Silésie. En 2005, il est devenu membre du Conseil scientifique de la publication annuelle « *Archiwum Emigracji* ». Il a été co-fondateur, en 2008, de l'association « *Edukacja dla Przyszłości* », qu'il a présidée jusqu'en 2015. Il a été professeur invité à Naples (2005), à Bucarest (2009), à Vilnius (2010) et à Stockholm (2011). En 2016, il a pris part au jury du prix littéraire Witold Gombrowicz. Il a été distingué par la médaille de la Commission de l'éducation nationale (2005) et par l'insigne doré du mérite de l'Université de Silésie (2005). Auteur de la monographie : *Arkadia i małe ojczyzny. Vincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Cracovie 1992; *Emigracje. Studia. Szkice. Sylwetki*. Katowice 1999; « *W-Tajemniczanie. Alexander Wat* ». Katowice 1999; « *Kłamstwo nieprzerwane nas drąży* ». *Cztery szkice o Gombrowiczu*.

Katowice 2003; *Czytając Miłosza*. Katowice 1997; *Powroty w śmierć*. Katowice 2009, *Czesław Miłosz. Autobiografia*. Varsovie 2013; *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*. Varsovie – Katowice 2016.

Spis treści

Józef Olejniczak	
<i>Lęki jestem'u</i>	7
Krzysztof Korotkich	
<i>Prelekcja Profesora Józefa Olejniczaka</i>	53
Józef Olejniczak – biogram	59
Summary	61
Résumé	63

Tomiki wydane w Serii Naukowo-Literackiej
„Prelekcje Mistrzów”

- I. Wojciech Kass, *Światło jaśnie gość*, red. Zbigniew Fałtynowicz, Białystok 2017.
- II. Magdalena Popiel, „*Artysta jest obecny*”. *Problem tożsamości artysty nowoczesnego i ponowoczesnego*, red. Jarosław Ławski, Białystok 2018.
- III. Anna Legeżyńska, *Jasny dialog z mrocznymi siłami. Opowieść o Julii Hartwig*, red. Jarosław Ławski, Białystok 2018.
- IV. Andrzej Strumiłło, *O Władysławie Strzebińskim. Wykład*, red. Maja Rogala, Białystok 2018.
- V. Julian Maślanka, *Wspomnienie o Ryszardzie Kazimierzu Lewańskim. W setną rocznicę urodzin*, red. Krzysztof Rutkowski, Białystok 2018.
- VI. Lucjan Suchanek, *Aleksander Sołżenicyn. Emigracja. Emigrantologia*, red. Krzysztof Korotkich, Białystok 2019.
- VII. Teresa Kostkiewiczowa, *Pod znakiem Klio. Pamięć zbiorowa w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku*, red. Łukasz Zabielski, Białystok 2019.
- VIII. Larisa Ratsiburskaia, *Nowe procesy w słowotwórstwie języka rosyjskiego*, red. Anna Romanik, Białystok 2019.
- IX. Stanisław Dubisz, *Periodyzacja rozwoju polszczyzny, a w szczególności jej dziejów najnowszych (1939–2019)*, red. Urszula Sokólska, Białystok 2019.
- X. Maria Kalinowska, *Grecka podróż Zbigniewa Herberta – z Juliuszem Słowackim w tle?*, red. Krzysztof Korotkich, Białystok 2019.
- XI. Elżbieta Muskat-Tabakowska, *Tłumacz (literatury) i gramatyka – śmiesz, tumani, czy przestrasza?*, red. Daniel Karczewski, Białystok 2019.
- XII. Antoni Libera, *Radykalny sceptycyzm*, red. Krzysztof Korotkich, Białystok 2020.