

„Święte życie” na Lizbońskiej. Architektura i *sacrum* w poezji Mirona Białoszewskiego

„Sacred life” at the Lizbońska Street. Architecture and *sacrum* in the poetry of Miron Białoszewski

Joanna Grądziel-Wójcik

Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań, Polska;
e-mail: jkwojcik@poczta.onet.pl

Abstract

The article presents the late authorship of Miron Białoszewski, especially his poems collected in the book *Odczepić się* (1978) and a diary *Chamowo* (2009) that are a document of the poet's life in the block of flats after his removal to the flat in a tower block at the Lizbońska Street in Warsaw in 1975. In these texts we may notice the new way of writing that was formed by new accommodation and living arrangement that influenced the poets' life. On the other hand the room on the ninth floor occurs the place that was marked with *sacrum* and it puts an impact on the poets' metaphysical and supernatural experience. The flat in the tower block has also influenced the author's perspective and the way of writing, so that Białoszewski has experienced terminal situation – being between the two forms of living, balancing between the earth and heaven, *profanum* and *sacrum*. The removal starts to resemble a ferry across Styx, and the ninth floor becomes an unwanted porch of eternity. The titled word *odczepianie się* (disconnecting, separating) from the past and being at the top of the tower block means the new beginning for the poet, and writing becomes an imitation of the God's act of creation that helps Białoszewski to accommodate in the world after heart attack and removal.

Keywords: Miron Białoszewski; architecture; *sacrum*.

„Tu nad Chamowem”

Wiersze z tomu *Odczepić się* (1978) otwierają poetycko tzw. „późną twórczość” Mirona Białoszewskiego i zwykle omawiane są łącznie z kolejnymi tomami jego poezjo-prozy (*Oho*, 1985 i *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAA-meryka. Ostatnie wiersze*, 1988). Zanim jednak nastąpił cykl *Spotkań z nożem, Kabaret Kici Koci* czy ostatnie liryki z *Odmian łapania tchu*, powstały teksty będące „sprawdzonym sobą” literackim dokumentem blokowego życia oraz relacją

z prób zadomowienia się na nowym miejscu – dziewiątym piętrze wieżowca przy ulicy Lizbońskiej 2 na warszawskiej Saskiej Kępie¹. Razem z równolegle prowadzonym prozatorskim *Chamowem* (wydany w całości w 2009 roku) stanowią one zapis czasu przejściowego, notują proces „odczepienia się”, jak mówi autor w tytułowym wierszu, od tego, co „było i było”, pomagają zmierzyć się z nową egzystencjalną sytuacją².

Architektura nie jest nigdy wyabstrahowana z rzeczywistości, wręcz przeciwnie, w szczególny sposób przynależy do życia społecznego, do sfery codzienności, użyteczności i funkcjonalności. Jest zwykle silnie związana z sytuacją ustrojową, uwikłana w politykę, realizuje zawsze czyjaś wizję człowieka i narzuca sposób życia. Przykładem są nowoczesne osiedla mieszkaniowe wielkości średniego miasta, wznoszone w latach 70. i 80., zabudowane blokami, czyli „samodzielnymi budynkami złożonymi z identycznych sekcji o identycznym obrazie architektonicznym” (Basista 2001: 121). Właśnie w jeden z takich wieżowców – „Dom ogromny, na dziesięć pięter wysoki, na ćwierć kilometra długi, [...] szary i pusty” (R 58) – został wrzucony Białoszewski³. I zarazem „wyrzucony”, bo jak wyjaśniał Lu.: „jak go wyniosło, to od razu za Wisłę, to jest ta siła wyrzutu” (Od 31).

Wyrzucony ze starego życia, odczepiony „od starego zamieszkania / od Marszałkowskiej / od co było do zawału”, jak zauważa w tytułowym wierszu tomu (Od 31), poeta wkroczył w nową, specyficzną relację ze swoim najbliższym, architektonicznie zdefiniowanym otoczeniem. Ten właśnie wpływ, jaki wywiera na człowieka budynek, to, co swoją konstrukcją komunikuje, wydaje się dla interpretacji jego tekstów nie do zlekceważenia. W latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku Edward T. Hall zapoczątkował badania nad proksemiką, czyli postrzeganiem i wykorzystaniem przestrzeni oraz dystansu fizycznego w życiu codziennym i w kontaktach międzyludzkich. Badał relacje między człowiekiem a jego archi-

¹ Więcej pisałam na ten temat w artykułach: „*Piękno zamieszkałe*”? Architektoniczne wizualizacje doświadczenia w poezji Mirona Białoszewskiego, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa 2010; „*Blok, ja w nim*”. Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego, w: *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice 2011. Tu odwołuję się do ogólnych ustaleń zawartych w tych tekstach.

² Białoszewski przeprowadził się na Lizbońską 14 czerwca 1975 r., pół roku po przebytych zawale. Równocześnie nastąpiło „odczepienie się” poety od prozaika, jak to określił Jerzy Kwiatkowski (1982: 153) – poeta po 13 latach przerwy wydał wreszcie w 1978 r. nowy tomik wierszy. Anna Legeżyńska z kolei uważa, że przeprowadzki na Lizbońską nie należy przeceniać: „Wyda się bowiem, że to raczej w samym Białoszewskim, nie w odmienionej przestrzeni, czaiły się zagrożenia; nowa sytuacja tylko je wyzwoliła” (1999: 88). Warto jednak podkreślić, że właśnie ta nowa architektoniczna sytuacja, powiązana z wejściem poety w „podstarzałość” oraz kłopoty zdrowotne sprowokowały go do pisania osobnych – w ramach autorskiej poetyki – wierszy.

³ Wszystkie cytaty z tekstów Białoszewskiego pochodzą z wydań: M. Białoszewski, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, Warszawa 1994 (Od); „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa 2000 (Oh); *Rozkurz*, Warszawa 1980 (R); *Chamowo*, Warszawa 2009 (Ch). Lokalizację wskazuję podanymi w nawiasach skrótami oraz numerem strony.

tektonicznym otoczeniem, opisywał antropologiczny, „czwarty wymiar” architektury (Hall 2001: 15), kładąc nacisk na sposób, w jaki obiekt uzależnia zachowanie i postawę przebywającej w nim osoby. Również wyniesienie na szczyt wieżowca stojącego na peryferiach Warszawy musiało wpłynąć na psychikę i sposób odczuwania poety, który dotąd z czwartego piętra obserwował ruch na Marszałkowskiej. Tylko częściowo można zgodzić się z Martą Zielińską, autorką książki o literackiej Warszawie, iż architektura:

Dostarcza pustych form, które nabiorą charakteru, jeśli zdołają wypełnić się intensywnym życiem. Jedne formy nadają się do tego lepiej, inne gorzej. Istota miejsc bowiem zawiera się bardziej w dodatkach niż w murach. Czyli w tym, co te miejsca potrafią wokół siebie wytworzyć (Zielińska 1995: 19).

Betonowe mury mrówkowca bardzo trudno było bowiem Białoszewskiemu oswoić i zamieszkać, ale w końcu i one wypełniły się intensywnym życiem. Nawet wszelkie „dodatki” – tkaniny, świeczniki, rzeźby, drewniane świątki, ikony i bukiety zielska, którymi dekorował „spory pokój” z „mikroskopijną kuchenką” na dziewiątym piętrze, nie potrafiły do końca zmienić semiotyki blokowej przestrzeni. Mimo stopniowego przyzwyczajenia, poczucia się wreszcie u siebie, a po roku nawet znudzenia rozpoznany już miejscem, mimo literackiego uwewnętrznienia nowego mieszkania⁴, Białoszewski wciąż chciał stamtąd uciekać, odczuwając presję i ubezwłasnowolniający charakter murów. *Chamowo* kończy zdanie: „Chce mi się stąd wyprowadzić. Z tych mrówek” (Ch 386)⁵.

Poeta wyczulony był bowiem na „ukryty wymiar” architektury i jej psychologiczne oddziaływanie. W *Chamowie* widać wyraźnie, że przeraża go ekspansja blokowisk – w notatce z 15 maja czytamy:

Za topolą znów ślady po rozebranym domu. Jednym, drugim.
– Przepadnie to wszystko, przepadnie, patrz, tam dźwigi
– O, już bloki
– Wagony... cyrk przyjechał, cyrk przyjechał! A to będą budowali mrówkowce (Ch 362).

Pokój na dziewiątym piętrze, zawieszony między niebem a ziemią okazał się jednak miejscem specyficznym, niejako naznaczonym, dostarczającym poecie doznań o niemal nadnaturalnym charakterze: „nowe bloki Stegien jawią się Białoszewskiemu w postaci półprzezroczystych widm. Jakby z tamtego świata”

⁴ Pod datą 9 maja 1976 r. poeta notuje sen o Lizbońskiej (Ch 345), a niedługo później stwierdza wprost: „Do Saskiej Kępy już się przyzwyczailem. Mieszkanie tu nabrało cech prawdziwości” (Ch 376).

⁵ Pod datą 19 czerwca 1976 r. czytamy: „Minął rok mieszkania tu. Przyzwyczailem się całkowicie. Tyle że nagle trzy dni temu stanąłem w oknie – Co ja tu robię na Pradze? To już naprawdę nie wrócę na plac Dąbrowskiego? Do Śródmieścia?” (Ch 384).

(Zielińska 1995: 53). Mieszkańcowi Lizbońskiej przydarzyło się bowiem coś niezwykłego, czego doznać mógł jedynie „Tu / nad Chamowem” (Od 35), w tym „molochu [...] niebieskim” (Od 35), „Na tej wieży / w tej latarni” (Od 34).

„Biblisko”

„Wyniesienie / nastąpiło”, czytamy na początku tomu. *Wyniesienie*, czyli wyprowadzka ze starego mieszkania i życia, ale też dosłowne „wywindowanie”, jak powie podmiot w innym wierszu, oraz wywyższenie, uświęcenie (niczym wyniesienie na ołtarze). Fakt został tu bezosobowo stwierdzony, jakby sprawca wyprowadzki był nieznany, a wyniesienie po prostu – dokonało się. Najważniejsza w tym wypadku i semantycznie nośna staje się owa przestrzeń na szczycie wieżowca, organizująca relacje wertrykalne „ja” zamieszkującego. Wpływa ona stymulująco na perspektywę widzenia i pisania autora-bohatera, który twierdził: „pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym” (Białoszewski 1976: 7).

Istotne wydaje się poetyckie uwznioślenie miejsca, wspierane w tomie przez liczne sakralne konotacje, przywoływanie elementów obrzędowych, liturgicznych i modlitewnych, niezakładające jednak religijnego wyznania wiary ich autora. „Mój numer kodu pocztowego 03 969. Teraz to chyba zapamiętam, bo 969 lat żył Matuzalem. Trzy – Trójca. Zero było na początku”, czytamy w *Chamowie* (Ch 240). W jednym z tekstów poetyckich miasto nazwane zostaje Babilonem, a jego mieszkańcy „babiloniarzami” (Od 34). Wiersze obfitują w modlitewne i biblijne stylizacje i aluzje: „się radują / pod niebiosy podskakują / z jedenaścich” (Od 214), „żarówki – ta manna z nieba” (Od 221), „Podniósłbym rękę / jak to Boże Dziecię / i błogosławił wszystkie wioski z miastami”, „zaczepiony / na włosku nieba / i poczucia; / tu jest miejsce utajenia”, „płacze niedawno urodzony / upał na wysokości / na niskości nie wiem” (Od 41–42). Osobne miejsce w kronikach z Lizbońskiej znajdują wędrówki poety po kościołach, przyglądanie się odbywającym się tam obrzędowi i ceremoniom, słuchanie muzyki i śpiewów religijnych (cykl *Lecenie mszą*, Od).

Poeta zawsze traktował swe mieszkania jako przestrzeń jednocześnie realną i symboliczną, kontemplował „żywoty otoczenia”, ujawniając szczeliny rzeczywistości, przez które świat objawiał się mu w swej „formie”⁶. Te doświadczenia wewnętrzne, w których podmiot doznaje prawdy o świecie i sobie jednocześnie, rejestrują poetyckie epifanie, stanowiące jedną z formuł interpretacyjnych tej twórczości. Ryszard Nycz odróżnia epifanie tradycyjne, mające charakter religij-

⁶ Według A. Sobolewskiej przeżycie wojny okazało się dla Białoszewskiego twórcze, ponieważ we wrześniu 1939 roku świat „wyszedł z formy” i ten właśnie moment poeta starał się uchwycić w swoim dzienniku pt. *Rajza* (1997: 109); egzystencjalnym wstrząsem, z zachowaniem proporcji, okazała się po latach również przeprowadzka do wieżowca, stymulująca go do nowych poszukiwań formalnych.

ny, w których pojawiają się modlitewne i hymniczne parafrazy, stylizacje i aluzje (jak w cyklu *Szare eminencje z Obrotów rzeczy*) od epifanii nowoczesnych, które według niego reprezentuje dojrzała twórczość Białoszewskiego – pełnią one również funkcje uwznioślenia rzeczy (1993: 184–185). Chodzi w nich o „nagłe objawienie istoty rzeczy”, „nagły przejaw duchowości”, dostrzeżony w banalnej sytuacji, dialogu, geście czy rzeczy, rezygnujący z „aury sakralności”: jedyną prawdą, jaką mają objawiać, jest doświadczenie czasowości istnienia, jego przypadkowości i przemijalności. *Odczepić się* i *Chamowo* zawierają jednak teksty, w których nie tylko nie słabną, a wręcz aktywizują się religijne konteksty oraz język. Białoszewskiemu na Lizbońskiej nie chodzi tylko o odkrywanie dziwności istnienia, o przebłyski sensu w tym, co pospolite czy intensywne, duchowe przeżywanie chwili, ale o doświadczenie na szczycie wieżowca sytuacji granicznej – „przejścia między dwoma formami istnienia” – ziemią i niebem, *profanum* i *sacrum*, życiem i „po-życiem” czy „prze-życiem”⁷. Przez teksty prześwieca nie tylko rzeczywistość w swej miazmatycznej krasie (wszystkie te „brzydutki” blokowej egzystencji, które drażniły i zachwyciły poetę), ale również tajemnicza „świętość”, w którą zostaje – niejako wbrew swej woli – wrzucony latarnik „na czubku” mrówkowca. W epifanijnym wierszu pod tytułem *Sk / twarzą w twarz Siekierek* czytamy:

blask
zielsk

bi
bli
sko p
(Od 214)

Od widzianych z góry zielsk bije blask, zapewne słońca rozświetlającego Zieleń roślin, gdzieś *bli/sko* pod wieżowcem. Zabawa zbitkami spółgłosek organizuje drugą, rozciągniętą w pionie strofoidę – czy to porwane na wersy, wyjąkane „bli-sko”, czy może utworzone na wzór uroczyska *bi-bli-sko* (tak jak „sercowisko” w cyklu *Odmiany łapania tchu*), czyli miejsce w szczególny sposób naznaczone biblijną aurą? Rajem wszak nazywał poeta zarośnięty dziką roślinnością, nieużytkowany obszar niedaleko wieżowca, dokąd „zlatywał” wielokrotnie z dziewiątego piętra po kolejne „krzakodekoracje”. Pełną sakralizację miejsca uniemożliwia jednak żartobliwa gra sylab i samotne „p” pozostawione na końcu wiersza; ostatni wers daje się czytać po ściągnięciu jako „skop”, a może – eliptycznie – jako „skorup”?

Przypomina się opisane sugestywnie w *Chamowie* wielkie śmietnisko niedaleko osiedla, gdzie wypuścił się Białoszewski w poszukiwaniu miodowników:

⁷ „Życie / prze”, pisał Białoszewski w *Rozkurzu* (R 180).

W nagłym błysku zobaczyłem ogromne grzbiety śmieciowych gór. [...] Więc to prawdziwe śmietnisko. W samym gąszczu piękności traw, drzew, zapachów, okrągłych sadzawek, pagórów pełnych miodownika. W środku raj! I te wałki otomanowe, podarte płaszcze i butle nie były przypadkiem. [...] Wlazłem przez rżysko na teren na pół zagrodzony, bardzo zarośnięty, nierówny, tak zarośnięty i upity zapachami, że można było się przewrócić niejeden raz.

Coraz gęściej. Wreszcie jeżyny, trzciny, osty, drzewa, krzaki i całe olbrzymie zagajniki na wysokość człowieka jakichś zielsk, które okazały się polską mimozą; tylko dopiero zabierają się do rozkwitania. Wplątałem się takie gęści ochy, że nie mogłem się przedrzeć. Musiałem wrócić przez te same trzciny, osty, pokrzywy. Wszedłem w las. Nie chciało mi się wierzyć, że zaraz będzie śmietnisko Warszawy. [...] Porzucone kapcie. Setki pantofli. Termosów. Blach. Papierów. Wdrapałem się wyżej. Tam dalej całe pokłady śmieci. [...] Mieszanka raju z wygnaniem (Ch 86–87).

Jak pisze Anna Sobolewska, ten śmietnik „to strefa przejścia między dwiema formami istnienia. Wśród śmieci może nagle objawić się *sacrum*” (1993: 121). W pewnym sensie o Białošzewskim można powiedzieć to samo, co niegdyś Hugo Friedrich o Baudelaire’rze – poeta „tropi misterium w śmieciach wielkiego miasta”, a to, co byle jakie, nędzne i rozpadające się, staje się dlań pożądanym źródłem podnieć poetyckich (1978: 67).

W twórczości z Lizbońskiej poetyckiej „metafizyce codzienności” towarzyszy bowiem silne zakorzenienie w chrześcijańskiej sferze kultury. Kontekstu tego zlekceważyć się tu nie da, bo stanowi on kolejny – obok potocznego, mówionego i dziecięcego (Barańczak 1974) – językowy substrat tej poezji. Sięganie do kultury znaków chrześcijańskich nie prowadzi tu jednak do twórczości religijnej, bo nie sytuuje człowieka w przestrzeni Boga – nie uzależnia go od Absolutu, nie szuka Transcendensu, nie przynosi również buntu wobec niego: „W świecie Białošzewskiego poznanie jest zawsze samopoznaniem, odzyskiwaniem tego, czym jesteśmy, nie wiedząc o tym. Nie ma tu żadnego *zewnątrz*”, twierdzi Sobolewska (1993: 64)⁸. Dla poety relacja między literaturą a *sacrum* nie jest bowiem stosunkiem między tekstem a rzeczywistością pozatekstową (Gutowski 1994: 12) – poeta nie szuka transcendentnej Tajemnicy ani Objawienia – lecz relacją między tekstem własnym a rozumianą jako tekst tradycją religijną: sakralną architekturą, muzyką, rzeźbą, językiem obrzędowo-liturgicznym czy społecznymi formami wyznawania wiary, wszystkimi tymi wypełniającymi przestrzeń życiową poety ikonami, świątkami, aniołami, mszami, chorałami gregoriańskimi. Jak pisze Wojciech Gutowski: „każda literacka wypowiedź «sakronośna» może być rozumiana jedynie w jej związkach z tradycją religijną pojmowaną jako zespół określonych tekstów kultury” (1994: 12–13). Trochę wzniosłe i trochę trywialne, żartobliwie ironiczne *biblistko*-śmietnisko ma taki właśnie *sakronośny* i świecki zarazem charakter.

⁸ „Poeta szydził z ludzkiego pragnienia pewności w sprawach ostatecznych i głodu życia wiecznego. [...] Przywoływanie Boga służy często u niego podważaniu religijnych wyobrażeń” (Sobolewska 1993: 65).

Trudno jednak zgodzić się z kategorycznym sądem, że: „Świętość w świecie Białoszewskiego nie istnieje” (Gleń 2004: 134). *Sacrum* rozumieć wszak można za Zofią Zarębianką jako „przekonanie o świętości istnienia i poczuciu tajemnicy bytu”, bez konieczności religijnego przeżywania rzeczywistości, wyznawania i deklarowania wiary w Boga (1992: 183–184). W tego typu poezji następuje sakralizacja życia doczesnego, biologicznego, a świętość zostaje przypisana jakościom ze sfery *profanum*. Białoszewski wykorzystuje repertuar przesiąkniętej religijnością kultury dla organizacji poetycko przetworzonego świata. Jest zauroczony zewnętrzną warstwą chrześcijańskiej tradycji, wysokoartystycznymi, ale też i kiczowatymi wytworami kultury religijnej, zachwyca się *Mszą* Bacha i ludowymi świątkami, uwielbia stare kościoły i tradycyjne obrządki („Kościół ma te piękne rzeczy, ruchy, słowa”, Ch 154), ale za tą religijną dekoracją nie kryją się poszukiwania czy objawienia prawd wiary⁹. Autor *Obrotów rzeczy*, wykorzystując repertuar znaków przesiąkniętej religijnością kultury, konsekwentnie przekształca w poezji pewną wartość, jaką jest codzienna postać życia – w niereligijnie rozumianą świętość:

Zanik teistycznego *sacrum* religijnego nie musi więc być tożsamy z zanikiem religijności w ogóle. [...] Zasadnicza różnica między *sacrum* niereligijnym a religijnym, zarówno teistycznym jak i pozateistycznym, polega na relacji między nimi a ludźmi. Do *sacrum* religijnego przypisany jest atrybut niezależności od ludzi. [...] Natomiast *sacrum* niereligijne podporządkowane jest ludziom. [...] to ludzie nad nimi panują. Świętości niereligijne służą ludziom, nie zaś ludzie im (Tanalski 1998: 75–76).

Mimo iż w poezji Białoszewskiego nie ma żadnego nadnaturalnego porządku, do którego odwoływałyby się podmiot, a sensory są ustanawiane są przez niego samego, zamieszkiwana przestrzeń wieżowca staje się – w pewnym sensie mimowolnie – swoiście *sakronośna*. Świętość, nawet jeśli jest tylko wykreowana i niereligijna, zostaje tu przywołana i stematyzowana, ogniskując jeden z głównych wątków poezji autora *Odczepić się* i *Chamowa*. Szczególnie zaś naznaczony wydaje się

widok z okna.

Białoszewski nie lubił wysokości. Bał się latać samolotem, jego sny o fruwanii miały charakter lękowy, a Pałac Kultury omijał z racji jego ogromu (Zielińska 1995: 77). W jednym ze snów w *Szumach*, *zlepach*, *ciągach* opowiadał, jak stojąc na przystanku z rodzicami, został uniesiony przez jakąś siłę i rzucony w groźną

⁹ „Ten brak centrum, nieobecność treści życia duchowego to, moim zdaniem, jeden z najistotniejszych rysów tej twórczości, nie zaś znak dyskrecji czy maski. Białoszewski nie wypełnia pustki żadną formą, ideą, obrazem. Wiersz jest jakby naczyniem, które nadaje formę nicości”, twierdzi A. Sobolewska (1997: 65). W *Chamowie* zaś, gdy na widok świątków i ikon nagromadzonych przez Białoszewskiego goszcząca na Lizbońskiej Amerykanka pyta poetę, czy jest bardzo religijny, ten odpowiada: „niewierzący, ale wychowany w katolicyzmie” (Ch 183).

i pustą przestrzeń nieba (Sobolewska 1997: 35). Ironia losu sprawiła, że musiał zamieszkać na dziewiątym piętrze wieżowca, a ulubionym miejscem spacerów stał się korytarz na jedenastym. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* opisywał Białoszewski trzy Warszawy: pierwszą na powierzchni, bombardowaną i zniszczoną, drugą w schronach i piwnicach oraz trzecią, rozciągającą się najniżej, w kanałach. W połowie lat siedemdziesiątych rodzinne miasto Białoszewskiego zyskuje jeszcze jedną perspektywę – napowietrzną, sprawdzaną widokiem ze szczytu wieżowca. W *Pamiętniku...* otwarta przestrzeń i niebo oznaczają zagrożenie śmiercią, również sny o fruwaniu interpretowane są nie jako metafora poetyckiego lotu, lecz przecucie śmierci (Sobolewska 1997: 123). Podobne konotacje zyskuje dla poety zmagającego się z chorobą serca otwarta, pusta przestrzeń na szczycie wieżowca.

Zmiana zamieszkania spowoduje przede wszystkim związaną z wysokością zmianę punktu widzenia: „Bo zmieni się cały układ” (Ch 121). Inaczej widać z balkonu kamienicy na placu Dąbrowskiego, inaczej z okna wieżowca:

Widok wydał mi się na pół nudny. Pośrodku między dziesięciopiętrowcami widać dalszy ukośny bieg Saskiej i przecięcia z jakąś, czasem autobus. Dalej domki, garaże, dwa łyki Wisły, bardzo skąpe, dalekie drzewa i na końcu trzy kominy z dymami – elektrownia na Siekierkach. Jak zamek. Po lewej stronie od lewego wieżowca widać pole Gocławka, szybowcowe. I na końcu kilka jedenastopiętrowców i kościół. Na prawo Czerniaków i nad Czerniakowem Mokotów. Idzie daleko, wysoko, jednym rzędem.

To dziewiąte piętro. Ze schodów widać całą Warszawę i Pragę. Kamieniołomy miasta. Nad tym wszystkim półzanurzone w chmurach, wiszące słońce. Czerwone (Ch 7).

Ten widok podlegać będzie codziennym fluktuacjom, stanowiąc stały i ważny element w codziennym planie dnia poety, który kilka razy dziennie podchodził do okna¹⁰. Według Sobolewskiej:

Narrator nieustannie problematyzuje swoje widzenie świata – widzenie w sensie dosłownym – zastanawiając się nad naturą relacji przestrzennych w mieście. Codziennie studiuje organizację przestrzeni swojego osiedla. Zwłaszcza „okoliczności okiennie-widokowe” dostarczają mu coraz to nowych problemów (1993: 116–117).

Powtarzalna sytuacja wyglądania przez okno staje się modelowa dla „życiopisania” Białoszewskiego, stanowi egzystencjalną metaforę spotkania poety ze światem, „sprawdzania sobą” rzeczywistości: okno jest łącznikiem i granicą jednocześnie, autobiograficzną i zarazem estetyzującą ramą istnienia. Widok z niego staje się metaforycznym modelem percepcji i egzystencji, uruchamia podział na zewnętrzne i wewnętrzne i wskazuje na stopień zdystansowania podmiotu wobec świata:

¹⁰ W *Chamowie* na zakończenie powie: „Patrzę z okna inaczej niż rok temu. Wtedy przyfrunąłem tu na gotowe. W środek bujnego lata. Gorąca. Teraz ta całą zieleń, skąpa trawa, drzewa z opóźnionymi liśćmi, cały ten doczekany, niedociągnięty żmudny cud czuję jako coś zasłużonego. I ja w to włożyłem kupę cierpliwości, doglądania, bycia tu” (Ch 379).

Okno, wraz ze swoim kształtem, kursem, mylącymi refleksami światła, staje się miejscem zetknięcia, komunikacji, spotkania z istotnością ogarniającą i w jakiś sposób tworzącą ludzką realność. Sens jest tu postrzegany jako obecność dana w jednoczącej absolutnej tożsamości. Spojrzenie przez takie okno dopełnia, rozwija realność człowieka, ale jednocześnie nadaje kształt temu, co za oknem (Inne, transcendentne) (Marzec 1998: 177).

Samotne „ja”, stojące za oknem nie może i nie chce pomieścić się w małej zamkniętej przestrzeni, dlatego wciąż wychyla się, wygląda, wystaje na zewnątrz – „Ile razy się mieszczę / w tym ilościowcu / w moim pomieszczeniu?” pyta w jednym z wierszy, by zaraz sobie odpowiedzieć: „Tak na dobre raz. / A i to nie, bo co i raz / wystaję / wyglądaniami / obawami / uniesieniami” (Od 72)¹¹. Mury bloku są równocześnie jego ostatnim azylem i łącznikiem z rzeczywistością, ale też wyniesione za daleko od ziemi – chwieją się, rozpadają, pełne szpar i szczelin, przez które „przezroczyłość / woła” (Od 72). W 1928 roku Sigfried Giedion tak pisał o nowoczesnej architekturze, której konsekwencją staną się bloki mieszkalne:

Domy Corbusiera nie są ani przestronne, ani plastyczne; przewiewa je powietrze! Powietrze staje się ich czynnikiem konstytutywnym! Żadnej roli nie grają w nich przestrzeń ani plastyka, a tylko stosunek i penetracja! Jest tylko jedna niepodzielna przestrzeń. Łupiny między wnętrzem i zewnętrzem opadają (1928: 85).

Wieżowiec Białoszewskiego również jest się ażurowy, pełen szpar i szczelin, wydaje się atrapą, kartonowym pudłem, które może się w każdej chwili rozpaść: „Powietrze na blokach / bloki na powietrzu / niebieskie” (Od 64), „Na górze szpary” (Od 37), „zorza!! / w szparze!” (Od 46), „szpara / smukło / wieje” (Od 195). Poeta odczuwa dyskomfort wynikający z nadmiaru światła i powietrza, powodujący paradoksalnie brak tchu i zawrót głowy („złapanie tchu”, „uuu- / dało się”, Od 42). Przez wszystkie te otwory i szpary wkrada się do mieszkania fizyczne światło, które zyskuje nieuchronnie sakronośne konotacje: „ja”, pozostając na górze „sam na sam z białością, z przezroczyością” (Od 34)¹², ociera się tym samym o tajemnicę, czyli o to, czego nie widać. Przezroczyście znaczy bowiem nierealne, niewyłapujące rzeczywistości, niemal mistyczne: „Wyjrzałem teraz. Zrobił się dzień. I to już nie jest jednoznacznie widok jezior pod zorzami. Są warstwy mgły półprzezroczyście. Widać przez to drzewa. Tak jakby drzewa wyższe dziurawiły subtelną materię mistyczną, wystawiając czuby ponad nią” (Ch 132); w wierszu *Skupienie przeskakujące* wielka, biała ściana, w którą wpatrywał się usilnie poeta, „przezroczyścieje / maleje / radość / prawie pisk wszystkiego” (Od 222). Białoszewski paradoksalnie czuje się przygnieciony przezroczyością, przez którą przeziera wieczność, pustka, tajemnica – chronić przed nią mogą jedynie trywialne rusztowania, ustawione wokół tynkowanego wieżowca:

¹¹ W *Chorobie* zamykającej *Ostatnie wiersze* powie: „nie wychylać się / dosłownie / nie rozruszać / dosłownie // mszczą się zużyte metafory” (Białoszewski 1988: 150).

¹² W *Chamowie* zaś czytamy: „Okno z szumem. Wieczór. Świat sprzezroczyście!” (Ch 288).

ciepło, zanurzenie, zawieszenie,
 czas na uwięzi, zabezpieczenie,
 deski od góry chronią od nieba,
 w tej klacie jak w osłonie
 (Od 86)

Okno na Lizbońskiej otwiera się więc niebezpiecznie na inną niż materialna przestrzeń, na inny wymiar rzeczywistości. W napowietrznej przestrzeni czuje się to, co niewyraźne i nieprzemijające:

A to i tak taka wieczność

A nawet jeśli nie taka
 a wieczna wieczność

to i ona ma podszewkę
 i ona się wywróci

i zejdzie.
 (Od 71)

Przeprowadzka za Wisłę przypominać zaczyna przeprawę za Styks, a dziewiąte piętro staje się niechcianym przedsionkiem wieczności, otwartą bramą do niebios¹³. W *Chamowie* czytamy: „W nocy zakłócenia oddechowe, o wiele za szybkie bicie serca. Stałem w oknie otwartym na mróz. Bałem się przeziębic, ale to dosyć pomagało. Bolało też. I to za mostkiem. Kilka razy robiło się gorzej. Wtedy myślałem o pójściu gdzieś” (Ch 237). Białoszewski odczuwa symptomy choroby i starości, stopniowo słabnie, co odnotowuje między innymi cykl *Letnie siły*: tu „się wszystko mierzy na oddechy / na tchy” (Od 71), powie w tekście zapowiadającym *Odmiany łapania tchu z Ostatnich wierszy*. Z kolei w wierszu *Z okienka* pojawią się „poschodzeńcy”, bojący się „białego [...] luda”, który wnika przez szpary budynku razem ze światłem i wiatrem (Od 195), gdzie indziej „podlatują ciszyczki / machają / oglądania się / niedomknięcie” (Od 222). „Natchnione” i napowietrzne mieszkanie cechuje właśnie owo „niedomknięcie”, przez szpary sączy się światło i wieczność, a ironicznie zdystansowane duszyczki – „ciszyczki” podlatują, zmuszając podmiot do wycofania się w głąb pokoju. To, co realne, powszednie i ziemskie pozostało na dole, to, co spionizowane i wyniesione w górę, niebezpiecznie przezroczyście i metafizycznie. Gdy poeta chodzi wkoło po pokoju, „wtę ktoś / dzwoni / do lewego ucha / – Kto? // – nieodwracalność?” (Od 233); w innych wierszach zagląda w ką, by dostrzec tam „zwinęta w kłębek

¹³ W dzienniku pojawia się przeczucie, że Chamowo będzie ostatnim adresem Białoszewskiego: „Kiedy w zimie wchodziłem tu na Francuską do Gracji, migło mi – Może tu umrę na Saskiej Kępie. Tylko myślałem, że podczas przebywania u Le., a jeszcze nie wiedziałem, że to u siebie” (Ch 40–41).

/ nieskończoność” (Od 233) lub konstatuje: „płynie / praostatek”¹⁴ (Od 248). Również przechadzki po korytarzu na jedenastym piętrze, który nazywał poeta swoją prywatną „galerią widokową” (Ch 38), miały w sobie coś nierealnego. Białoszewski przychodził tam w nocy lub nad ranem, by spoglądać w okna, przez które wpadało światło:

I znów chodziłem między cieniami od okien jak po polach elizejskich właśnie. Ostatnio są tu. Nawet to lepsze niż dosłowne pola. Przez takie wąskie długie przejście Eurydyka mogła iść za Orfeuszem, on nie słyszał jej kroków, na końcu korytarza odwraca się i wtedy Hades bierze ją za łokieć i odprowadza z powrotem (R 134).

Korytarz stanowi drogę w zaświaty, na drugą stronę życia i nie chodzi tu tylko o odprawienia rytuału w celu zadomowienia i ukonkretnienie mitu czy przeniesienie rzeczywistości w przestrzeń mityczną.

W podsumowującej wojenne doświadczenia *Autobiografii z Obrotów rzeczy* poeta trzymał się „kurczowym dramacikiem ręki / słoju okna”, gdy stary, zrujnowany przez wojnę dom chwiał się w posadach. W *Listach do Eumenid*, pisanych ze szpitala po drugim zawale, pod datą 23 maja zanotował: „Popołudnie. Leżę w oknie z ptakami, dębami. Te dni są takie olbrzymie. Ciepłe, miękkie. Jestem taki domajowiony, taki domajowiony” (Białoszewski 2012: 915). Pomiędzy mocnym uchwytem ramy w kołyszącym się domu z wczesnego wiersza a unieruchomieniem, pełnym spokoju i pogodzenia na miesiąc przed śmiercią, znajdują się balansujące na granicy nieba i ziemi wiersze z *Odczepić się* oraz zapis z 6 lipca 1974 roku:

Dochodzę do okna. Czy to przystanął pociąg piętrowy, czy samolot pod sygnałem? W drodze do Otwocka i Konstancina? Bo widać kościół na Gocławku i dymiący zamek na Siekierkach. I tak już będziemy stać i stać, i czekać? Ptaszki śpiewają. Nie ruszymy? Nigdy? Racja. Mogę ja ruszyć się od okna (Ch 59).

Tutaj jeszcze – „mogę ja ruszyć się od okna”, zbiec na dół, zanurzyć się w rytm miasta. Białoszewski zawsze głęboko odczuwał materialność świata (Stala 1993: 107), intensywnie chłonił rzeczywistość, „kolonizując” ją w swoich tekstach, jednak na Lizbońskiej ta sama rzeczywistość jakby oddalała się, rozpraszała, rozrzedzała z perspektywy „wyniesienia”; jednocześnie poprzez szczeliny wieżowca coraz gwałtowniej wkracza do tekstów myśl o śmierci i wieczności. Anna Legeżyńska w silnym zakotwiczeniu w rzeczywistości i kurczowym trzymaniu się materialnego świata, które cechują wcześniejszą twórczość poety, widziała ucieczkę podmiotu przed myślami o śmierci i przemijaniu (1999: 83). W tekstach z Lizbońskiej poeta zostaje natomiast „odkotwiczony”, wyrzucony w górę i odseparowany od świata materii – dlatego w *Odczepić się* i *Chamowie* tak często odrywa się od okna i wybiega z wieżowca, by sprawdzić, jak istnieje to, co odrealnione,

¹⁴ Podkreślenie autora.

widziane z góry. W wierszach z tego okresu następuje przesunięcie akcentów: decentralizacja i „rozproszenie” mentalne podmiotu, o których pisze badaczka, wiążą się tu z percypowaną z dziewiątego piętra rozproszoną realnością, która przestaje zasłaniać śmierć coraz częściej myślącemu o starości poecie. Intensywne doznawanie rzeczywistości zostaje zastąpione przez intensywne doznawanie nierzeczywistości, wieczności, tajemnicy.

W mieszkaniu na dziewiątym piętrze spotkały się bowiem dwa lęki Białoszewskiego – przed wznoszeniem się, wysokością, lataniem oraz przed śmiercią. W powstających tekstach nasila się wątek zagrożenia, alienacji, ale i prywatnej eschatologii, zaś metafizyczna postawa wobec świata ujawnia się ze zdwojoną intensywnością. Chory i postawiony bliżej nieba poeta zaczyna opowiadać o sprawach ostatecznych. Zielińska pisała o Białoszewskim i Isaacu Singerze, iż „obaj wiedzieli to samo: że w przestrzeni nad warszawskimi dachami można zobaczyć śmierć, że niebo wygląda tutaj czasem, jakby nad miastem otwarły się zaświaty” (1995: 175). W *Odczepić się* przestrzeń nad miastem jakby otwiera się na tamten świat, poetycki dziennik Białoszewskiego staje się nie tylko zapisem osvajania nowego mieszkania, lecz także stopniowym przyzwyczajaniem się do śmierci. Choroba przestaje być domeną prozy (Rosiek 1993: 131) i zaczyna opanowywać wiersze, które ukazują, jak pisze Stanisław Rosiek:

Ani życie, ani śmierć. Coś trzeciego. Jakiś stan pośredni, rodzaj zawieszenia, bycie pomiędzy. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych i w pierwszych latach osiemdziesiątych Białoszewski pisze właśnie stamtąd. [...] Powstają wówczas wypowiedzi rozmaite. Wiele z nich skupia się na doświadczeniu śmierci. Tworzą one wyraźnie wyodrębniającą się sekwencję tekstów, którą można by nazwać **pamiętnikiem z pół grobu**. Rozpoczyna się ten pamiętnik *Zawalem*, a kończy *Wierszami ostatnimi* (1993: 140; podkr. autora)¹⁵.

Tom *Odczepić się* zanotowuje początek tej drogi, daleko jeszcze do słynnego *Wywiadu*, w którym Mistrz Miron rozmawia z Panią Gość czy tanga dla Kici Koci. W tych ostatnich tekstach śmierć stanie się jawnym gościem, a odchodzenie czy wyniesienie/wynoszenie się¹⁶ staje się nadrzędnym, organizującym teksty tematem. Tytułowy enigmatyczny „siulpet” z *Mylnych wzruszeń* mógłby być wdług Stanisława Barańczaka pseudonimem śmierci (1974: 71):

dziś niesiulpet
jutro jeszcze nieś
pojutrze jużsiulpet

¹⁵ Również według Jacka Brzozowskiego po zawale: „[p]ojawia się głębokie i subtelne uwrażliwienie na metafizyczną i równocześnie pełną codziennych paradoksów problematykę nieskończoności i nieśmiertelności, materii i ducha, czasu i wieczności, ciała i duszy, bytu i nicości” (1993: 217).

¹⁶ Sylleptyczny charakter „wynoszenia się” – na tamten świat oraz z mieszkania – wykorzystał też C.K. Norwid w *Czarnych kwiatach*, opisując swą ostatnią wizytę u Fryderyka Chopina.

W *Odczepić się* sytuację poety określić można jako „jeszcze nieś”. Trudno bowiem zgodzić się ze stwierdzeniem, że Białoszewski „naturalnie i niemal automatycznie przyjmuje starość za jeden z tematów swej twórczości, zarówno poetyckiej, jak i prozatorskiej, przetwarzając jej ślady i symptomy w tekst literacki” (Klamecka 2007: 184). Żeby można w ten sposób powiedzieć o „wierszach późnych”, potrzebne były „przejściowe” wiersze z dziewiątego piętra.

„Czyhanie na świt”

Podmiot stojący w oknie nie jest całkowicie oddzielony od krajobrazu, ale z racji wysokości nie jest też w nim zanurzony. Kartezjańską perspektywę dominacji spoglądającego z góry oka zastępuje przyglądanie się miastu z zawieszzonego między ulicą a niebem okna: dystans patrzącego nie zostaje całkowicie zniesiony, lecz tylko skrócony, ale z ulicy nie wdziera się już do pokoju polirytmiczna i symultaniczna „symfonia głosów i śladów manifestująca miasto” (Rewers 2005: 66), nie słycać jego życia „w skrótach i ukosach” jak za czasów mieszkania w kamienicy¹⁷. Poeta tęskni za „ciasnymi, starymi, znanymi ulicami” Śródmieścia (Ch 42) i żał mu widoku z Dąbrowskiego „na tych zawsze idących, na te wężizny, bliskie drzewa” (Ch 43). Nie mogąc więc obserwować ludzi i rytmu miasta, Białoszewski ogląda codziennie przez okno – świt.

„Metaforą poznania, zapisem docierania do czystego „ja”, niewypełnionego światem, staje się również tematyka świtu, który – obok nocy – był ulubioną porą poety”, pisze Anna Sobolewska (1997: 63). Autor pracuje nocami, bo jak sam mówi, szkoda ich tracić na niepisanie, zwłaszcza że w budynku jest wówczas najciszej; przed świtem zaś biegnie do okna i czeka na uroczysty moment odsłony rzeczywistości, ważny jest właśnie ów moment oczekiwania, nie zaś przebudzenia. W wierszach „porannych” świt podlega zresztą stopniowaniu: najpierw jest najciemniej, czyli „najraniej”, potem „raniej”, wreszcie następuje właściwe „rano”, kiedy słońce „idzie w ruch” (Od 65). Początek dnia oznacza dla podmiotu wyostrenie jego świadomości, otwarcie się na świat i stanowi analogię do graniczącego z epifanią przebudzenia duszy (Sobolewska 1997: 63). W *Odczepić się* owo „czyhanie na świt” jest nie tyle „czyhaniem na Boga”, co pełnym napięciem czekaniem na mającą wyłonić się z ciemności rzeczywistość, na kolejne powtórzenie cudu stworzenia: „Na 9–tym piętrze siedzę / stoję / w oknie / pilnuję” (Od 67), „Kiedy ranne wstają zorze, / o Boże. / Wstają. / Niech te wody uciekają” (Od 36), „dzień / wstawał miękki, ciepły / w kokonie z chmur, mgiełek, / zaróżowiony na dnie / niedzielowaty” (Od 61), „Zapalenie

¹⁷ We wczesnym wierszu *O mojej pustelni z nawoływaniem* „słycać miasto w skrótach i ukosach” (Białoszewski 1987: 71).

domów / po nocy / tych największych”, „zorca! / zorca!! / w szparze!” (Od 46). Wszystko to dzieje się niepostrzeżenie i bezosobowo, jedynie rejestrowane przez uważne „ja”, stojące w oknie:

Przesuwa się,
przegwieżdża

Małe okno.

Stanięcie.
Uwijają się dokoła siebie niskości.

Noc
rwie do tyłu

rano

ziemia paruje.

Lepi się.
Drzewa.
Jeszcze nie ma zwierząt.
(Od 63–64)

Następny wiersz cyklu nosi tytuł *Ciut później* i opisuje „powietrze na blokach / bloki na powietrzu / niebieskie”, gdy „zorca przyleciała” (Od 64), w kolejnym następuje koniec cudu, dzień się „wyjednawia” i przez mgłę stopniowo przedzierają się widoki miasta¹⁸. W *Chamowie* zaś czytamy:

Gwiazdy połyskują. Święte cyrkle, widelce. Od rąk Boga. Świeczniki. *Lumen de lumine*.
I już emalia nad Grochowem zazieleniona. Czai się Wschód bizantyński.
Urośnie.

Tak, tak, rośnie. Do dołu i góry. Pod zorzą, bardzo jeszcze chłodną i niejasną, widma po polach.
Mgła. Biała, przez to noc jeszcze na niewschodzie granatowa. Ale jak się przyjrzeć wschodowi dołem to mgła odbija w sobie zorze (Ch 141).

¹⁸ Co ciekawe, w wierszach „porannych” świt podlega stopniowaniu: najpierw jest najciemniej, czyli „najraniej”, potem „raniej”, wreszcie następuje właściwe „rano”, kiedy słońce idzie w ruch:

zamachają
światłocienie
za raz
za dwa
i słońce w ruch
i ja
i ludzie
(Od 65)

W zachodniej kulturze blisko od światłości do boskości – światło nieuchronnie wiąże się z metafizyką, wskazując na świat duchowy, świt zaś oznaczać może codzienne narodziny Boga. Bez względu na to, czy jest to słupek blasku w katedrze gotyckiej, „armaty światła” w klasztorze projektowanym przez Le Corbusiera, czy słońce sączące się przez okna na jedenastym piętrze wysokościowca, to okna właśnie „przechwytyją i przetwarzają zwykłe, słoneczne światło w architektoniczne przestrzenie sakralne, nawiązując do starych wzorów”, jak pisze Ewa Rewers (2005: 109). Również w wierszach poety światło zostaje naznaczone sakro-nośnie: gdy „blask” jest „blisko”, powstaje – „biblisko”. Można jednak powtórzyć za badaczką pytanie, czy mamy tu do czynienia z sakralizacją, czy przeciwnie, redukcją metafizyki poprzez włączenie jej w sferę *profanum*? Czy okno poety to lukarna katedry, z której pada boskie światło, owo *lumen de lumine*? Nawet jeśli owo światło „nie reprezentuje [...] Boga, nie pozwala jednak także w tym dążeniu do krótkotrwałego, przez architektów wykreowanego, kapryśnego «dotknięcia» materii przez światło słoneczne o boskim akcie kreacji zapomnieć” (Rewers 2005: 113). W *Chamowie* nieprzypadkowo wieżowiec zostaje porównany do katedry Notre-Dame:

Podszedłem do okna w kuchni. Jacyś młodzi na dziewiątym czy dziesiątym piętrze gadali głośno do innych w moim mrówkowcu. Wychyliłem się, wychyliły się na lewo ręce, potem głowa, spojrzalem w deszcz na prawo, a tu ze ścian, z szarych wgłębień wyglądają znów tu głowy, tu ręce. Chimery z Notre-Dame. Ja jedna z nich (Ch 70–71).

Zamiast świątyni sięgającej nieba pojawia się wieżowiec zanurzony w świetle, wertykalna pasja średniowiecznych katedr znajduje parodystyczną kontynuację w wysokościowcu, tonącym w chmurach. Blok-katedra otwiera symboliczny kod świątyni-góry, świątyni-centrum, świątyni-kolumny, która stanowi *imago mundi* (Utracka 2001: 78). Katedra była zawsze znakiem potęgi i dumy, widocznym znakiem cudu – blok jest z założenia budynkiem-więzieniem, „blokołomem”, „klatką”, ale w percepcji Białoszewskiego wkracza również w wymiar świętości. W jednym z wczesnych wierszy poeta pisał: „być sobie jednym / taki traf mi się”; teraz, „podrzucony” i „wywindowany” na dziewiąte piętro, znajduje się „jeden na czubku na obco- / wanie / z bóstwem” (Od 38). Świetlistość i solarność kojarząca się ze świątynią narzuca sakronośne znaczenia jakby wbrew woli poety, starannie przecież zaciemniającego okna i wygaszającego światła. Podmiot znajduje się w stanie niechcianego wywyższenia, wyniesienia, dosłownego w-niebo-wstąpienia, przemierzając „drabinę do wchodzenia wyżej”, w której „może braknąć szczebli” (Od 40). Sytuacja wybrańca nie odpowiada mu, bo z góry widać mniej i gorzej – jedynie „ruch przepaści” (Od 42). A poza tym „Róże tu na górze / zdychają”.

Zapisy świtań nie są więc tylko swoistą autorską „estetyką meteorologiczną”, ich funkcja wydaje się być podwójna. Każdy wyczekany świt utwierdza jedno-

cześnie Białoszewskiego w pewności, że nie przekroczył jeszcze granicy Styksu. Walcząc z galopującym sercem i problemami z oddychaniem, poeta odczuwa nieodpartą radość na widok spostrzeżonego z okna autobusu:

piąta rano?
ciepło?
mgła?
czy to że
on jedzie
ja żyję?
(Od 81)

Kolejne widoki z okna zakotwiczą go w rzeczywistości, potwierdzają istnienie, którego ubywa z każdym oddechem. W innym wierszu Białoszewski powie to samo najzwięźlej: „Dnieje / Jestem” (Od 224). Na Lizbońskiej samo życie okazuje się łaską, a egzystencja – świętym darem. Poeta, stając się świadkiem cudu stworzenia, jakby mimowolnie – czy nawet wbrew woli – ociera się o świętość, choć nie stoi za nią osobowy Bóg. Według Sobolewskiej „U Białoszewskiego każde przebudzenie, każde spojrzenie w okno może stać się epifanią. Świat co chwila „wychodzi z formy” (1993: 118).

PRL-owski wieżowiec, ów niechciany spadek po „maszynie do mieszkania” Le Corbusiera stanowi końcowy etap powolnej desakralizacji przestrzeni mieszkalnej. Białoszewski próbuje się w nim zadomowić i zamieszkać w nowym nieprzyjaznym mu miejscu poprzez powtórzenie gestu twórczego. „Ja nie Bóg” i „pisarz pism nie św.”, jak sam się nazywał, dokonuje w poezji uświęcenia „blokołomów” dzięki wykorzystaniu symboliki religijnej oraz nawiązaniu do rytuałów kosmogonicznych. Mircea Eliade pisał:

Niezależnie od stopnia desakralizacji świata, do jakiego doszliśmy, człowiek, który opowiedział się za życiem świeckim, nie jest w stanie wyzwolić się bez reszty z postawy religijnej. [...] najbardziej nawet zdesakralizowana egzystencja zachowuje jeszcze ślady religijnej waloryzacji świata (1993: 55).

Odczepienie się i wyniesienie wieszczy nowy początek, pisanie zaś staje się naśladowaniem biblijnego aktu stworzenia tak, by poeta mógł o się odnaleźć i zadomowić w świecie po zawale i przeprowadzce. Białoszewski na dziewiątym piętrze jakby nie ma wyjścia, musi wpuścić w siebie „ten święty niepokój” (Od 69), zdany na misterium światła i „obcowanie z bóstwem”:

Święte życie
tu może być
u siebie
c i c h o
na tej górze
w rurach, w murach

jeżeli tylko jest życie
w sobie;
no a ta świętość?
Z musu
b y w a.

Sakronośne na Lizbońskiej jest więc samo życie – jeśli ono trwa, „z musu” towarzyszy mu świętość, czyli „poczucie zadomowienia we własnym byciu” (Gleń 2004: 140). W późniejszych wierszach, począwszy od *Oho*, eschatologia Białoszewskiego przestanie być sakralnie zabarwiona, coraz bardziej oddalając się od chrześcijańskich kontekstów. Jak każda wartość, również *sacrum* związane z *wyniesieniem* zostało przez poetę sprawdzone w osobistym doświadczeniu i poetycko przerobione: odtąd głównymi bohaterami wierszy stanie się pustka, niebyt i umieranie, zaś bycie rozumiane będzie jako zanurzanie się w nicości.

BIBLIOGRAFIA

- Barańczak S., 1974, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Warszawa.
- Basista A., 2001, *Betonowe dziedzictwo. Architektura w Polsce czasów komunizmu*, Warszawa–Kraków.
- Białoszewski M., 1976, *Poezje wybrane. Wiersze wybrane przez autora*, Warszawa.
- Białoszewski M., 1980, *Rozkurz*, Warszawa.
- Białoszewski M., 1987, *Obroty rzeczy*, Warszawa.
- Białoszewski M., 1988, *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa.
- Białoszewski M., 1991, *Listy do Eumenid*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Białoszewski M., 1994, „*Odczepić się*” i inne wiersze opublikowane w latach 1976–1980, Warszawa.
- Białoszewski M., 2000, „*Oho*” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, Warszawa.
- Białoszewski M., 2009, *Chamowo*, Warszawa.
- Białoszewski M., 2012, *Tajny dziennik*, Kraków.
- Brzozowski J., 1993, *Wiersze ostatnie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, M. Łapiński, Warszawa, s. 201–225.
- Eliade M., 1993, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Friedrich H., 1978, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX Do połowy XX wieku*, przeł. E. Feliksiak, Warszawa.
- Giedion S., 1928, *Bauen in Frankreich*, Berlin; cyt. za: Benjamin W., 2005, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Kraków.
- Gleń, A., 2004, „*W tej latarni...*”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole.
- Grądziel-Wójcik J., 2010, „*Piękno zamieszkałe*”? *Architektoniczne wizualizacje doświadczenia w poezji Mirona Białoszewskiego*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Warszawa, s. 415–428.

- Grądział-Wójcik J., 2011, „*Blok, ja w nim*”. *Doświadczenie architektury a rewolucja formy w późnej poezji Mirona Białoszewskiego*, w: *W kręgu literatury i języka. Analizy i interpretacje*, red. M. Michalska-Suchanek, Gliwice, s. 11–31.
- Gutowski W., 1994, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*, Toruń.
- Hall E. T., Reed Hall M., 2001, *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka*, przeł. R. Nowakowski, Warszawa.
- Klamecka A., 2007, *Lingwistyczne przydechy – refleksje nad późną twórczością Mirona Białoszewskiego*, w: *Starość raz jeszcze... (szkice)*, red. J. Olejniczak, S. Zając, Katowice, s. 182–193.
- Kwiatkowski J., 1982, *Felietony poetyckie*, Kraków.
- Legeżyńska A., 1999, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań.
- Marzec S., 1998, *Obraz jako metafora*, w: *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, red. J.S. Wojciechowski, A. Zaidler-Janiszewska, Warszawa, s. 175–189.
- Nycz R., 1993, „*Szare eminencje zachwytu*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, M. Łapiński, Warszawa, s. 179–190.
- Rewers E., 2005, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków.
- Rosiek S., 1993, *Pamiętnik z półgrobu*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, M. Łapiński, Warszawa, s. 130–143.
- Sobolewska A., 1993, „*Lepienie widoku z domysłu*”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, M. Łapiński, Warszawa, s. 114–129.
- Sobolewska A., 1997, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa.
- Stala M., 1993, *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, M. Łapiński, Warszawa, s. 96–113.
- Tanalski D., 1998, *Katolickie sacrum w epoce postchrześcijańskiej*, w: *Człowiek – dzieło – sacrum*, red. S. Gajda, H.J. Sobeczko, Opole, s. 63–76.
- Utracka D., 2001, *Mistyczno-symboliczna przestrzeń katedry. Wokół tradycji gotyku francuskiego*, w: *Obraz świątyni w kulturze i literaturze europejskiej*, t. II, cz. 2, *Prace interdyscyplinarne*, red. L. Rożek, Częstochowa, s. 73–88.
- Zarębianka Z., 1992, *Poezja wymiaru sanctum. Kamieńska, Jankowski, Twardowski*, Lublin.
- Zielińska M., 1995, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa.