

Pociąg transosobowy. Wykolejone epifanie a queerowe zdarzenia w twórczości Mirona Białoszewskiego

Abstract

Trans/passenger train: Derailed epiphanies and queer events in the works of Miron Białoszewski. This article discusses the presence of railway epiphanies in the works of Miron Białoszewski, in particular their reference to queer events, understood as the presence of non-heteronormative meaning or desire. I examine the presence of trams, subways and railways in Białoszewski's trips to Paris, Budapest and New York. Travelling by train can induce transgressive impulses and is often an occasion for expressing hidden tendencies, for instance homosexual behaviours. The experience of the train journey, which builds up weariness and drowsiness, can contribute to people experiencing a lack of boundaries and limits around them, with the consequence of everything becoming more confusing, obscure, and fluid. The movement of the train can cause a trance state, and due to the walking between the world of the conscious and subconscious mind, passengers evolve into "transpersons", that is to say people "in the transition", "on the way", and "between". Their gender becomes fluid, mobile, and "in motion". This paper also analyses the figure of "derailed person" used by Artur Sandauer when comparing Białoszewski to Genet as a means of encoding homosexuality, here understood as a figure of the queer "derailment" of heteronormativity.

Keywords

queer, epiphany, Miron Białoszewski, railway, trams

© 2023 Tomasz Kaliściak

University of Silesia in Katowice | tomasz.kalisciak@us.edu.pl

Submitted on 2023, February 6th, Accepted on 2023, March 22nd

DOI: 10.57616/PLIT_2023_03

The author declares that there is no conflict of interest.

pl.it | rassegna italiana di argomenti polacchi | 14 | 2023

ISSN: 2384-9266 | plitonline.it



Tramwaj zwany pożądaniem

Transport zbiorowy, pociągi dalekobieżne, kolej podmiejska, tramwaje, autobusy (zarówno dzienne jak i nocne)¹, trolejbusy, to na ogół rzadko odczytywany², ale nad wyraz istotny element literackiej topografii w twórczości Mirona Białoszewskiego, "specjalisty pisaniowego od komunikacji miejskiej" (Białoszewski 2012: 363), pisarza chyba najmocniej wtopionego w miejski pejzaż Warszawy, którego nie da się pomyśleć bez czerwonych tramwajów, do których Miron miał słabość. Już jako młody chłopak wykonywał je "ze zwykłych kawałków opałowych, tyle że z numerami. Bo tramwaje kochałem (samochodów nigdy)" (Białoszewski 2014: 57). Z dziecięcych zabaw wspomnianych także w prozie *Nanka* ujawnia się wybitne zainteresowanie topografiami miast oraz transportem szynowym: "rysowałem plan miasta wymyślonego, albo robiłem miasto z klocków, których było zawsze malutko, albo jeździłem po podłodze tramwajem, czyli ponumerowanymi przeze mnie kawałkami drzewa na opał" (Białoszewski 2015a: 21). W dorosłym już życiu poety fascynacja tramwajami przejawia się choćby w tworzeniu "tramwajanów", czasami zabawnych, często absurdalnych zapisków z podsłuchanych w tramwaju rozmów pasażerów, wszakże tramwaj to także swoisty teatr pożądania, na którego scenie rozgrywają się ludzkie sprawy. W tramwaju można bowiem "rozsiąść się" (Białoszewski 2014: 256) jak na widowni w teatrze lub w kinie i wejść w rolę widza, podglądającego spektakl osobliwości ludzkich. Podobnych atrakcji teatralnych dostarczała oczywiście podróż koleją, szczególnie na linii otwockiej (zwanej po prostu "linią"), z uwagi na dłuższy czas jazdy i wzmożoną senność podróżnych: "Pan naprzeciw tego pana oparł się tyłem głowy o kant ławki i śpi. W głębi ktoś budzi się rozmamłany. Formy rozklapanie? Złe teatry. Patrzą na tego obok. Czytanie-pania. I na tego pana naprzeciwko taniego. Dobre formy. Rozdziawione usta. Patos. Maski wawelskie. Goławek" (Białoszewski 2014: 262).

Teatralna wyobraźnia poety dostrzega w podróży pociągiem nieudany, bo nieudawany spektakl, w którym rozklepane formy rozciągniętych ludzkich twarzy przypominają wyglądem nieco koszarne wawelskie głowy, choć z drugiej strony ów język poetycki naginający się "do bruku i kolejowego peronu" (Wyka 1977: 584) współtworzy, jak uważał Wyka, koncepcję teatru Białoszewskiego. Wydaje się więc, że transport szynowy z wszystkimi konsekwencjami, które za sobą pociąga, ma dla Białoszewskiego jakieś szczególne znaczenie twórczo-stwarzające i wpisuje się w odziedziczony "pęd do miasta, do hałasu i tłoku" (Białoszewski 2014: 199). I do nieodłącznego drżenia, które w śpiący i upalny lipcowy dzień mogło doprowadzić do stanu niemal ekstatycznego uniesienia:

¹ O funkcji linii autobusowych w *Chamowie* pisała zajmująco Agnieszka Karpowicz (2012: 61-73). Z tego też powodu nie odnoszę się do tematu transportu samochodowego, który zastępuje na osobny artykuł.

² Wyjątkiem i pewnym przyczynkiem do dalszych badań nad szeroko pojętą problematyką komunikacji zbiorowej są hasła: "Linia otwocka" (Włodzimierz Karol Pessel), "Autobusy", "Tramwaje" (Marcin Gołabek) na stronie <http://topo-grafie.uw.edu.pl/miron/>. Na ten temat zob. także artykuł Włodzimierza Karola Pessela pt. *Nudno-ciekawe stacje* (2013: 75-93).

[...] z tramwajami przy chodniku, dom dygotał, spałem w dzień, więc po południu przez zastony stódkawo, ociekająco doklejało się słońce, poty łażyły po mnie, tramwaje łomotały i szarpały mną z całą kanapą i ze ścianami. Aż to gorąco, chcenie wody i tramwajowy łomot w półśnie przewrócił się moim wysiłkiem i ratunkiem we mnie w stanie pod prysznicami i fontannami wody. I czym tramwaj gorzej łopotał domem, tym bluzgi wody były obfitsze i tym więcej krzyczałem do siebie – więcej, więcej! – niby tego tramwaju pode mną, czyli tych buchań wody na mnie. (Białoszewski 2014: 184)

W innym kawałku prozy pojawia się niemal identyczny orgiastyczny sen: "w tym podśniwaniu zaczęły mi się te gorąca i jeżdżenia przemieniać w przyjemność, w fontanny z wodą. I tramwaje głośniejsze, im słońce gorzej kłuje, tym mnie lepiej, tym wyżej oblewają mnie fontanny" (Białoszewski 2014: 193). W obydwu fragmentach powtarza się akwatyčno-solarna epifania, której psychicznym ekwiwalentem jest narastająco-eruptywna rozkosz, wołająca o "więcej, więcej!" przyjemności z jazdy pędzącego tramwaju. Tramwajowe epifanie zastępują z pewnością na obszerniejsze opracowanie, które wykracza poza ramy tego tekstu, koncentrującego się docelowo na epifaniach *stricto* kolejowych. Spośród licznych "tramwajanów", które pełnią w dziele Białoszewskiego różne funkcje, wybieram epifanie erotyczne, które odślaniają queerowe zdarzenie, czyli takie w którym rozbłyskuje nieheteronormatywny sens lub ujawnia się nieheteroseksualne pożądanie. Przy czym pojęcie zdarzenia rozumiem tutaj za Marią Janion, która w audycji Radia Polskiego z 1 sierpnia 1977 roku z cyklu "Portret Pisarza", poświęconej Białoszewskiemu, mówiła: "Słowo traktowane jest przez niego jako skrót zdarzenia, jakiegoś pra-zdarzenia, które zostało w nim zawarte. Takie pojmowanie słowa [...] tworzy poezję jako zdarzenie. Tak właśnie chyba trzeba rozumieć to, co robi Białoszewski, jako osobliwą zdarzenie-twórczość"³. W *Dodatku tramwajowym*, prozie sięgającej przedwojennych wspomnień, rozpisującej swobodnie skojarzenia z różnymi liniami tramwajowymi od "jedyńki" do "trzydziestki", pojawia się "czternastka": "przystojna, elegancka czerwień, blond przystojny, pociągający (może to chłopak, chyba tak)" (Białoszewski 2015b: 221). Z jednej strony skojarzenie eleganckiej czerwieni (tramwaju?) z przystojnym, a nawet pociągającym blondynem, bo chyba to chłopak, rozbłyskuje wtargnięciem homoseksualności na scenę tramwaju zwanego pożądanym, z drugiej zaś skutkuje ruchliwością samej percepcji, kiedy to płeć obiektu pożądania "rozjeżdża się" we wspomnieniach, pozostawiając jedynie efekt osobowego pociągania.

Stacja ORGAZM

Ale nie tylko tramwaje elektryzowały Białoszewskiego. Z podróży do Paryża w 1959 roku, gdzie poeta spotkał się z Józefem Czapskim, wielką miłością Ludwika Heringa z przedwojnia, a po wojnie jego wiernym przyjacielem i powiernikiem, ocala w prozie przede wszystkim zwiedzanie Metropolitan

³ Fragmenty wygłoszonego przez Janion tekstu z pewnymi zmianami zostały następnie włączone do eseju *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej* (Janion 1980: 251-262).

w towarzystwie Józia Cz., który prowadzi go do największej stacji Chatelet: "Nad schodami napis w secesyjnym wygięciu i szyku Metropolitan; to było dla mnie odkrycie [...]. Metro jest stare, i wagoniki, i stacje. Stacje są różne. Ważniejsze mają mnóstwo korytarzy, placyków, zakrętów, schodków, różnic poziomu, bo do przesiadek są rozgałęzienia i skrzyżowania, zakręty, zjazdy" (Białoszewski 2014: 188). Ten podziw dla imponującej rozległości budowy paryskiego metra kontrastuje z lakoniczną reakcją poety na widok katedry Notre-Dame: "o, jaka mała" (Białoszewski 2014: 64). Z kolei architektura wnętrza Luwru wydała mu się "żenująco kolorowa" (Białoszewski 2014: 66).

Kolejnym punktem na mapie wyjazdów i wyjść został Budapeszt, do którego pisarz wyjechał w połowie listopada 1977 roku. Zapytany pięć lat później przez emigranta Ludwiczka (Ludwika Weissa, poetę i jednego z młodych bywalców mieszkania poety w 1969 roku, opisanych w *Donosach rzeczywistości* w prozie pt. *Psie wesele*) o swój *coming out*, Białoszewski przywołał "przyjemności w Budapeszcie" (Białoszewski 1988: 82), po których nauczył się jeździć (do samego pytania jeszcze powrócę). Warto na chwilę zastanowić się, co mógł mieć na myśli. Z *Tajnego dziennika* dowiadujemy się lakonicznie, że Budapeszt "jest bardzo osobisty dla mnie" (Białoszewski 2012: 452), dlatego poeta nie chciał o nim opowiadać. W niewielkim fragmencie z *Rozkurzu* (Białoszewski 2015a: 148-152) możemy przeczytać o podróży "zieloną kolejką" (linia H5 kolei podmiejskiej obsługiwana wagonami w zielonym malowaniu) do Szentendre w towarzystwie Gracji i Joli, ale pełniejszy obraz "przyjemności w Budapeszcie" odnajdziemy w opublikowanych niedawno ineditach pt. *Budapeszt*. Jedną z tych przyjemności, którym Białoszewski oddawał się z dużym upodobaniem, były nocne, bezcelowe jazdy środkami komunikacji miejskiej: metrem (starym, podulicznym i nowym, głębokim), tramwajami, kolejką zębatą (a właściwie tramwajem linii 60), trolejbusami, autobusami, których numeracje często wymienia, jak na przykład "nocny tramwaj sześćdziesiąt dziewięć. Bardzo mi się podobał ten numer" (Białoszewski 2015b: 296), które można nazwać krążeniem po mieście, a może nawet uprawianiem *cruisingu*: "Komunikacja rozgałęziona bardzo. Metro trzy linie, ciepło w środku, wciąż jedzie", "Budapeszt świetne miasto, takie do życia" (Białoszewski 2015b: 287); "Przygódki i widoki osobiste mam tu przeróżne" (Białoszewski 2015b: 302). Z tych osobowych pociągów odnotowuje widoki młodych mężczyzn, jednego z nich dostarcza Polak w czerwonych skarpetkach: "Na przystanku patrzył na mnie znacząco młodzieniec. Nie wiem, co znacząco" (Białoszewski 2015b: 300). Innym razem notuje zdawkowo: "Po drodze placyk podziemny. Zejście. Wyjście. Zejście. Mała przygoda. Hotel" (Białoszewski 2015b: 319). Jak już wiemy na podstawie *Tajnego dziennika*, swoje liczne doświadczenia seksualne z mężczyznami, a najczęściej były to przygodne kontakty, poeta określał eufemistycznym mianem "przygody" lub "sex-przygody" czy też "przygodowości", z kolei swoich partnerów seksualnych nazywał zwięźle "przygodziarzami". Wydaje się więc, że "przyjemności w Budapeszcie" pozostają także w związku z doświadczeniami seksualnymi, wciąż jednak sygnalizowanymi eufemistycznie.

Podobnych przyjemności podczas podróży do Nowego Jorku dostarczyła rozległa sieć metra ("subway'u"), które w 1982 roku umożliwiło turyście-Białoszewskiemu sprawne penetrowanie różnych zakątków Manhattanu, a zwłaszcza świata gejojskiej subkultury, która pochłonęła go podczas pobytu po drugiej stronie

Atlantyku. Nowy Jork widziany jest w dużej mierze z perspektywy linii metra A i AA, które dosłownie zapisują się w tytule opowiadania *AAAmeryka* (jego rozwinięcie stanowią nowojorskie zapiski z *Tajnego dziennika*): "AA – kojarzy się z nadmiarem, z bogactwem. I intryguje. Mnie intrygowała kolejka podziemna numer "AA" (Białoszewski 2012: 852). Metro jest bramą wiodącą do świątyni zakazanych przyjemności, o których w Polsce Ludowej trudno było nawet pomarzyć: "Pojechałem metrem, czyli subwayem, do kina mojego obrządku" (Białoszewski 2012: 808). Ów eufemistyczny "obrządek" odnosi się rzecz jasna do "wyznania" i praktykowania odmierności Białoszewskiego. Z kolei wejście do kina porno łączy się symbolicznie z przejściem do metra: "Orgia tu idzie na ekranie, przed ekranem i za ekranem non stop. Czas używania nieograniczony. 6 dolarów do kasy i otwiera się furтка z prętów jak do subwayu" (Białoszewski 2012: 809). W ciemnych zakamarkach kina niby w tunelach metra Białoszewski rejestruje "jękliwe dojazdy do orgazmu" (Białoszewski 2012: 808), ktoś trysnął spermą, ktoś inny "dojechał na tle jęków i żłopań z ekranu do swojej stacji" (Białoszewski 2012: 808-809). Jazda metrem brzmi więc trochę jak zapowiedź rozkoszy. Wyjścia z nowojorskiego hotelu zakonnice, ale także wychodzenia Białoszewskiego z warszawskiego mieszkania, rezygnacja z "leżenia w łóżku", opuszczanie prywatnej twierdzy, noszą posmak ujawnienia, swoistego wyjścia z ukrycia, "wyjścia z szafy". Nie bez powodu Białoszewski pociągnięty za język przez Ludwiczkę, oprowadzającego poetę po dzielnicy Greenwich Village, gdzie mieści się słynna ulica Christopher Street ("Ludwiczek pokazywał mi ulicę homoseksualistów" Białoszewski 2012: 826) z gejowskim barem Stonewall Inn, "Jak to się stało, że pan wyszedł z szafy?" (Białoszewski 1988: 82)⁴, odpowiada wymijająco, dając do zrozumienia, że wyrażenie "wyjść z szafy" rozumie opacznie jako wyjazd z Polski, przywołuje jako przykład wspomniane "przyjemności w Budapeszcie", po czym konkluduje "I tak nauczyłem się jeździć" (Białoszewski 1988: 82; Białoszewski 2012: 827). Wyjście na ulicę i jazda środkami komunikacji zbiorowej ma dla Białoszewskiego wyraźny związek z ludzkim obcowaniem, nie zawsze chcianym, często narzucającym się, zawsze jednak skazującym na stosunek z Innym, chociaż czasami bywało również obietnicą "przygody", jak w tym przypadku: "Wyszedłem w południe. Na mieście męcząco. Ale mi się w locie trafił świetny przygodziarz. Bezinteresowny. Młody mężczyzna, blondyn, niebieskooki, przysadzisty, białoskóry, nieowłosiony, bezwonny, gruboudy, taki, jakich lubię najwięcej z figury" (Białoszewski 2012: 772). Te przygodne spotkania Białoszewski określił w wierszu pt. *moralność uliczna* neologizmem "widzo-kocho-mijo-zdradzam" (Białoszewski 2017: 117). Także nieliczne w twórczości Mirona wiersze o tematyce (homo)erotycznej wiążą się z wyjściem i jazdą.

Pociąganie za język

Wszystko to pozwala sądzić, że kolej w twórczości Białoszewskiego jest nie tylko środkiem transportu i translokacji, nie tylko "instrumentem" muzycznym współczesności, generującym ciągi szumów i zlepy dźwięków, ale także szczególnym urządzeniem, które wytwarza transgresyjne doświadczenia.

⁴ W *Tajnym dzienniku* odpowiedni fragment brzmi: "Co się stało, że pan wyszedł z szafy" (Białoszewski 2012: 827)

Jeśli kiedykolwiek dałoby się napisać historię kolejowych epifanii, których w literaturze i w kulturze ostatnich dwóch stuleci nie brakuje⁵, to twórczość Białoszewskiego zajęłaby w niej szczególne miejsce. Zdaniem Ryszarda Nycza (2001: 227) zasadą organizującą świat poetyckiej wyobraźni Białoszewskiego jest epifania, uwznioślająca przedmioty codziennego użytku. Poetyckie epifanie Białoszewskiego miały objawiać prawdę wszechrzeczy, ukazywać niezwykłość, osobliwość, niesamowitość tego, co zwykłe, potoczne i swojskie, porzucone i odrzucone, stanowiąc przy tym nie obraz, lecz cytaty rzeczywistości. Ten rodzaj świeckiej epifanii badacz połączył z tradycją, którą zapoczątkowały krótkie poezjoprozy Joyce'a (Nycz 2001: 228-230). Funkcja epifanii polega więc na ujawnianiu ukrytej rzeczywistości, wyrażaniu niewyraźnego. Epifania nie przychodzi z zewnątrz, rzeczywistość nie jest twórcy objawiana przez jakąś transcendentną siłę, nie narzuca się biernie, lecz objawia się w nim. Zwrotny charakter epifanii ("się" należy do ulubionych zaimków Białoszewskiego) pozwala zadać pytanie o źródła jej sprawczości: co sprawia, że rzeczywistość się objawia albo objawia poecie jego "się"? Siłą, która pozwala epifanii zaistnieć jest pożądanie, rozumiane zarówno w ogólnym kontekście filozoficzno-psychoanalitycznym, jak i erotycznym. To ono przykuwa uwagę poety do przedmiotów, osób, sytuacji, zdarzeń, które następnie rejestruje w formie zapisów. German Ritz (2002: 56-57) uznał epifanię ciała za jeden z kluczowych elementów tekstu homoseksualnego, za pomocą którego objawia się niewyraźne pożądanie. Jednak epifanii męskiego ciała jest w twórczości Białoszewskiego naprawdę niewiele, choć od tej reguły istnieją bardzo ciekawe wyjątki. Prawdopodobnie jednak ów "brak" skłonił szwajcarskiego sławistę do uznania Białoszewskiego za pisarza najbardziej "ukrytego" w polskiej literaturze: "Nikt w Polsce nie ukrył swego homoseksualnego pożądania tak skrętnie jak Białoszewski" (Ritz 2002: 61). W ostatnich dwu dekadach badacze i badaczki gruntownie zweryfikowali tę tezę, wskazując szereg tekstów, w których homoseksualne pożądanie, choć nienazwane *expressis verbis*, staje się tematem wielu wierszy i próz, ukazanych na ogół poza schematem sublimacji. Ukazały się prace Piotra Sobolczyka (2006: 165-181), Mariana Bieleckiego (2012: 103-119), Joanny Niżyńskiej (2018), które stawiają pytania o emancypacyjny potencjał tej twórczości. Przełomowym wydarzeniem okazała się publikacja *Tajnego dziennika*, który kwestię doświadczeń homoseksualnych poety ukazuje całkowicie otwarcie. Obraz tej otwartości dopełniają w ostatnich latach zrewidowane reedycje dzieł oraz publikacje ineditów.

Spośród licznych odmian epifanii w poezji Białoszewskiego moją uwagę przyciągnęły nie tyle epifanie męskiego ciała co epifanie kolejowe, w których najwyraźniej ujawnia się splot najważniejszych wątków twórczości Białoszewskiego: poezji konkretności oraz miłosnej epifanii. Kolej w twórczości autora *Obrotów rzeczy* pełni dość istotną rolę, podróż pociągiem nie tylko przenosi uwagę poety z centrum ku peryferiom, ale staje się również swoistą sceną obserwacji rzeczywistości, nie tylko krajobrazów, ale i tego, co jest żywiołem Białoszewskiego, a co można określić mianem ludzkiej "miazgi" – splotu dźwięków, urwanych rozmów, poszatkowanych zdarzeń, pokawałkowanego

⁵ O niektórych wspominałam w rozdziale pt. *Pociąg seksualny. Prus – Freud – Grabiński* (Kaliściak 2016: 36-64).

tłumu, które odzwierciedla wiersz *Do NN****: "ruch innych / kroi cię / w coraz drobniejsze / kawałki" (Białoszewski 2016: 83). Kolej wprowadza uwagę poety w środek rzeczywistości, w której najbardziej pociągają go ludzkie sprawy, zwykłe rzeczy, codzienne zdarzenia, żywioł potoczności. Najbardziej emblematycznym przykładem kolejowej epifanii jest zapisany w prozie pt. *Port Praski* widok pociągu przejeżdżającego przez most średnicowy nad Wisłą, ujrany w słoneczny dzień podczas wiosennej wędrówki po nadwiślańskich błoniach w towarzystwie Le[.szka Solińskiego]: "O, pociąg jak się odbija cały w Wiśle... – jakie złote [...]. To wygląda stąd jak jedna rozkosz... a to zwykła jazda do Otwocka" (Białoszewski 2015a: 59). Erotycznego wymiaru tej epifanii dopełnia świadomość, że owe dzikie nadwiślańskie błonia to pikiet, na której spacerowicze kilkakrotnie napotykają pewnego "Hamleta", spierając się o jego wiek:

- Znów Hamlet przeszedł, on szuka w nocy, pewnie nie chce tak zwyczajnie w dzień.
- Bo też trzeba mieć odwagę, żeby szukać w dzień, pokazywać siebie w świetle po dwudziestce
- po trzydziestce
- po dwudziestce (Białoszewski 2015a: 60-61)

O tym jak wysoce poezjotwórczą rolę odgrywa jazda koleją przekonywać może fragment eseju Edwarda Stachury pt. *Wszystko jest poezja*, poety często porównywanego z Białoszewskim w kontekście fascynacji codziennością:

Kiedy się jedzie pociągiem to jest to o ile ciekawsza poezja. Znam takich, którzy wysiadają na jakiejś stacji albo wprost wyskakują z pociągu (nie trzeba z pośpiesznego), żeby wejść w krajobraz, który ich nagle olśnił. Żeby być w nim. Wtopić się weń. Być jedną linijką, jednym wersem w tym wierszu. Taki skok z pociągu albo nagłe wysiadanie na stacji nie docelowej i pójście przez pola, na przetaj, na sagę – jest przepięknym wierszem, tyle że nie zapisanym na papierze. (Stachura 1987: 6)

Jazda pociągiem w rzeczywistości PRL-u należała niewątpliwie do trudnych, jeśli nie ekstremalnych doświadczeń: zatłoczone pociągi, brak jakichkolwiek wygod, notoryczne opóźnienia, przesiadki, brak skomunikowania, zdezelowany i awaryjny tabor, odwołane kursy, stanowiły ponurą codzienność Polskich Kolei Państwowych, na którą skazani byli pasażerowie pozbawieni innej możliwości odbywania podróży. W debiutanckich *Obrotach rzeczy* na uwagę zasługuje wiersz pt. *Z kolejowych przypadków*, rozpoczynający się słowami "w przedziale szarym / takt wybija / siedmiu nie-braci śpiących // przebudziłem się ósmy / obcy" (Białoszewski 2016: 137). Monotonny rytm jazdy koleją usypia współpasażerów w ośmioosobowym przedziale, a nagłe przebudzenie z tego transu skutkuje przejmującym doznaniem obcości istnienia w myśl przekonania, że współpasażer nie zawsze mi bratem. Ośmioro całkiem sobie obcych ludzi stłoczonych w szarym, zapewne niewielkim przedziale, wbrew własnej woli zostało skazanych na przymusową współobecność. Z jazdy otwockiej

Białoszewski wyniósł przekonanie, że oprócz narodzin i śmierci, łączą nas także "wspólne przedziaty" (Białoszewski 2014: 264). W podobnym klimacie utrzymamy jest wiersz z *Mylnych wzruszeń pt. pociągola*:

kiw głów
kiw butów
kiw kolan
pociąganie vizaviw
tokkółata" (Białoszewski 2016: 292)

który doczekał się ciekawych interpretacji Stanisława Barańczaka (1974: 47), Andrzeja Kotlińskiego (1995: 67-77) i Anny Opackiej (1999: 92-97). "Głowy", "kolana" to w wierszu Białoszewskiego synekdochy ludzkiego ciała, a raczej ludzkich ciał stłoczonych w przestrzeni przedziału kolejowego, wstrząsanych rytmiczną jazdą pociągu, mimowolnie się dotykających, a być może nawet ocierających się o siebie: "pociąganie vizaviw" oznacza szerokie spektrum interakcji między pasażerami siedzącymi naprzeciwko siebie. Może to być dotyk, pociąganie z butelki, pociąganie za język, pociągająca rozmowa, czy nawet pociąg natury seksualnej. Końcowa kontaminacja jest z jednej strony dźwiękonaśladowczym odtworzeniem stukotu kół, z drugiej anagramem tokkaty, gatunku muzycznego. Barańczak reasumując możliwe znaczenia tego neologizmu tłumaczy go jako "tokkatę toku kołaczących kół". W istocie bowiem *pociągola* rozbrzmiewa muzyką. Andrzej Kotliński wskazuje, że 'pociągola' stanowi kontaminację słowa 'pociąg' i sufiksu '-ola', który w języku włoskim oznacza rodzaj żeński, lecz dla słuchacza nieznającego języka może rozbłysnąć skojarzeniami z terminologią muzyczną, a zwłaszcza z takimi nazwami jak: pianola (instrument muzyczny) czy barkarola (forma muzyczna i pieśń śpiewana przez weneckich gondolierów podczas podróży gondolą, imitująca rytm uderzania wiosł i kołtysanie łodzi). Pociągola byłaby więc swoiście pojętą formą muzyki kolejowej, płynnej, rytmicznej, kołtyszącej, sennej, usypiającej a nawet transowej. Albo instrumentem, a nawet orkiestrą, która zaprasza podróżnych do udziału w koncercie:

Pociąg dojeżdżał do następnej stacji, stukotał, coś stukotało, tupotało i jak zacząłem przytupywać. Urwałem w porę. Bo to ta panna naprzeciwko przytupywała. Ale i ona urwała. Razem ze mną. To może ja za późno a ona zauważyła. Ale i pociąg przystanął. To może dlatego. Pociąg rusza, ona znów przytupuje. Chyba nie zauważyła. Pewnie jej wszystko jedno. Ściągnęła jeden pantofelek z nogi drugą nogą. (Białoszewski 2014: 264)

Pociągola oznacza więc stan radośnie roztańczonej w takt kół pociągu świadomości ("Moja świadomość tańczy" Białoszewski 2016: 108), rozlatującej się i rozklekotanej niczym podmiejski pociąg: "Pociąg tak się rozkokosił, lata po czubkach szyn. Może zacznie przepuszczać, przeskakiwać?" (Białoszewski 2014: 283). Jazda pociągu, "prześlizgującego się" na szynach przez krajobraz, przywodzi na myśl jazdę figurową tancerza na lodzie, o czym przypomina wiersz *Jazda figurowa pociągogeo* (Białoszewski 2017: 106). To stan, w którym zdarzenia, rzeczy i osoby

zatracają swoje granice i kontury, zyskując zdumiewającą płynność i zdolność transformacji i translokacji, o czym zdaje się przekonywać podróż pociągiem do Otwocka opisana w *Szumach, zlepiach, ciągach*. Oto jedna z epifanii:

Do pociągu na Powiślu wsiada - mężczyzna czy kobieta? Postać drobna, niezbyt urodziwa. Jak na drobną kobietę, to ujdzie. A to nie kobieta jednak. Na mężczyznę za brzydki. Stoi oparty o ścianę, z małym uśmiezkiem. Trzeba go potraktować jako kobiecego mężczyznę. Wtedy pasuje. Mijamy Port Praski. Wody i bujną roślinność. Busz. Nie. Za dużo drzew, za wysoko. Kopce za kopcami, kopce nad kopcami - te korony; więc jednak coś afrykańskiego. Czytałem dziś Verne'a. O Afryce. I że był tam Gay-Lussac" (Białoszewski 2014: 262).

Kolej potęguje poczucie obcości, inności, dziwności, zachęca też do snucia własnych projekcji, wedle których kobieta może z łatwością przemienić się w mężczyznę, a podwarszawskie lasy na skutek lekturowej reminiscencji w afrykański busz opisywany przez Verne'a. Transport osobowy sprzyja podczas jazdy zapadaniu w trans, który skleja pasażerów w transosoby, osoby "w przejściu", "w drodze", "w przelocie", "pomiędzy". Ich płęć (rozumiana także jako ciało) staje się nie tyle płynna, co mobilna, "w ruchu", jak choćby w przypadku pociągającego chyba-chłopaka z "czternastki". Białoszewskiego zawsze pociągały ludzkie sprawy i odmiany, uchwycone w trakcie mijania, przechodzenia w pół drogi jak w wierszu *Do NN****: "zbliżasz się - pół / mijam cię - pół" (Białoszewski 2016: 83).

Jazda pociągiem odgrywa też szczególną rolę w miłosnej kinetyce, która zbliża i oddala ciała kochanków. W tomie *Było i było* Miron Białoszewski zamieścił wiersz zatytułowany *Przypomnionko z tydzień temu*, poświęcony podróży pociągiem do Mińska Mazowieckiego, którą poeta odbył ze swoim partnerem Adamem K., młodym nauczycielem pochodzącym z Bielska-Białej. Białoszewski wspomina o nim na kartach *Tajnego dziennika*. Poeta pozostawał z nim - jak to określił - w związku romantyczno-współzyciowym, który trwał przez pięć lat, od roku 1960 do 1965. Adam K. cierpiał na depresję i nadużywał alkoholu, kilka razy w trakcie trwania związku usiłował odebrać sobie życie. Rok po rozstaniu się z Mironem popełnił samobójstwo mając 29 lat. W 1970 roku Białoszewski poświęcił jego pamięci poemat erotyk zatytułowany *Sen*, ale obecność Adama K. jest rozsiata w różnych miejscach twórczości poety, m.in. w prozie *Efekty* z tomu *Szумы, zlepy, ciągi*.

Wspomniany wiersz *Przypomnionko z tydzień temu* przedstawia spontaniczną podróż do Mińska Mazowieckiego. Partnerzy skuszeni tajemniczym brzmieniem nazwy miasta postanawiają doń jechać, bez konkretnego celu, ot tak dla przyjemności podróżowania. Co ważne, robią to w następującej kolejności: leżą, wstają, wychodzą, jadą, dojeżdżają, wysiadają:

Leżymy w domu. po południu.

A. nagle

- Mińsk Mazowiecki.

Bo nie wiemy jaki.

- Jedźmy. Chcesz? Już.

Przypuszcza się. Jaki. Ale –
 Jedziemy. W pociągu ja, że, bo tłok
 – nie mów, że my dla przyje-
 mności, boby
 – no nie
 Dojeżdżamy. Ja, że Mińsk.
 A. wypatruje. Wał. Wał. Staje.
 Wsiadamy. (Białoszewski 2016: 401)

Spacer we dwóch po Mińsku przypomina błądzenie w labiryncie. Partnerom towarzyszy niejasne poczucie wstydu i narastające napięcie: "Się wstydzimy. Mińska, siebie, / nie wiem. Ale narasta. To się czuje" (Białoszewski 2016: 401). Niewypowiedziane uczucie, wyrażone w formie zaimka "to", wskazuje raczej na miłość między mężczyznami: "To że z A. Pięć lat – / nie rdzewieje. Że się to uznaje / co się chce. A chce się to, co się czuje." (Białoszewski 2016: 402), bowiem wiadomo, że "nie rdzewieje" jedynie stara miłość.

Pogoń za sex-przygodami nie wykluczała jednak w życiu poety pragnienia przyjaźni czy tęsknoty za miłością. Świadczą o tym także nieliczne erotyki, których Białoszewski nie odważył się opublikować za życia. Ukazały się one w 13. tomie *Utworów zebranych* zatytułowanym *Polot nad niskimi strefami* pod redakcją Macieja Byliniaka i przedrukowane zostały w tomie *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer* (Amenta et al. 2021: 444-446). Odnoszą się one do dwóch wielkich miłości Białoszewskiego: wspomnianego już Adama K. oraz Juliana A., z którym poeta był związany przed poznaniem Adama. I to właśnie do niego adresowane są dwa wiersze: *...u...a...e...u...* oraz *Muszę, a ty?*, opatrzone w rękopisie odpowiednio adnotacjami "erot. 16" i "erot. 17". Obydwa zostały napisane w nocy z 14 na 15 sierpnia 1959 roku podczas podróży pociągiem z Warszawy do Ełku, gdzie mieszkał Julian. Nocna podróż pociągiem z Warszawy do Ełku wzmaga podniecenie poety, który jest "zakochany" i który "jedzie". Gwizdy lokomotywy, czyli owo *...u...a...e...u...*, zlewa się z brzmieniem imienia Julian, szczególnie z jego formą w wołaczku, stwarzając wrażenie jakoby pociąg wzywał imię kochanka ("pociąg u-a-e-u-je / jedzie jedzie / wyjący do Ciebie" Białoszewski 2017: 119) albo po prostu imitował, by powiedzieć po mironowemu "jęki dojeżdżania do stacji", czyli orgasm. Zakochanie ukazane jest przez Białoszewskiego jako stan upojenia ("jestem pijany" Białoszewski 2017: 119) lub – jak w wierszu *Muszę, a ty?* – choroby, gorączki ("jestem w dreszczach / Tylko tej malarii chcę" Białoszewski 2017: 119). Bieg pociągu napędza wyobraźnię, która wytwarza obraz ukochanej osoby ("Wymyślam Cię" Białoszewski 2017: 119). Poeta jedzie pełen nadziei na miłość ("Musi być z tego miłość / Nie może być z tego przygody" Białoszewski 2017: 119). Nie chce, aby ta namiętność stała się w jedną z "przygód", a Julian – kolejnym przygodziarzem. Wyraźnie oczekuje na jakąś odpowiedź "tak" albo "nie", bo "Jak nie / [to] Wsiadam" (Białoszewski 2017: 119). Obawa przed odmową jest tak ogromna, że przywodzi jedynie na myśl najtragiczniejsze rozwiązanie: "Rozerwą mnie pociągowie" (Białoszewski 2017: 119), przy czym męskoosobowa końcówka deklinacyjna '-owie' wprowadza osobowe skojarzenia pociągania się: pociągowie-kochankowie. W *Tajnym dzienniku* Białoszewski wspomina tragiczne wydarzenie, które miało miejsce następnego dnia:

[...] wyjechałem na Mazury do niejakiego Juliana. W świąteczny dzień dojechałem, między niebem i jeziorami, przezroczystym od pogody pociągiem do Ełku. Tam zaraz poszliśmy nad wodę. Julian wynajął kajak. Nie umiał pływać. Byliśmy w radosnych nastrojach. Julian powiedział, żebym uważał, i chyba chciał, żebym ja spróbował wiosłowania. Kto zrobił jaki ruch? Obydwaj nagle wpadliśmy po szyję do wody, obok kajak, dnem do góry" (Białoszewski 2012: 145).

Traumatyczny cień tej podróży zapisuje się w wierszu *Wstęp*: "top się nie top się / jechali, fik kajak, dwa pajace / w wodzie... bo to na śmierć i życie (Białoszewski 2017: 245).

Kolej, która zachęca do mówienia, napędza mowę i wyzbywa zahamowań, uwalniając ruch pożądania lub traumy, tworzy więc komunikacyjne ramy wyznania. W istocie wspomniane wiersze kolejowe można potraktować jako rodzaj lub zapowiedź coming outu, który nastąpił znacznie później. Kolej, tym razem metaforycznie, odegra tu pewną rolę.

Wykolejenie seksualności

Na podstawie dłuższego zapisu z *Tajnego dziennika* z dnia 19 maja 1982, który w zasadzie w powiązaniu z opowiadaniem *AAAmeryka* można potraktować jako narrację świadomego ujawnienia⁶ ("Nie chcę półprawdy" Białoszewski 2012: 754) homoseksualności dowiadujemy się, że Miron zaakceptował swoją tożsamość seksualną stosunkowo wcześniej, bo już w wieku 15-16 lat: "trzeba przyjąć siebie takiego, jakim się jest. Ustaliłem to, przestałem się tym turbować" (Białoszewski 2012: 752). Swoją homoseksualność postrzegał jako "osobną" i w dużym stopniu odporną na potoczną homofobię: "Wszelkie słyszane określenia i przezwiska owych gustów nie przejmowały mnie specjalnie. W ten sposób szkolilem swój upór i nieprzemakalność. W seksie i w pisaniu. Nie przejmując się krytyką. Czy nieuznawaniem. Było to dobre i skuteczne samoszkolenie" (Białoszewski 2012: 752). Homoseksualność i pisanie łączyły się w życiu Białoszewskiego, akceptacja odmienności pozwalała mu lepiej zrozumieć własną twórczość, a odporność na homofobię umacniała poczucie niezależności i odporności na głosy krytyki. Wypada więc zgodzić się z opinią Joanny Niżyńskiej, piszącej że: "projekt literacki Białoszewskiego nie stosuje się jednak ani do porządku sublimacji, ani do porządku tłumienia" (Niżyńska 2018: 225), a wspomnianą wcześniej opinię Germana Ritza uznać za nie do końca trafną. Zamiast "skrętnego ukrywania" mamy tutaj rzeczywiście do czynienia ze wzorem "ukrywania się poprzez pełne odstąpienie" (Niżyńska 2018: 27). Białoszewski w pełni ukazuje "domowość" swojej homoseksualności, w jego twórczości przewijają się nieustająco partnerzy i homoseksualni przyjaciele, cała prywatność jest na wierzchu, ale owo "udomowienie" pożądania powoduje, że staje się ono neutralne i niewidoczne lub hermetyczne na zewnątrz. Co

⁶ Szczegółową analizę tych dwóch tekstów oraz okoliczności ich powstania w kontekście narracji coming outu przedstawił szczegółowo Piotr Sobolczyk (2020: 135-153).

więcej namnożenie tych odmienności w domowej przestrzeni jest tutaj kluczem do budowania rodzinnej wspólnoty osób wzajemnie się rozumiejących i wspierających. We wspólnocie tej wytwarzały się wielorakie powiązania uczuciowo-sentymentalne, miłosne, erotyczne, seksualne, które z pewnością daleko wykraczały poza kulturową normę monogamii: "Jak to dobrze nie być zazdrosnym, nie pilnować kogoś, nie latać za nim. Głowa niezajęta, odbiór świata pełny. Przygody. Pisanie. Przyjaźnie" (Białoszewski 2012: 753). Z czasem większą wartość w życiu zaczęły odgrywać przyjaźnie i przygodziarstwo: "Lepsza wolność z przygodami. Miłość ma wymagania, pożera siły" (Białoszewski 2012: 754). Białoszewski doskonale zdawał sobie sprawę z idiomatyczności swojego genderu: "to jest mój rodzaj" (Białoszewski 2012: 752) – wyznawał afirmująco. Jeśli mieliśmy do czynienia ze skrzętnym ukrywaniem homoseksualności Białoszewskiego, to raczej dotyczyło ono krytyki literackiej tego okresu, która jak słusznie zauważa Niżyńska (2018: 70), starała się kierować gestem ochronnym wobec pisarza żyjącego w homofobicznym ustroju, choć i od tej reguły zdarzały się wyjątki. O jednym z nich warto przypomnieć, ponieważ metafora kolei posłużyła jako subtelny element zaszyfrowania homoseksualności Białoszewskiego.

Artur Sandauer w znanym eseju z 1966 roku pt. *Poezja rupieci* kreuje Białoszewskiego na poetę-wykolejeńca (Sandauer 1981: 377). Wykolejenie rozumiane jest tutaj jako synonim egzystencjalnej subwersji kulturowej normy (bycia wkolejonym). Wykolejeniec jest więc trochę outsiderem, trochę lumpem, trochę chuliganem, trochę wyrzutkiem, kimś, kto świadomie umieszcza się na społecznym marginesie. Zdaniem krytyka poeta Białoszewski to "człowiek-rupiec wśród rupieciarni rzeczy" (Sandauer 1981: 373) albo po prostu "praktykujący egzystencjalista" (Sandauer 1981: 370), który w porzuconych rupieciach widzi analogię do własnego istnienia. Interesujący wydaje się moment, w którym Sandauer porównuje Białoszewskiego do postaci Jeana Geneta, odwołując się do głośnej książki Jeana-Paula Sartre'a *Święty Genet. Aktor i męczennik*. Podobnie jak Genet, Białoszewski zdaniem Sandauera "deklaruje swą inność" (Sandauer 1981: 388) odrzucając "awanse świata kultury". Sartre pojmował jednak inność Geneta poprzez jego homoseksualność, dlatego Sandauer, nie wprost lecz za pomocą aluzji, tajnego znaku, wskazuje na seksualną odmienność, zwłaszcza wtedy, kiedy przywołuje wiersz *hepy-ent 2* jako przykład "uwodzenia się na leżąco" wspomnianych w pierwszej części dyptyku "dobrzenam'ów" (panów, którym jest ze sobą dobrze?):

nie grzeb się w łazience
 kładź się na tapczanie
 czekam na kochanie
 – pasta jeszcze jest?
 – jest
 – a mbest?
 – pstrest
 a kochanie?: nie spodziewanie
 się tak znów za bardzo aku-
 rat dziś no chyba że ho ho (Białoszewski 2016: 317)

Sandauer komentuje go, używając znamiennej oksymoronicznej retoryki ujawnienia poprzez zakrycie rozumianej w istocie jako sugestia, mrugnięcie okiem do czytelnika, choć dzisiaj nazwalibyśmy ją miękkim outingiem⁷: "Całe szczęście, że w tych wierszach, z których bije odór wysmakowanej nieczystości, pokracczość słowa maskuje treść obyczajową (jak np. przeznaczenie owej 'pasty')" (Sandauer: 1981: 386). Podobny gest powtarza krytyk, komentując słowa "co ważne / ? / że żnie" (Białoszewski 2016: 249) z wiersza *otworzyć się na odpowiedzialność* w następujący sposób: "Można powiedzieć o tym utworze to, co i o *hepyencie*: całe szczęście, że pokracczość formy maskuje tu treść obyczajową. Gdyby odpowiedź na pytanie 'co ważne' ('że żnie') była bardziej ortograficzna, nie wiem czy uszłaby uwagi cenzury wydawniczej" (Sandauer 1981: 389). Z pewnością chodziło tu o czasownik "rżnie" rozumiany jako wulgarne określenie stosunku seksualnego. Zdaniem Sobolczyka (2006: 177) pierwszy z przywołanych utworów ukazuje rytuał przygotowania do intymnego zbliżenia dwóch mężczyzn, a owa "pasta" to po prostu lubrykant, który można rozumieć jako zapowiedź analnego stosunku. W tym kontekście oksymoroniczne określenie "odór wysmakowanej nieczystości" można na pierwszy rzut oka zrozumieć jako wykwit homofobii, której Sandauer poprzez skojarzenie z koprofilą nie potrafi przewyciężyć. W tym sensie zdanie Sandaura, gdyby je obedrzeć z ozdobności, brzmiałoby mniej więcej tak: jak to dobrze, że w tych wierszach, które opisują seks analny, pokracczość słowa maskuje homoseksualizm. Ujawniałoby się tutaj całe spektrum obrzydzenia. Z drugiej strony, jeśli uświadomimy sobie, że Sandauer "kopiuje" język Sartre'a biorącego w obronę Geneta, owa "wysmakowana nieczystość" może stać się przewrotną (i wywrotową) strategią. W *Dzienniku złodzieja* tubka wazeliny, znaleziona podczas rewizji, w tylnej kieszeni Geneta staje się symbolem dumy zrodzonej z poniżenia: "była ona symbolem skrajnego upodlenia [...]. Lecz oto ów brudny i żałosny przedmiot, którego przeznaczenie zdawało się ludzkości [...] czymś najpodlejszym w świecie, nabrał dla mnie szczególnej wartości" (Genet 2004: 13) Do tej właśnie powieściowej sceny odwoła się zarówno Sartre (2010: 236), opisując subwersywny wymiar prozy Geneta, uwznioślającej to co najbardziej pogardzone, jak i queerujący Sartre'a David Halperin, który we wzgardzonej tubce wazeliny dostrzega "źródło instynktownej, niepokonanej dumy i oporu" (Halperin 2007: 82). Ta oksymoroniczna cecha inności Geneta, którą odkrywa Sartre, jest stosowana przez Sandaura dość konsekwentnie, zwłaszcza kiedy pisze o "arystokratyzmie lumpa" (Sandauer 1981: 387), lumpa uwznioślonego, uświęconego. Wydaje się więc, że Sandauer próbował mniej lub bardziej umiejętnie odczytywać queerowe zdarzenia w twórczości Białoszewskiego na długo zanim pojawiły się prace postępujące się instrumentarium *gender/lgbt studies* czy *queer theory*, ale użył do tego kategorii inności zaczerpniętej z języka sartrowskiej psychoanalizy egzystencjalnej. Białoszewski podobnie jak Genet, choć w innym miejscu Europy, bo na jej peryferiach za żelazną kurtyną, uświęca to co niskie i codzienne, i jest to jedna z wywrotowych tendencji, która uderza w normatywny porządek moralności powojennej Polski. Genet

⁷ Jego nieco twardszą wersję zastosował Sandauer w napisanym rok wcześniej szkicu *Witold Gombrowicz – człowiek i pisarz* (Sandauer 1981: 581-613), nazywając rzecz po imieniu.

usiłuje podważyć imperializm kapitalistycznej Francji, Białoszewski rozszczelnia reżim ideologiczny komunistycznej nowomowy. Białoszewskiego i Geneta zbliża w tych zamiarach stosunek do języka: w języku potocznym, niskim, ulicznym, wulgarnym, peronowym, żargonowym, dostrzegają oni żywioł najwyższej, choć zdegradowanej poezji. Sakralizacja, cuda codzienności, epifanie czy coś co Sartre określa w twórczości Geneta mianem hierofanii, mają swój początek w tym, co poniżone, odrzucone, wzgardzone – odmienność zajmuje w kulturowej rupieciarni poczesne miejsce. "W dyskursach i praktykach kulturowych odmieńców wiele łączy z odpadami" (Sikora 2007: 49) – zauważa Tomasz Sikora – w tym sensie, że "Los odmieńca (...) nie jest zasadniczo różny od losu niemożliwego do zutyliźowania śmiecia" (Sikora 2007: 46). Wyrzutek-Genet i wyrzutek-Białoszewski pozostają więc odpadami wypchniętymi na margines mieszczańskiego świata kulturowej produkcji normy. Sandauerowski "poeta rupieci" i "wykolejeniec" migoczą subtelnymi odniesieniami do seksualnej odmienności, co w pewnym sensie przeczy tezom o "braku w polskiej krytyce literackiej sposobów dostrzegania i odczytywania motywów homoseksualnych" (Niżyńska 2018: 227) w twórczości Białoszewskiego. O ile sama twórczość nie potrzebuje deszyfracji, gdyż realizuje się poza logiką wyparcia i stłumienia, to jednak język towarzyszącej jej twórczości krytycznoliterackiej już jednak wymaga takiej lektury.

Do tego samego instrumentarium sartrowskiej psychoanalizy będą odwoływać się autorzy i autorki współredagowanych przez Marię Janion i Zbigniewa Majchrowskiego *Odmieńców* (1982), książki, która – jak można sądzić na podstawie *Tajnego dziennika* – była Białoszewskiemu znana, podobnie jak Leszkowi Solińskiemu, któremu na plaży skradziono m.in. właśnie *Odmieńców* (Białoszewski 2012: 795). Co istotne Janion, jako jedna z trzech "Eumenid" (razem z Małgorzatą Baranowską i Marią Żmigrodzką), zwana też profesorem Misią, z którą zaprzyjaźnił się Białoszewski, dostrzegła we wspomnianej audycji radiowej rolę kobiecej mowy, uznając, że pisanie Białoszewskiego bierze się "z babskiego gadania" (Białoszewski 2012: 377), co szczególnie przypaść do gustu. Na kobiecy styl pisania (*écriture féminine*) jako wyróżnik literatury homoseksualnej Janion zwraca uwagę w wywiadzie udzielonym gejowsko-lesbijskiemu pismu "Inaczej" w 1998 roku (zob. Amenta A., et al. 2021: 576), odwołując się do słynnego eseju Héléne Cixous pt. *Śmiech Meduzy*. Białoszewskiego łączyłby zatem z Genetem również kobiecy styl, przy czym kobiece pisanie Białoszewskiego lub po prostu "babszczyzna", by posłużyć się pojęciem Wojciecha Browarnego (2010: 27-51), to raczej styl rozklekotanej jak stara podmiejska kolejka "baby", zwękslowanej na boczny tor, wzgardzonej lecz silnej i dumnej, prącej do przodu maszyny, kipiącej parą i życiem niczym lokomotywa Liza z *Ludzkiej bestii* Zoli, bo "stare baby to może najciekawsze istoty na świecie" (Białoszewski 2012: 507). Jeśli się dobrze wsłuchać, to można odnieść wrażenie, że z klekotania bab i klekotania "pociągu szczebiotki" (*jazda*, Białoszewski 2017: 119) rodzi się pisanie Białoszewskiego⁸. Uwznioślenie,

⁸ Zobacz wypowiedź Mirona Białoszewskiego z rozmowy z Marią Janion i Małgorzatą Baranowską w audycji radiowej Walentyny Toczyskiej z cyklu "Pisarz miesiąca" (Polskie Radio, 1979), <<https://player.polskieradio.pl/kolejka>> [ostatni dostęp: 15.01.2023]

uświęcenie (rozumiane właśnie w duchu Genetowskiej świętości) zdegradowanego społecznie gadania bab, owej "wzgardzonej [...] babskiej ploty" (Janion 1980: 259), jak pisała Janion, jest cechą, która wyróżnia się w twórczości Białoszewskiego, o której on sam donosił: "splot plot, bez których pozostaje tylko dyskrecja – i co wtedy. Nic z takich pisać" (Białoszewski 2013: 138). Być może także podejście do świata zwykłych rzeczy, codziennych przedmiotów, odzyskujące nie tyle intelektualny, co semiotyczny, cielesny i materialny wymiar rzeczywistości, da się określić jako kobiece.

Wojciech Tomasiak, największy w Polsce znawca kolejowych fabuł, uznawał, że podróż koleją wprowadza szczególną aurę i sytuację komunikacyjną, która wytwarza zupełnie nowe formy wypowiedzi literackiej, takie jak na przykład opowiadanie kolejowe, powieść, dramat, a także poezja. Być może za sprawą kolejowych epifanii Białoszewskiego, inspirowanych rytmem rozklekotanych pociągów, możemy mówić o szczególnym przypadku kolejowej liryki (nawet jeśli spisanej prozą) z jej reprezentatywnym gatunkiem literackim – pociągolą, wpisującą wykolejoną komunikację na tory literatury.

Bibliografia

- Amenta A., Kaliściak T., Warkocki, B. (2021) (red.), *Dezorientacje. Antologia polskiej literatury queer*, Krytyka Polityczna, Warszawa: 444-446.
- Barańczak S. (1974), *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Ossolineum, Wrocław.
- Białoszewski M. (1988), *Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Białoszewski M. (2012), *Tajny dziennik*, Znak, Kraków.
- Białoszewski M. (2013), *Utwory zebrane*, t. 4: *Donosy rzeczywistości*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Białoszewski M. (2014), *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Białoszewski M. (2015a), *Utwory zebrane*, t. 8: *Rozkurz*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Białoszewski M. (2015b), *Utwory zebrane*, t. 12: *Proza stojąca, proza lecąca*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Białoszewski M. (2016), *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Białoszewski M. (2017), *Utwory zebrane*, t. 13: *Polot nad niskimi strefami*, oprac. M. Byliniak, M. Sokołowska, PIW, Warszawa.
- Bielecki M (2012), *Wyście z szafy*, w: tegoż, *Kłopoty z innością*, Universitas, Kraków: 103-119.
- Browarny W. (2010), *"Babszczyzna" Mirona Białoszewskiego (kobieta jako obraz, ciało i tożsamość)*, w: Browarny W., Poprawa A. (red.), *Białoszewski przed Dziennikiem*, Universitas, Kraków: 27-51.

- Genet J. (2004), *Dziennik złodzieja*, przetł. P. Kamiński, Zielona Sowa, Kraków.
- Halperin David (2007), *What Do Gay Men Want? An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Janion M. (1980), *Życie wewnętrzne na Lizbońskiej*, w: tejże, *Odnawianie znaczeń*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Janion M., Majchrowski Z. (1982) (red.), *Transgresje*, t. 2: *Odmieńcy*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.
- Kaliściak T. (2016) *Płec Pantofla. Odmieńcze męskości w polskiej prozie XIX i XX wieku*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Karpowicz A. (2012), *"Autobusiarnia" Mirona Białoszewskiego. Komunikacja miejska jako akt komunikacji*, "Kultura Współczesna", 2: 61-73.
- Kotliński A. (1995), *Ucho wykolejone*, w: L. Hul, Z. Chojnowski, A. Kotliński (red.), *"Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia". Interpretacje wierszy współczesnych*, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Olsztyn: 67-77.
- Niżyńska J. (2018), *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, przetł. A. Pokojska, Universitas, Kraków.
- Nycz R. (2001), *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
- Opacka A. (1999), *Glosa w sprawie "pociągoli". Mirona Białoszewskiego gry znaczeń*, w: A. Nawarecki, D. Pawelec (red.), *Kanonada. Interpretacje wierszy polskich (1939-1989)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice: 92-97.
- Pessel W.K. (2013), *Nudno-ciekawe stacje*, w: A. Karpowicz et al. (red.), *Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo "Lampa i Iskra Boża", Warszawa: 75-93.
- Ritz G. (2002), *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przetł. A. Kopacki, w: tegoż, *Nic w labiryncie pożądania. Gender i płec w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Wiedza Powszechna, Warszawa: 52-63.
- Sandauer A. (1981), *Zebrane pisma krytyczne*, t. 1: *Studia o literaturze współczesnej*, PIW, Warszawa.
- Sartre J.-P. (2010), *Święty Genet. Aktor i męczennik*, przetł. K. Jarosz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sikora T. (2007), *Odmieńcy – śmieci*, "Kultura Współczesna", 4: 45-62.
- Sobolczyk P. (2013), *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1: *Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Sobolczyk P. (2006), *Hermetyczne pornografie Białoszewskiego*, "Teksty Drugie", 6: 165-181.
- Sobolczyk P. (2020), *AAAmeryka with an even more capital A. Białoszewski's two accounts on America*, "pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi", 11: 135-153.
- Sobolewski T. (2020), *"Jak chcesz, to sobie to weź". Komentarz do "szóstego tomiku" wierszy Mirona Białoszewskiego i rękopisu Snu*, "MiroFor", 1: 17-31.
- Stachura E. (1987), *Poezja i proza*, t. 4: *Wszystko jest poezja. Opowieść rzeka*, Czytelnik, Warszawa.
- Tomasik W. (2007), *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Wyka K. (1977), *Rzecz wyobraźni*, PIW, Warszawa.