

HYBRIS nr 57 (2022)

ISSN: 1689-4286



<https://doi.org/10.18778/1689-4286.57.01>

**EWELINA BULEWICZ**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

ewebul1@st.amu.edu.pl

## **UWAŻNY MIRON. WĄTKI EKO Krytyczne w PROZIE MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO**

### **WPROWADZENIE**

Celem mojego artykułu jest analiza prozy Mirona Białoszewskiego w kontekście ekokrytyki. Sama metoda rozumiana jako „interdyscyplinarne badania relacji między literaturą (szerzej: kulturą) i środowiskiem naturalnym” (Czapliński 2017, 182) wyłoniła się w latach 90. XX wieku dzięki amerykańskim oraz brytyjskim badaniom literackim. Za czołowych przedstawicieli zachodniej szkoły ekokrytycznej uznaje się Lawrence’a Buella, Cheryl Glorfelty oraz Karla Kroebera, choć wielu badaczy podkreśla, że już wcześniej, bo w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, powstawały publikacje wysuwające na plan pierwszy więzi literatury z naturą i cywilizacją. Julia Fiedorczyk do tekstów protoekokrytycznych zalicza m.in. *The Machine in the Garden*

CC BY-NC-ND 4.0 © by the author | Licensee University of Lodz – Lodz University Press  
Received: 2022-06-07 | Verified: 2022-07-21 | Accepted: 2022-08-27 Lodz, Poland  
First published online: 2022-09-29

(1964) Leo Marxa oraz *The Country and the City* (1973) Raymonda Williamsa (Fiedorczyk 2015, 22). Analizując teksty z perspektywy ekokrytycznej warto zwrócić uwagę na niesamodzielność tego ujęcia. Ekokrytyka, podobnie jak geopoetyka, nie stanowi odrębnej metody badawczej. Jest semimetodą, która czerpie inspiracje nie tylko z dobrze wykształconych metodologii takich jak dekonstrukcjonizm czy postkolonializm, ale również z nauk innych niż humanistyczne (Czapliński 2017, 15). Głębokie osadzenie ekokrytyki w ekologii, kognitywistyce czy ekonomii wynika z przekonania o interdyscyplinarnym charakterze poszczególnych praktyk badawczych. Ciągłość i niedomknięcie współczesnych metod odsyła z kolei do przewartościowania idei wypracowanych w ramach humanizmu. Narastająca potrzeba unifikacji pojęć i dyscyplin zachęca współczesną jednostkę do ponownej odpowiedzi na pytanie „kim jestem?”. Cel uświadamiania względności wszelkich kulturowych konstruktów przyświeca zarówno posthumanizmowi krytycznemu, jak i ekokrytyce. Warto też podkreślić, iż posthumanizm jako sposób myślenia następujący po humanizmie nie doprowadza w ostateczności do śmierci człowieka. Monika Bakke jest zdania, że:

w perspektywie posthumanizmu, będącego konkretnie historycznie i geograficznie ulokowaną teorią i praktyką bycia w świecie, człowiek nie znika, choć niewątpliwie znacznemu osłabieniu ulega jego pozycja jako istoty uprzywilejowanej ze względu na przynależność gatunkową (Bakke 2012, 9).

Decentralizacja pozycji człowieka jest szansą na dostrzeżenie jego współzależności z nie-ludzką naturą. Krytyka ekologiczna za pomocą wypracowanych narzędzi interpretacyjnych mieszczących się w obrębie posthumanizmu krytycznego dąży do przełamania granic oddzielających świat ludzi od świata roślin i zwierząt.

Z czasem ekokrytyczna koncepcja pisania, ograniczająca się do akcentowania roli przyrody, została rozszerzona do złożonej praktyki badawczej, obejmującej różne dziedziny sztuki oraz analizującej współzależność ludzi z nie-ludzką naturą. Dziś jednym z najważniejszych zadań ekokrytyki jest burzenie tradycyjnych i przestrzeganych jako szkodliwe modeli wyobrażeniowych. W taką koncepcję pisania o relacji natura-kultura ciekawie wpisuje się pisarstwo Mirona Białoszewskiego, którego twórczość w ostatnich latach analizowano chociażby w kontekście geopoetyki czy kulturowych studiów miejskich<sup>1</sup>. Doświadczenie miejsca w twórczości Mirona Białoszewskiego nieustannie splata się z tym, co materialne i niematerialne, realne i wyobrażone, oswojone i nieznanne. Autor-narrator ma świadomość hybrydycznego charakteru miasta, w którym egzystuje. Rośliny, te zakupione w kwieciarni bądź zebrane pod blokiem, fascynują Białoszewskiego na równi z miejskim wysypiskiem śmieci. Zachwyt nad rzeczywistością wiąże się również z nobilitacją takich zmysłów jak słuch czy węch. Uważam, że zmysłowość autora *Rozkurzu* częściowo wpisuje się we współczesną estetykę posthumanistyczną, w której uwidacznia się: „rezygnacja z tradycyjnie pojmowanej hierarchii zmysłów, szczególnie kwestionowanie prymatu widzenia, na rzecz nowych, indywidualnie potraktowanych konfiguracji” (Bakke 2012, 202). W niniejszej pracy szczególną uwagę pragnę zwrócić na związki narratora z nie-ludzkimi innymi z wykorzystaniem takich pojęć jak: urbonatura, czwarta przyroda, uważność czy czułość. Przedmiotem mojej analizy czynię dwa tomy prozatorskie napisane przez

---

<sup>1</sup> Mam na myśli następujące tytuły: Dąbrowski, M. (2012). *Geopoetyka jako „principium comparationis” w badaniach kulturowych. Rocznik Komparatystyczny*, 3, 9-28 czy multimedialny projekt *Topo-Grafie: miasto, mapa, literatura*, [online] [dostęp: 23.07.2022], <http://topo-grafie.uw.edu.pl/miron/topo-grafie/>.

Białoszewskiego w latach 70. XX wieku zatytułowane kolejno *Konstancin* oraz *Chamowo*.

### **NA TRASIE KONSTANCIN-WARSZAWA**

„I jestem w Konstancinie. Na dalszym zdrowieniu” (Białoszewski 2017, 89) – pisał autor w lutym 1975 roku w dniu przyjazdu do Szpitala Rehabilitacji Kardiologicznej przy ulicy Waława Gąsiorowskiego 8. Opisywane przez poetę „zdrowienie” było właściwie kontynuacją rekonwalescencji po przebytych późną jesienią poprzedniego roku zawale serca. Jednak połowa lat 70. XX wieku to również czas wzmożonej rozbudowy stolicy. Kultowym produktem epoki Edwarda Gierka stały się wielkopłytowe osiedla. Atak serca, szpitalna egzystencja i wreszcie pobyt Białoszewskiego w sanatoriach były impulsami do przeprowadzki z kamienicy na placu Dąbrowskiego do nowo powstałego bloku na obrzeżach Saskiej Kępy. Już w tych kilku krótkich wzmiankach można dostrzec początek zasadniczych przemian zarówno w życiu, jak i w twórczości autora *Chamowa*. W literaturze przedmiotu Warszawa Białoszewskiego jawi się jako źródło nieustannych zachwyków. Miejscem szczególnie przyjaznym było dla autora Śródmieście, gdzie znajdowało się dawne mieszkanie poety oraz pokój na Hożej, w którym mieszkała Jadwiga Stańczakowa, niewidoma poetka i przyjaciółka. Na późny okres twórczości Białoszewskiego składa się nie tylko porzucenie dobrze znanej przestrzeni, ale także ostateczne rozstanie z Leszkiem Solińskim (Olejniczak 2020, 241). W doświadczeniu choroby, zmiany miejsca zamieszkania i odejściu od wieloletniego partnera wolno upatrywać kluczowych zmian w strategii odkrywania rzeczywistości.

Na tle przywołanych faktów *Konstancin* jawi się jako tekst wyjątkowy, ponieważ pośredniczy między przeszłością a przyszłością, mówiąc ściślej, między bytowaniem w kamienicy na placu Jana Henryka

Dąbrowskiego a oswojeniem nowego lokum przy ulicy Lizbońskiej 2. Zielona i spokojna miejscowość pod Warszawą jest dla poety miejscem nie tyle potrzebnego wypoczynku, co podporządkowania się zewnętrznej konieczności i w tym sensie nie może stanowić przestrzeni ekscytującej, gdyż narzuca przebywającemu w niej kuracjuszowi ograniczenia takie jak stała pora wydawania posiłków, zamykanie bramy budynku o wyznaczonej godzinie czy zakaz picia wody z kranu. Nie bez znaczenia jest także pora roku, podczas której poeta przebywa na rekonwalescencji. Przełom lutego i marca nie sprzyja aktywnemu zwiedzaniu – mimo to spacerowanie po konstancińskich uliczkach stanowi jeden z najważniejszych elementów pobytu Białoszewskiego w ośrodku. Dla poety o miejskim sercu kilkutygodniowy pobyt w Konstancinie wymaga natychmiastowego przystosowania do sanatoryjnej rzeczywistości. Fascynacja miastem splata się jednak z potrzebą ciągłego kontaktu z naturą. W tym miejscu niezbędne wydaje się przytoczenie fragmentu rozmowy poety z Józefem Baranem na temat współczesnej mu urbanistyki:

I chodzę między tymi blokami wymizianymi, dziećmi, śmieci nie ma, wszędzie czysto. Przyjechał ktoś z zagranicy i powiedział: «w Warszawie czysto i drzewa urosły». Ale porządek prowadzi do wycinania drzew. Nuda. Całość ubetonowana, uschematyzowana, przy nowoczesnej architekturze konwencjonalnej grozi to zmęczeniem (Burkot 1992, 151).

W Konstancinie także o ile przestrzeń wokół szpitala zdaje się nie budzić szczególnego zainteresowania, o tyle rośliny obserwowane na korytarzu szpitala wprowadzają bohatera w zachwyty:

Na każdym półpiętrze orgia kwiatów w donicach. Są tu paprocie.

Tak mają się do zwykłych jak angory albo włoskie do kapusty.

Le. powiedział

– jak fontanny.

Na inne cudo wykrzyknąłem

– piękne! (Białoszewski 2017, 90).

Można przypuszczać, że rośliny w jakimś stopniu rekompensują ponury krajobraz okolicy. Kupowanie ich i otaczanie się nimi sprawia Białoszewskiemu przyjemność, ponieważ przypomina mu o dawnej, mówiąc wprost, przedzawałowej codzienności. Zresztą sam poeta zakup nowych roślin nazywa „zachcianką”, z której nie potrafi zrezygnować. Kwiaty są dla niego namiastką starego (a więc także aktywnego) stylu życia, a w połączeniu z wczesnowiosennym i niejako melancholijnym Konstancinem wywołują w bohaterze niezgodę na bierność sanatoryjnej egzystencji. Zamiłowanie Białoszewskiego do gatunków nietypowych czy wręcz egzotycznych można uznać za pewnego rodzaju manifestację odrębności wobec konstancińskiej rzeczywistości. Rośliny w szpitalu i kwiaciarni są „inne”, nie wpisują się w krajobraz deszczowego Konstancina i dzięki temu pobudzają narratora do życia. I tak oglądając wystawę pobliskiego sklepu, szczególnie fascynują narratora kwiaty o nieregularnych kształtach bądź jaskrawych kolorach. Każde spotkanie z tymi pozaludzkimi innymi oddziałuje na Białoszewskiego, jak gdyby odwracając jego uwagę od niemiejskich ulic, które z początku zwyczajnie nużą kuracjusza. Oto fragment sobotniej wyprawy autora po kwiaty do sąsiadującej z Konstancinem piaseczyńskiej kwiaciarni:

Oglądałem azalie i oglądałem. I się namyślałem. Zobaczyłem białego hiacynta. Tak, jak zwykle, 80. Może białego hiacynta? Ale w głowie miałem azalię. Wracam do oględzin do ogona i nagle moje oczy odkrywają dziwne kwiaty, jak ptasie głowy na wysmukłych szyjach.

Zielony dziób z niebieską naroślą. Dwa pomarańczowe kwiaty jak czub z piór. Między nim mały niebieski. Co za wymyślność. Ibis? Flaming! Czapla. Z tym, że kolory egipskie. To ibis. Na pewno bardzo drogi. Ale chcę (Białoszewski 2017, 121).

Stosunek Białoszewskiego do przyrody zasługuje na uwagę przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze obcowanie z roślinami wywołuje w poecie dziecięcą radość. Ta nieposkromiona ekscytacja bohatera-narratora najpełniej uwidacznia się w prowadzeniu narracji. Odtworzone w dzienniku z niebywałą wręcz dokładnością codzienne sytuacje ustępują obszernym opisom oglądanych przedmiotów, budynków i roślin. Zastosowanie wykrzyknień oraz rozbudowanych porównań odsłania przed czytelnikiem emocjonalny stosunek Białoszewskiego do oglądanych kwiatów funkcjonujących w świadomości autora i jego najbliższych przyjaciół jako nieobojętne na ludzkie bodźce istnienia. W cytowanym fragmencie świadczy o tym przyrównanie strelicji do ptaka. Przyglądanie się kwiatom z „ptasimi głowami” nie stanowi jedynie doznania estetycznego. Rośliny nie są dla poety amorficznymi tworam, lecz przejawiającymi określony wygląd a nawet osobliwe zachowania nie-ludzkimi innymi. W tym przypadku animizacja wiąże się z dowartościowaniem tych, jak trafnie określiła roślina polska poetka oraz botaniczka, Urszula Zajączkowska, „podobnych nam, organizujących się, umierających i cierpiących bytów żywych” (Zajączkowska 2018, 30). Podczas rozmowy na temat zakupionej tego samego dnia strelicji królewskiej, Jadwiga stwierdza:

– Może zdązę go zobaczyć, dotknąć, ale to trzeba uważać, bo mówili o roślinach, że są takie wrażliwe na zachowanie się człowieka, na przybliżanie... (Białoszewski 2017, 123).

Zdaje się, że rośliny łagodzą początkową irytację kuracjusza związaną z nieznaną topografią Konstancina. Oswajanie nowego krajobrazu dokonuje się poprzez kupowanie i przyglądanie się coraz to nowym kwiatom, będących ekwiwalentami przedmiotów pozostawionych w Warszawie. Szpitalny pokój umeblowany źle ustawioną komodą z niedokładnymi gałkami i trudno wysuwającymi się szufladami ozdabia poeta roślinami. Odwiedziny przyjaciół, wspólne podziwianie dorodnych kwiatów i obserwowanie ich metamorfoz sprawia, iż przebywanie w konstancińskich czterech ścianach jest dla poety nieco bardziej znośne:

Przez ten czas kwiat z Egiptu się zmienił. Nastroszył? Spawiał?  
Nie od razu zgadłem co. A to wybuch. Nowe płaty. Nowa narośl  
niebieska. Od nosa. Odeszła. Wszystko nastroszone, w koronę,  
w gwiazdę. Ta nowość wydobyła się z zielonego nosa kwiatu. Przemek  
z Teresą mieli rację  
– tu coś jeszcze będzie  
– popatrz, zgrubienie (Białoszewski 2017, 136).

Pielęgnowane hiacynt i strelicja wnoszą do codzienności Białoszewskiego spokój, który w Warszawie osiągał poeta dzięki rosnącej pod oknem mieszkania na placu Dąbrowskiego topoli-sokory<sup>2</sup>. Antymiejski charakter podwarszawskiej miejscowości warunkuje

---

<sup>2</sup> Przywiązanie Białoszewskiego do topoli widocznej z okna mieszkania na placu Dąbrowskiego odzwierciedla stosunek poety do roślin w ogóle. Aby dostrzec analogię między próbą oswojenia nieznanego przestrzeni Konstancina a poczuciem bezpieczeństwa w warszawskiej kamienicy, przywołuję fragment *Topoli*: „Ja się kładę, mam nos pełen powietrza, patrzę z łóżka na topolę, tak mi wyrosła przez te dziesięć lat, że zajmuje pół widoku, szumi, przebiera w sobie, przekłada się, zasłania akurat domy, tego szarego czasem wyjrzy kawałeczek z oknem na gałęziach i znów się chowa, reszta niebo, niebieskie, duże, mokre, tak wygląda. Bo tylko ono i ta topola-sokora. Tak jakbym był nad wodą, czymś tam dobrym [...] Topola jest, kładę się. Szumi, przebiera sobą. Odbija się w niebie. Niebo w niej” (Białoszewski 2014, 42).



potrzebę bliższego zapoznania się z niezbadaną przestrzenią. Liczne podróże Białoszewskiego mają na celu odkrycie tego, co bliskie miejskiemu zgiełkowi. Zdaniem Adeli Kobelskiej nieoswojony Konstancin budzi w narratorze rozczarowanie, ponieważ pozbawiony jest dynamiki i miejskiego potencjału (Kobelska 2013, 61). Tropi więc poeta historię starej willi, w której niegdyś mieszkała Jadwiga, duma nad gotyckim kościołem lub odwiedza lokalne sklepy, gdyż: „sklepy to życie” (Białoszewski 2017, 106). I tak potrzeba ciągłego kontaktu z przyrodą przeplata się z koniecznością ruchu i odkrywania nieznanych okolic podwarszawskiej miejscowości. Próba odtworzenia topografii Konstancina nadaje pobytowi w ośrodku sens. Z pomocą Jadwigi i Gracji okolice szpitala zaczynają odsłaniać swój pierwotny kształt, a bohater-narrator porządkuje w wyobraźni właściwą lokalizację miasta. Ostatecznie więc poeta akceptuje swoją sytuację i dostrzega w Konstancinie miejski potencjał: „Konstancin odnaleziony jest interesujący i podwójnie swój. Po pierwsze, (wreszcie!) miejski. [...] Po drugie, oswojony i bliski, bo to Konstancin Jadwigi – a także Konstancin Gracji (Kerényi) i innych przyjaciół” (Kobelska 2013, 67). Po powrocie z ośrodka i wyprowadzce z kamienicy na placu Dąbrowskiego podobnemu zabiegowi podda Białoszewski przestrzeń Chamowa. Wtedy właśnie przed poetą jawi się stara-nowa Warszawa.

### **STARA-NOWA WARSZAWA**

Kolejny etap w życiu poety, czyli powrót do Warszawy i przeprowadzka do bloku przy ulicy Lizbońskiej, odsłania dwa zasadnicze problemy. Z jednej strony prawa strona Wisły to w dalszym ciągu część wielkomiejskiej stolicy. Z drugiej jednak strony wznoszone osiedla wraz z przyległymi dzielnicami sprawiają wrażenie zbyt nieuporządkowanych, zielonych i rozległych, mówiąc ściślej,

antymiejskich. Sprzężenie tego, co przynależne miastu z tym, co typowe dla obszarów nieurbanizowanych odsłania dwoisty charakter Warszawy lat 70. Koegzystencja natury i kultury w prozie Mirona Białoszewskiego świetnie wpisuje się w projekt tzw. urbonatury:

W pojęciu tym może się mieścić to, co ludzkie i nie-ludzkie, postrzegane jako złożona, wielopiętrowa sieć składająca się na miasto, w której każdy element jest czynnie uwikłany we wspólną opalizującą i hybrydyczną opowieść. [...] Urbonatura, tak jak proponuję o niej myśleć, pozwala na odbieranie miasta jako (niedomkniętej, migotliwej) całości przy jednoczesnej rezygnacji z zawłaszczających, holistycznych formuł (Korczyńska-Patryka 2019, 187).

Warto w tym miejscu omówić najważniejsze wykładniki hybrydycznej przestrzeni miasta. Po pierwsze brak wyraźnej granicy oddzielającej świat ludzi od świata nie-ludzi powoduje, iż przestrzeń wokół betonowych budynków na obrzeżach Saskiej Kępy jest przestrzenią niejako „pomiędzy”. W tym kontekście operowanie pojęciami natury i kultury zdaje się nie mieć uzasadnienia. Jestem zdania, że nie da się w pełni zrozumieć stosunku autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego* do wciąż poddawanej przemianom rzeczywistości bez uświadomienia sobie hierarchiczności, a więc także względności kategorii estetycznych stosowanych dotychczas w interpretacji tekstów ukazujących złożone relacje człowieka z nie-ludzkimi podmiotami. Po drugie zniesienie omawianej dychotomii daje szansę na scalenie tego, co dyskursywne z tym, co materialne, umożliwiając uwypuklenie problemów dotychczas niezgłębianych przez interpretatorów Mironowej prozy. Wreszcie po trzecie, urbonatura przekracza kategorię

pierwszej, drugiej oraz trzeciej przyrody<sup>3</sup>. Tak więc przestrzeń peryferyjnej Warszawy nie mieści się w dotychczas wypracowanych modelach natury. Odpowiedzią na wyzwanie jak charakteryzować miejsko-wiejskie obszary stolicy może być teoria czwartej przyrody, co w kontekście prozy Białoszewskiego dostrzegła już Agnieszka Karpowicz (Karpowicz 2018, 174). Choć pojęcie to bezpośrednio konotuje z teorią pierwszej, drugiej i trzeciej przyrody, jego składowe trafnie uwzględniają miejską wspólnotę ludzi, roślin i zwierząt. Czwarta przyroda to „zbiorowiska roślinne rozwijające się bez ingerencji człowieka, na siedliskach przekształconych i zdegradowanych” (Jakubowski 2020, 119). Właśnie takie obszary fascynują Białoszewskiego najbardziej: dzikie łąki, niezagospodarowane tereny warszawskich dzielnic czy miejskie zarośla, w głębi których skrywa się wysypisko śmieci. W *Chamowie* najważniejszymi cechami czwartej przyrody, które bohater-narrator wielokrotnie wyróżnia, są wybujałość oraz nieprzewidywalność.

Trafiłem prosto na mostek, dalej droga przez sam środek raj. Coraz rów. Rów odchodzi od rowu. Rosną olchy, trzciny, piętrowe szczawie, pokrzywy, liany, płataniny, kwiaty, wieże z kaszą na parasolach. Bujność nieprzebyta, nieodwiedzana. Jak zaczyna się jakiś rodzaj rozbuchania: na przykład kasza w parasolach z rudą kaszą piętrową, to już ciągnie się ich całe pole po obydwu stronach. Jak pokrzywy za trzciniami, to pokrzywy, pokrzywy, trzciny, trzciny, a wszystko to raz między olszynami, raz w olszynach. Z lianami. Bronią wstępu. W pewnym momencie myślałem, że to już palmy, a to tylko nowe wyruszenie trzciny (Białoszewski 2014, 113).

---

<sup>3</sup> „Pierwsza przyroda”, czyli przyroda pierwotna, która w związku z oddziaływaniem człowieka na środowisko już nie istnieje. „Druga przyroda”, czyli elementy krajobrazu rolniczego np. pola, sady, łąki. „Trzecia przyroda”, czyli przyroda ściśle miejska, która powstała z inicjatywy i dla przyjemności człowieka np. parki, zieleńce, skwery (Springer 2021, 44).

„Nieprzebyta, nieodwiedzana” przyroda Gocławka jest jednocześnie przyrodą tajemniczą i przez to niepokojącą, budzącą jednak w Białoszewskim nieprzejednaną chęć poznania. Przeprowadzka do nowego mieszkania otwiera przed poetą nową perspektywę. Jest nią już nie odpoczynek wśród szumu topoli rosnącej pod oknem mieszkania na placu Dąbrowskiego, lecz spacer w gąszczu podmiejskich traw i pachnący bukiet wypełniony dorodnym „zielskiem”. Taka forma doświadczenia rzeczywistości odsłania przed czytelnikiem nową estetykę miejskich nieużytków, w której to, co chaotyczne i samorodne zyskuje wartość (Karpowicz 2018, 183).

Odkrywanie nieznanymi przestrzeni warszawskich ulic i konstancińskich okolic łączy się ściśle z rolą narratora jako aktywnego podmiotu. Mam tutaj na myśli przede wszystkim specyficzną formę doświadczenia poprzez ruch. Jak zauważyła Maria Janion: „topos Podróży (cóż z tego, że tramwajem lub podwarszawską kolejką) tkwi u podstaw twórczości Białoszewskiego” (Janion 1980, 253). Warto dodać, że po przeprowadzce do mrówkowca przy ulicy Lizbońskiej kluczową rolę odgrywają spacer w okolicach Saskiej Kępy, które wyznaczają właściwy kierunek codziennych praktyk Białoszewskiego. Mimo zawału serca i fizycznych ograniczeń związanych z chorobą podróżowanie autora-narratora w dalszym ciągu charakteryzuje się nieprzejednaną potrzebą poznawania świata. Ten wyjątkowy sposób doświadczenia przestrzeni miejskiej Agnieszka Karpowicz określiła mianem mironizmu:

[mironizm to – E.B.] warszawska figura bycia w mieście, chodzenia po nim, będąca jednocześnie wyrazem jakiejś sytuacji egzystencjalnej, doświadczenia przestrzennego stanowiącego metaforę epistemologiczną i wywołującą natychmiastowe skojarzenia z konkretną formacją kulturową (Karpowicz 2014, 70).

Zdaje się, iż to charakterystyczne dla twórczości Białoszewskiego przyglądanie się krajobrazom dotyczy nie tylko Warszawy. Choć autorka ogranicza mironizm do przestrzeni *stricte* wielkomiejskich, proponuję spojrzeć na tę figurę szerzej. Przybywając do ośrodka rehabilitacyjnego w Konstancinie, poeta odczuwa natychmiastowy głód miejskości. Można by wręcz zaryzykować twierdzenie, że wielość i różnorodność przestrzeni implikuje nieustanny ruch podmiotu. Niezależnie od tego, czy jest to przestrzeń sanatorium, prawobrzeżnej Warszawy, podmiejskiego zagajnika czy nowego mieszkania, każda z nich pociąga za sobą specyficzny odbiór rzeczywistości. Charakterystyczna dla poety potrzeba bycia w nieustannym ruchu spleta się tutaj z koniecznością obcowania z roślinami, co skłania ku stwierdzeniu, iż Białoszewski jest reprezentantem pewnego typu ekokrytycznej wrażliwości. Swoiste wyczulenie na szczegóły wiąże się natomiast z ogromną rolą zmysłów.

### **ZMYSŁOWE POZNAWANIE ŚWIATA**

Odkrycie niesamowitości w pospolitości rzeczy i zjawisk krystalizuje się w prozie Białoszewskiego w sposób szczególny. Jak zauważył Ryszard Nycz: „Epifanijski charakter mogą przejawiać u niego cudze anegdoty i «cytaty z rzeczywistości», starannie zarejestrowane mikrosценki dialogowe, zapisy snów, własnych obserwacji, prywatnych odkryć i zamyśleń” (Nycz 1993, 187). Zachwyty poety nad rzeczywistością sprowadza się do stwierdzenia, że piękno kryje się w najmniejszym, indywidualnym doświadczeniu codzienności. Jeśli każdy element rzeczywistości może być załącznikiem epifanii, nierzadko dochodzi w omawianej twórczości do przewartościowania kategorii piękna. Interesują poetę nieprzebyte zarośla, stare budynki czy porzucone śmieci. Przed wyjazdem z Konstancina Białoszewski,

chcąc jak najszybciej pozbyć się sanatoryjnej pizamy, przypadkiem trafia na leśny śmietnik:

Ujrzałem znów śmiecie. Większe. Różności z plastiku. Dalej. Kupa szkła. Jeszcze dalej na wprost dział papierowy. Obróciłem się w lewo, a tam garnki, wiadra, czajniki, kocioł, emalie świecą. Ile tego. W piachu, na tle łysiny w podszyciu. A tu sosny, krzaki, wrzosa (Białoszewski 2017, 171).

Problem śmieci jest obecny w rozważaniach ekokrytycznych. Julia Fiedorczuk twierdzi, że „wysypisko śmieci lokuje się na granicy pomiędzy cywilizacją a dziką przyrodą – odpady to substancja permanentnie pozostająca w stanie przejścia” (Fiedorczuk 2015, 138). Porzucone w konstancińskim lesie rzeczy Białoszewski nazywa „morzem schamienia”. Natomiast w *Chamowie* ogromna góra śmieci równie mocno zadziwia poetę, co przeraża:

Przebrnąłem przez kawałek lasu i przez polskie mimozy. Nowe góry. Śmiecie. Tak. Coś się pali. Spojrzałem na lecące ptaki. Trochę wron, ale najwięcej czarnych, powoli, równo lecących. To lecą stada palonych śmieci. Więc to już tu. Dostałem się do początku gór. [...] Znalazłem przejście. Tak. Porzucone kapcie. Setki pantofli. Termosów. Blach. Papierów. Wdrapałem się wyżej. Tam dalej całe pokłady śmieci. Jedne wysypują się z samochodów, inne udeptuje sypiacz. Pokłady rosną w góry. W łańcuch górski. To już zjawisko geologiczne. Tu na gorącym uczynku przyłapuje się ludzkość zagrożoną odpadkami, opakowaniami (Białoszewski 2014, 87).

Hiperbolizacja, po którą sięga Białoszewski, ma w przywołanym fragmencie wymiar niemal apokaliptyczny. Przyrównanie hałdy śmieci do łańcucha górskiego wywołuje raczej strach niż podziw, choć w prozie Białoszewskiego uczucia te przeplatają się. Ekscytacja towarzysząca

poecie podczas wiwisekcji śmietniska wiąże się z faktem, że jest to dla niego miejsce nieznane, a przez to nieoswojone i nieznane. Wprawdzie zwykły przedmiot może u niego przejawiać znaki *sacrum*, co łatwo dostrzec zwłaszcza we wczesnej twórczości lat 50., ale śmieci jako przedmioty wieczne będące w stanie niekończącego się przejścia, są nośnikami gorzkiej refleksji na temat świata. Czy w związku z tym uzasadnione jest nazwanie fascynacji miejskim śmietniskiem epifanią? Elżbieta Winiecka jest zdania, że nie, gdyż „procesualność wyklucza spontaniczność – a wsłuchiwanie się w rzeczywistość jest u Białoszewskiego aktem długotrwałym, polegającym na stopniowym dostrajaniu się do świata zewnętrznego” (Winiecka 2006, 181). Proponuję na omawiany problem spojrzeć w oparciu o koncepcję uwagi, którą do rozważań na temat prozy Białoszewskiego wprowadziła Zofia Król:

Warunkiem koniecznym zaistnienia uwagi wydaje się być sam proces percepcji oraz przekonania o jego ważności lub/i jego świadome przeprowadzenie. [...] Uwaga [...] dąży do ocalenia przedmiotu, ale nie przez przeniesienie go do innego świata, do wieczności, a przez umacnianie go w bycie, tu – na ziemi (Król 2013, 10, 27).

Tak więc uważność skłania do obdarzenia uwagą nie tyle uniwersalnych problemów, co codzienności i składających się na nią zwyczajnych rzeczy, mówiąc najprościej, tego, co dzieje się „tu i teraz” (Jędrzejek 2018, 16). Skupienie poety na konkretności i wydobywaniu detali miejskiego śmietniska znajduje swoje odzwierciedlenie w twierdzeniu, że wnikliwym spojrzeniem obdarza autor *Chamowa* absolutnie wszystko. Białoszewski jako poeta uważny czerpie inspiracje z życia, a za najbliższe ludzkiej egzystencji uznaje to, co nierozzerwalnie z nią związane: małe rozmowy, spacer, przedmioty codziennego użytku.

Interesująca wydaje mi się taka lektura prozy Mirona Białoszewskiego, w której uważność i czułość wzajemnie się dopełniają. Powiązanie uważności i czułości świetnie uwidacznia się w stosunku poety do zwierząt, zwłaszcza tych nietowarzyszących:

Pod koniec nocy coś zatrzepotało. Patrzę: ćma. Ogromna. Latała nad ziołami, potem przysiadła. Przyjrzałem się jej od dołu. Kosmata. Nie takie małe zwierzę. Podobne do nietoperza. Oczy świecą, złote. I patrzę. Ćma znów się zerwała do fruwania. Ogromna. Nietoperz, ale z takimi skrzydłami [...]. Ćma chciała usiąść na żarówce. Zdążyłem ją uchronić od zguby. Schowała się w szparze między tapczanem a ścianą (Białoszewski 2014, 131).

Podjęcie próby uratowania ćmy jest dla poety decyzją oczywistą. Skoro w mieszkaniu grozi jej zguba, trzeba odłożyć bieżące sprawy i zająć się tropieniem zagrożonego stworzenia. Ćma to nie nocny intruz, lecz nie-ludzki inny, z którym bohater wchodzi w interakcję. Taka postawa świadczy z jednej strony o uważności Białoszewskiego, bo wiąże się z dostrzeżeniem tego, co małe i powszechnie uznawane za nieistotne. Z drugiej jednak strony można powiązać omawiane spojrzenie z czułością<sup>4</sup>. W eseju *Maski zwierząt* polska noblistka, Olga Tokarczuk, pisze:

---

<sup>4</sup> Czułość Olga Tokarczuk definiuje następująco: „czułość jest bowiem sztuką uosabiania, współodczuwania, a więc nieustannego odnajdywania podobieństw. Tworzenie opowieści jest niekończącym się ożywianiem, nadawaniem istnienia tym wszystkim okrucuchom świata, jakimi są ludzkie doświadczenia, przeżyte sytuacje, wspomnienia. Czułość personalizuje to wszystko, do czego się odnosi, pozwala dać temu głos, dać przestrzeń i czas do zaistnienia i ekspresji. [...] Czułość jest głębokim przejęciem się drugim bytem, jego kruchością, niepowtarzalnością, jego nieodpornością na cierpienie i działanie czasu. Czułość dostrzega między nami więzi, podobieństwa i tożsamości. Jest tym trybem patrzenia, które ukazuje świat jako żywy, żyjący, powiązany ze sobą, współpracujący i współzależny” (Tokarczuk 2020, 287-288).



W filozofii buddyjskiej istnieje pojęcie «istoty czującej». Używa się go potocznie także na określenie zarówno człowieka, jak i bytów innych niż ludzkie. To specjalna, wyjątkowa kategoria, która nie ma nic wspólnego z posiadaniem rozumu, a określa zdolność przeżywania cierpienia i przyjemności, do uczestnictwa w świecie w sposób fizyczny i psychiczny (Tokarczuk 2020, 47).

Zniesienie mocnej granicy między naturą a kulturą, włączenie w literackie rozważania pozornie nieliterackich tematów i w końcu dowartościowanie czułości jako kategorii pozwalającej zrozumieć relacje człowieka z nie-ludzkimi innymi zbliża twórczość Białoszewskiego do systemu filozoficznego Dalekiego Wschodu. Anna Sobolewska przyrównała sposób patrzenia na rzeczywistość autora *Mylnych wzruszeń* do zenu, wiążąc jego ponadreligijny charakter z empatią oraz uważnością (Sobolewska 1993, 129).

Obie zarysowane przed chwilą kategorie tj. uważność i czułość umożliwiają przejście do roli zmysłów w prozie Białoszewskiego. Choć za najbardziej znaczący uznaje się w omawianych utworach wzrok, warto bliżej przyjrzeć się funkcjonowaniu zmysłu węchu, dotyku oraz słuchu. Jak wspomniałam posthumanizm dowartościowuje odmienne od widzenia kategorie doświadczania rzeczywistości. Jestem przekonana, że lektura *Konstancina* czy *Chamowa* wielokrotnie wysuwa na plan pierwszy percepcję świata głęboko osadzoną w wielozmysłowym poznaniu. Polisensoryczność poety najpełniej uwidacznia się na poziomie opisu. Białoszewski często nawarstwia w swojej opowieści kilka zmysłów, chcąc tym samym podkreślić równoważne znaczenie każdego z nich. W szczególny sposób opisuje bohater sposób poznawania świata przez niewidomą przyjaciółkę: „Kupiłem pięć róż powrotu dla Jadwigi. Była. Zabraliśmy magnetofon i pojechaliśmy na moją Trasę. Jadwiga oglądała krokami, rękami i nosem

mieszkanie. W oknie zobaczyła księżyc” (Białoszewski 2014, 33). Kontemplacja przy pomocy dotyku i węchu staje się w zacytowanym fragmencie pełniejsza, ponieważ wzbogacona jest o zmysły, które przynajmniej z założenia nie ogrywają najistotniejszej roli podczas zwiedzania nowej przestrzeni. Wagę słuchu podkreślali krytycy zwłaszcza w odniesieniu do *Chamowa*, gdzie akustyka mieszkania na dziewiątym piętrze stanowi jedno z najważniejszych wyzwań, z jakimi mierzy się poeta: „Rano zasypiam z trudem. Nie mogę przyzwyczać się do akustyki nowego domu. Te ściany, sufity wydają z siebie dodatkowe pogłosy dźwięczne (Białoszewski 2014, 188). Zmysłowość Białoszewskiego niewątpliwie ma charakter synestezyjny. Współistnienie zmysłów odzwierciedla złożoność i niepoznawalność świata. Upajanie się zapachami polnych kwiatów oraz wsłuchiwanie się w szum drzew jest kolejnym sposobem na łagodzenie obcości nieznanego miejsca. Ostatecznie, podobnie jak w przypadku *Konstancina*, Białoszewski przyzwycza się do nowego mieszkania oraz całej Saskiej Kępy: „Chamowo zimowe, gołe, ale już znane” (Białoszewski 2014, 324).

## **PODSUMOWANIE**

Zdaje się, że o twórczości Mirona Białoszewskiego wciąż napisano zbyt mało, mimo że jego teksty, zarówno te poetyckie, jak i prozatorskie, doczekały się wielu pogłębionych analiz literackich. Artystyczny dorobek autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego* zachwyca trafnością myśli, niebywałą umiejętnością dostrzegania piękna oraz czułością wobec tego, co zarówno ludzkie, jak i nie-ludzkie. Twórczość Białoszewskiego analizowana w perspektywie ekokrytycznej odkrywa przed czytelnikiem kilka zasadniczych wątków, które nadal warto zgłębiać. Po pierwsze w swoich tekstach autor-narrator uwypukla sam akt poruszania się,

rozumiany jako specyficzna forma doświadczania rzeczywistości poprzez chodzenie. Tak pojmowany ruch odsyła do koncepcji miroznimu, ujmującego egzystencję autora *Rozkurzu* jako nierozzerwalny splot życia i wędrówki. Poznawanie miejsc Białoszewskiego to przecież przyznanie wartości każdej, nawet najmniejszej podróży. Po drugie, koncepcja urbanatury uświadamia, jak niebagatelną rolę w omawianej prozie odgrywa hybrydyczny charakter przestrzeni, a odejście od podziału na naturę i kulturę umożliwia dostrzeżenie zróżnicowanego kolektywu ludzi, roślin i zwierząt. Czytając *Konstancin* czy *Chamowo*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że ich autorem był człowiek, dla którego miasto niejedno ma imię. Wreszcie, po trzecie, zmysłowość Białoszewskiego pozwala na nowo odkryć wagę słuchu i dotyku. Przepięknie jest wtedy, kiedy natura współistnieje z kulturą, kiedy człowiek przystaje na moment, aby posłuchać śpiewu ptaków i „zawiewu zielska”. Kategoria uważności umożliwia dostrzeżenie w omawianych tekstach inspiracji filozofią Wschodu, choć warto podkreślić, że duchowość Białoszewskiego nigdy nie ograniczała się do tradycyjnie pojmowanej religijności: „Chwalenie Pana. Ciągłe. To musieli wymyślić ludzie bardzo niesyci chwały. Ci sami, którzy za pierwszy grzech uznali pychę. Jakże Pan musiałby się nudzić, słysząc pochwały i pochwały” (Stańczakowa 2009, 44). Gdyby zastanowić się nad tym, dlaczego współcześni badacze literatury tak chętnie wracają do jego twórczości, to być może dlatego, że odnajdują w niej tak wiele wątków bliskich ich własnej egzystencji. Zainicjowanie koniecznej zmiany sposobu myślenia o naturze i kulturze, ludziach i zwierzętach, *sacrum* i *profanum* odsłania nowe wyzwania, przed którymi staje dzisiejsza jednostka, a twórczość Mirona Białoszewskiego pozwala choć na chwilę spojrzeć na świat z nadzieją, że zmiany te są możliwe.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Bakke, M. (2012). *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Białoszewski, M. (2014). *Chamowo*. Warszawa: PIW.
- Białoszewski, M. (2017). *Konstancin*. W: tegoż, *Małe i większe prozy* (87-179). Warszawa: PIW.
- Białoszewski, M. (2013). *Topola*. W: tegoż, *Szumy, zlepy, ciągi* (42-43). Warszawa: PIW.
- Burkot, S. (1992). *Miron Białoszewski*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Czapliński, P. (2017). *Ekokrytyka*. W: P. Czapliński, J. Bednarek, D. Gostyński, *Literatura i jej natury. Przewodnik ekokrytyczny dla nauczycieli i uczniów szkół średnich* (182-184). Poznań: Wydawnictwo Rys.
- Czapliński, P. (2017). *Sploty. Teksty Drugie*, 1, 9-17.  
<https://doi.org/10.18318/td.2017.1.1>
- Fiedorczuk, J. (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Jakubowski, K. (2020). *Nowe ujęcia badawcze przyrody w mieście (urban nature) na przykładzie koncepcji urban novel ecosystems*. W: K. Jakubowski, *Czwarta przyroda. Sukcesja przyrody i funkcji nieużytków miejskich* (105-137). Kraków: Fundacja Dzieci w Naturę.
- Jędrzejek, M. (2018). *Wybierać, widzieć, robić miejsce*. *Znak*, 753, 14-21.
- Karpowicz, A. (2018). *Dzika natura Mirona Białoszewskiego*. *Teksty Drugie*, 2, 57-74.  
<https://doi.org/10.18318/td.2018.2.11>
- Kobelska, A. (2013). *W poszukiwaniu straconego miasta. Nieczarodziejska Królewska Góra: Konstancin*. W: „*Tętno pod tynkiem*”. Warszawa Mirona Białoszewskiego (56-74). Warszawa: Lampa i Iskra Boża.

Korczyńska-Patryka, D. (2019). *Urbonatura – hybrydyczna przestrzeń miasta. Na przykładzie twórczości Mirona Białoszewskiego*. W: A. Ubertowska, D. Korczyńska-Patryka, E. Kuliś, *Poetyki ekocydu. Historia, natura, konflikt (179-199)*. Gdańsk: IBL.

<https://doi.org/10.18318/td.2018.2.9>

Król, Z. (2013). *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*. Warszawa: IBL.

Nycz, R. (1993). „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*. W: M. Głowiński, Z. Łapiński, *Pisanie Białoszewskiego. Szkice (179-189)*. Warszawa: IBL.

Olejniczak, J. (2020). *Białoszewski. 2018/2019*. Kraków: Wydawnictwo Pasaze.

Sobolewska, A. (1993). „Lepienie widoku z domysłu”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*. W: M. Głowiński, Z. Łapiński, *Pisanie Białoszewskiego. Szkice (114-129)*. Warszawa: IBL.

Springer, F. (2021). *Wspaniałe odłogi. Pismo*, 4, 42-26.

Stańczakowa, J. (2009). Z „*Dziennika wspomnień o Mironie*”. *Zeszyty Literackie*, 2, 41-47.

Tokarczuk, O. (2020). *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

Winiecka, E. (2006). *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.

Zajączkowska, U. (2018). *Bez higieny. Znak*, 753, 30-31.

<https://doi.org/10.1093/ajh/hpy057>

ATTENTIVE MIRON. ECOCRITICAL MOTIFS IN THE PROSE OF  
MIRON BIAŁOSZEWSKI

**Abstract:**

Ten years have just passed since the publication of *Tajny dziennik* and Miron Białoszewski's prose continues to demand the discovery of new threads in it; also, in the context of the Anthropocene. The aim of my article will be to analyze and interpret the ecocritical motifs present in the works of the author of *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, which oscillate around the relation between the author-narrator and non-human others. The subject of my research will be two important prose volumes written by Białoszewski in the mid-1970s: *Konstancin* and *Chamowo*, which have been relatively little studied in the context of posthumanism or the category of attentiveness. In this article I will present the attitude of the author to animals, plants, and garbage, which has been partially discussed by Agnieszka Karpowicz in her works. Moreover, I will prove that each of the aforementioned motifs perfectly fits into the current discourse on human-animal, nature-culture relations.

**Keywords:** Miron Białoszewski, ecocriticism, *Chamowo*, *Konstancin*, nature, non-human others, attentiveness

**Abstrakt:**

Od wydania *Tajnego dziennika* mija właśnie dziesięć lat, a proza Mirona Białoszewskiego wciąż domaga się odkrywania w niej coraz to nowych wątków, potwierdzając tym samym jej aktualność w XXI wieku również w kontekście antropocenu. Celem mojego artykułu zatytułowanego

*Uważny Miron. Wątki ekokrytyczne w prozie Mirona Białoszewskiego* będzie analiza i interpretacja występujących w twórczości autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego* motywów ekokrytycznych, oscylujących wokół relacji autora-narratora z nie-ludzkimi innymi. Przedmiotem moich badań uczynię dwa ważne tomy prozatorskie napisane przez Białoszewskiego w połowie lat 70. XX wieku: *Konstancin* oraz *Chamowo*, stosunkowo mało zbadane w kontekście posthumanizmu czy kategorii uważności. W referacie przedstawię stosunek autora *Zawału* do zwierząt, roślin oraz śmieci, który częściowo omówiła w swoich pracach Agnieszka Karpowicz. Ponadto udowodnię, iż każdy z wymienionych wątków świetnie wpisuje w aktualny dyskurs o relacji człowiek-zwierzę, natura-kultura.

**Słowa kluczowe:** Miron Białoszewski, ekokrytyka, *Chamowo*, *Konstancin*, natura, nie-ludzczy inni, uważność