

Agnieszka Karpowicz
Uniwersytet Warszawski

Rytm prozy – rytm życia. Miron Białoszewski „ciało w ciało” z miastem¹

Rytm chodzenia

Poza mieszkaniem, w których nadrzędną praktyką przestrzenną narratora prozy Mirona Białoszewskiego, jest leżenie (i związane z nim słuchanie muzyki lub dźwięków otoczenia), wszystko niemal dzieje się w nieustannym biegu:

Koniec listopada. Ruch. Niecała czwarta po południu. Samochody. Śpieszę się, a tyle przejść przez jezdnię. Bo muszę zdążyć obrócić na Wybrzeże do doktora Jasia i z powrotem w domu być na piątą. Ale jestem na dobrym chodzie, to mnie bawi, i iście, i tłok, i sklepy².

Warszawę przede wszystkim praktykuje się, „sprawdza”, bada, a pospieszne chodzenie po mieście i jednocześnie pisanie o tym można wręcz uznać za specyficzną praktykę miejską (a zarazem literacką) Białoszewskiego, której manifest znajdziemy w jednym z wierszy:

¹ Artykuł powstał w ramach programu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki w latach 2014–2017, projekt „Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura”.

² M. Białoszewski, *Mala godzinka*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 91.

mówię wam
kiedy mówię
to zupełnie jakby
idę³.

Praktyka chodzenia, sposoby bycia w przestrzeni i cielesnego, fizycznego działania w niej mogą więc stanowić tu łącznik między literacką „geo/auto/biografią”⁴ a poetyką przestrzenną tych utworów. Zapewne warto też przywołać w tym kontekście bogactwo innych, werbotorycznych praktyk zespalających w rytm kroków to, co literackie, z przestrzenią: „wychodzone” wiersze Juliana Przybosa⁵, technikę poetycką Władimira Majakowskiego, którego buty w poświęconym mu muzeum w Moskwie funkcjonują tam dziś zarówno jako ślad geobiograficzny (chodzenie po mieście), jak i ślad literacki (tworzenie literatury w rytm kroków), łącząc obie te sfery.

W przypadku Białoszewskiego szczególnie istotne jest wielokrotne sugerowanie w prozie, że czynność wypowiadania i pisania (tworzenia literatury) dzieje się równocześnie do biegania, pędzenia i wszelkich innych sposobów przemieszczania się po mieście. Formuła Michela de Certeau twierdzącego, że akty chodzenia są dla przestrzeni, w której się ta czynność odbywa, tym, czym akty mowy dla języka, zyskuje w tej twórczości wyjątkową materializację: „Przestrzeń byłaby dla miejsca tym, czym staje się słowo w chwili, gdy jest wypowiadane, to znaczy pochwycone w niepewności urzeczywistnienia. [...] Ogólnie mówiąc, «przestrzeń jest praktykowanym miejscem»”⁶. Oczywiście podobieństwo polega rów-

³ M. Białoszewski, *Jak by się tu wyjęzyczyć*, w: tegoż, *Obroty rzeczy. Było i było. Mylne wzruszenia. Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1987, s. 168.

⁴ E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4, 2013; zob. także M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

⁵ R. Sulima, *Antropologia codzienności*, Kraków 2000, s. 8.

⁶ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 117, wyróżnienie oryginalne.

nież na tym, że Białoszewski faktycznie w swojej geograficznie i autobiograficznie zakorzenionej literaturze stwarza przez tę praktykę prywatną, podmiotową, intymną i przede wszystkim oddolną mapę miasta jako jego użytkownik, w opozycji do struktury urbanistycznej.

Relacja między autobiograficznym narratorem i geobiograficzną przestrzenią, w jakiej on się porusza, jest jednak dużo głębsza. Wyraźnie widać zależność między nastrojem narratora – „byciem na dobrym chodzie” – a sposobem poruszania się po mieście i odbierania go. Białoszewski nieustannie uzgadnia tę relację. Czasem rytm miasta nie współgra z jego wewnętrznym odczuciem. W *Chamowie* ten sam tłok, który cieszył w *Małej godzinie*, okazuje się męczący:

Silne słońce. Wyleciałem na Saską Kępe z drobnymi intencjami. Ptaki ożywione. Ja w płaszczu. Na drzewach pąki, kwiatki, bródki. W autobusie tłok. W sklepach tłok, kolejki. Za ciastem. W garmazerii. Z tortami z serem. Za gorąco. Złość. Niecierpliwość. [...] Nie ma soków do wody, wykupili. Dżemy wykupili.

Wracam do domu. Zły. Kładę się. Spocony. Puszczam płyty. Wielkopiątkowe. Bardzo zadziały.

Piję kawę.

Podnoszę się. Wychodzę na inaczej. Pogodzony. Słońce niziutko⁷.

Widać współzależność między samopoczuciem tego, kto chodzi po mieście, a rytmem przestrzeni, w jakiej się znajduje. Może ona zepsuć nastrój: „Nie ma powodzenia. Tramwaj, ten w naszą stronę, nie jedzie i nie jedzie”⁸, ale i wprowadzić w dobry humor: „Labirynt pod ziemią to labirynt. Wieczne źródło radości. Takie źródło w kwadrat. Zalewane źródło. Za Alejami siedzą, gdzie się da, przy PKO, pod knajpą, na tarasikach, na ławkach, na wazonach, ci w cieniu, ci w słońcu”⁹. Czasami to odbiór przestrzeni psuje się

⁷ M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2008, s. 334.

⁸ M. Białoszewski, *Powodzenia*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 225.

⁹ M. Białoszewski, *Raj*, tamże, s. 281–282.

z powodu gorszego samopoczucia narratora, innym razem praktyka biegania i pędzenia po mieście to samoświadoma próba wprawy się narratora w odpowiedni nastrój: „Miałem mieć humor, radość później, wieczorem. Trochę miałem. Jeszcze i tak najwięcej zaraz po powrocie. Ale wybuch był w tym leceniu w dół i potem pod górę Tamką”¹⁰. Samo chodzenie, bieganie i „latanie” po Warszawie – tak znamienne dla tej twórczości – ma wymiar zmysłowy, wręcz fizjologiczny: „Ale rytmiczne ciągi zgadzają się z naszą fizjologią. Są tej samej wiary, co krążenie krwi”¹¹. Rytm miasta jest tu nieustannie ustalany i uzgadniany z rytmem wewnętrznym.

Czasem wkrada się niezgodność, miasto zatrzymuje ruch narratora, na przykład przy konieczności czekania na zielone światło na przejściu dla pieszych:

Sygnał zielony. A tu stop. [...] trzeba czekać, przeczekiwać inne życie. Coś z odwrotności wcielenia. Tyle ludzi, spraw, trąceń, torebek. [...] Co ja z tymi ludźmi mam, co wiszą, gdzie nie przefrunąć, wiszą i są, i rosną, kolonie, kolonie¹².

Niezależnie jednak od tego, czy trafia się na „zieloną falę”, czy też niecierpliwie wypatruje spóźnionego autobusu, który zakłóca płynność ruchu, przestrzeń zawsze jest tu wynikiem negocjacji między rytmem czy nastrojem wewnętrznym osoby przemieszczającej się po mieście oraz rytmem tego miasta, a ta relacja i próba zestrainowania, harmonizowania stała się nadrzędnym tematem opowiadania *Pędy, rytmy* z cyklu *Szumy, zlepy, ciągi*. Interakcyjne ujęcie przestrzeni polega więc na tym, że jest ona po części wypadkową ludzkich działań i sposobów bycia w niej, a one są z kolei ściśle związane nie tylko z samym charakterem przestrzeni lub tym, co się w niej wydarza, lecz także z wywoływanymi przez miejsce odczuciami i wspomnieniami.

¹⁰ M. Białoszewski, *Mala godzinka*, tamże, s. 94.

¹¹ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 81.

¹² M. Białoszewski, *Trans (dalej)*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 251–252.

Rytm miasta

Podstawową wartością splatającą podmiot z przestrzenią jest szukanie tożsamości miejsca z podmiotem, który się w nim znajduje; poszukiwanie wspólnego rytmu, zharmonizowanie rytmu wewnętrznego, własnego z rytmem miasta. Pojęcie rytmu odsyła z kolei do fizjologiczności patrzenia, ponieważ: „Rytm jako zjawisko czasoprzestrzenne jest wynikiem następstwa zjawiających się w czasie jedno po drugim zjawisk przestrzennych”¹³, co znakomicie odpowiada wspomnianemu kreowaniu sytuacji symultanicznego chodzenia, patrzenia i notowania, literackie obrazy miejskiej przestrzeni czytelnik śledzi dzięki ruchomości spojrzenia narratora-autora, który przesuwa spojrzenie z miejsca w miejsce w tempie zależnym od rytmu kroków:

Dalej ludzie za ludźmi. I ludzie przed ludźmi. Ludzie w szklach, w szybach, wchodzą, w domy towarowe, wszystkimi przezroczystościami. Drudzy wchodzą, wychodzą w prawo, placyki, Chmielna, prześwity, kąty, zakamary, sklepy, sklepy, kino, samochody, stragany, koszule, koszule, bluzy, włosy, kwiaty, torby, spodnie; pasy, kolory, kiece... włosy, włosy, bluzy męskie, damskie, bluzy, koszule, idą, leżą, świecą, siedzą, przechodzą¹⁴.

Rytm jest zaś czymś, co składa się z momentów widzenia i niewidzenia, przerw powstających przy przenoszeniu spojrzenia, przy zmianie pola widzenia, a więc także przy ruchu osoby patrzącej, jak na przykład podczas spaceru w parku Skaryszewskim:

Skręciłem w boczne półkole, między łąki, drzewa, krzaki. Pusto, uroczyście. Wielkie drzewa rozgałęzione i do góry, i do dołu, z talią niżej połowy. Co za zamiatanie trawy spódnicami. Uszedłem kilka kroków, obróciłem się, jak się zmieniło¹⁵.

¹³ K. Kobro, W. Strzeмиński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w: N. Strzeмиńska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa 2004, s. 61.

¹⁴ M. Białoszewski, *Raj*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 282.

¹⁵ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 157.

Dostajemy tu literacką ideę rytmu, odsyłającą jednak do fizycznych właściwości motoryki i związanej z nią fizjologiczności patrzenia.

Czytając notatki *Chamowa*, a szczególnie te, które są zapisem widzenia miasta, nie sposób nie spostrzec, że narrator odwołuje się nieustannie do kategorii ruchomego, psychofizjologicznego oka, a przez to – widzenia cielesnego, ruchomego, sprawiającego, że to, co jest postrzegane, zależy po części od tego, w jakiej kondycji i pozycji znajduje się ciało obserwatora:

Na działanie materii zewnętrznej człowiek odpowiada całym sobą, całym swym ciałem. Odbiór doznań i ich przekazywanie nie odbywa się w bezcielesnym świecie idei, lecz w świecie realnie istniejącej materii i poprzez materię. A człowiek też jest materią¹⁶.

Co znamienne, otoczenie jest w tej prozie właśnie wyjątkowo materialne nie tylko dlatego, że czasem stawia opór, a innym razem sprzyja swobodnemu bieganiu. Opisy przestrzeni miejskiej dostajemy zawsze z perspektywy „tu i teraz”, tego, co narrator widzi w trakcie chodzenia, jeżdżenia po mieście, a to już oznacza pre-filtrowanie ich przez własne doświadczenia i doznania zmysłowe, nie tylko wizualne:

Wyleciałem na świat i wleciałem w raj. Dosłownie. Pogoda jak w raju. To ciepło mnie niosło, podkładało się, pieściło, karmiło, głaskało, gładziło słodko. Ulica falowała rozkoszą [...] W tramwaju rozsiadłem się, bo luźno. I tak dobrze. Siedzieć i jechać, i potem wysiąść za MDM-em prosto w raj, w półpowiew, przejść przez jezdnię pod filary¹⁷.

Przestrzeń miejska wydaje się wręcz materią ożywioną: oblepia, kołysze, faluje, niesie narratora i gładzi. W *Chamowie* deszcz nie tyle pada, ile: „Kłębi przestrzenia. Bije w nos świeżyzną. I slychać”¹⁸, wprawia świat w ruch: „Przelewa się jak te bryły War-

¹⁶ W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1958, s. 231.

¹⁷ M. Białoszewski, *Raj*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 278.

¹⁸ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 12.

szawy”¹⁹, a temu ruchowi odpowiadają (lub nie) wewnętrzne doznania podmiotu: „Kto wie, czy ten deszcz nie pogodził mnie do reszty z tutejszością”²⁰. Powstaje więc całościowy pejzaż, którego miarą jest człowiek cielesny – jego oko, ucho, nozdrza, motoryka, wewnętrzne drgania, napięcia psychiczne, tym razem związane z przyzwyczajaniem się do nowej przestrzeni po przeprowadzce ze śródmieścia na drugi brzeg Wisły. Jednocześnie przestrzeń zewnętrzna przypomina żywy byt: działa, żyje, wpływa bardzo zmysłowo i cielesnie na znajdującą się w niej osobę: „Deszcz sfrunął. I czepiał się coraz szumniej pięter, parapetów”²¹; „Z miejsca oblepiła mnie ulewa”²².

Rytm przestrzeni

Gdy narrator *Szumów, zlepow, ciągów* pomieszkuje na trzecim piętrze u Ady i Romana na Żoliborzu, tuż przy przystanku tramwajowym, wibracje, hałas i drgania przejeżdżającego pojazdu powodują, że ma dreszcze, fizyczne dolegliwości, wstaje z łóżka zlanym potem. Relacja, w jaką podmiot wchodzi z przestrzenią miejską, staje się nie tyle cielesna i zmysłowa, ile po prostu biologiczna, fizjologiczna.

Narrator *Chamowa* w momencie, w którym, jak pisze, boli go coś za mostkiem, jednocześnie wskazuje na fragment ciała, jak i miejsce w przestrzeni, w którym się ono znajduje. Jeśli znamy przestrzeń Warszawy, to wiemy, że Białoszewski wraca w tym momencie do nowego domu przy ulicy Lizbońskiej, przekraczając mostek realnie przerzucony nad rzeczywistą Trasą Łazienkowską. Znając biografię pisarza, wiemy, że autor zaczął pisać dzien-

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże, s. 16.

²² Tamże, s. 35.

nik tuż po przebytych właśnie zawale i pobycie w sanatorium. To ona także wyznacza rytm działań i czynności narratora *Chamowa*, który po przebytych zawale i długiej rekonwalescencji rozpoczyna nowe życie w nowym miejscu, jest jednak podporządkowany swojemu samopoczuciu, stanom fizjologicznym, możliwościom fizycznym ciała. Każdego dnia rytm codzienności, kolejne czynności, których podejmie się narrator, zależą od samopoczucia, nastroju, krótkiej oceny swojego stanu zdrowia, a potem sytuacji w najbliższym otoczeniu. Mostek będący jednocześnie częścią ciała i przestrzeni, w której ono właśnie jest, stanowi oczywiście jeden z bardziej spektakularnych przykładów na to, że relacja łącząca narratora z miejską przestrzenią jest bardzo fizjologiczna, intymna, jednak nieustanny, wzajemny przepływ i wpływanie na siebie miasta i ciała wydaje się na różne sposoby stale obecne w prozach Białoszewskiego.

Sposób bycia w mieście dotyczy przede wszystkim organicznej więzi łączącej narratora z przestrzenią. W mieszkaniu na placu Dąbrowskiego wszystkie odgłosy i dźwięki miasta i jego mieszkańców wlewają się zwykle przez otwarte okno i tworzą jeden z tytułowych „zlepów”, łączą się na przykład z muzyką, której słucha narrator: między wnętrzem a zewnątrz istnieje przepływ, granice są przepuszczalne. Relacja między biologią, stanami fizjologicznymi ciała, a bodźcami napływającymi z przestrzeni miejskiej jest bardziej widoczna w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* niż w *Chamowie* i bardziej związana ze słyszeniem z „uchem-pępowiną”²³, które nie ma powiek. Relacja ta – podobnie jak w mieszkaniu Ady i Romana – jest też związana z typem architektury odpowiadającym zamieszkiwanym przez narratora budynkom. Na placu Dąbrowskiego, podobnie jak w starszym typie budownictwa na ulicy Hożej, dom wydaje się bliżej przestrzeni miejskiej: „ciasno, dobrze, w kupie, blisko ludzi

²³ M. Białoszewski, *Grudzieństwo*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 97 („Ucho jest ciepłe. Pępowina”).

i ziemi. Okna do okien, a nie za dużo”²⁴. Nowa architektura blokowiskowa i zamieszkiwanie na wysokim piętrze bloku przy ulicy Lizbońskiej nie dopuszczają już tylu dźwięków miasta, zwłaszcza że są to wtedy dopiero zabudowywane obrzeża miasta, więc ruch jest tu siłą rzeczy mniejszy, patrzenie z góry, z wysokiego piętra bloku pozwala zaś widzieć miasto nocą jako przestrzeń kosmiczną. Jednak stany fizjologiczne zostały tu ściśle powiązane z audiosferą przestrzeni bloku: odgłosami zza ścian i znad sufitu, hałasami dobiegającymi z korytarza i z sąsiednich mieszkań. Zmysłowy odbiór przestrzeni miejskiej, rodzaj odbieranych i metaforyzowanych wrażeń jest więc ściśle sprzężony z umiejscowieniem narratora w przestrzeni i to umiejscowieniem wyjątkowo konkretnym, czasem wręcz architektonicznym.

Rytmizacja i zestrzajanie rytmiczne różnych elementów: postrzeżeńiowych, słuchowych, wzrokowych, zapachowych, wydaje się jednym z głównych tematów *Chamowa*. W pewnym momencie narrator odczuwa pragnienie, aby nagle pojechać na plac Dąbrowskiego i oglądać tam księżyc: „Ale zaraz pomyślałem, że to ja między ziemią a tym księżycem tu w oknie – że ja stąd wzięty do Śródmieścia zmienię się. Bo zmieni się cały układ”²⁵. Przestrzeń miejska w jej zmienności jest więc medium biografii narratora, nie tylko w momencie, gdy przeprowadził się na „Chamowo”, a jednocześnie próbuje się ją nieustannie uzgadniać z własnym nastrojem, stanem psychofizycznym tak, żeby obie wartości odpowiadały sobie wzajemnie, „pasowały do siebie”, tworzyły zestrojoną całość:

Nie zawsze pasuję do tego wszystkiego, co jest. Moje bycie jest wtedy inne albo niepewne. Nie chodzi mi tutaj o czucie się gorsze albo osłabienie. Nawet nie o rozchwianie uliczne, choć to zahacza o tego zeza. Ostatnio ulica mi nieraz zawróci w głowie, na krótko²⁶.

²⁴ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 337.

²⁵ Tamże, s. 121.

²⁶ M. Białoszewski, *Odstrychnięcia*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 147.

Relacja łącząca narratora prozy Mirona Białoszewskiego z miastem, po którym się on porusza, jest wyjątkowo zmysłowa, cielesna, czasem wręcz fizjologiczna. Często wydaje się, że między ciałem a przestrzenią, w której się ono znajduje, nie ma granic, a przez to możemy obserwować nieustanny proces współprzenikania i wzajemnego przepływu bodźców między nim a przestrzenią miejską. Najtrafniej byłoby określić ten typ bycia podmiotu w przestrzeni jako interakcjonistyczny.

Ta wzajemna relacja, szukanie współodpowiedniości, a także nieustanne próby utożsamiania się z miastem, prowadzi często do traktowania jego historii i zmienności jako odpowiednika własnej autobiografii: „Kusi mnie krótkie przelecenie przez wertepy Grochowa. Ulubiłem go sobie. Podobno grozi mu zagłada. Mnie też. Więc nie ma się co przejmować. Zobaczmy się póki co”²⁷. Własne starzenie się i chorobę, zawał, który Białoszewski przeszedł przed przeprowadzką na ulicę Lizbońską, opowiada się więc, znajdując odpowiednik przestrzenny stanów cielesnych.

Dla prozy Białoszewskiego, a zwłaszcza tomów *Szumy*, *zlepy*, *ciągi* i *Chamowo* bardzo charakterystyczny jest sposób bycia narratora-bohatera-autora (bo w tym przypadku wszystkie te instancje można ze sobą utożsamiać i mówić o modelowym przełożeniu tego, co biograficzne i geograficzne na to, co literackie) w przestrzeni. Polega on nie tylko na konstrukcji literackiej, dającej wrażenie jednoczesności chodzenia lub jeżdżenia po mieście tu i teraz, obserwowania go na bieżąco i notowania wrażeń w biegu, harmonizowaniu swoich doznań ze specyfiką przestrzeni, lecz także na cielesnym wtapianiu się podmiotu w przestrzeń lub utożsamianiu się z nią. Pierwsza praktyka jest bardziej wyrazista w książce *Szumy*, *zlepy*, *ciągi*, a druga staje się istotniejsza w tomie *Chamowo*.

Na marginesie warto dodać, że to głównie topograficzny, miejski konkret staje się w tej prozie potwierdzeniem autobiograficzności (autentyczności) narracji, autobiografii opowiedzianej tu ra-

²⁷ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 278.

czej przez doświadczenia i historie miejsc niż na przykład zdzierzenia z życia. Twórczość Mirona Białoszewskiego jest szczególnym przypadkiem geo-biograficzności literackiej między innymi ze względu na ścisły i nierozzerwalny związek poetyki przestrzennej tego autora z geograficzną, konkretną, miejską przestrzenią biograficzną, jej specyfiką topograficzną i historyczną, widoczny zwłaszcza w formach prozatorskich tego pisarza. Nie chodzi tu przecież jedynie o różne formy literackiego zapisu doświadczenia geobiograficznego, lecz o samoświadome czynienie z geobiograficznego doświadczenia i zakorzenienia materiału literackiego w taki sposób, że jest on uniwersalizowany, a tożsamość biograficzna nierozzerwalnie splata się z tożsamością fragmentów miejskiej przestrzeni. Są to wręcz, czego dowodzą zwłaszcza zapiski z *Chamowa*, przestrzenie tożsame: doświadczenie topograficzne pozwala wyrażać treści biograficzne i egzystencjalne, a doświadczenie biograficzne jest wyrażane dzięki opowiedzeniu historii miejsca albo przekazaniu jej w krótkim montażu przestrzennym lub metaforze.

Rytm życia

„Związkiem człowieka z przestrzenią jest czynność człowieka w tej przestrzeni”²⁸, co oznacza również, że sama miejska przestrzeń jest po części wypadkową tych działań, praktyk miejskich Białoszewskiego, a za jedną z nich można by uznać właśnie chodzenie. Jak widzieliśmy, pełni ono także niezbywalną funkcję tożsamościową. Co znamienne, sposób chodzenia²⁹ nie przypomina przechadzania się, spacerowania, powolnego snucia się lub włóczenia po Warszawie. Dostajemy w zamian cały repertuar praktyk

²⁸ K. Kobro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, s. 64.

²⁹ Zob. T. Ingold, J.L. Vergunst, *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, London 2008.

chwilowych, momentalnych, szybkich takich, jak: „latanie”, „wyloty”, „iścia”, „przelecenie się”, „pędy”. W obu tomach sposoby chodzenia można by nazwać dość łapczywymi, pospiesznymi sposobami poruszania się po mieście. W napięciu do tej cechy praktyk miejskich narratora prozy Białoszewskiego pozostają formy gramatyczne, w jakich się o nich mówi. Są one zwykle rzeczownikowe, stosowane w liczbie pojedynczej, ale i mnogiej, co sugeruje od razu powtarzalność czynności. Ruch zostaje więc w nich językowo ustabilizowany, w obliczu niestabilnej przestrzeni Warszawy, jej tkanki materialnej – w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* mowa głównie o doświadczeniu wojennego zniszczenia i odbudowy miasta, a w *Chamowie* jest to nie tylko ruchomość związana z przeprowadzką w nowe miejsce, lecz także doświadczenie historyczne modernizacji miasta – to ulotne i momentalne praktyki zapewniają ciągłość, powtarzalność, namacalność przestrzeni, dają możliwość wrastania w przestrzeń.

Jednocześnie te „wyloty” są nieustannie zakłócone. W *Chamowie* każde niemal wyjście do miasta jest podporządkowane porannej diagnozie:

Od trzech dni mało siły, coraz mniej. Dziś zły stan. Nie tak daleki od zemdlenia. Jakies skurcze tchawicy. Pomogły lekarstwa i otwarcie okien. Bolą nogi, naczynia krwionośne. I w pasie. Oddech znormalniał. Zwlokłem się na zakupy³⁰.

Z sercem dobrze. Dużo znosi. Może nawet bardzo dobrze. Żołądek nie boli³¹.

Relacje z przestrzenią i sposoby bycia w niej wyznacza więc także choroba, szczególnie stany fizjologiczne wytrącające z utartego trybu codzienności³², dezorganizujące ustalony porządek dnia,

³⁰ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 128–129.

³¹ Tamże, s. 271.

³² J. Revel, J.-P. Peter, *Ciało. Chory człowiek i jego historia*, przeł. T. Komendant, w: *Osoby. Transgresje 3*, red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1984, s. 247.

ale i unieruchamiające narratora *Chamowa*. To ona sprawia, że główne czynności są tu bez-czynnościami: „Coraz więcej odpychająco. Po kątach. Bo te kąty nikną. Trzeba się bronić przed pogorszeniem. Skoro wierzch przepadł, to od środka”³³. Ona także wyklucza i spycha go na margines życia, izoluje narratora nie tylko w szpitalu lub sanatorium, jak w powieści *Zawał*, lecz także w domu, w łóżku, w zamkniętej przestrzeni³⁴. Choroba – wzmocniona w *Chamowie* – procesem starzenia się i przeprowadzki, motywuje również wieczną terażniejszość miejskich praktyk latania i biegania wyrażonych rzeczownikowo, to znaczy takie funkcjonowanie w świecie, jakby każdy kolejny dzień mógł być ostatnią chwilą, a jednocześnie te chwile są cyklicznie powtarzane, odtwarzane w praktykach poruszania się po mieście.

Strukturę działań ustala się co dnia na nowo i ten stan rzeczy jednocześnie wyrывa narratora z automatyzmu. Każdy dzień staje się w pewnym sensie niespodzianką, zagadką rozwiązywaną godzina po godzinie. Co dnia narrator próbuje zwalczyć ograniczenia ciała, ustalić swój stan, dostosować do niego dalszy porządek działań albo pokonać swoją słabość i niechęć do podejmowania jakichkolwiek czynności: „Wstałem za wcześnie. Zaczął się upał. I ta moja mobilizacja. Pokonywanie w sobie obaw. Bo chciałem być odważny i stanowczy”³⁵. Podobne znaczenie ma tu podwójny upływ czasu; świat przedstawiony *Chamowa* jest zawieszony w beczasie wiecznego teraz, wszystko dzieje się co dnia od nowa: rozpoznawanie własnego stanu, rozpoznawanie obcych i nieznanych wcześniej dzielnic miasta, jakby poza ramami obecnego tu przecież czasu linearne wyznaczonego datowaniem kolejnych notatek (od nocy z 13 na 14 czerwca 1975 roku do 27 czerwca 1976 roku). Sposób bycia w przestrzeni podporządkowany jest tutaj ekonomii energii:

³³ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 385.

³⁴ Zob.: J. Revel, J.-P. Peter, *Ciało. Chory człowiek i jego historia*.

³⁵ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 76.

Trzeba jeszcze iść na EKG i do kardiologa, wstawić sobie zęby po wyjęciu niepotrzebnych [...]. Codziennie do sklepu. Gdybym chciał jeszcze do tego sprzątać, to już bym się rozpląszczył na podłodze. Przecież mam zachować siły na pisanie. A pisanie nie może wynikać z niczego. Na pisanie musi naciec życie, przeżycia, wychodzenia, obcowania, a do tego trzeba energii. Wiek podstarościowy pozbawia człowieka swobody przeżyciowej, w tym pełnym znaczeniu. [...] Dlatego trzeba regulować energię. Przelanie wychodka kubłem lub michą wymaga wysilenia się. W mojej sytuacji³⁶.

W tekście znajdziemy wiele informacji dotyczących fizjologii narratora, bólu, odczuć związanych ze złym samopoczuciem. Dolegliwości i stany fizyczne były też jednym z tematów tomu *Szumy, zlepy, ciągi* pisanego jeszcze przed zawałem, w Śródmieściu, gdzie mieszkał wtedy Białoszewski. W *Dniu gniewnym* jego złe samopoczucie: mdłości, bóle żołądka i problemy z chodzeniem, splecione zostało jednak ściśle z wizytą w czytelnicy za Żelazną Bramą i przy okazji trafieniem na ulicę Chłodną: „Tyle tu życia mi zeszło. Tyle w głodzie, chłodzie, w kłopotach, strachach, nudach”³⁷. Na odczucie miejsca składają się też nieprzyjemne wspomnienia przedwojenne³⁸. Innymi słowy, wspomnienia, uprzednie doświadczenia wpływają na aktualne odczuwanie miejsca, a ból bywa wręcz fizjologiczny, te obszary miast nie wprawiają w dobry nastrój. Tutaj znów wątek autobiograficzny łączy się z historią tego miejsca i dopiero wtedy zrozumieć możemy dużo więcej, niż to, że narrator zapisuje drobniaczkowo swoje złe samopoczucie i gorszy nastrój. I bliskość getta, i uruchomienie wiedzy o jakości życia w przedwojennych, warszawskich dzielnicach robotniczych, i topografia powstania, a także całkowita zmiana krajobrazu tego fragmentu Warszawy po wojnie – wszystko to, co topograficzne, dopełnia i do-

³⁶ Tamże, s. 141–142.

³⁷ M. Białoszewski, *Dzień gniewny*, w: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 326.

³⁸ Szczegółowo pisze o tym Igor Piotrowski, *Alef. Ulica Chłodna jako pustka i złudzenie*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. Warszawa Mirona Białoszewskiego, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, I. Piotrowski, Warszawa 2013.

myka rozumienie znaczenia tekstu, a jednocześnie pokazuje, jak biologiczna pozostaje więź narratora z miastem. Choćby za sprawą wspomnianego wcześniej utożsamiania się narratora z przestrzenią, opowiedzieć miasto znaczy tu snuć historię autobiograficzną, ale i odwrotnie.

W *Chamowie* również mowa o wzajemnym wpływie i przenikaniu się przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej: „Organiczność fiukań, instrumentów. Tak jak biologia oka, aparatu odbierającego tyle życia i sztuki. [...] Organiczności. Wszystko dla tej śliskiej cebuli. Ale ona – niby to oko – ciska obrazy do duszy”³⁹. Relację współprzenikania i przepływania między tożsamością a światem zewnętrznym Białoszewski podobnie definiował w wierszu *Krajobraz jako oko*:

tworzenie oglądanego
[...]
tworzy
ogłądane
ogłądającego⁴⁰.

Przezroczyste oko pośredniczy w tym przepływie między wnętrzem a zewnątrz, związując jednostkę z przestrzenią, w której się znajduje, i czyniąc ten związek nierozzerwalnym. Wzmaga to otwartość chorego ciała właśnie: „Muszę porównywać astronomicznie, robić niebo z widoku, bo samo się prosi, aż trzęsie. Przez odległość. Spod lewych żeber coś mi się pcha, tętni. Serce zmaszynowało. Za prędkie. Nie wiem, czy tu zostanę, czy nie ucieknę”⁴¹. W ten sposób poszukiwanie rytmów okazuje się organicznym budowaniem więzi między podmiotem a światem, czymś w rodzaju utwierdzania się w nim, umocowywania, wrastania, czasami aż do rozplynięcia się w stanie transu.

³⁹ Tamże, s. 277.

⁴⁰ M. Białoszewski, *Krajobraz jako oko*, w: tegoż, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Myłne wzruszenia. Było i było*, Warszawa 1987, s. 155.

⁴¹ M. Białoszewski, *Chamowo*, s. 10.

W *Chamowie* oprócz „latania” po mieście bardzo istotną praktyką jest jednostajne chodzenie, które wprawia narratora w „półtrans”⁴², chodzenie „wahadłowe” po mieszkaniu⁴³ i inne próby poruszania się w jednym rytmie, łapania rytmu czy „wątku”⁴⁴, czyli napięcia, które można zharmonizować: „Puściłem trzeci raz ten stary Magnificat. Mikołaja z Radomia. Zapaliłem świeczki i porozstawiałem pod ścianami na podłodze. Zacząłem chodzić. Każde zawieszenie głosu w ciszy zatrzymywało automatycznie moje kroki”⁴⁵. Białoszewski pisze także w swojej powieści-dzienniku wprost o kontemplacji oraz znajdowaniu się dzięki niej w bezczasie:

Chodzenia podłużne po korytarzu na 11. piętrze. Chodzenia okrągłe, młynowe po pokoju. Wkoło, wkoło, nachodzące przedmioty w nagłych powiększeniach, zakrętach, nawracaniach. [...] Dopiero po iluś krążeniach trans kołowania. Diabelski młyn na poziomo⁴⁶.

Trans wspomaga tu wpatrywanie się w perspektywę: „Albo medytujemy sobie, prawie nie wiedząc, albo to jest krok oddalenia, z zapatrzeniem w nic, czyżby w nicość?...”⁴⁷. Te działania są związane z chorobą, zwłaszcza przez wypróbowywanie w nich stanu niebytu, nicości.

Ważniejsza wydaje się tu jednak łącząca te dwa zjawiska wiza ciała otwartego czy też cielesności jako przezroczystej powłoki, która pozwala na nieustanne przenikanie się tego, co wewnętrzne, z tym, co zewnętrzne wobec jednostki. Ostatecznie we wszystkich tych stanach, jak i w większości sytuacji codziennych, narrator poszukuje czegoś, co nazywa organicznością: momentów wspól-

⁴² Tamże, s. 307.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 245.

⁴⁶ Tamże, s. 326–327.

⁴⁷ Tamże, s. 277.

grania, współodpowiedniości, rytmicznego zestrojenia, zharmonizowania, w których czuje się on stopiony z przestrzenią; także przestrzenią Warszawy realnie wciąż usuwającej się Białoszewskiemu spod nóg.

Rhythm of Prose – Rhythm of Life.

Miron Białoszewski 'Body to Body' with the City

Summary

Miron Białoszewski's prose is used in the article to exemplify the relation between a psychophysical body and urban environment. Here the organic character and the harmony of the relationship become the superior interpretative formulae. Another central category is the 'rhythm of time and space'. It is connected with how we move through the space around us and how we perceive it as the resultant of that mobility.



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI