

Agnieszka Karpowicz  
Uniwersytet Warszawski  
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

## Mironizm: praktyki, konteksty i gatunki miejskie

### Praktyki miejskie – praktyki literackie

W *Szumach, zlepiach, ciągach* Białoszewski często stwarza wrażenie, że tekst jest pisany cały czas w trakcie chodzenia, na bieżąco; że nie ma dystansu czasowego między tymi dwiema czynnościami. Są one więc jednocześnie i dzieją się „tu i teraz”<sup>1</sup>. Tak właśnie zaczyna się tekst otwierający ten tom:

16 Sierpnia 1973. W południowe słońce. Wyleciałem z domu. Na korektę do PIW-u. Jak jechać? Taksówką? Nie ma. Lecę do Marszałkowskiej. Przez wykopki na Rysiej. [...] Wylazłem od siebie, z mieszkania zagraconego obrazami, kawałkami rzeźb, papierami [...]. Do PIW-u jedzie się – po tylu latach odkrycie – Marszałkowską, Alejami, do rogu Nowego Świata. Przesiadka w podziemiu. Włazę w ten młyn. Zawsze mi służy [...]. Wpadam w tramwaj. Zapisuję. Wyśiadka, wysepka, zapisuję. Na Foksal też. Który to autor robi przed wydawnictwem? A ja jeszcze piszę na schodach<sup>2</sup>.

Poza tym miasto, po którym chodzi się w *Szumach, zlepiach, ciągach*, jest bardzo żywe, ruchliwe: „Światła. Sklepy. Tamka to świetna ulica. Bo idzie w dół. A na końcu Wisła” [*Mała godzinka*, Sz, s. 93]; „Wkręciłem się w pod-

---

<sup>1</sup> Na różne aspekty tej techniki literackiej zwracano już uwagę wielokrotnie. Zob. zwłaszcza *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.

<sup>2</sup> M. Białoszewski, *Po krzyku, po tomiku*, w: tegoż, *Szумы, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 6. Dalej wszystkie cytaty z tego zbioru są lokalizowane w tekście głównym i oznaczane skrótem Sz.

ziemną karuzelę z przejściami i buch w tramwaj do Hożej, ale i ja się zmieniłem i zmęczyłem. [...] Już wysiadam. Stoję do przejścia połowy Marszałkowskiej. Koło mnie inne osoby. Czerwone światło dalej. Samochody wiiuu! I wiiuu!" [*Siwa niedziela*, Sz, s. 159]. Odwiedzane miejsca tętnią życiem:

- Ale mówię ci, ten plac Zbawiciela
- Co? Ruch?
- [...] I ten MDM, i plac Zbawiciela, i Nowowiejska...
- Tak, tam jest życie.

[*Powodzenia*, Sz, s. 234]

„Ulica tupała” – to określenie chyba najpełniej pokazuje, czym jest tu miasto: ruchliwy tłum ludzi, powiewające na wietrze koszule i włosy, kolory ubrań [*Topola*, Sz, s. 106]. W tomie narrator porusza się głównie po terenach śródmiejskich, ale raczej omija nowe, powojenne centrum (z wybudowanym tu Pałacem Kultury i Nauki) i tylko raz, we wspomnieniu, przywołuje Stare Miasto i Krakowskie Przedmieście, bardzo podobnie jest w przypadku miejsc, w których Białoszewski mieszkał wcześniej (ulica Poznańska, okolice ulicy Chłodnej).

Jak już dobrze wiadomo, Białoszewski w *Szumach* opiera konstrukcję prozy nie tylko na autobiograficznym zapisie dat, lecz także na bardzo konkretnym zapisie topograficznym. Z jednej strony dostajemy więc rzeczywistość terazniejszą wobec aktu pisania i chodzenia, a z drugiej – współczesną mu mapę Warszawy. Opowiadanie *Bielany* jest pod tym względem reprezentatywne: zawiera ono na przykład cały repertuar nazw ulic, które wymieniają spacerujący przyjaciele. Chodzą, dyskutują o tym, skąd mogła wziąć się dana nazwa, odtwarzają podczas spaceru historię, która do tego doprowadziła, przypominają sobie również biografie i historie patronów tych ulic, odnajdują ulice i nazwy nowe, których nie znali z wcześniejszych, przedwojennych spacerów; padają tam takie nazwy, których nie znajdziemy już na współczesnej siatce topograficznej tego miejsca. Ich „opowieści przestrzenne”<sup>3</sup> snute

<sup>3</sup> Nawiązuję tu do terminu ukutego przez Michela de Certeau, nie stosując jednak dokładnie jego kategorii ani koncepcji. Zob. M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008. Na zbieżność koncepcji przestrzeni rekonstruowanej w prozie Białoszewskiego i proponowanej przez Michela de Certeau zwracałam uwagę m.in. w artykule *Między blokowiskiem a kosmosem. „Chamowo” i Chamowo: dwie opowieści przestrzenne Mirona Białoszewskiego*, „Kultura Miasta” 2011, nr 2 i w książce *Proza życia*. Nie stosuję jednak tej koncepcji analizując prozę Białoszewskiego, ponieważ zbieżność ta jest już nie tyle oczywista, ile pozorna. W twórczości Białoszewskiego problematyzowany jest raczej brak odgórznej, urbanistycznej struktury miejskiej, trudno więc mówić o jej negowaniu, jak dzieje się w teorii de Certeau. Chodzi tu o samo wytwarzanie struktury w obliczu jej nieistnienia; o wytwarzanie przestrzeni w sposób indywidualny w praktykach przemieszczania się, wspomnienia, przy-

w trakcie chodzenia są specyficznymi praktykami – czy nawet taktykami, podobnymi do tej, jaką jest omijanie przez Białoszewskiego Pałacu Kultury lub Starówki – przestrzennymi, przekształcającymi jednocześnie konkretne, realne miejsce.

Chodzi też o to, że przemieszczanie się po realnej, teraźniejszej przestrzeni odbywa się w tym tomie zawsze w kilku wymiarach jednocześnie. Po pierwsze, niektóre opisy różnych zdarzeń i miejsc okazują się ostatecznie wizjami sennymi: „We śnie wieczór, pędzę tramwajem przez wykręty Ogrodu Saskiego, wałą bomby, błyski ognia, dwa wagony czerwone, ja raz w jednym, raz w drugim” [*Sny, taśmy, rury*, Sz, s. 295]. Po drugie, mogą one mieć status wspomnień:

Nim wojna się skończyła, Marszałkowska nabrała wigoru. W jamach po bramach zaczęli handlować, czy się dało. [...] W lecie o zachodzie wychodziło w Aleje Jerozolimskie dwoje starych ludzi, typowo śródmiejskich, z krową [1945 rok, Sz, s. 110].

Po trzecie, obrazy miasta z przeszłości są tu nieustannie wywoływane w trakcie chodzenia po realnej Warszawie lat 70. XX wieku na zasadzie powidoków<sup>4</sup> miasta: tego, co zachowało się w pamięci oka i nakłada się na realną, urbanistyczną tkankę powojennej stolicy. Schodząc w dół ulicą Ordynacką, Białoszewski notuje:

– A gdzie ta kaplica?

Nie ma. Rozebrana. Miałem jej żałować. A teraz prawie się nie zauważa braku.

[*Mała godzinka*, Sz, s. 91–92]

Chodzenie i mówienie lub pisanie w trakcie tej czynności ma bowiem wymiar sprawczy: siłą słowa albo jakiejś nazwy miejsca czy widoku wywołuje się tutaj obrazy z przeszłości, jednocześnie przywołując miejsca, których w realnej tkance miejskiej już nie ma lub wyglądają zupełnie inaczej,

pominania sobie, nawiązywania międzyludzkich relacji, sprawdzania miejsc i zmian, które ich dotknęły; w praktykach strukturyzujących przestrzeń, łączących różne nieustabilizowane miejsca o niepewnym charakterze trajektoriami przejść oswajających daną przestrzeń i czyniących ją znaną i znaczącą. W tej mierze bliższe koncepcji przestrzeni wyłaniającej się z prozy Białoszewskiego byłyby według mnie ujęcia antropologiczne, krytycznie odnoszące się do podejścia de Certeau. Mam tu na myśli badania Tima Ingolda (zob. np. *Against space. Place, movement, knowledge*, w: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, Routledge, London 2011) lub Sarah Pink (*Uruchamiając etnografię wizualną*, w: *Badania wizualne w działaniu. Antologia tekstów*, przeł. M. Brzozowska-Brywczyńska i in., red. M. Frąckowiak, K. Olechnicki, współpraca M. Krajewski, Poznań, Warszawa 2011).

<sup>4</sup> Więcej na temat widzenia powidokowego w kontekście przestrzeni miejskiej pisałam w artykule „*Krajobraz jako oko*”. *Powidoki Mirona Białoszewskiego* wygłoszonym jako referat na II Zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego w 2013 roku.

ale duże znaczenia na poziomie innym niż czysto językowy ma tu również samo działanie, gest chodzenia, czyniący ten tom opowiadań także performatywnym<sup>5</sup>. Używam tego określenia w odróżnieniu od Austinowskiej performatywności i w znaczeniu bliższym performatyce zajmującej się tak zwanymi *performance activities*, czyli dziedzinami, w których reguły komunikacyjne wpisane są performanse. Zwykle wskazuje się tu na widowiska, rytuały, gry, zabawy – aktywności bardzo bliskie, rzecz jasna, całokształtowi twórczości Białoszewskiego – ale wydaje się, że również na literaturę tego pisarza można spojrzeć z perspektywy działań i zachowań językowo-prze-strzennych, praktyk, werbomotorycznych, psychodynamicznych, cielesnych zachowań słownych. Jedną z jej ram jest przecież właśnie przemieszczanie się po mieście traktowane nie tylko jako warstwa tematyczna utworów, element świata przedstawionego, często rama kompozycyjna, konstrukcyjna<sup>6</sup>, lecz także podkreślane w wielu utworach jednoczesne pisanie i chodzenie lub jeżdżenie po mieście<sup>7</sup>, równoczesność pisania i mówienia, rozmawiania, przemieszczania się, widoczne zwłaszcza w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*. Znamienne jest to, że już w *Chamowie*, które będzie dla mnie punktem odniesienia dla analizy opowiadań z *Szumów*, mamy raczej do czynienia z sytuacją, w której między typowe dla tego pisarza „iścia” i „jeżdżenia” a zapis wkracza dystans czasowy, notatki miejskie wydają się często późniejsze niż poruszanie się po opisanych miejscach w przeciwieństwie do zapisów dotyczących przebywania w mieszkaniu i – ogólniej – na blokowisku przy ulicy Lizbońskiej. Chodzenie, przemieszczanie się po mieście, cel, funkcja, rytm tych czynności, ich relacja czasowa wobec momentu zapisywania – wszystko to stanowić może właśnie ramę komunikacyjną tych utworów literackich, co uzasadnia sam twórca, czyniąc te działania werbomotoryczne tematem swoich tekstów, otwierając taką deklaracją tom *Szumy, zlepy, ciągi*, a także deklarując w jednym z wierszy:

mówię wam  
kiedy mówię  
to zupełnie jakby  
idę<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Zob. R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. T. Kubikowski, Wrocław 2006; M. Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru*, w: *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problemy, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Kraków 2012.

<sup>6</sup> Zob. I. Tomczyk, „Zoliborz to była zupełnie osobna sprawa, zupełnie osobne dzieje...”. *Filmikowanie a Warszawa*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. *Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W. Pessel, I. Piotrowski, Warszawa 2013.

<sup>7</sup> Szczegółowo pisałam na ten temat w książce *Kolaż. Awangardowy gest kreacji (Themerson, Buczkowski, Białoszewski)*, Warszawa 2007.

<sup>8</sup> M. Białoszewski, *Jak by się tu wyjęczyć*, w: tegoż, *Wiersze. Wybór*, Warszawa 2003, s. 110.

Pisząc *Chamowo* w latach 1975–1976, Białoszewski wydaje się bardziej skupiony na miejscach docelowych, do których jedzie, niż na samej drodze czy rozmowach zasłyszanych w mieście, w środkach komunikacji lub na tętniących życiem, przemierzanych i przebieganych przez niego ulicach, jak było na przykład w typowo śródmiejskim cyklu *Szumy, zlepy, ciągi* (1976 rok). Między innymi dlatego za dominantę zmysłową w śródmiejskiej prozie uznalabym słyszenie miasta, natomiast w *Chamowie* na znaczeniu przybiera wzrok, chociaż oczywiście te zmysły współistnieją w obu tomach. Chodzi mi tutaj jedynie o percepcję przestrzeni miejskiej, wiadomo przecież, że akustyka blokowiska jest jednym z najważniejszych tematów *Chamowa*<sup>9</sup>, a gra między tym, co widzialne, i tym, co niewidzialne, organizuje rytm tomu opublikowanego w 1976 roku.

Główna zmiana dominanty, jaka zaszła między doświadczeniem przestrzennym z tomu *Szumy*, a tym, jakie zapisane zostało w *Chamowie*, polega na postrzeganiu Śródmieścia jako prawdziwego, wielkomiejskiego centrum i ujmowaniu Grochowa i Gocławia, obrzeży Saskiej Kępy, w kategoriach z goła wiejskich: „Z daleka widać upalne fabryczki, ni to wieś, ni peryferie, pachnie torami”<sup>10</sup>, „Bezludnie. Z okna też nic. Nuda. Jałowo. Wsiowato. [...] Miasto się kończy, łąki” [Ch, s. 42]. Okolice tytułowego osiedla przypominają bezludne „stepy” [Ch, s. 127]; „nasza łączka, nasza wieś” [Ch, s. 15] – dopowiada Białoszewski. Szczególnie intrygują go Siekierki, które widzi z okna swojego nowego mieszkania i często osobiście „sprawdza” [Ch, s. 114]: „Skręt z Czernikowskiej niespodziewanie prędko, w kurz, zielska, kocie łby koło kopca. [...] Drogi, zakręty, domki, zagrody, drzewo-krzaki, ludzie czekają na przystankach” [Ch, s. 116].

Jeszcze w tomie *Szumy, zlepy, ciągi* zielona Podkowa Leśna wydawała się równie nudna co podmiejski Otwock. Tu jednak właśnie tereny zielone, podmiejskie i obrzeżne są głównym celem wypraw narratora. Na przykład z przystanku pod Pałacem Kultury i Nauki niemal natychmiast trafia on „[...] między asfalty, trawy i daszki. Coś między ogrodami na dziko a rampami rzeźni” [Ch, s. 77]. Gdy przez chwilę znajduje się bliżej centrum, jest to jedynie miejsce tranzytu, a narratora najbardziej interesuje „handel kwiatowy” [Ch, s. 78]. Już po chwili znajduje się w miejscu nieprzypominającym wielkomiejskich arterii i poświęca mu więcej uwagi: „Żyto stało, teraz już żółte. Wałki od otomany znikły. Ale miodowniki kwitły” [Ch, s. 78]; „Łączka

<sup>9</sup> Na ten temat pisałam w rozdziale 1 części I książki *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa 2012.

<sup>10</sup> M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2008, s. 42. Kolejne cytaty są lokalizowane w tekście głównym i oznaczane skrótem Ch.

mnie przy wysiadaniu z autobusu ucieszyła. Dzika, nierówna. Dużo trawy, wszędzie świeci woda. Nawet żaba zarechotała" [Ch, s. 23]. Zwróćmy uwagę, że daleko tu od drobiazgowego opisu miejskich tras i trajektorii, mniej doznań słuchowych i rozmów przypadkowych osób. Pisząc *Chamowo*, „piewca Marszałkowskiej" [Dzień uprzejmy, Sz, s. 333] staje się czujnym „sprawdza-czem" miejskich krzaków i zarośli.

W latach 70. XX wieku, kiedy Białoszewski przeprowadził się na *Chamowo*, te tereny faktycznie były dopiero „cywilizowane", urbanizowane, zaczynały zyskiwać miejski charakter w związku z rozbudową i modernizacją stolicy. Kiedy przyjrzymy się miejscom najczęściej odwiedzanym przez narratora, okaże się dodatkowo, że wszystkie one mają zbliżoną specyfikę przestrzenną. Są to tereny przygraniczne, historyczne obrzeża metropolii, stopniowo zmieniające swój status i charakter na mniej lub bardziej wielkomiejski: Młociny, gdzie Białoszewski wybiera się o pierwszej w nocy, żeby oglądać zorze, graniczą między innymi z podwarszawską gminą Łomianki i Lasem Bielańskim, jeszcze w czasach przedwojennych stanowiły jedno z ulubionych miejsc wypoczynkowych mieszkańców miasta; Siekierki to z kolei osada włączona w 1916 roku wraz z całym Mokotowem do terytorium Warszawy, ale do dziś zachowująca jeszcze wiejski charakter; Kawęczyn, gdzie narrator wybiera się po miodowniki, to rembertowskie obrzeża, wieś włączona w 1916 roku do Warszawy, leżąca między Ząbkami a Olszynką Grochowską, kojarząca się z rezerwatem przyrody. Z jakichś powodów poza jeżdżeniem na plac Dąbrowskiego, gdzie nadal mieszkał dawny współlokator Białoszewskiego<sup>11</sup>, i odwiedzinami u znajomych na ulicy Hożej, a czasem na Żoliborzu, poeta wybiera miejsca peryferyjne historycznie lub faktycznie, ale też takie, które zachowały ślad takiej przynależności terytorialnej albo go zyskały w związku z wojennym zniszczeniem i powojenną odbudową, a potem przebudową stolicy.

Oznacza to przede wszystkim – a wątek ten został wydobyty w *Chamowie* – że są one terenami gotowymi do zagospodarowania. Potwierdza to również lektura *Tajnego dziennika*: „Lewy widok, goćławski, już na pół zabudowany. Dobrze, że jest na pierwszym planie dzika łączka, ta zostanie gołą"<sup>12</sup>. Mówiąc inaczej, przestrzeń jest tu nie tyle peryferyjna, ile niestabilizowana kategorialnie; Białoszewski wskazuje przede wszystkim na miejsca

<sup>11</sup> Szerzej na temat funkcji tej praktyk przestrzennych pisałam w artykule „Autobusiarnia" *Mirona Białoszewskiego*, „Kultura Współczesna" 2012, nr 2.

<sup>12</sup> M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 640.

niestabilne, będące w stanie przemieszczania, przesuwania, których status, wygląd i charakter za chwilę się zmieni.

Zmienność i ruchomość krajobrazu sprawiają, że narrator *Chamowo* nieustannie sprawdza, co i gdzie się teraz znajduje, jak wygląda z bliska czy z daleka dany fragment miasta „na ruchomych piaskach”<sup>13</sup>, co – i czy jeszcze – widać w miejscu, w którym kiedyś było coś zupełnie innego. *Chamowo* jest więc między innymi raportem z miasta rozkopanego, rozregulowanego, chwiejnego i nieustabilizowanego przestrzennie, jakby pozbawionego jakiegokolwiek struktury urbanistycznej i trwałej, materialnej tkanki. Tak jest zresztą po części również w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*, ale różne są działania narratora, inne praktyki i sposób bycia, a co za tym idzie – inny rytm prozy. Można tu mówić również o dwóch odmiennych sposobach praktykowania miejsca przez literacką „opowieść przestrzenną”. Śródmieście to teren większości wypraw w *Szumach*, a marginalny Grochów dominuje w *Chamowie*. Praktyki miejskie, znane z *Szumów, zlepy, ciągów*, przeistaczają się tu w praktyki podmiejskie, wakacyjne, letniskowe niemal. Białoszewski sam porównuje swoje pomieszkiwanie na Lizbońskiej do pobytu na egzotycznych wakacjach, letnisku, kojarzy ten teren z miejscem poza miejscem właściwym i z czasem poza czasem. Potwierdzają to także praktyki, w których narrator nieustannie tropi łączki, nadwiślańskie krzaki, ogródki i obrosłe „zielskiem” peryferia, choćby w istocie znajdowały się one blisko centrum. Mówiąc inaczej, używa on tu miasta tak, jak zwykliśmy używać przestrzeni podmiejskiej lub zamiejskiej.

Oba tomy przypominają, jeśli chodzi o sposób bycia w przestrzeni, eksplorowanie obcości własnej, ale i obcości przestrzeni (te poziomy są w twórczości Białoszewskiego nierozzerwalnie ze sobą związane, co warto zaznaczyć chociaż na marginesie), bo za każdym razem miejsce jest albo dobrze znane, ale nietożsame z samym sobą z przeszłości, istniejące w dawnej (przedwojennej i wojennej) postaci we wspomnieniach, powidokach, słowach lub sennych reminiscencjach (*Szumy*), albo jest to faktycznie miejsce nowe, w którym narrator znalazł się po przeprowadzce, dodatkowo zasiedlane w czasie, gdy samo ulegało modernizacyjnym przemianom (*Chamowo*).

Przypomnijmy jednak, że w *Szumach* często czas opowiadanych wydarzeń nie odpowiada dacie sporządzenia notatki, a w *Chamowie* nie mamy podstaw, by tak twierdzić. Ponadto inna jest dominanta zmysłów, którymi odbiera się przestrzeń miejską. Dźwięk jako wartość słuchowa, wskazany

---

<sup>13</sup> Zob. M. Zielińska, *Wieczne miasto na ruchomych piaskach*, w: tejże, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995.

w *Szumach* przez samego Białoszewskiego w metaforze ucha-pępowiny<sup>14</sup> „wciela”<sup>15</sup>, a „wzrok wyodrębnia”<sup>16</sup>:

O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza [...]; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszę przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem, kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe jednocześnie ze wszystkich kierunków na raz: jestem w centrum swego słyszalnego świata, który mnie spowija<sup>17</sup>.

Widać więc, że na wielu poziomach mamy tutaj do czynienia z różnicą między wrośnięciem w przestrzeń, zżyciem się z nią, byciem-w-niej (*Szumy*) a zdystansowaniem, byciem nie-u-siebie, z czym wielokrotnie próbuje sobie poradzić narrator po przeprowadzce z placu Dąbrowskiego na ulicę Lizbońską. *Chamowo* traktuje przecież o rozmaitych (czasem trudnych i nieudanych) praktykach i próbach (także językowych) zadomowienia się, zamieszkania w nowym miejscu tak, aby móc traktować je jak własne.

W *Szumach* chodzenie po mieście ma często funkcję szukania „wczorajszego dnia”. „Wyszedłem szukać wczorajszego dnia. Ale się tropnąłem” [*Wyjście*, Sz, s. 178] – można by ją podsumować słowami jednego z opowiadań. Czasem ten „wczorajszy dzień” po prostu się znajduje nawet bez specjalnej intencji, a czasem zdecydowanie wbrew chęciom. W *Chamowie* narrator próbuje z kolei osadzić się, zakorzenić w nowej przestrzeni „tu i teraz”, skupić całą uwagę w tym, co za chwilę zniknie i „dniem wczorajszym” dopiero będzie, jak „badyle” [Ch, s. 155], których narrator namiętnie szuka w warszawskiej przestrzeni:

Leżą świeżo wyrwane, nie wiem, czy w trakcie, czy to już koniec szału. Komu na tym zależy. Jakie wielkie, mokozielone łopuchy, szczawie, chrzany. Czy i to zetną? Rzuciłem się, żeby trochę ich narwać. Skoro i tak grozi im zagałda [Ch, s. 155].

Fragment ten wyjaśnia po części, dlaczego *Chamowo* łączy z *Szumami* nadrzędna praktyka chodzenia po mieście w funkcji sprawdzania go<sup>18</sup>, a w ten sposób powstaje również metafora Warszawy jako takiej: miejsca przejściowego, niestabilnego w warstwie materialnej, architektonicznej, wizualnej.

<sup>14</sup> „Ucho jest ciepłe. Pępowina” – M. Białoszewski, *Grudzieństwo*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 97.

<sup>15</sup> W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

<sup>16</sup> Tamże.

<sup>17</sup> Tamże.

<sup>18</sup> Zob.: M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*.



Ciągłość i trwałość zapewniają jej słowa-efemerydy, ulotne przebłyski widzenia powidokowego, wielowariantywne i nie do końca sprawdzalne, żyjące własnym życiem pogłoski, legendy, plotki, doniesienia o cudach i prywatne, intymne mikrohistorie konkretnych miejsc.

Jednak w prozach peryferyjnych praktyka sprawdzania jest nakierowana bardziej na przyszłość, a w tomie śródmiejskim – na przeszłość. Podobnie jak w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* obrazy przeszłości współtworzyły krajobraz Śródmieścia i okolic opisywanych przez symultaniczne zderzanie tego, co widać, z tym, co narrator zapamiętał z przeszłości, tak w *Chamowie* krajobraz miejski opisywany jest przez to, co zaraz z niego zniknie lub zaraz w nim się znajdzie, ale jeszcze nie jest do końca gotowym i stałym punktem w przestrzeni, więc można uchwycić efemeryczny i ulotny, terazniejszy stan przejściowy.

## Konteksty miejskie – konteksty literackie

Jeśli spojrzeć na wybrane utwory Białoszewskiego z perspektywy performatycznej, ważne okazuje się też samo miejsce, w którym wszystkie te działania przestrzenne się odbywają (oczywiście ważne jest tutaj również doświadczenie osobiste miejsca i znaczenia autobiograficzne związane z danym miejscem na mapie Warszawy, na czym nie będę skupiać się w tym tekście). Innymi słowy ważna jest nie tylko sama praktyka, lecz także charakter miejsca, w jakim się ją podejmuje, ponieważ dookreśla on jej znaczenia.

Jednym z najbardziej ulubionych zajęć autora-narratora *Chamowa* jest obserwowanie z okna odległych dymów nad Siekierkami. Miejsce to doczekało się wręcz cyklu poetyckiego *Siekierki*, w którym czytamy między innymi:

cud siekierkowski  
dym  
tłum<sup>19</sup>.

Dym, podobnie jak dymy elektrociepłowni Siekierki obserwowane przez Białoszewskiego z okna, zyskuje tu pełnię znaczeń dopiero po osadzeniu tego słowa w kontekście wojennej i powojennej historii tego miejsca. Gdy wiemy, że osada została spalona po powstaniu warszawskim, „dym” zaczyna być tu wieloznaczny, a jednocześnie bardzo konkretny. Wiemy już, że Białoszewski „opowiada” w tych dwóch słowach traumatyczną historię miejsca. Tę technikę poetycką znamy oczywiście najlepiej ze słynnego wiersza, w którym

<sup>19</sup> M. Białoszewski, *Trzy razy spojrzysz Marylo*, cykl *Siekierki*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 245.

historia ulicy Chłodnej skondensowana została w dwóch krótkich słowach: „step” i „sklep”<sup>20</sup>.

Podobny mechanizm dotyczy pojawiającego się w cyklu poetyckim słowa „cud” wypowiedzanego w kontekście Siekierok. W *Chamowie* Białoszewski zapisuje:

Wyobraziłem sobie, że na Siekierkach mogła się jakimś dzieciom ukazać Matka Boska w krzakach. Potem, że tam przybywa tłum w czasie deszczu, krzaki sumią, łąka pełna, Wisła wzbiera, wszyscy czekają na cud [Ch, s. 125].

W istocie – według świadków zdarzeń – od 3 maja 1943 roku miały tam miejsce objawienia, o czym Białoszewski niewątpliwie słyszał. Do miejsca objawień faktycznie przybywały pielgrzymki<sup>21</sup>. Znając historię objawień i stojącego dziś w tym miejscu sanktuarium, wiemy, że inny jest status tej wypowiedzi literackiej: nie chodzi tu o poinformowanie o tym, co narrator sobie wyobraża, lecz o to, że potwierdza w tym momencie na podstawie doświadczenia tego miejsca, iż tamte zdarzenia mogły być prawdziwe, sankcjonuje potencjalną wiarygodność doniesień. Odwołuje się więc do wspólnej, lokalnej wiedzy, rozważa wiarygodność pogłosek, potwierdza raczej coś, co zasłyszał, niż używa własnej wyobraźni, o czym informuje nas jednak sam przekaz werbalny. Ten drobiazg niuansuje znaczenie określenia „wyobraziłem sobie”: uwiarygodnia ono znane osobie mówiącej narracji o miejscu, a nawet wchodzi z nimi w dialog, co otwiera wątek polifoniczności, wielogłosowości słowa w tej literaturze, nakierowanego na miejską (ale lokalną, warszawską) logosferę. Jego mówienie przypomina potwierdzanie, podtrzymywanie i aktualizowanie w słowie wiedzy lokalnej, zbiorowej, dialogowanie z opowieściami, plotkami, pogłoskami – całym mnóstwem warszawskich gatunków miejskich.

Podobnych przykładów w pisarstwie Białoszewskiego możemy znaleźć wiele: „[p]owązki Czartoryskiej z zabaweczkami, które Suworow potłukł w powstaniu kościuszkowskim” [*Bielany*, Sz, s. 195] to ogrodowe domki faktycznie wybudowane dla dzieci Czartoryskich na tych terenach wydzierżawionych przez nich<sup>22</sup>; rzeka Świder widziana przez okno podmiejskiej kolejki, nazywana w opowiadaniu *Ożywienie* rzeką przodków warszawskich i pobudzająca do rozważań, czy zamieszkiwali tam oni za czasów Homera

<sup>20</sup> M. Białoszewski, *Na Chłodnej*, w: tegoż, *Wiersze*, s. 161. Na ten temat zob. I. Piotrowski, *Alef. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*, w: „*Tętno pod tynkiem*”.

<sup>21</sup> Świadczenia objawień i wspomnienia o nich zob.: [www.swzygmunt.knc.pl/MARYappariationsPOLAND/HTMs/1943.MARYappPOLAND.SIEKIERKI.01.htm](http://www.swzygmunt.knc.pl/MARYappariationsPOLAND/HTMs/1943.MARYappPOLAND.SIEKIERKI.01.htm) [dostęp 08.01.2014].

<sup>22</sup> Szczegółowo na ten temat zob. I. Tomczyk, „*Żoliborz to była zupełnie osobna sprawa...*”.

czy Juliusza Cezara [Ożywienie, Sz, s. 287], to odwołanie do współczesnych Białoszewskiemu doniesień o tamtejszych odkryciach archeologicznych. Jednym z najciekawszych aspektów szczególnej relacji literacko-przestrzennej, jaką proponuje w swoim pisarstwie Miron Białoszewski, jest więc przesycenie literatury znaczeniami, które nie kryją się w tekście, lecz w jego przestrzennym, miejskim kontekście (będącym jednocześnie „miejszem autobiograficznym”<sup>23</sup>). Na najprostszym poziomie oznacza to na przykład, że bez dotarcia przez interpretatora do biograficzno-miejskiego kontekstu utworu, historii lub charakterystyki przestrzennej miejsc, o których mowa, a czasem do ich związków z życiem pisarza (w dużej mierze ta „biografia” Warszawy jest jednocześnie biografią autora), niektóre metafory i wypowiedzi literackie nie są do końca czytelne. Mają one oczywiście i uniwersalny sens, ale wiedza z zakresu historii miasta przydaje znaczeń bardziej konkretnych, a czasem też nowych. Nie chodzi tu jednak tylko o szyfrowanie pewnych znaczeń w miejskim, historycznym kontekście czy przywoływanie biografii miejsca, lecz także o to, że sama specyfika i biografia miasta je uruchamia, jakby po części od tego zależne były te literackie wypowiedzi: od funkcji i kontekstu, w jakim zostały użyte.

Wychodzenie z tunelu podziemnego po dojechaniu z Otwocka na stację Śródmieście narrator opisuje następująco:

Wchodzimy. W wieczór. W Aleje. My. Potop. Spelzamy w tunel. Zalewamy. Wypełzamy. W tramwaj. Z tramwaju. Światło. Jedno, drugie. Cały czas na falach ludzkości. Przez jezdnię. Po jezdni [Szenwalda, Sz, s. 312].

Potop i spelzanie w tunel czy wypełzanie z niego, masy idących ludzi – to dość sugestywna metafora, ale swoją sugestywność zawdzięczająca tak naprawdę w znacznej mierze temu, że dzieje się to w Warszawie. Ponadto jesteśmy w Alejach Jerozolimskich i znów znajomość topografii Warszawy okazuje się tu istotna, ponieważ dookreśla „Aleje”. Jerozolima kojarzy się zaś jednoznacznie, a nazwa zyskuje wyrazistość, kiedy wiemy, że w XVIII wieku w tym miejscu funkcjonowało osiedle żydowskie Nowa Jerozolima i stąd też współczesna nazwa. Do tego wątku nawiązuje przecież „rosnąca” tam dziś sztuczna palma autorstwa Joanny Rajkowskiej, której zamysł polegał na symbolicznym uzupełnieniu pustego miejsca po Żydach, przeniesieniu widoków z Izraela do Warszawy.

Nazwa ulicy wzmacnia skojarzenie obrazu z historią miasta. Bardzo ważne jest, że znaczenia tego fragmentu nie są budowane jedynie tekstowo,

<sup>23</sup> M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

lecz komunikacyjnie w sensie antropologicznym<sup>24</sup> – w sposób charakterystyczny dla Białoszewskiego – przez to, jak ten tekst współgra z charakterem miejsca, w którym jest pisany i jakie jest w nim opisywane. Można wręcz założyć, że w żadnym innym mieście spleźanie do tunelu i wypęzanie z niego nie musiałyby się kojarzyć tak tragicznie, nie trudno wyobrazić sobie, że te słowa i cały obraz w kontekście paryskim lub nowojorskim mógłby oznaczać na przykład wielkomięską anonimowość jednostki w tłumie, alienację. Kiedy czytamy słynne zdanie: „Na rogu Hożej i Poznańskiej rozbierają dom, [...] Podwórko po bombardowaniu. Rozłupki, dechy, słońce. Te ulice Hoże, Wilcze. Ale to była zaledwie metaforeńka” [*Powodzenia*, Sz, s. 233], wiemy, że to skojarzenie i literacka „metaforeńka” są możliwe właśnie w tym, a nie innym mieście, w którym ruiny również nie odwołują się do przyjemnych znaczeń, ale nie muszą kojarzyć się w ten konkretny sposób.

Jest to, jak sądzę, problem szerszy, bardziej uniwersalny w odniesieniu do czegoś, co dalej nazywam gatunkowością opowieści miejskich. Otóż tego typu relacje wiele swoich znaczeń zawdzięczają właśnie specyfice kontekstu miejskiego, do jakiego się odnoszą. Na przykład „truchła” lub „trupcy” czy „widma” znaczą co innego, gdy mowa o Krakowie, dajmy na to w *Zabawie w głuchy telefon* Janusza Adermana opublikowanej również w latach 70. XX wieku, a inaczej znaczą wypowiedziane w kontekście przestrzeni warszawskiej. Znaczenie mają tu przecież nie tylko zdarzenia historyczne, ale i narracje, którymi te miasta obrosły. Z tego też, jak sądzę, wypływa wiele sensów samych praktyk, na przykład chodzenia po mieście, które staje się przedmiotem narracji i perspektywą, z jakiej opowiada się o tej praktyce. Myślę, że miałyby tu zastosowanie McLuhanowska zasada „przełącznik jest przekazem” – podobnie jak słowa istnieją w jakimś medium, tak kroki funkcjonują w jakimś konkretnym mieście, które współokreśla ich charakter, może współkształtować znaczenia tego aktu.

Z tego też powodu nieuprawnione wydaje się na przykład nazywanie Białoszewskiego „warszawskim *flâneurem*”, co czasami zdarza się w literaturze przedmiotu<sup>25</sup>. Można by wręcz zaryzykować twierdzenie, że podobnie jak paryska jest ta figura, tak nowojorski będzie o’haryzm, a warszawska figura bycia w mieście, chodzenia po nim, będąca jednocześnie wyrazem jakiejś sytuacji egzystencjalnej, doświadczenia przestrzennego stanowiącego metaforę epistemologiczną i wywołująca natychmiastowe skojarzenie z konkretną formacją kulturową, musiałyby się doczekać określenia „mironizm”. Nie uda się

<sup>24</sup> Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W.J. Burszta, Warszawa 2007.

<sup>25</sup> J. Armatowska, *Na progu nowoczesności*, „Podteksty” 2009, nr 1.

rozstrzygnąć w tym miejscu, czy jest to formacja, która mogłaby realizować się jedynie w narracjach o Warszawie i związanych z nią sposobach doświadczania przestrzeni miejskiej, czy może ten sposób bycia w mieście i literackiego wyzyskiwania przestrzeni wielkomiejskiej można by rozpatrywać jako specyficzny dla jeszcze innych miast i pisarzy środkowoeuropejskich<sup>26</sup>. Nie bez znaczenia jest fakt, że na przykład w latach 90. XX wieku polscy „bruLionowcy” nie czerpali inspiracji dla swojej poezji codzienności z próz i wierszy Białoszewskiego, a właśnie z jej nowojorskiej wersji, w jakiej zakorzenione były utwory Franka O’Hary – waga kontekstu przestrzennego wydaje się tu aż nazbyt jednoznaczna, skoro ogólnie rozumiana poetyka (bezkontekstowej) miejskiej codzienności, prywatności i intymności realizowana jest i u jednego, i u drugiego twórcy.

Jeśli więc analizujemy chodzenie po mieście jako figurę egzystencjalną, typ formacji kulturowej, a co za tym idzie nośnik znaczeń artystycznych, nie można pomijać tego, po jakim mieście i w jakim momencie się chodzi. Jak widzieliśmy, w przypadku Białoszewskiego znaczenie ma nawet drobne przemieszczenie w obrębie jednego miasta. Wzmacnia to możliwość interpretowania praktyk miejskich Białoszewskiego z *Szumów* w widowiskowej, performatycznej kategorii wywoływania duchów, seansu spirytystycznego, którym – jak dobrze wiemy – Białoszewski aktywnie się zajmował i pasjonował<sup>27</sup>, czego wyrazem są głównie formy dramatyczne. Tam również wywołuje się z odmętów pamięci, przeszłości, opowieści o mieście, jak na przykład w *Osmędeuszach* przywoływany jest Parysów, który nie istniał już w realnej przestrzeni w czasach, gdy Białoszewski tworzył<sup>28</sup>. Można to znów porównać z realną praktyką miejską autora-narratora, a tom *Szumy, zlepy, ciągi* uznać za odpowiadającą jej praktykę językową:

---

<sup>26</sup> Wymagałoby to oczywiście dalszych badań porównawczych. Częściowo są one rozpoczęte w ramach projektu grantowego Pracowni Studiów Miejskich Instytutu Kultury Polskiej UW „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura”, poświęconego – mówiąc w skrócie – różnym wymiarom warszawskiej (choć nie tylko) miejskości w literaturze Mirona Białoszewskiego, Leopolda Tyrmanda, Marka Hłaski i Tadeusza Konwickiego. Kwestia środkowoeuropejskiej figury bycia w mieście i sposobu jego literackiego uniwersalizowania została w ciekawy sposób poruszona przez Weronikę Parfianowicz-Vertun, „*My mamy cudzy? Życie w Warszawie, życie w Europie Środkowej*”, w: *Tętno pod tynkiem*, a także w jej artykule *Spotkanie, którego nie było. Białoszewski i Hrabal w Nowym Jorku*, „Teksty Drugie” 2014, nr 6.

<sup>27</sup> N. Ambroziak, „*To tylko rodzaj czasu. Pleć czasu*”. Białoszewskiego radio z babą, w: *Communitcare. Almanach antropologiczny IV: Twórczość słowna/Literatura*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Warszawa 2014.

<sup>28</sup> Zob. E. Godlewska-Byliniak, *Zamknięta epoka przedmieścia*, w: „*Tętno pod tynkiem*”.

Wspólnie chodziliśmy po ruinach Starego Miasta, odwiedzaliśmy zwaliska kościołów, wspominaliśmy dawne domy, sklepy... Teraz nie były to już spacer, jak kiedyś, raczej coś w rodzaju pielgrzymek, czy „nawiedzenia” znajomych, umarłych miejsc. [...] Te nowe „zwiedzania” Warszawy, która przemieniała, odbywaliśmy z głębokim wzruszeniem, ale i z wielką ciekawością, starając się z pamięci wyłowić dawny, na zawsze przypadły obraz ulic, domów, kościołów – teraz zamienionych w hałdy gruzu, sięgające nieraz wysokości pierwszego piętra i wyżej, jak na niektórych odcinkach ulicy Świętojańskiej, czy Piwnej<sup>29</sup>.

Podobnie też w prozach bohater-narrator nie chodzi jedynie po realnym mieście, nie widzi jedynie współczesnej sobie Warszawy, lecz patrzy na nią albo przez pryzmat tego, co było dawniej w danym miejscu lub widzi coś, czego nie widać, ponieważ odeszło wraz z wojną, albo postrzega przede wszystkim puste miejsca, które dla przechodnia nieznanego przedwojennej ani okupacyjnej historii miasta są zupełnie nieme i nieznaczące. To sprawdzanie przestrzeni jako szukanie śladów, chodzenie w funkcji wywoływania duchów z przeszłości, mówienie-pisania jako performatycznego ożywiania tego, co martwe lub nieobecne, odpowiada sposobowi chodzenia po Warszawie w tomie *Szumy, zlepy, ciągi*. Do Warszawy jako krainy duchów i cieni przeprowadza też często narratorską pograniczną przestrzeń cmentarzy, jak w opowiadaniu *Kirkut*. Gdy spostrzeżemy, że duchy, które Białoszewski widzi w zaułkach i zakamarkach warszawskich, to często pejsaci Żydzi, tłumy na gwarnym placu Grzybowskim (zupełnie cichym i bezludnym, gdy trafia tam Białoszewski) albo ludzie w synagogach, nie ma już miejsca na żadne wątpliwości [*Wyjście, Sz*, s. 179]. Tytułowe *Szumy, zlepy, ciągi* to nie tylko sklejanie fragmentarycznych obrazów (także akustycznych) miasta w całość, lecz także tropienie luk, pęknięć, mediumicznych szumów i prześwitów między sklejanymi fragmentami. Nie chodzi tu przecież o rozsypane tu i teraz fragmenty przestrzeni odpowiadające fragmentaryczności – na przykład – ponowoczesnego doświadczenia miejskości, lecz o „warstwy czasu, warstwy miasta”<sup>30</sup>; o warstwy tego konkretnego miasta w równie ściśle zdefiniowanym czasie.

---

<sup>29</sup> S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, red. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 28.

<sup>30</sup> Zob. K. Kuzko-Zwierz, *Warstwy czasu, warstwy miasta. Białoszewskiego latanie na Grochów*, w: „Tętno pod tynkiem”.

## Gatunki miejskie – gatunki literackie

W pisarstwie Białoszewskiego zmiana miejsca zamieszkania wyraźnie interferuje ze sposobem doświadczania, przeżywania i opisywania miejskiej przestrzeni: zmienia się język, metaforyka przestrzenna, sposób doświadczania miasta i rytm przemieszczania się po nim – całość doświadczenia – a przez to zmianie ulega także rytm prozy, jakby miejsca w przestrzeni i ich specyfika odpowiadały w niej odmiennej poetyce i przeistaczały się w odmienne gatunki służące innym celom i wyrażające inne treści; jakby tworzone były sytuacyjnie, na potrzeby miejsca i związanej z nim sytuacji egzystencjalnej. Dlatego też, jak sądzę, można tu zastosować i rozszerzyć na większe całości literackie spostrzeżenie Michała Głowińskiego<sup>31</sup>, że Białoszewski elastycznie tworzy w swojej literaturze gatunki prywatne, ulotne, sytuacyjne, po części powstające na potrzeby chwili, aktualnego działania. Wiele z nich ma charakter miejski: „spacerniki”, „tramwajany”, tu istotne będzie przede wszystkim to, że specyfika części z nich odpowiada właśnie zmiennemu sposobowi bycia w przestrzeni miasta (na przykład „odstrychnięcia”, „transy” z tomu *Szumy*) albo jest używana jako spójna, językowa całość odpowiadająca konkretnej sferze miejskiego działania. Sądzę, że dwa tomy – ten pisany, gdy Białoszewski mieszkał na placu Dąbrowskiego i ten, który tworzył po przeprowadzce – można uznać za takie właśnie gatunki. Gatunkowość należałoby tu rozumieć po Bachtinowsku<sup>32</sup>: rodzaj sfery ludzkiego działania czy też cel wygłaszania słów ma współdecydować o formie i stylu lub budowie danej wypowiedzi, także o jej estetycznym kształcie. Nie chodzi tu jednak o jakikolwiek determinizm, lecz o sytuacyjne, twórcze odnajdywanie (choć w toku codzienności dzieje się to bardziej automatycznie) odpowiednich środków językowego wyrazu, właściwej formy wypowiedzi:

Nie sposób ogarnąć bogactwa i różnorodności gatunków mowy. Niewyczerpane są bowiem możliwości wielorakich działań człowieka, ponadto zaś w każdej sferze jego aktywności repertuar gatunków mowy zmienia się i wzbogaca [...]. W gruncie rzeczy należy do nich zarówno krótka replika potocznego dialogu [...], jak potoczna opowieść i list [...]<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*.

<sup>32</sup> Zob. A. Karpowicz, *Poławiane gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, Warszawa 2013; tejsze, *Logosfera i literatura*, w: tejsze, *Proza życia*.

<sup>33</sup> M. Bachtin, *Problem gatunków mowy*, w: tejsze, *Estetyka twórczości słownej*, przeł. D. Ulicka, oprac. i wstęp E. Czaplejewicz, Warszawa 1986, s. 349.

Używając pojęcia „gatunek”, odwołuję się więc do koncepcji gatunków mowy, chciałabym jednak zwrócić szczególną uwagę na jej związek z ludzkim działaniem: „Wypowiedzi te odzwierciedlają cele oraz specyficzne warunki ich osiągnięcia w każdej z takich sfer [działania – dop. A.K.] nie tylko poprzez swoją treść (tematyczną) i styl, tzn. wybór słownych, frazeologicznych i gramatycznych środków językowych, ale przede wszystkim poprzez właściwą im budowę kompozycyjną”<sup>34</sup>. Co najważniejsze, według Bachtina gatunki mowy są wynikiem (i narzędziem) podmiotowych praktyk podejmowanych w określonej sferze kulturowej, a jednocześnie sposobem działania w tym obszarze. Na ten aspekt koncepcji kładzie też nacisk William Hanks, który dostrzega związek kategorii gatunków mowy z socjologicznym pojęciem habitusu Pierre’a Bourdieu, co jest szczególnie istotne, jeśli chcemy rozpatrywać utwór literacki w kategoriach praktyk i performatycznej ramy: „konwencjonalne gatunki są częścią językowego habitusu, który krajowcy uruchamiają w mowie, ale gatunki w działaniach językowych są też wytwarzane i to w zróżnicowanych warunkach lokalnych”<sup>35</sup>. Dlatego też można potraktować prozy Białoszewskiego jako lokalne, przestrzenne, sytuacyjne gatunki, zróżnicowane także ze względu na ich miejskie usytuowanie i będące jednocześnie różnymi sposobami praktykowania miejsca, bo przecież takie ujęcie uzasadnia chociażby stosowana przez Białoszewskiego konwencja diarystyczna, autobiograficzna, a dobrze wiemy, że mają one ten właśnie potencjał praktykowania codzienności i często są jego efektem lub narzędziem<sup>36</sup>. Co za tym idzie, są to dwie różne funkcje i sposoby działania „opowieści przestrzennej” ujmowanej jako twórcza, a w tym wypadku artystyczna, praktyka językowa.

Krzysztof Rutkowski przetarł szlaki, jeśli chodzi o zastosowanie tej kategorii w analizie twórczości Białoszewskiego, pokazując, jak sposoby zamieszkiwania warszawskich przestrzeni przekładają się na sposoby mówienia. Według Rutkowskiego formy, gatunki, sposoby działania słowem i komunikowania się obecne w literaturze Białoszewskiego są bardzo mocno zakorzenione na przykład w typie komunikacji charakterystycznym dla:

deprywatyzacji życia społecznego w obrębie jednostki mieszkaniowej dzielnic robotniczych Warszawy. Deprywatyzacja życia bywała czasami bardzo znaczna, jeśli wziąć pod uwagę liczbę osób zamieszkujących jedną izbę, wspólne ubikacje, pokoje przechodnie, zamknięte podwórka, kształt i wygląd korytarzy, wspólne urządzenia (magiel, trzepak, piwnice) itd. Ze zjawiskiem deprywaty-

<sup>34</sup> Tamże, s. 348.

<sup>35</sup> W.F. Hanks, *Gatunki mowy w teorii praktyki*, przeł. A. Kobelska, w: *Communicare*.

<sup>36</sup> Zob. P. Rodak, *Dziennik, Autobiografia*, w: *Od aforyzmu do zinu; tenże, Praktyki i gatunki piśmienne (ze szczególnym uwzględnieniem gatunków autobiograficznych)*, w: *Communicare*.



zacji życia łączy się specyficzne poczucie wspólnoty, jawności zachowań, poszczególnych wypowiedzi, działań, gestów<sup>37</sup>.

Oczywiście mowa tu o wchłanianiu gatunków (odpowiadających typom współlbycia społecznego w określonym typie przestrzeni), z jakimi twórca dialoguje. Ja z kolei chciałabym odnieść tak rozumianą kategorię gatunków nie tyle do tych, jakie Białoszewski czyni tworzywem literackim, lecz do tych, które sam tworzy. Na większe całości, dwa prozatorskie tomy miejskie, można spojrzeć właśnie jako na twórcze, artystyczne, narracyjne, będące sposobami praktykowania tej specyficznej, konkretnej, przeżytej i doświadczonej przestrzeni miejskiej. Różne praktyki w odmiennych przestrzeniach (choćby była to jedynie różnica między Śródmieściem a Grochowem i Goławiem), domagają się innych form artystycznych, chociaż nadal pozostają one oczywiście typowymi dla Białoszewskiego prozami na granicy „poezjopróż”.

*Szumy, zlepy, ciągi* i *Chamowo* łączy sposób definiowania przestrzeni miejskiej i relacji między nią a jej użytkownikiem. Jednak ich rytm jest inny, podobnie jak zapisany w nich rytm chodzenia po mieście; zbudowane są one również z odmiennych praktyk przestrzennych narratora. Prowadzi to do wniosku, że chociaż mamy tu do czynienia z jednym autorem i w zasadzie z przestrzenią jednego miasta, są to dwa różne gatunki miejskie, a różnica jest według mnie związana przede wszystkim z charakterem samych tych miejsc (i z ich biograficznym znaczeniem dla samego Białoszewskiego).

Nie chodzi mi tu jednak o wykorzystanie koncepcji gatunków mowy – na wzór Wasilija Szczukina – do opisu miejsc socjokulturowych (takich jak na przykład pałac, dworzec lub dwór) jako „gatunków oswojonych przez człowieka lub stworzonych przezeń przestrzeni<sup>38</sup>”, o postrzeganie Warszawy jako takiego miejsca, choć byłoby to zapewne kuszące. Bardziej inspirujące dla moich rozważań jest jego wskazanie na istnienie relacji między gatunkami mowy a konkretną przestrzenią, w jakiej są one używane. Oznacza to bowiem według Szczukina, że w rzeczywistości kulturowej konkretnemu miejscu wraz z charakterystycznym dla niego chronotopem (rozumianym, rzecz jasna, w kategoriach działań i zdarzeń) odpowiadają równie konkretne gatunki mowy, ale ujmowane jako werbalne elementy zachowań, praktyki wypowiedzeniowe.

Różnicę między *Szumami* a *Chamowem* polegającą na tym, że z jednej strony mamy gatunek wielkomiejski, a z drugiej peryferyjny, podmiejski

<sup>37</sup> K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 121–124, 126–128.

<sup>38</sup> W. Szczukin, *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006, s. 38.

ski, można by więc odnieść do odmienności chronotopów właściwych tym miejscom. Przypomnijmy, że zgodnie z koncepcją Bachtina, chronotop ściśle wiąże się z kategorią gatunków również w literaturze pięknej:

Czasoprzestrzeń ma w literaturze istotne znaczenie gatunkowe. Można wręcz powiedzieć, że czasoprzestrzeń określa gatunki i odmiany gatunkowe, przy czym w literaturze dominantą jest czas. Jako kategoria formalno-treściowa czasoprzestrzeń określa również (w znacznej mierze) literacki obraz człowieka; obraz ten zawsze jest w istotny sposób czasoprzestrzenny<sup>39</sup>.

*Szumy* to prozy powidokowe, obrazy oglądane spod przymkniętych powiek lub powracające i migoczące pomiędzy tym, co widać tu i teraz; to performatyczne wywoływanie duchów przeszłości „z ducha” dynamicznej, żywej terażniejszości. *Chamowo* zaś to performatyczne wrastanie w terażniejszość, wczepianie się za sprawą kroków, „sprawdzań” i działań werbalnych w przestrzeń, chodzenie i jeżdżenie niemalże w funkcji fatycznej<sup>40</sup>: „łapanie kontaktu”, przyzwyczajanie się do nowego, nieznanego i niestabilnego miejsca, które jest właśnie w trakcie zmian, a jednocześnie świadomość odchodzenia (stąd na przykład utożsamienie ze ściętymi „badyłami” i wskazany już dystans wobec nowych przestrzeni, ale i zamieszkujących je ludzi).

Miejscu (Warszawa) i jego chronotopowi (chodzenie, jeżdżenie, bieganie, pisanie-chodzenie, „latanie” po mieście we wszystkich jego czasoprzestrzennych warstwach; miasto, na którego czasoprzestrzenną specyfikę jako miejsca nieuruchomionego w czasie wskazuje sam Białoszewski) odpowiadają więc co najmniej dwie literackie, werbalne praktyki przestrzenne jednocześnie twórczo przekształcające to miejsce w przestrzeń zamieszkałą i własną. Z jednej strony będzie to próba „wychodzenia” przeszłości, której odpowiada przypominanie jej sobie, opowiadanie, wywoływanie słowem, nazwą, opowieścią, „szukanie wczorajszego dnia” w szczelinach między „szumami”, „zlepami” i „ciągami”, znalezienie nieistniejącej materialnie ciągłości miejsca (*Szumy*). Z drugiej strony nacisk kładzie się na przyszłość, czy raczej na terażniejszość, która za chwilę stanie się przeszłością, „sprawdzanie” tego, co nowe, chwytanie mgniemieniami tego, co za chwilę zniknie, osvajanie nowej przestrzeni, ale i nowego etapu w życiu (*Chamowo*).

Gdyby szukać jednak jakiejś wspólnej formuły chronotopu dla gatunku typowo „Białoszewskiego”, będącego jednocześnie wyróżnikiem „mironizmu” rozumianego jako sposób bycia i zmieniania się (lub nie) podmiotu

<sup>39</sup> M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści europejskiej*, w: tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 279.

<sup>40</sup> Szczegółowo rozwijałam ten wątek w tekście „Autobusiarnia” Mirona Białoszewskiego.

literackiego w czasoprzestrzeni, jego kwintesencję można by znaleźć chyba w słowach samego poety:

straszny czas tak potrafi trząść  
Jednym miejscem, że ono przefruwa  
przez wieki<sup>41</sup>.

Czas trzęsie miejscem, czyli to, co stabilne, trwałe, materialne, takie być przestaje, stałe pozostaje jedynie to „przesuwanie”, niematerialny i z natury niemożliwy do unieruchomienia czas, a obraz człowieka, który temu chronotopowi odpowiada, to podmiot próbujący za sprawą różnych praktyk miejskich – w tym literackich, bardziej czasowych niż przestrzennych – odnaleźć się w tej sytuacji, zakorzenić, odszukać to, co tożsame w nim, jego biografii (ale też kondycji cielesnej, co stanowi stały wątek utworów Białoszewskiego, który tu pomijam) i – paradoksalnie – ulotnej i efemerycznej, choć materialnej, przestrzeni miasta; dokonać niemożliwego: zamieszkać w czasie. Zarówno Warszawa, jak i literatura są wyjątkowo podatnym gruntem dla takich praktyk.

## Mironism: Practices, Contexts and Urban Genres

### Summary

This text is an attempt at reading the relation between Miron Białoszewski's prose and the urban space with the use of the category of urban practices and speech genres. In this perspective also literature becomes a type of urban practice, practicing the autobiographic space by Białoszewski. The article demonstrates its meanings and functions. A particular emphasis was put upon the specificity of urban space and a "transmitter" of these practices, which is always "a transmission", an active and meaning producing element of literary communication.

**Keywords:** urban practices, literary practices, Miron Białoszewski, speech genres, chronotope

Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2017, projekt „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura”.



NARODOWY PROGRAM  
ROZWOJU HUMANISTYKI

<sup>41</sup> M. Białoszewski, (*straszny czas tak potrafi trząść...*), w: tegoż, *Wiersze*, s. 366.