

Agnieszka Rydz

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0000-0002-4676-60903

Botaniczne konceptualizacje pamięci Mirona Białoszewskiego

*A pisanie nie może wynikać z niczego.
Na pisanie musi naciec życie, przeżycia,
wychodzenia, obcowania.*

Miron Białoszewski

„Zielska dzikie”¹ [Ch, 110], róże i chryzantemy były ulubionymi roślinami Mirona Białoszewskiego. Z samotnych wędrówek nocą nad Wisłę, z nadrzecznych łąk, z podmiejskich lasków, a nawet z dawnych wysypisk śmieci Białoszewski wracał „raniutko”, znosząc do domu całe naręcza zerwanych roślin. Zwłaszcza okazały bukiet układany z dzikich gatunków flory, wstawiany później do ogromnej bańki w korytarzu mieszkania, stanowił przedmiot jego osobistej dumy. Zresztą kompozycje roślin w tym oryginalnym dzbanie, zmieniające się zależnie od pór roku, stanowią jeden z podstawowych elementów deskrypcji wystroju *locum* poety przy ulicy Lizbońskiej 2 numer 9, na Saskiej Kępie. Białoszewski przeprowadził się tam 14 czerwca 1975 roku z centrum Warszawy, z placu Dąbrowskiego 7. Tak ważną dla urządzanego mieszkania „lazurową, długą bańkę” [Ch, 12] – chodzi tu o zwykłą ocynkowaną blaszankę, w której rolnicy odstawiają mleko do mleczarni – zakupił zaraz następnego dnia po przeprowadzce. W nowym miejscu napisał między innymi teksty poetyckie, które stanowią literacką egzemplifikację problematyki pamięciowej, głównie skoncentrowaną na reprezentacji wolnościowego zrywu warszawian w sierpniu 1944 roku. Reminiscencje powracającą w kolejne lata, wraz z podmuchem letniego wiatru. Utwory te są równie poruszające i niezwykle jak osobiste świadectwo wojennych przeżyć Białoszewskiego zawarte w oryginalnej narracji głośnego *Pamiętnika z powstania warszawskiego* (1970).

Nadal pozostaje trafna diagnoza Stanisława Barańczaka z eseju *Rzeczywistość Białoszewskiego*, który jako typową sytuację liryczną w interpretowanej poezji definiuje tę o rodowodzie kinowym, gdy u Białoszewskiego „jak w klasycznym westernie, twarzą w twarz naprzeciwko siebie stają dwaj zaledwie przeciwnicy: jednostkowe »Ja« (tzn. »Ja« osobowe lub »Ja« choćby tylko gramatycznie obecne w tekście)

¹ Słowem „zielska” Miron Białoszewski określał w swym pamiętniku dziko rosnące zioła i chwasty. Zob. tenże, *Chamowo*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009. Odwołania do tej publikacji zaznaczam w tekście następująco: [Ch, numer strony].

oraz »Rzeczywistość« (*alias* »Faktyczność«) rozumiana jako **cała reszta świata**². Niniejszy artykuł ma znacznie skromniej zakrojone ramy, niż wskazywałaby na to diagnoza Barańczaka. Cel mojej wypowiedzi określiłabym jako analizę pamięci autobiograficznej poety w jej zapośredniczeniu przez krajobraz, co jest odpowiednikiem rzeczywistości w metaforze Barańczaka i zarazem dla Białoszewskiego stanowi rodzaj zwielokrotnionego wyzwania. Autobiograficzny podmiot jego utworów nie ucieknie od tej próby, za to będzie mierzyć się z przeciwnościami w samotnych zmaganiach na kilku terytoriach jednocześnie (psyche, sztuka, etyka), niczym prawy szeryf z rzezimieszkami nękającymi osadę w amerykańskim kinie.

W pisarstwie Białoszewskiego przeszłość często manifestuje siłę oddziaływania w sugestywnych obrazach roślinnych okazów, dzięki czemu ewokacja polskiej historii – sprawa dotkliwa w indywidualnej egzystencji, jątrząca świadomość poety zupełnie jak zainfekowana rana ciała – będzie tak samo naturalna jak zmienne cykle vegetacji występujące w świecie przyrody. Dla tego twórcy pamięć powstania, nawet scalona w Mickiewiczowskie „jedno” (ja i naród) z poczuciem moralnym wspólnoty, z którą dzielił tragiczne doświadczenie wojenne, nigdy nie była wyłącznie formą artystycznej ekspresji, zadaniem z poetyki. O specyfice dyskursu memorialnego Białoszewskiego decyduje więc nie specyfika wybranego tematu, lecz nietypowy mediator pamięci, konkretnie – ulubione przez niego „zielska”. Zdaniem tego poety rośliny są zdolne, by odżywiać wyobraźnię artysty oraz zasilać indywidualną pamięć pobudzającymi obrazami, dzięki którym przeszłość dociera do świadomości podmiotu wierszy bardziej zrozumiała, przy czym odnowiona i wzbogacona o witalistyczne sensory Natury. Mawia się w popularnej metaforze, że pamięć jest „żywa”. Poezja autora *Pamiętnika* uwiarygodnia tę nieco zużytą metaforę, ale dowodzi też czegoś więcej niżli prawda autotelicznej i autotematycznej literatury, z jaką kojarzy się postać Białoszewskiego. Będzie o tym mowa.

Nowoczesny krajobraz

W wielogatunkowej twórczości Białoszewskiego roślinom przypada rola znamienna, chociaż na pewno nie jest ona samodzielna. Dlatego kierując się na wstępie tym spostrzeżeniem, można uznać botaniczne motywy obecne w jego utworach za „organicznie” przynależne do większej całości, czyli do krajobrazu. Oczywiście nie chodzi tutaj – by tak to określić – o krajobraz istniejący w ogóle (jako prosty składnik świata przedstawionego), lecz o pejzaż, będący rodzajem artefaktu. W tej postaci jest on metodologiczną antytezą naiwnie pojmowanego odmalowywania kopii rzeczywistości w sztuce o mimetycznych założeniach programowych. Za to w swej kreacyjnej formie wyraża świadome, subiektywne, afektywne przeżycie i przemyślenie krajobrazu przez podmiot liryczny w utworach autora *Było i było*. Natomiast to w eseju Georga Simmla ze zbioru *Most i drzwi* znajdują uprawnienie nowoczesnego sposobu interpretowania krajobrazu³, interesujące mnie

² S. Barańczak, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów 1970–1995*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996, s. 286.

³ Zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Nowoczesność jako postawa i zadanie*, w: G. Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Oficyna Naukowa „n”, Warszawa 2006. Zwolnen-

w kontekście omawianej tu poezji Białoszewskiego. Przejdźmy zatem do rzeczy. Charakteryzowany tradycyjnie, w opozycji do natury Simmlowski:

Krajobraz [...] właśnie **jest** ze swej strony **ograniczony, ujęty w ramy** chwilowego albo stałego **poła widzenia**; jego podstawa materialna albo poszczególne cząstki mogą uchodzić po prostu za naturę – ale „krajobraz” jako taki **chce być czymś sam dla siebie, optycznie, estetycznie lub pod względem nastroju**, musi się indywidualnie, charakterystycznie wyodrębnić z owej niepodzielnej jedności natury, w której każda cząstka może być tylko punktem przecięcia wszechświata⁴ [podkr. A.R.].

Na podstawie przywołanego cytatu wolno chyba wysnuć przypuszczenie, że niemiecki fenomenolog rozumiał zagadnienie krystalizacji pejzażu w utworze artystycznym jako proces, który dzisiaj nazwalibyśmy reprezentacją. Dalej dowodził w tymże samym eseju *Filozofia krajobrazu*, że:

Działanie artysty polega na tym, że z chaotycznego, nieskończonego strumienia bezpośrednio danego świata wyodrębnia jakiś kawałek, ujmuje i formuje go jako jedność, która ma sens sama w sobie, a nici uprzednio łączące ten kawałek z resztą świata zostają ucięte i wciągnięte do środka⁵.

Ten niemiecki prekursor socjologii, cieszący się uznaniem poetów Secesji Wiedeńskiej (między innymi Rainera Marii Rilkego i Hugona von Hofmannsthalą), zalecał konstruowanie krajobrazu w dziele sztuki na zasadzie znanej w dwudziestowiecznej hermeneutyce jako droga okrężnej analizy. Przy takich założeniach filozoficznych tworzenie (kraj)obrazu poetyckiego powstawałoby stopniowo według precyzyjnego planu. Reguły analityki obejmowałyby kolejne etapy pracy twórcy: najpierw wybór wycinka krajobrazu z nieograniczonej całości natury, następnie jego demontaż, a potem wydzielenie przydatnych elementów ze zdekonstruowanego zbioru i utworzenie z nich kompletnego obrazu, który w finale zostanie zwięźlony powstaniem nowej jedności estetycznej. Dlatego Simmlowski krajobraz, w przeciwieństwie do Kantowskiego, powstaje w wyniku uwarunkowań i ograniczeń zewnętrznych narzuconych twórcy pejzażu, a którym podlega on jako podmiot doświadczający intensywnych procesów psychicznych: percepcja, filtrowanie, semantyzacja elementów rzeczywistości. Z identycznym modelem (po)nowoczesnego krajobrazu spotykamy się w utworach Białoszewskiego w tomie *Odczepić się* (1978), z którego pochodzą wiersze wybrane do interpretacji.

Strzęp liścia: o anamnezie

Krajobraz w poezji Białoszewskiego ma charakter indywidualny, a zważywszy na wyjątkowość jego twórcy, powiedziałabym, że na wskroś indywidualistyczny, wręcz idiomatyczny. W jawnie autobiograficznych wierszach o powstaniu warszawskim finezyjne nitki pejzażu są stale przetykane mocną nicią pamięci memuarysty.

nikiem myśli Simmla był w Polsce Karol Irzykowski; obecnie jego filozofia została przyćmiona przez popularność Waltera Benjamina.

⁴ G. Simmel, *Most i drzwi*, dz. cyt., s. 293.

⁵ Tamże, s. 296.

Oczywiście przede połączone w ten sposób umożliwiają scalenie wizualnych fragmentów rzeczywistości z różnych planów czasowych w zbitą tkaninę pamięci, ale – istotna uwaga: bez gwarancji jednolitości materiału wspomnień. Każdy splot reminiscencji, nieodmiennie, zachowa właściwą mu, odrębną fakturę, po której dotknięciu od razu rozpoznaje się go jako ten, a nie inny wątek.

Wielki przed tym, zanim krajobraz zaczęto rozpatrywać filozoficznie jako reprezentację, uznano, że jej przykładem jest jeden z fenomenów pamięci określanej jako anamneza. Najogólniej mówiąc, to Bergsonowskie pojęcie pochodzi jeszcze z tradycji Platońskiej i Arystotelesowskiej. Zostało przypomniane przez Paula Ricoeura w monumentalnym studium ponowoczesnej hermeneutyki *Pamięć, historia, zapomnienie*, w którym autor odnosi się do podmiotowego aktu przywoływania z pamięci treści, jakie chce się pamiętać albo upamiętnić. *Anamnesis* w rozumieniu Ricoeura to rodzaj mentalnej aktywności, w której w pełni przejawia się wolnościowy aspekt ludzkiego działania. W rezultacie anamneza zostaje połączona integralnie z pracą przypomnienia. Dlatego od podmiotu pamięci wymaga zaangażowania w procesie docierania do minionych zdarzeń oraz, później, w odkrywaniu znaczeń ewokowanej przeszłości dla wymiaru terażniejszej egzystencji Ja. Kluczowe jest w takiej sytuacji – jak powiada francuski fenomenolog – „żywe doświadczenie rozpoznania, emblemat pamięci fortunnej”⁶.

Znamienny dla poetyckiej *anamnesis* jest na przykład utwór Białoszewskiego zamieszczony w tomie *Odczepić się*. Podobnie do wielu tekstów poetyckich jego autorstwa i ten także jest pozbawiony tytułu. Zanim przejdę do analizy, przypomnę, że wiersze zostały opublikowane w tomiku utworów z 1978 roku. Jednocześnie Białoszewski prowadził regularnie zapisy w dzienniku, który wydrukowano dopiero w 2009 roku jako *Chamowo*⁷. Tytuł diariusza w niedwuznaczny sposób wyraża ówczesną niechęć poety do przeprowadzki „za Wisłę”, do nowo powstającej dzielnicy wieżowców, w miejsce o słabo rozwiniętej infrastrukturze, ale za to w pobliże podmiejskich zagajników i nadwiślańskich łączek. Właśnie przyrodnicze walory sprawiły, że niechętny nowemu miejscu poeta, szybciej niż ktokolwiek mógł przypuszczać, pogodził się „do reszty z tutejszością” [Ch, 12]. A „dzikie zielska” miały ważny udział w procesie osvajania nowej siedziby i dookolnej przestrzeni. Inspirowały do pisania wierszy, jak cytowany poniżej:

Lato jak liść w rowie

mamucieje, strzępieje.

Podmuch rocznicy powstania.

Słońce puszcza leje

i trąby.

⁶ P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, TAIWPN Universitas, Kraków 2006, s. 520.

⁷ Zdarzenia utrwalone przez Mirona Białoszewskiego w dzienniku przypominają niekiedy przygody mieszkańców Ursynowa w serialu telewizyjnym: *Alternatywy 4* z 1983 roku (reż. Stanisław Bareja, premiera 1986).

Kostnieje Warszawa.

Wstaliśmy zaspani od zasypiania.

– Wszyscy są?!?⁸

Problematyka upamiętnienia powstania warszawskiego zostaje tu skupiona w centralnej metaforze, rozpisanej na dwuwiers, jakim rozpoczyna się utwór, przy czym pierwsza linijka tekstu została wyróżniona graficznie przez samego poetę: „**Lato jak liść w rowie/** mamucieje, strzępieje”. Zastanówmy się, co miałyby znaczyć ta metafora porównaniowa sprowadzająca letnią porę roku do obrazu postrzępionego liścia. Zanim spróbuję poszukać odpowiedzi na to pytanie, zwrócę uwagę na ważną wskazówkę interpretacyjną. Pod tekstem wiersza znajduje się adnotacja Białoszewskiego: „1 sierpnia 1975”. Znaczy to ni mniej, ni więcej, że motyw liścia, będący podstawą analogii w metaforze, pełni funkcję wehikułu czasu, zdolnego, by przenieść poetę z 1975 roku (rzeczywistość świata przedstawionego) do dnia rozpoczęcia powstańczego zrywu w Warszawie, w 1944 roku. I jeszcze jedno pojęcie, charakterystyczne przy takim ujęciu tematu – pamięć autobiograficzna, czyli „pamięć osobistej przeszłości jednostki”⁹. Literackie przykłady tego rodzaju pamięci indywidualnej cechuje przede wszystkim to, że przybierają one zwykle kształt wielozmysłowego obrazu, uznawanego w literaturze przedmiotu za reminiscencję¹⁰.

Identycznie jest uformowany autobiograficzny przekaz Białoszewskiego w omawianej tu poezji. W realistycznej płaszczyźnie tekstu mnemoniczny impuls zostaje uwolniony w momencie skojarzenia przez bohatera lirycznego podobieństwa między obrazem liścia o nieregularnych brzegach a przypomnianym sobie widokiem strzępów rzeczy, niesionych przez sierpniowy wiatr po całej Warszawie, po eksplozjach bomb lotniczych latem '44 roku. Dlatego w reprezentacji są zarejestrowane głównie bodźce wzrokowe – i one też najsilniej oddziałują na wyobraźnię czytelnika. Jednocześnie wizualność wzmacniają towarzyszące jej wrażenia termiczne i dotykowe, sygnalizowane w kolejnym wersie utworu, będącym zarazem rozwinięciem obrazu otwierającego tekst i jego semantycznym dopełnieniem: „podmuch rocznicy powstania”. I znów, trzeba zacytować fragment tekstu odczytywać poli-semicznie: jako motyw letniego wiatru, jako przypomnienie powstańczych realiów (ciepło wytworzone na skutek fali uderzeniowej po detonacjach bomb), jako obraz specyficznego ruchu powietrza w upalny dzień (określany jako drganie, falowanie)

⁸ M. Białoszewski, *Wybór poezji*, wyb. L. Soliński, Wydawnictwo Kama, Warszawa 1996, s. 91.

⁹ T. Maruszewski, *Pamięć indywidualna*, hasło w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. M. Saryusz-Wolska, R. Traba, współpr. J. Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 333.

¹⁰ Omawiam oba zjawiska w książkach: *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019; *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011. Psychologiczne reminiscencje charakteryzuje: D. Draaisma, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.

lub w końcu jako motyw wspomnienia napływającego falami do świadomości podmiotu tekstu.

Chcę na zakończenie tej części powrócić raz jeszcze do głównej metafory. Zapisy w dzienniku Białoszewskiego wskazują, że każde sierpniowe lato, szczególnie gdy było gorące, przeżywał jako ewokację sierpnia '44. Z tego powodu inicjalny wers: „lato jak liść w rowie”, naprowadza na rozumienie nie tylko metafory wyodrębnionej z utworu, ale całości przekazu poetyckiego jako przykładu *anamnesis*. Staje się to widoczne zwłaszcza po namyśle nad konotacjami wprowadzonymi przez dwa czasowniki, które wiążą się w wierszu z rzeczownikiem lato: mamucieje, strzępieje. Zrazu, zdawałoby się, że sensy obu muszą się wykluczać i prowadzić do nieuniknionej kolizji znaczeń. Najogólniej mówiąc: liść, który „mamucieje”, powiększa się, podczas gdy liść, który „strzępieje”, wprost odwrotnie – kruszy się, co stanowi zapowiedź jego zniszczenia. Równocześnie każdy z procesów sygnalizowanych przez wymienione czasowniki prowadzi w stronę retoryki, do antytezy. U Białoszewskiego tę figurę utworzyły czasowniki wyróżnione w tekście, z których wymowa pierwszego jest odwrotnością drugiego, a drugiego – pierwszego. Czy można w tej sytuacji ustalić jakiś nadrzędny, wspólny im obu sens? Anamneza niejako „podpowiada” rozwiązanie, które znosi zaobserwowaną kolizję słów, ponieważ ponownie kieruje naszą uwagę na fenomenologię pamięci.

Dotykamy w tym punkcie dwu istotnych aspektów memorii. Pierwszy odnosi się do właściwości pamięci jako władzy umysłu. Wiadomo, że w miarę oddalania się w czasie od pierwotnego zdarzenia nieunikniony jest proces swoistej erozji zapamiętanych treści. Taką regułą ilustruje zbanalizowana metafora, mówiąca o zacieraniu się szczegółów mnemonicznego zapisu. W owym popularnym przekonaniu pobrzmiwa wyraźne echo Platońskiej tradycji, która wiąże trwałość pamięci z materialnym wyobrażeniem pisma odcisniętego na tabliczce wykonanej z wosku¹¹. Wynika stąd następujący wniosek: utrwalenie zdarzenia ani nie jest doskonałe, ani nie odbywa się raz na zawsze. Wraz z upływem lat część pisma okaże się nieczytelna, a przez to pamięć stanie się wybrakowana, ponieważ pojawią się w niej amnezyczne luki. Poetyckim ekwiwalentem tego w gruncie rzeczy fizjologicznego procesu jest w wierszu Białoszewskiego motyw liścia, który „strzępieje”. A to oznacza, że liść stale zmniejsza się, bo odpadają jego skruszałe części.

Natomiast oryginalna metafora liścia, który „mamucieje”, ma przeciwstawną wymowę i ją też proponuję odnieść do właściwości pamięci. Wbrew temu, co może się zdawać, gdy przypominamy sobie o czymś, wcale nie odtwarzamy wtedy źródłowego wydarzenia, lecz na bazie zachowanego materiału tworzymy jego kolejną interpretację. Tym samym biograficzne epizody przyrastają nie w ilość kopii, lecz w nowe odczytania, które są aktualizowane wraz z nabywanym doświadczeniem oraz – co ważne – pod wpływem nastroju podmiotu pamięci w momencie uwalniania wspomnienia¹². Hiperbola użyta przez poetę obrazuje więc specyficzny stan zwielokrotnienia pamięci, analizowany przez psychologów lub innych badaczy

¹¹ D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przekł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009, s. 41–44.

¹² T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 80.

umysłu człowieka. W poetyckiej reprezentacji Białoszewskiego znajduje on swój obrazowy korelat w omawianym utworze, w którym poeta porusza temat pełen emocji: cudowne ocalenie z nocnego nalotu bombowego w czasie powstania. Głos przypomniany stamtąd, gdy ranem do lokatorów zasypanych w piwnicy-schronie dotarło pełne niepokoju pytanie: „– Wszyscy są?!?”, brzmi w pamięci długo po przeczytaniu tego niepozornego wiersza.

Herbarium: o upamiętnieniu

Przykład reprezentacji pamięci autobiograficznej Białoszewskiego zaszyfrowanej w obrazie krajobrazu, równie oryginalny jak omówiona anamneza, stanowi inny jego utwór, także opublikowany bez tytułowej formuły. Pochodzi on z tego samego tomu *Odczepić się*. Na tym nie kończą się podobieństwa między obu tekstami. Sytuacja liryczna przedstawiona w wierszu, jak i ogólnie we wskazanym zbiorze poezji, dotyczy bowiem rzeczywistości upływającej – cytuję teraz anakolut Białoszewskiego z innego wiersza – w „30 lat bez wojny”¹³. W przeddzień kolejnej rocznicy wybuchu powstania warszawskiego poeta ukończył pisanie utworu, któremu przyświecała intencja komemoracji. Zamiar upamiętnienia sugeruje data umieszczona pod zapisem tekstu: „31 lipca 75”¹⁴. Przeczytajmy, by odsłonił się nam przed oczami pejzaż pamięci zakodowany w oryginalnej reprezentacji:

Szare
zielone
miotłowce
 święte krupniki
 chrzany
 otomanowce
 żółte oczy, żółte oczy
 i wszystkie kaszane
 pamiątkowce

to one pokrywały Warszawę
 w gruzach, na niej stały.

Nie zamiatały.

A teraz opatrują, kryją
 od rozbiórki¹⁵.

Pisał Białoszewski tak, aby czytelnik dosłownie mógł zobaczyć w wierszu rekonstrukcję krajobrazu ruin (po)powstańczej Warszawy. W planie referencjalnym przykuwają uwagę zwłaszcza gatunki roślin porastających tak zwane siedliska ruderalne i nieużytki. Ich poetyckie ekwiwalenty projektują rozbudowaną

¹³ M. Białoszewski, *Odczepić się*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978, s. 96.

¹⁴ M. Białoszewski, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 86.

¹⁵ Tamże.

semantykę utworu. Wymienione w enumeracji: „miotłowce”, „krupniki”, „otomanowce”, „żółte oczy”, „pamiętkowce”¹⁶, będące efektem onomastycznych zdolności Białoszewskiego, skrywają nazwy konkretnych gatunków botanicznych, głównie bylin z rodziny astrowatych, a wierność ich poetyckiego opisu naprawdę może zaskoczyć¹⁷. Neologizmy te wskazują przede wszystkim na popularne bylice i nawłocie: bylicę pospolitą (łac. *artemisia vulgaris*), bylicę polną (łac. *artemisia campestris*) i bylicę piołun (łac. *artemisia absinthium*), nawłoc pospolitą (łac. *solidago virgaurea*) oraz chrzan pospolity z rodziny kapustowatych (łac. *armoracia rusticana*). Oczywiście rola roślinnych przywołań nie wyczerpuje się na potwierdzeniu botanicznej wiarygodności motywu. Niebagatelnie umacnia realistyczny wymiar świata przedstawionego, lecz równie dobrze ujawnia sposób percypowania rzeczywistości przez poetę, ukazawszy wizualną zasadę powstawania jego asocjacji pamięciowych. Ponadto florystyczne komponenty tekstu jednoznacznie poświadczają estetyczne upodobania Białoszewskiego, tyleż wyrafinowane, ile egalitarne. Są one dostępne każdemu pod warunkiem, że cechuje go sensualna wrażliwość odbioru świata i rozwinięta imaginacja. Wreszcie – wymienione przykłady gatunków roślin składają się na rodzaj najprawdziwszego *herbarium*. Jest ono dziełem osobliwym, bo poeta utworzył je – co teraz podkreślam – przez kumulację żywych organizmów, a nie z zasuszonych okazów flory, niczym w tradycyjnym zielniku. Niezmienny za to pozostaje cel zgromadzonego zbioru, który – identycznie jak każda inna kolekcja – ma za zadanie upamiętniać kogoś lub coś.

Należy zatrzymać się w tym miejscu, by przypomnieć pokrótce problematykę pamiętki w polskich badaniach nad pamięcią. Bierze ona początek z ważnej pracy Ireneusza Opackiego¹⁸. Jego zdaniem do epoki romantycznej upamiętnienie polegało na tworzeniu kolekcji rzeczy, na gromadzeniu dóbr materialnych (*vide*: Świątynia Sybilli Izabeli Czartoryskiej w Puławach). Odbывało się to w myśl zasady: im bardziej imponujący zbiór przedmiotów zostanie zebrany, tym lepsze i trwalsze będzie upamiętnienie¹⁹. Ten oświeceniowy model w następnej epoce uległ radykalnemu przekształceniu. Kierunek semantycznego przesunięcia prowadził podówczas od rzeczy-pamiętki do znaku pamięciowego. Według Opackiego była to droga od oświeceniowego pomnika do wiersza w romantycznym sztambuchu. Dzisiejsza polszczyzna korzysta z obu znaczeń pamiętki, a – jak trafnie podsumował wędrowkę sensów Grzegorz Marzec – „[n]astępstwem tej semantycznej spuścizny jest związek pamięci z materialnością, z namacalnością doświadczenia pamięciowego”²⁰. Ślady takiego

¹⁶ W tym miejscu pragnę podziękować wszystkim uczestnikom konferencji: *Dendrografie. Literatura, kultura, historia* (8–9 kwietnia 2019, Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie), którzy włączając się do dyskusji, pomogli mi w ustaleniu gatunków roślin zaszyfrowanych w poetyckim języku Mirona Białoszewskiego.

¹⁷ Przy oznaczaniu gatunków i sprawdzaniu botanicznych szczegółów korzystałam z wirtualnego atlasu roślin: <https://atlas.roslin.pl/> (dostęp: 14.07.2019).

¹⁸ Zob. I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, tu: *Pomnik i wiersz (Pamiętka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu)*.

¹⁹ Tamże, s. 75.

²⁰ G. Marzec, *Ekonomia pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 60.

myślenia nosi również poetycka klasa „pamiętkowców” z utworu Białoszewskiego. Poszczególne egzemplarze ziół w świecie wykreowanym w poezji mają swe naturalne odpowiedniki w królestwie flory, dzięki czemu wyraziste jest przecięcie dwu dyskursów (krajobrazu i pamięci), wokół których krąży moja analiza. Przestrzeń autobiograficzna²¹ Białoszewskiego ciągle przenika się tu z nowoczesną „filozofią krajobrazu” Simmla, a wspólną cechą obu jest w tym wypadku materialność roślinnych komponentów. Przy takim założeniu na pewno warto przyrzeć się morfologii poszczególnych gatunków ziół, ponieważ determinuje ona materialną podstawę pamięci poety.

Rośliny z wiersza Białoszewskiego, zwłaszcza rozmaite bylice, nawłóć i wrotycz, mają kwiaty zebrane w charakterystyczne kwiatostany, które fachowo określa się jako baldachokształtne albo wiechowate, a to z kolei sprawia, iż odwrócone „do góry nogami” mogą wywoływać skojarzenie z kształtem miotły. Tym bardziej jest to prawdopodobne, że zdrewniałe łodygi bylic wykorzystywano kiedyś do wytwarzania miotel, którymi sprzątano podwórka kamienic. Na przykład tej na warszawskim Lesznie, gdzie w latach trzydziestych XX wieku wychowywał się przyszły autor *Donosów rzeczywistości* (1973). W kontekście codziennego życia zrozumiałe i mniej niezwykle okazują się zatem „miotłowce” z tekstu Białoszewskiego. Ponadto zapisy diariuszowe dowodzą jasno, że „kwiatem nad kwiatami”²² poety była dziko rosnąca bylica. Można przypuszczać, że o takim wyborze Białoszewskiego przesadziły morfologiczne cechy ziela. Roślina ta zawdzięcza imponujące rozmiary nie tylko swej wysokości, bo często zdarza się, że przekracza 200 centymetrów, lecz wcale nie mniej rozłożystym, wonnym kwiatostanom. Właśnie baldaszkowate kwiatostany bylicy poeta po wielokroć porównywał do kunsztowności misternie wykonanych koronek. W końcu sierpnia 1975 roku odnotował w dzienniku informację o tym, że bujnie wyrosły: „[B]ylice ogromne. Wielkości choinki. Kolor fioletowoszary. Po przyschnięciu listków i krupiek gałęzie zachodzą na swoje delikatne cienie, a te na świętki. **Jak koronki** [podkr. A.R.] bardzo skomplikowane” [Ch, 127]. Przyjrzyjmy się jeszcze zapisowi o bylicy z 7 października tamtego roku: „Więc póki są, to przynoszę. Szkoda mi rwać, ale nie mogę się nieraz powstrzymać. Więc są w pokoju trzciny z kitami, **koronkowe brabanckie byliny** [podkr. A.R.], kolor też koronek – fioletowy brąz” [Ch, 168]. Podczas nocnego spaceru na trasie z przedpokoju do kuchni światło świec rozstawionych na podłodze mieszkania sprawiało tamtej jesiennej nocy – wiemy to z narracji w diariuszu, powstającej równoległe z omawianą poezją – że pokój stawał się „duży, ciepły i zarośnięty żywym byciem” [Ch, 169]. Otóż to, „żywy byt” urzekał zwykle Białoszewskiego jak mało co, służył mu do kontemplacji, pisarsko inspirował, wzbudzał pragnienie „życia dorodnego”.

Sierpień to miesiąc, kiedy mnóstwo roślin występujących w klimacie europejskim, nie wyłączając przedstawicieli z rodziny astrowatych, osiąga stadium

²¹ Termin, zaczerpnięty z monografii Philippe’a Lejeune’a: tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, przeł. W. Grajewski i in., TAIWPN Universitas, Kraków 2001, s. 52–56.

²² Zob. „Kwiaty w kupie przeważnie wyglądają łakomie, lepiej. To samo pomidory. To samo ludzkie. Wydaje się wtedy, że każdy bardzo ładny. A wyjąć z tłoku, uroda cienieje. Zabrało uzupełnień. Chyba że już się trafi ten kwiat nad kwiatami” [Ch, 110].

maksymalnego rozwoju. Naturalnie sezonowy rozkwit ziół zachęcał Białoszewskiego do prowadzenia własnych botanicznych studiów w tworzonych dziełach. Pora była przecież znakomita, by kontynuować „dalsze stadium bylicy, rozbuchane liście, kwiatki przemienione w dużą kaszę owocową, całość nie taka koronkowa, jak była” [Ch, 120]. Letnia ekspansja zielsk, zwłaszcza z rodziny bylin, uwidoczniła bogactwo ich niezwykłych kwiatostanów, sprawiających wrażenie, jakby zostały obsypane drobnymi ziarenkami kaszki manny. Ta atrakcyjna wizualnie cecha morfologii bylic i nawłoci znalazła odzwierciedlenie w dwu wzmiankach w utworze o incipicie [Szare], gdy wśród wonnych ziół pojawiają się w poetyckiej enumeracji „krupniki” i inne „kaszane” gatunki zielsk. Wygląda na to, że specyficzna „kaszka”, jaką są „obsypane” owe byliny, w ocenie Białoszewskiego przesądziła o ich nadzwyczajnych walorach estetycznych, sprawiając, że chętnie dekorował nimi mieszkanie w „mrówkowcu” na Chamowie. Przy okazji dodam, że słowo „kaszane” notuje *Słownik języka polskiego*. Pod hasłem: „kasza” znajdziemy w leksykonie między innymi następujący ciąg synonimów: „• kaszany • kaszka • kaszkowy”²³.

Oprócz roślin „kaszanych” Białoszewski szczególnie faworyzował ziela z żółtymi kwiatami. Nie bez ważnego powodu. Odpowiedź znajduje się w dzienniku poety, prowadzonym od czerwca 1975 roku do maja następnego roku. W lipcowym zapisie z 24 lipca znalazłam uwagę, która antycypuje sierpniową aurę memorialną w analizowanych wierszach. Stąd wiadomo, że w okolicach podwarszawskiej wsi Wola Grzybowska poecie udało się znaleźć: „w kole krzaków dołek z żółtymi guzikowcami. To one i te drugie żółte, **kaszane**, nazywane polską mimozą [nawłoc – dop. A.R.], **nadają mocny żółty zapach sierpniowi**” [podkr. A.R.] [Ch, 85]. Spłaszczony żółty kwiat w koszyczkach kwiatostanów sprawiają, że wrotycz pospolity (łac. *tanacetum vulgare*) może być idealnym przykładem „guzikowca” wymienionego na kartach dziennika Białoszewskiego i oznaczać „żółte oczy” w jego poezji.

Intrygujący motyw żółtych guzikowców powróci w komentarzu diarysty z 24 sierpnia 1975. Wtedy niedzielna wędrownia po dzielnicy Siekierki nieoczekiwanie przypomniła mu o kulturowym fenomenie ofiary czynionej z życia: „Dochodziłem do wału między gęstymi żółtymi guzikowcami. One biją w nos. Patrzałem, czy tu mógł Abraham składać ofiarę z Izaaka. Tak. Mógł. Na stoku wału, w płataninie ziół, dalej Wisła. Tu Bóg wstrzymał siekierę” [Ch, 125]. Pewną niespodzianką jest w przywołanym fragmencie militarna metafora: guzikowce „biją w nos”, za pomocą której Białoszewski oddał swoisty „cios”, jakim dla jego powonienia był odurzający zapach kwitnących, dzikich roślin. Notabene siła bodźca węchowego oraz podpowiedź odkryta w toponimie Siekierki razem wymogły na nim, by ruszył z domu w plener, powodowany następującą wizją: „Wyobraziłem sobie, że na Siekierkach mogła się jakimś dzieciom ukazać Matka Boska w krzakach. Potem, że tam przebywa tłum w czasie deszczu, krzaki szumią, łąka pełna, Wisła wzbiera, wszyscy czekają na cud” [Ch, 125].

Wracając do głównego wątku mnemonicznego, można stwierdzić, że aluzje botaniczne w tekstach Białoszewskiego pozwalają zobaczyć jego powstańcze

²³ *Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, wersja elektroniczna.

wspomnienia w dosłownie rozumianym obramowaniu Natury, a uściślając – w kontekście zapachu kwiatów i ziół, co jest wyznacznikiem jego pamięci autobiograficznej. Zwykle w dyskursie memorii akcentuje się wizualny aspekt przedstawień, podczas gdy to zapach należy do najsilniejszych bodźców pamięciowych, w czym – z punktu widzenia psychologii ewolucyjnej – zaznacza się typowo adaptacyjny charakter sygnałów węchowych dla psychiki człowieka²⁴. Jaki związek mają poczynione uwagi z twórczością Białoszewskiego? Nakłada się tu wiele rozmaitych zjawisk równocześnie. Zacznę jednak od synestezji, kwestii zasadniczej dla formowania wymowy autobiograficznego przekazu poety w przykładzie zaczerpniętym z dziennika. Tradycyjne poetologiczne ujęcie definiuje synestezję jako „przypisywanie znaczeń jednego zmysłu zmysłowi innemu”²⁵ i uwypukla sprzeczność w opisie zjawiska jako ognisko metafory w mowie potocznej albo w tekście literackim. Natomiast w popularnym dzisiaj ujęciu korporalnym synestezja zyskuje wyjątkową rangę z innych względów. Zauważa Anna Łebkowska, że obecnie w ramach somatopoetyki „[s]ynestezję docenia się przede wszystkim za to, że pozwala połączyć doznania zmysłowe ze znaczeniem, somatyczne z tym, co językowe, za to, że ucieleśnia w sobie to, co sensualne, w jedyny dla siebie sposób nie umykając temu, co powiązane z sensem”²⁶.

Najważniejsza z mojego punktu widzenia jest fraza „żółty zapach sierpnia”, wiążąca widzenie żółtego koloru z zapachem rozkwitłych kwiatów. Gdyby poprzestać wyłącznie na tej koincydencji, nie byłoby żadnego odkrycia, poza potwierdzeniem występowania synestezji. Paralelnie: woń bzów uprawomocnia określenie bzowy, czyli w kolorze lila, zapach maja²⁷. Ta sama rzecz przedstawia jednak bardziej złożone sensory, jeśli zmysłowe przesłanki dotyczą reprezentacji. Wówczas, jak w przykładzie z Białoszewskiego, widok żółtego koloru uobecnia przeszłość, pozwalając traktować pamięć jako rzecz materialną, będącą tuż na wyciągnięcie ręki. Powiem więcej niż Marzec – mnemoniczne medium w formie roślinnej umożliwia wielozmysłowe odczuwanie wspomnienia (widok, węch, dotyk), przybliżając reprezentację do stanu bliskiego epifanii.

Pozostaje jeszcze wymowa intensywności barwy żółtych kwiatów. Jej waga zostaje zaakcentowana w wierszu w jedynym powtórzeniu na przestrzeni całego tekstu: „żółte oczy, żółte oczy”. Ten zduplikowany motyw jest tak samo polisemiczny jak reprezentacja z diariusza poety. Różnie można go rozumieć. Na zasadzie semiotycznego indeksu, bo żółty kolor oznacza ostrzeżenie (np. znaki drogowe, tablice informacyjne), może formułować przestrożę przed wojną. Z kolei przez powinowactwo z żółcieniami na malarskich pejzażach Vincenta van Gogha wprowadza niepokój jako nadrzędną emocję, dynamizując kompozycję wiersza ustaloną wedle porządku

²⁴ Olfaktoryczne uwarunkowania pamięci kompetentnie referuje Douwe Draaisma. Zob. tenże, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, przeł. E. Jusewicz-Kalter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006; tu: *Zapach a wspomnienia*, s. 40–55.

²⁵ M. Głowiński, *Synestezja*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 506.

²⁶ A. Łebkowska, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury*, t. 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. T. Walas, R. Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 131.

²⁷ Roślina nazywana bzem to lilak pospolity (łac. *syringa vulgaris*).

dość statycznej figury retorycznej, jaką jest enumeracja. Przede wszystkim trwogę budzą jednak oglądane czy przypominane widoki. Zupełnie jakby „żółte oczy”, metonimia spojrzenia poety, rejestrowały obrazy zniszczenia rysujące się na tle panoramy miasta. Odnosząc te spostrzeżenia do dominującego obrazu żółtych kwiatów, stwierdzimy, że rośliny ruderalne z wysokości (*sic!*) usypanego stożka gruzów w latach powojennych „spoglądały” w Warszawie na wszechobecny krajobraz zgliszcz:

to one pokrywały Warszawę
w gruzach, na niej stały.

Nie zamiatały.

A teraz opatrują, kryją
od rozbiórki.

Wniosek nasuwa się wręcz naocznie: przez nowoczesne *herbarium* Białoszewskiego przeziara reprezentacja miasta zmiecionego z powierzchni ziemi. W kontraście do jego obrazu, na tle popiołów, żółto kwitnące rośliny: dziewanny, nawłocie, wrotycze, dziurawce, manifestują swą obecność intensywną barwą i zapachem. Ani jednego, ani drugiego nie daje się łatwo zapomnieć. Białoszewski nie został jednak piewcą apokalipsy, chociaż byłoby to w pełni usprawiedliwione przez jego przeżycia na wojnie. Zamiast w kółko lamentować, afirmował życie, jakiegokolwiek ono jest: nawet ledwie tłące się na ruinach. A „zielska”? Zawsze trwały obficie rozrośnięte, nieokiełznane. Wpierw „stały” na gruzach, pozwalając na zablźnienie miejskiej tkanki urbanistycznej po spaleniu miasta w powstaniu. Natomiast później, jak w latach siedemdziesiątych, gdy powstawał wiersz, rośliny świetnie robiły to, co zawsze: maskowały rudery, pnąc się po resztkach murów. W poetyckim widzeniu nadal jednak „opatrywały” walące się budynki, niczym sanitariuszki rannych w powstaniu, lub ukrywały je „od rozbiórki”, a ta ostania fraza przywodzi na myśl foniczne skojarzenie z błagalną suplikacją „od powietrza, głodu, ognia i wojny”. Warto uświadomić sobie, co wynika z relacji Tadeusza Sobolewskiego, że na przeja-wy duchowości, na wszelką obrzędowość Białoszewski był nadzwyczajnie wrażliwy i „[n]igdy nie odrzucił młodzieńczego przejęcia katolicką liturgią”²⁸. Ślady duchowych fascynacji zachowały się licznie w bogatym dorobku pisarza.

Drzewa w wodzie: o zapomnieniu

Pod datą 29 lipca 1975 roku Białoszewski odnotował w diariuszu kolejną samotną wędrówkę w letnią noc. Znow nad Wisłę. Znow po śladach historii. Relacjonował:

Wylazłem na wał goćławski ze szwedzkim krzyżem, wystawionym tu u zbiegu wału goćławskiego z miedzyszyńskim, nad stepem, na krańcach boków Chamowa, na pamiętkę bitwy ze Szwedami 28, 29 i 30 lipca 1656 roku. Odwiedziłem widok na Wisłę. Bo jest. Między drzewami nagle. Woda z przyboru ustąpiła, choć jeszcze duża [Ch, 108].

²⁸ T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 79.

Dzień później, dokładnie „w nocy z 30 na 31 lipca 1975”, o czym informuje dopisek pod utworem: *30 lipca w nocy*, wyprawa Białoszewskiego na miejsce historycznej bitwy z lat wojny polsko-szwedzkiej (1655–1660) znalazła swój odpowiednik w poezji, acz została przedstawiona w stylistyce bliższej reportażowi aniżeli tradycjom mowy wiązanej. Poeta uprawiał gatunek w młodości, gdy pracował jako dziennikarz prasowy, między innymi w „Świecie Młodych”. W wierszu czuć nerw narracji oraz szybkie tempo przekazywania treści, a to za sprawą nasycenia tekstu czasownikami: „zjechałem” – „poszedłem” – „idę” – „czytam” – „ruszam”, oddającymi aktywność jego bohatera:

Ciepło. Nieruchomo.
 Znowu zjechałem. Poszedłem
 w uliczki Chamowa
 między bliźniakowce,
 wieżowce,
 zielska.
 Zielska tyle, że ojej
 a to zawsze
 całe ich skwery, ulice,
 wyższe od ludzi
 i jeszcze rosną.

Idę na nasyp lotniskowy.
 Ciemno, niżej wieś,
 psy odganiają.
 Krzyż – czytam:
 „Poległym
 w obronie
 ojczyzny
 w bitwie
 ze Szwedami
 28, 29 i 30 lipca
 1656 roku”.

W tych kumosach.

Akurat się skończyła.
 319 lat temu.
 No no.

Ruszam, schodzę za wał w dół,
 zielska i żółto świeci woda.
 Czy to woda?
 Stoi wszędzie, stoi, już
 drzewa w wodzie
 a ja stoję
 z drzewami. Na Wiśle²⁹.

²⁹ M. Białoszewski, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 87–88.

Sytuacja liryczna zarysowana w utworze *30 lipca w nocy* dotyczy miejsca pamięci pojmowanego w ścisłym rozumieniu popularnego obecnie terminu. W koncepcji Pierre'a Nory tego rodzaju miejsce wcale nie musi wskazywać na lokalizację przestrzenną *topoi*, mimo że nazwa zawiera sugestię topograficzną. Bowiem „miejscami pamięci mogą być nie tylko miejsca geograficzne, lecz także wydarzenia i procesy, wyobrażenia i rzeczywiste postaci, artefakty, symbole i inne fenomeny historyczne, w których »krystalizuje się narodowe dziedzictwo«³⁰. By powtórzyć część definicji w kontekście utworu Białoszewskiego: i w nim również narodowe dziedzictwo krystalizuje się, znalazłszy reprezentację historii po części w kulturowej symbolice, po części w naturalnym pejzażu nadwiślańskim. Główną zasadą organizacji świata przedstawionego jest w wierszu kontrast dwóch motywów o przeciwstawnych funkcjach semantycznych: roślin i rzeki. W formie synekdochy oba stanowią poetyckie aluzje do potęgi archetypowych żywiołów, to znaczy – do ziemi i do wody, które niejako „konkurują” o pierwszeństwo widzenia poety oraz wagę dla idei utworu.

W obramowaniu Natury i za pośrednictwem jej przedstawicieli Białoszewski pyta tym razem o sens praktyk upamiętniania odległych wydarzeń z przeszłości Polski. Geneza utworu jest realistyczna, zupełnie niewydumana – poeta zerka w kalendarz, a widząc datę 29 lipca, nagle przypomina sobie o rocznicy bitwy, jaka przypada na ten właśnie dzień. Uzmysłowanie sobie tej zbieżności nakłania go do natychmiastowych odwiedzin skraju jakiegoś pola, gdzie przed wiekami, co akurat należy przyjąć jako dosłowne sformułowanie, doszło do starcia wojsk wrogich armii. Po przybyciu na miejsce (również pamięci) widzi, nawet nocą, że tablicę informacyjną przesłoniły bardzo wysokie chaszczce. Wyrazem konsternacji albo stwierdzeniem faktu jest rzucone jakby mimochodem, urwane zdanie poety: „[w] tych kumosach [komosach – dop. A.R.]”. Kwestią domysłu jest, że tam leżą polegli obrońcy Warszawy z czasów potopu szwedzkiego. Spoczywają spowici w zapomnienie. Białoszewski jednak nie rozdziera szat nad niepamięcią potomności. W ocenie zdarzenia uwzględnia prawa egzystencji, a nie perspektywę historyków. Bitwa ze Szwedami sprzed 319 lat dla jego współczesnych jest zaledwie zamierzchną przeszłością. Poetycką ekwiwalentyzację takiego sposobu myślenia odnajdujemy w motywie bujności roślin, górującym rangą nad pozostałymi komponentami tekstu. Pozostaje to przecież zgodne z Naturą, że odrodzone życie pleni się intensywnie, wprost nie do zatrzymania. Aż budzi zdumienie, jak w okrzyku poety: „[Z]ielska tyle, że ojej”. Na marginesie motywu komosy dodam, że roślina (łac. *chemopodium alba*), zwana też lebiodą, to w Polsce przykład gatunku autochtonicznego, którego okaz „w zależności od warunków siedliskowych może osiągać wysokość od 5 cm do 3 m”³¹. Toteż obraz komosy, mogący pod piórem poety uchodzić za metaforę albo hiperbolę, po raz kolejny znalazł potwierdzenie w wiedzy z botaniki.

Jednakowoż im bliżej zakończenia utworu o wyprawie Białoszewskiego przedsiębranej *30 lipca w nocy*, tym bardziej staje się widoczne, że motyw wody (dominanta kompozycji w tej części wiersza) czyni realistyczną warstwę tekstu coraz bardziej fantazmatyczną. Całkowicie odmienia się też nastrój – z jakby przygodowego

³⁰ K. Kończal, *Miejsce pamięci*, hasło w: *Modi memorandi*, dz. cyt., s. 230.

³¹ *Wirtualny atlas roślin*, <https://atlas.roslin.pl/> (dostęp: 17.07.2019).

na medytacyjny. Na poziomie poetyki o przemianie charakteru lirycznej wypowiedzi decyduje przede wszystkim obraz wody, która zagarnia krajobraz, zatapiając go pod powierzchnią rzecznej toni, trochę podobnie do rozwijania toku zdarzeń w romantycznej balladzie Adama Mickiewicza. Symultanicznie do świadomości podmiotu tekstu napływają wspomnienia. Świat przedstawiony traci na referencji, a rozmywane przez wodę kontury rzeczywistości powodują dezorientującą autobiograficznego bohatera, co prowadzi go do konkluzji: „a ja stoję/ z drzewami. Na Wiśle”. Pod wydrukowanym utworem widnieje głos: „w nocy z 30 na 31 lipca 1975”³², a więc zapisano go w noc tuż przed kolejną rocznicą wybuchu powstania. Zdaje się, że w wodny, wiślany pejzaż wpisał Białoszewski własne utajone pragnienie – przemożną potrzebę uwolnienia się od obowiązku pamiętania o biograficznej traumie. Letejska symbolika w piśmie nieświadomości przenika przez nakaz zaszyfrowany w utworze warszawskiego poety: trzeba zapomnieć, aby móc (od)żyć.

Zakończenie

Simmlowski nowoczesny krajobraz w poezji Mirona Białoszewskiego przybiera trzy formy reprezentacji pamięci omówione w niniejszym artykule: anamnezę, upamiętnienie oraz zapomnienie. Pierwsza skupia się na mnemonicznym detalu, przy czym doskonale ilustruje reguły pracy pamięci uruchomione w ewokacji zdarzenia historycznego. Druga, polegając na sile zmysłowych bodźców, świadczy o uwodzącej (prze)mocy symbolizacji, szczególnie na skutek odbioru silnych wrażeń wzrokowych przez poetę. Nie sposób oderwać oczu od „przepięknych żółciaków i żółtooków” [Ch, 116], co wymusza komemorację oraz determinuje jej formę w obrazie nasyconym osobistym afektem autobiografa. Uznaję go za rodzaj miejsca pamięci, które oderwane od topografii Warszawy, może aktualizować powstańcze kadry wszędzie tam, gdzie latem rosną żółto kwitnące rośliny. Dlatego czynnikiem przesądającym o cechach reprezentacji jest tutaj czas, uzależniony od korelacji z cyklami wegetacyjnymi przyrody, a nie miejsce. Na podsumowanie problematyki pamięciowej z botaniką w poezji Białoszewskiego proponuję wniosek, który wypływa z utworu wybranego do analizy jako ostatni. Zanim go przedstawię, odwołam się jeszcze do topiki ogrodu, by w ślad za znawcami tematu przypomnieć, że jego piękno i funkcja estetyczna są wtórne wobec nadrzędnego zadania, „jakim było zapewnić ludziom szeroko pojęte przetrwanie”³³. Podobną rolę odgrywają „zielska” występujące w poezji autora *Pamiętnika*: raz, bo funkcjonują jako mnemotoposy, dwa – są synonimami biologicznego przetrwania. Ostatecznie Miron Białoszewski głosi prymat życia nad historią. Zgodne jest to z jego aforyzmem: „**Niedobrze mieć przeszłość, nawet cudzą**”³⁴.

³² M. Białoszewski, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 87.

³³ M. Hendrykowski, *Ogród Europy. Eseje z mitologii i kultury Starego Kontynentu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018, s. 30.

³⁴ M. Białoszewski, *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 141.

Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Poezja i duch Uogólnienia. Wybór esejów*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1996.
- Białoszewski Miron, *Chamowo*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009.
- Białoszewski Miron, *Odczepić się*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1978.
- Białoszewski Miron, *Wybór poezji*, wyb. Leszek Soliński, Wydawnictwo Kama, Warszawa 1996.
- Draaisma Douwe, *Dlaczego życie płynie szybciej, gdy się starzejemy*, przeł. Ewa Jusewicz-Kalter, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Draaisma Douwe, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego*, przeł. Ewa Jusewicz-Kalter, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2010.
- Draaisma Douwe, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. Rober Pucek, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Głowiński Michał, *Synestezja*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 506.
- Hendrykowski Marek, *Ogród Europy. Eseje z mitologii i kultury Starego Kontynentu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.
- Kończal Kornelia, „*Miejsce pamięci*”, hasło w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpr. Joanna Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 229–234.
- Lejeune Philippe, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, przeł. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska, TAIWPN Universitas, Kraków 2001.
- Łebkowska Anna, *Somatopoetyka*, w: *Kulturowa teoria literatury*, t. 2: *Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. Teresa Walas, Ryszard Nycz, TAIWPN Universitas, Kraków 2012, s. 101–136.
- Maruszewski Tomasz, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2005.
- Maruszewski Tomasz, „*Pamięć indywidualna*”, hasło w: *Modi memorandi. Leksykon kultury pamięci*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Robert Traba, współpr. Joanna Kalicka, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2014, s. 330–335.
- Marzec Grzegorz, *Ekonomia pamięci*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.
- Opacki Ireneusz, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972.
- Ricoeur Paul, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, TAIWPN Universitas, Kraków 2006.
- Rydz Agnieszka, *Mnemosyna. Pamięć autobiograficzna w poezji polskiej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2011.
- Rydz Agnieszka, *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2019.
- Simmel Georg, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. Małgorzata Łukasiewicz, Oficyna Naukowa „n”, Warszawa 2006.
- Słownik języka polskiego PWN*, t. 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004, wersja elektroniczna.

Sobolewski Tadeusz, *Człowiek Miron*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012.

Wirtualny atlas roślin, <https://atlas.roslin.pl/> (dostęp: 14.07.2019).

Zeidler-Janiszewska Anna, „*Nowoczesność jako postawa i zadanie*”, w: Georg Simmel, *Most i drzwi. Wybór esejów*, Oficyna Naukowa „n”, Warszawa 2006, s. VII–XVIII.

Streszczenie

Artykuł został zainspirowany esejami Geорга Simmla, niemieckiego filozofa (*Most i drzwi*) oraz książką Douwego Draaismy, holenderskiego teoretyka pamięci, *Fabryka nostalgii. O fenomenie pamięci wieku dojrzałego* (2010). Omawiam zjawisko osobistych wspomnień poety, czyli reminiscencje. Reprezentacja pamięci w poezji Białoszewskiego została przedstawiona na przykładach: anamnezy, upamiętnienia, zapomnienia. Botaniczne motywy pełnią tu funkcję medium pamięci.

Miron Białoszewski's botanical conceptualisations of memory

Abstract

The article was inspired by the essays of George Simmel, the German philosopher who wrote *Bridge and door* and the book by Douwe Draaisma, the Dutch theoretician of memory, *The Fabric of nostalgia. About the phenomenon of mature memory* (2010). I discuss the phenomenon of the autobiographical memory of the poet, or reminiscence. Representation of this memory in the poetry of Białoszewski has been featured in examples: anamnesis, commemoration, oblivion. Botanical themes fulfil the features of the medium for memory.

Słowa kluczowe: Miron Białoszewski, poezja polska, pamięć autobiograficzna, rośliny

Keywords: Miron Białoszewski, Polish poetry, autobiographical memory, plants

Agnieszka Rydz – dr hab., pracuje na stanowisku profesora w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *To, co nie ginie. Reminiscencje poetek i poetów* (Poznań 2019), *Pasja przemijania. Pasja utrwalania. O dziennikach pisarek* (współautorstwo z Agnieszką Czyżak i Beatą Przymuszałą; Poznań 2019), *Mnemozyna. O pamięci autobiograficznej w poezji polskiej* (Poznań 2011), *Świat nie ma sensu. Sens ma sztuka. O powojennej poezji Kazimierza Wierzyńskiego* (Warszawa 2004).