

Teksty Drugie 2004, 6, s. 31-40



CENTRUM
HUMANISTYKI
CYFROWEJ

Językowy obraz świata w „Obmapywaniu Europy” Mirona Białoszewskiego.

Dorota Korwin-Piotrowska

Dorota KORWIN-PIOTROWSKA

Językowy obraz świata w *Obmapywaniu Europy* Mirona Białoszewskiego¹

*Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy*² nie jest tekstem dającym się jasno scharakteryzować – ani pod względem genologicznym czy kompozycyjnym, ani stylistycznym. Wątpliwości budzić może nawet pozornie oczywisty temat utworu. Podróż wzdłuż brzegów Europy nie jest dla autora realizacją turystycznego celu, a przebieg trasy czy rejestracja bedekerowskich atrakcji nie są – wbrew oczekiwaniom czytelnika – głównym przedmiotem opowieści. Nawiasem mówiąc, sam Białoszewski wspominał w wywiadzie o tym, że bardziej interesowali go otaczający ludzie oraz – jak to określił – „konsumowanie na chama świata” (które zresztą w równym stopniu fascynowało go, co przerażało i odstręczało od spisywania relacji³).

W dotychczasowych badaniach podkreślano zwłaszcza pozorną, sugerowaną w podtytule, przynależność gatunkową. Faktycznie *Obmapywanie...* w niczym nie przypomina użytkowych zapisów nazywanych zwykle dziennikami pokładowymi, bliższe jest raczej autobiograficznemu podróżopisarstwu czy wręcz intymistycy⁴.

^{1/} Tekst niniejszy stanowi rozwiniętą wersję referatu, wygłoszonego na konferencji pt. „Język a komunikacja wizualna” (Łódź 24-27 września 2002).

^{2/} Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: M. Białoszewski *Obmapywanie, czyli dziennik okrętowy. AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988.

^{3/} Zob. rozmowę przeprowadzoną z Białoszewskim przez Annę Trznadel-Szczepanek, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 160.

^{4/} Zob. też A. Świrek *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997; M. Czermińska *Małe i wielkie podróże Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie*

Nieciągłość, dygresyjność, brak szczegółowych dat i innych orientacyjnych danych dotyczących lokalizacji czasoprzestrzennej, mieszanie opisu oglądanych widoków ze wspomnieniami i odniesieniami do lokalnego mitu z okolic Żarnowca – wszystko to wskazuje zarówno na ostantacyjne odrzucanie kronikarskiego obowiązkowi, jak również tradycyjnego modelu prietycznej opowieści.

W komentarzach badaczy do *Obmappywania...* znaleźć można również uwagi o charakterystycznym dla autora *AAAmeryki* informacyjnym odwróceniu, tj. o skupieniu się na tym, co drugorzędne, co stanowi zwykle niedostrzegalne tło i co jest na pozór oczywiste, nawet trywialne, przy jednoczesnym celowym pomijaniu czy pomniejszaniu tego, co zazwyczaj uznaje się za egzotyczne lub wyjątkowe. W zamian Białoszewski niespodziewanie odnajduje analogie do swojskich krajobrazów czy codzienności, do wcześniejszych lektur, doświadczeń bądź przemyśleń; odkrywa też egzotykę w samej różnorodności i odrębności otaczających go osób. Jakby celem powziętej podróży było nie tyle poznawanie innych krajów, co rozpoznawanie albo swoiste sprawdzanie, testowanie sobą świata i światem siebie, poznawczy trans, w którym chodzi bardziej o równoczesne podglądanie czy podsłuchiwanie rzeczywistości i siebie we wzajemnych relacjach, aniżeli o stawianie diagnoz czy zwykłą prezentację⁵.

Zarówno poetycka, jak i prozatorska twórczość Mirona Białoszewskiego sprawia wrażenie (podzielane zresztą przez wielu literaturoznawców⁶), że autora interesowało przede wszystkim to, co niegotowe, co się dopiero staje, co może być najwyższym przedmiotem notatki, hybrydycznego zapisu. Ta eksponowana w utworach – jak to nazwał Ryszard Nycz – „codzienna miazga historyczności”⁷, żywa tkanka zdarzeń, jakby domagała się powoływania do istnienia ciągle nowych gatunków, formy „niedomkniętej”, a także specyficznego stylu. Sposób pisania Białoszewskiego fascynował i fascynuje między innymi ze względu na umiejętność dokonywania przez pisarza błyskawicznej językowej wizualizacji, dzięki której odbiorca

Białoszewskiego. Szkice, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993. Warto na marginesie zauważyć, że określenie „dziennik okrętowy” może być rozumiane po prostu jako metonimiczne odwrócenie (*hypallage*) – w sensie: dziennik pisany na okręcie, w jego wnętrzu, nie jest to więc ani pomyłka czy przekręcenie fachowej nazwy, ani nazwa nowego gatunku, a jedynie stwierdzenie podstawowego faktu. Nawiasem mówiąc, u Białoszewskiego widać wyraźną predylekcję do tego typu konstrukcji; por. w tym samym utworze „cukier przydrożny”, „sublokator kajutowy” czy „panny peryferyjne”.

⁵ Zob. M. Czermińska *Małe i wielkie...*, s. 88.

^{6/} Zob. teksty z pracy zbiorowej *Pisanie Białoszewskiego...* m.in. S. Barańczak *Rzeczywistość Białoszewskiego*; W. Wańtuch *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*; A. Sobolewska „*Lepienie widoku z domysłu*”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*; M. Głowiński *Białoszewskiego gatunki codzienne*; zob. też A. Fiut *Pod(różne) strategie Białoszewskiego*, „Kwartalnik Artystyczny” 1996 nr 1.

⁷ R. Nycz „*Szare eminencje zachwyty*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.

ma wrażenie bezpośredniego kontaktu z rzeczywistością, a raczej z tym, co w niej aktualnie najbardziej istotne, osobliwe, z jej „esencją”.

Obmapywanie... – ze swoją świeżością spojrzenia i stylu oraz swobodną kompozycją – sytuuje się więc w samym centrum problemów pisarstwa Białoszewskiego, tam, gdzie krzyżują się ze sobą zagadnienia związane z postawą i perspektywą mówiącego podmiotu, percepcją, wyborem stylu i gatunku wypowiedzi, a co za tym idzie – z językowym obrazem świata. Nasze pytanie dotyczy zaś tego, w jaki sposób (to znaczy – za pomocą jakich zabiegów językowych i tekstotwórczych) kreuje autor w tym dziele własną wizję „rzeczywistości niegotowej”, narzucającej swoją obecność. Jak powstaje, by posłużyć się słowami Andrzeja Zieniewicza, „mała iluminacja” Białoszewskiego⁸.

Zacząć trzeba ponownie od tytułu. Stworzony przez Białoszewskiego neologizm – jako rzeczownik odczasownikowy – sugeruje różne znaczenia w zależności od tego, czy słowo to jest czytane w sensie rzeczownikowym czy czasownikowym. Przyjęcie znaczenia rzeczownikowego w powiązaniu z podtytułem „czyli dziennik okrętowy” może oznaczać swego rodzaju rozwiązanie metafory – obmapywanie Europy jako podróż – jest po prostu przedmiotem zapisu w dzienniku. Ale jest to także wyraz pochodzący od czasownika niedokonanego, co zakłada powtarzalność czy ciągłość działania – podobnie jak bliskie słowotwórczo „objeżdżanie” i „obmacywanie”. Europa jest zatem lądem, dokoła którego krąży ktoś z mapą. Jednak przy tym zarówno nazwa geograficzna, jak i kontynent same są częścią mapy, figurują na niej – mamy zatem do czynienia z *hypallage*, w której przedmiot oglądu (mapa) zostaje utożsamiony z czynnością (obmapywanie w tym sensie to czytanie mapy, posługiwanie się nią w trakcie podróży). Jest to też rodzaj konkretyzacji, która pojęcie abstrakcyjne (nazwę) zamienia w możliwy do ogarnięcia przedmiot, nadaje mu cechy całości i odrębności. Słowo „obmapywanie” w ten sposób „konturuje” Europę, jakby była ona wyspą – i rzeczywiście wymieniane potem w utworze miasta (m.in. Londyn, Kopenhaga, Walencja i Konstantynopol) zdają się należeć do jednej i tej samej przestrzeni.

Z kolei podobieństwo „obmapywania” do „obmacywania” pozwala z jednej strony na asocjacje z greckim mitem (historia uwiedzenia Europy przez Zeusa)⁹, z drugiej zaś na – trafniejsze w kontekście całego utworu skojarzenie ze sprawdzaniem przez osobę niewidomą, a więc z weryfikowaniem mapy Europy przez dotyk. Sugerowana niepewność, a zarazem bezpośredniość i zmysłowość kontaktu, także konieczność jego ponawiania wydają się dla postawy narratora-bohatera istotne.

Poza tym (prócz związków z fizyczną zmianą miejsca) „obmapywanie, czyli dziennik” wiąże się również z „opisywaniem”, a więc czynnością prowadzenia zapisków na temat Europy. Stąd blisko do odczytania jeszcze jednej słowotwórczej aluzji – otóż tytułowy neologizm ma podobną budowę, co „obmawianie” i „obgadywanie”, które także z prowadzeniem dziennika intymnego się wiążą. Przypomi-

^{8/} A. Zieniewicz *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.

^{9/} Pomijam tu tę kulturową implikaturę, gdyż motyw ów nie jest w tekście rozwijany.

na to o zamilowaniu autora *Rozkurzu* do przytaczania ciągów stylizowanych na sensację anegdot, a więc jakby „obmawiania” rzeczywistości¹⁰. W *Obmapywaniu...* pisanie staje się zatem właściwym podróżowaniem i na odwrót: podróżowanie jest realizacją pisania. Jedno i drugie jest przemieszczaniem się w przestrzeni mentalnej, układaniem mentalnej mapy, któremu realna podróż okrętem dostarcza jedynie bodźców – w ten sposób przestrzeń pisania, fizycznego ruchu oraz wyobraźni ulegają połączeniu.

Będąca efektem pojęciowej kompresji¹¹ wieloznaczność tytułowego tropu służy tutaj jako wskazówka czytania całego utworu. W ogóle zjawisko kompresji wydaje się kluczowe dla całej twórczości Białoszewskiego – zacieranie granic pomiędzy językiem mówionym a pisany, między mówionymi gatunkami codziennymi a zapisem, między tym, co zobaczone i tym, co wyobrażone, jak również wyraźne rozchwianie składni i komunikacyjnej spójności może być traktowane jako rezultat łączenia pojęciowych domen, dążenia do semantycznego skrótu.

Widać to także w dalszych partiach *Obmapywania...*, gdzie omówiony trop ulega rozwinięciu: „Objeżdżamy Europę. Objeżdżamy mapę. Znaną od dzieciństwa. Mapa wisi koło wejścia na jeden z górnych pokładów” (s. 22). W tym cytacie każde zdanie wprowadza inną przestrzeń, inną perspektywę, inne też jest znaczenie mapy i podróży: od nazwania całego schematu zdarzeń, przez metonimiczny skrót, przez odniesienie do własnego doświadczenia, po sprowadzenie wszystkiego do konkretnej mapy-przedmiotu, który znajduje się na okręcie. Jest to również przejście od tego, co ogólne, wspólne (podmiot zbiorowy) do tego, co indywidualne (aluzja do mapy oglądanej w dzieciństwie i widok mapy z zaznaczoną aktualną trasą). Zwracają też w tym niewielkim fragmencie inne jeszcze właściwości języka Białoszewskiego – dyskretne operowanie prozodią (powtarzanie długości zdań, intonemów oraz liczby zestrojów akcentowych, znaczące wykorzystanie pauz) oraz częsta nieobecność jawnych, gramatycznych powiązań pomiędzy zdaniami (przewaga koherencji nad kohezją), tak jakby semantyczna kompresja dotyczyła też składni, wymuszając i na niej skrót.

Oto kolejny, niewielki przykład operowania taką „skróconą składnią”, będący – co istotne – osobnym akapitem: „Znów płyniemy. Kalejdoskop. Brzegi Hiszpanii w górach”¹². Zwróćmy uwagę na połączenie w jednej linijce, a równocześnie rozdzielenie kropkami wypowiedzenia, które właściwie winno tworzyć całość – wrażenie ruchu, zmienności oraz konkretny widok doznawane są wszak jednocześnie. Osobne konstatacje rozdzielają jeden całościowy akt percepcji na trzy doznania,

^{10/} O podobieństwie narracji Białoszewskiego do struktury *fait divers* pisał trzydzieści lat temu M. Głowiński w: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*; zob. tegoż, *Prace wybrane*, t. II: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.

^{11/} Na temat kompresji i *blending theory* zob. monograficzny numer „Cognitive Linguistics” 2000 (vol.11), zwłaszcza artykuły: G. Fauconnier i M. Turner (*Compression and global insight*) oraz S. Coulson i T. Oakley (*Blending Basics*).

^{12/} *Obmapywanie...*, s. 32.

Korwin-Piotrowska Językowy obraz świata...

ale również – przez ciągłość zapisu i związanie jedną sytuacją – łączą centrum orientacji czasoprzestrzennej z tym, co na zewnątrz. Nie otrzymujemy więc syntaktycznej sumy składników, ale pewien zbiór. Kompresja uzyskiwana jest przez niespodziewane zestawienie elementów zbioru. Nie jest to nawet notatka, ale jakby streszczenie potencjalnego zapisu¹³, bo przecież równie ważne jest tutaj to, co przemilczane, jak to, co wysłowione.

Użyte wyrażenia eliptyczne, tak częste u Białoszewskiego, tworzą – jak to ujęła Agata Stankowska – „niemą przestrzeń metafory pokonującą granice obserwacji”. Według badaczki, elipsa przez swoją skrótowość, stanowi odwrócenie relacji sens/przedstawienie – na plan pierwszy wysuwa się bowiem przedstawienie, a potencjalny sens tworzy się potem¹⁴. Słowa te korespondują ze spostrzeżeniami Jolanty Chojak, która stwierdziła, że to, co w ciągu niepowiązanych składniowo elementów można by brać za rematyczne rozwinięcie, jest w gruncie rzeczy jedynie „tematem niewyartykulowanych wypowiedzi”¹⁵. W podanym fragmencie utworu także motywy kalejdoskopu i widoku Hiszpanii nie są rozwinięte, stanowią jedynie szkic możliwych opisów.

W językowym obrazie świata Białoszewskiego krótkość i eliptyczność wypowiedzi, zastępowanie zdań wyrażeniami nominalnymi i rozbijanie ich kropką na cząstki, także – o czym pisałam w innym miejscu¹⁶ – posługiwanie się epifrazami odgrywa ogromną poznawczą rolę. Autor próbuje bowiem, mimo czasowego oddalenia, stworzyć złudzenie zapisu świadomości, aktualności wypowiedzi, wywołując przy tym niespodziewane napięcia pomiędzy hasłowo rzuconymi słowami. Sens wypowiedzi scalają kolejne inferencje („milczące założenia”¹⁷), a zasugerowane przez mini-tematy potencjalne opowieści zapraszają do dialogu czytelnika. W końcu to on – podobnie, jak zapewne niegdyś przyjaciele poety – powinien stawiać pytania, budzić do życia wspomnienia. Struktura opowiadania przypomina tutaj zanotowane w pośpiechu odpowiedzi, jest świadectwem przygotowania się, nastawienia na opis. Ten niespełniony, ale wyczuwalny podskórnie dialog nadaje tekstowi tempo.

Znamienne dla stylu opowieści Białoszewskiego jest też odwrócenie szyku jak w wypowiedzeniu: „Brzegi Hiszpanii w górach”. Teoretycznie to góry powinny znaleźć się na pierwszym planie w zdaniu jako obiekty dominujące w krajobrazie. Porządek sekwencyjny tej frazy dotyczy jednak nie wielkości przedmiotu per-

^{13/} Posługuję się tutaj cennymi obserwacjami z książki: W. Sadowski *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999, s. 92; por. S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 86.

^{14/} A. Stankowska *Elipsa: byt możliwy do zaktualizowania*, „Teksty Drugie” 2001 nr 6, s. 135.

^{15/} J. Chojak *Grafia a iluzja mowy potocznej*, w: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 174.

^{16/} D. Korwin-Piotrowska *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Kraków 2001, s. 185-186.

¹⁷ Na temat inferencji zob. *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001, s. 248. O roli przemilczeń u Białoszewskiego pisałam wcześniej (*Opis...*, s. 124).

cepcji, ale perspektywy postrzegania oraz opisu. Podróż okrętem wzdłuż linii łądu zakłada obserwację brzegów mijanych krajów. Dla zwiedzającego istotna jest najpierw lokalizacja, potem charakterystyka. Jest to dla mnie przykład specyficznej ikonizacji językowej – widocznej nie tylko w doborze i kolejności motywów, ale i w układzie słów zdania. Polega ona tutaj właśnie nie na bezpośredniej rejestracji doznań w kolejności ich rzeczywistego (a dla czytelnika – najbardziej prawdopodobnego) występowania, lecz na oddaniu relacji między obiektem a podmiotem. Białoszewski opowiada bowiem nie tyle o tym, co po prostu widzi, ale o tym, w jaki sposób jawi mu się to, co widać lub – jak to ma miejsce w wypadku słynnych turystycznych atrakcji (Akropolu, wulkanu Stromboli czy meczetu Hagia Sophia) – o tym, w jaki sposób chce coś widzieć.

Przedmiotem językowej ikonizacji – powtórzmy – jest więc w tym wypadku perspektywa postrzegania, a nie postrzegane obiekty. Podobnie jak w tym zdaniu kończącym utwór: „Po raz pierwszy Warszawa mi się podoba po podróży. Ma niektóre ładne ulice. Ciepło tu. U siebie. Kładę się na swoim łóżku na dziewiątym piętrze”. Kolejność wymienianych elementów (Warszawa, ulice, łóżko na piętrze) jest efektem przyjęcia perspektywy końca wyprawy i równocześnie dalszym opisem trasy – dopiero łóżko jest punktem zakończenia ruchu, właściwą przystanią. Warszawa wyznacza więc jakby poziomą oś, a dziewiąte piętro – oś pionową, służącą lokalizacji, mieszkanie jako etap pośredni zostało – co przecież sprzeczne z potocznym doświadczeniem językowym i zasadą łączenia językowych poziomów – pominięte. Szyk pierwszego zdania ujawnia także ambiwalentny stosunek autora do Warszawy – nie wiadomo, czy podoba się ona po raz pierwszy, bo zwykle po podróżach się nie podobała, czy pierwszy raz po tej akurat podróży dostrzegł jej urodę. A wyeksponowane za pomocą kropek określenia „Ciepło tu. U siebie” równie dobrze mogą dotyczyć miasta, ulic, jak i łóżka.

Ciekawe spostrzeżenia na temat budowy tekstu u autora *Pamiętnika z powstania warszawskiego* poczynił w swojej błyskotliwej książce Andrzej Zieniewicz. Pisze on o „inercyjności tekstu”, który „siłą bezwładu owinięty jest wokół jakiegoś rytmu, wyrażenia, wspomnienia”, często bazuje na „sytuacyjnej syntagmie”, która polega na zestrojeniu przez jeden podmiot kilku zdań, powracaniu do danego motywu, zamknięciu kilku wypowiedzeń w jednej sytuacyjnej ramie¹⁸. Wprowadzone przez badacza pojęcie „sytuacyjnej syntagmy” – będące oczywiście nawiązaniem do określenia „zlep sytuacyjny”, którego użył sam Białoszewski¹⁹ – pozwala znaleźć połączenie między luźną kompozycją motywów, rozdzielaniem różnych percepcyjnych danych a luźną konstrukcją składniową poszczególnych fragmentów oraz wspomnianą już odmianą ikonizacji.

Choć podróż stanowi oś kompozycyjną utworu, to jednak nie jest (o czym już była mowa) przedmiotem linearnie rozwijającej się opowieści. Na główny korpus dzieła składa się ponad dwadzieścia odrębnych sytuacji, a nawet – rzecz można –

^{18/} A. Zieniewicz *Małe iluminacje...*, s. 103.

¹⁹ Tamże, s. 56.

Korwin-Piotrowska Językowy obraz świata...

scen czy odsłon, z których każda zamknięta jest w jednym lub kilku niewielkich akapitach. Użyłam wyrazu „odsłona” dlatego, że podziały owe wiążą się często ze zmianą miejsca lub przedmiotu postrzegania niczym zmiany dekoracji w teatrze. Zresztą wiele zdarzeń sprowadzonych jest – przez użycie rzeczowników odsłownych – do stanów: „długie iście ulicami”, „jeżdżenie”, „zmoknięcie” „wylądowanie”. Na oglądany spektakl składają się kolejne przystanki na trasie, własne doznania, a także „widziane” równocześnie w myślach książki, filmy, zdarzenia historyczne, miasta z wcześniejszych podróży oraz skojarzenia i wspomnienia.

W roli kompozycyjnego „szwu” występuje przede wszystkim ośmiokrotna wzmianka o mitycznej Sybilli (żarnowieckiej Subeliji), która – szując koszulę – stopniowo zbliża świat do końca. Wzmianka ta, konsekwentnie powtarzana, przekształca się stopniowo z *leitmotiwu* w rodzaj psychologicznej akcji: cała podróż staje się poszukiwaniem Sybilli, sprawdzaniem, czy i kiedy nastąpi ostateczna katastrofa. Oprócz tego wracają motywy mapy, wody i kalejdoskopu, także zarysy wątków związanych z nielegalnym handlem prowadzonym przez innych wycieczkowiczów, „latanie” i „jeżdżenie windą” po okręcie, „intryga” z trzęsieniem ziemi w Atenach oraz z prawdopodobnym zawieszeniem lotów z Warny do Warszawy.

Taka bardzo meandryczna budowa opowiadania narzuca w pewnym sensie sposób dzielenia tekstu na poszczególne segmenty – ich wielkość oraz wewnętrzna konstrukcja są bardzo urozmaicone. Akapitem może być jedno eliptyczne wyrażenie (jak uwaga „Na każdym napis «Pyrammyde»” po opisie pisuarów, s. 17) albo krótki ciąg wypowiedzeń czy nawet kilkudziesięciozdaniowy blok. Z kolei poszczególne sceny także mogą zamykać się równie dobrze w jednym, co w kilku akapitach. Jeśli chodzi o wewnętrzną budowę części, to większość z nich zawiera jednak jakieś nadrzędne słowo czy wypowiedzenie, które jest niejako hasłem wywoławczym, sygnałem albo tematem całości (np. „jeżdżenie po Londynie”, „bal atlantycki”, „wolny czas” itp.). Przez odpowiednie słowo zostaje przywołana dana sytuacja, może też być wprowadzona następna. Tak dzieje się na samym początku utworu, gdzie mamy kolejno: obraz przedstawiający wspomnienie z podróży do Egiptu jako „żywiół powietrza”, potem wprowadzające w temat pytania retoryczne o „żywiół wody”, następnie – przez skojarzenie z wodą – scenę z Sybillą, która siedzi na środku morza. Dalej następuje w jednym zdaniu połączenie dawnej i obecnej podróży z ciekawością co do mitu, wreszcie przejście do kolejnego fragmentu, który prezentuje już dzień odjazdu i następnego z opisem zejścia do wnętrza statku.

Przypomina to zabieg konkatencji – nie tyle jednak rozumianej dosłownie jako łączenie zdań za pomocą powtarzania tego samego wyrazu, ale raczej w sensie przyległości pojęciowej, łańcucha skojarzeń, który wiąże ze sobą jednocześnie sytuacje i akapity. Decyzja o wyjeździe nabiera w ten sposób logicznego uzasadnienia (skoro można określić etapy powstawania i realizacji zamiaru). Wielu dalszych scen jednak prawie nic już nie łączy, prócz ogólnej „sytuacji podróży”. Rzecz by można, iż ta – będąca powierzchownym tematem – nadrzędna sytuacja rozłożona jest w tekście na szereg sytuacyjnych podtematów, podobnie jak to ma miejsce z „sytuacją wojny” w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*.

Szkice

Tak szeroko pojęta „tematyzacja tematu”²⁰ sprawia często, że sąsiadujące ze sobą akapity nie mają żadnego słownego czy gramatycznego połączenia. Stanowią nie tylko odrębne całości logiczno-informacyjne, ale i składniowe – jak w poniższym przykładzie:

Wychodząc z jadalni chcę zabrać cukier przydrożny do lekarstwa. Niepotrzebnie pytam kelnera. Mówi, że cukru nie można wynosić. W kraju cukier jest mało dostępny. Wobec takiego czegoś biorę z innego stołu cukier bez pytania.

Tilbury. Autokar z dwiema starymi damami na pierwszej ławce widokowej. Jedna z nich, kusa gruba, z nóżkami bilardowymi, nie wymawia dobrze „r”, przypomina Ryfkę ze sklepu na rogu Leszna i Wroniej przed wojną. Okazuje się, że zna dobrze historię, daty. Druga pani poważniejsza, ale też zapalona zwiedzaczka. Ma ze siedemdziesiąt parę lat, a mówi, że jak tylko zbliża się wiosna, to ją ponosi do podróży. (s. 13)

Zacznijmy najpierw od drugiego fragmentu. Zwraca tu uwagę kilkakrotne „przeprofilowywanie” sceny poprzez układ słów. Nazwa Tilbury zapowiada opis kolejnego przystanku na trasie. I na tym – niespodziewanie – ta rola się kończy, bowiem w następnym zdaniu przestrzeń kurczy się do wnętrza autokaru, z którego już więcej nic nie widać, choć moglibyśmy oczekiwać, że przynajmniej dowiemy się czegoś o tym, co widać między głowami pań znajdujących się przecież na „pierwszej ławce widokowej”. Dzieje się więc dokładnie odwrotnie niż w przeciętnej podróźniczej relacji, gdzie każdy środek lokomocji wykorzystany jest jako nowy, atrakcyjny punkt obserwacyjny. Tutaj nie Tilbury, nie autokar i nie spodziewane widoki, ale dwie przypadkowe turystki stają się ważnymi obiektami sceny. A więc dotychczasowa informacja była raczej dezinformacją albo sugestią innego stylu odbioru – trochę jak tytułowy „dziennik okrętowy”.

Co ciekawe, sens prezentowania obu dam – jednej przez groteskowy opis, skojarzenie z zamkniętą przeszłością (stopień czasoprzestrzeni) i wiedzę historyczną, drugiej przez powagę wyglądu, wiek i zapal do podróży – objawia się dopiero na końcu następnego, niezacytowanego tu akapitu. Zaczyna się on od słów „Obie pannie są zawsze pogodne”, potem jest porównanie ich do „młodej grubej”, wiecznie niezadowolonej kobiety, a kończy refleksją na temat tego, że ze wszystkim trzeba się pogodzić: „Ze wszystkimi spóźnieniami i straconymi okazjami, których i tak traci się w życiu miliony”. A więc ostatecznie zawężenie ramy oglądu w dosłownym sensie, tj. pola aktualnej obserwacji, rozszerzyło ją w sensie metaforycznym – starsze panie stają się znakiem utraty i pogodzenia, są mimo śmiesznośtek „damaми” otwartymi zarówno na historię, jak i na otaczającą rzeczywistość. Zatem słowo „Tilbury” potrzebne było także jako swego rodzaju „próg” dzielący ich świat od świata statku, na którym ludzie jedzą i piją pod czujnym okiem kelnera.

Wróćmy teraz do zajścia na okręcie. Scenka ta, którą łatwo streścić jednym zdaniem, rozpisana jest znowu na etapy. Słowo „cukier”, z którym wiąże się cale

²⁰ Por. J. Bartmiński *Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej*, w: *Tekst. Problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin 1998.

zdarzenie, od razu znajduje się w centrum naszej uwagi ze względu na epitet. „Przydrożny” – czyli znajdujący się po drodze, a więc niczyj, służący wszystkim; poza tym kojarzy się ze słowem „podróżny”, więc jest czymś spotykanym w podróży, gotowym do wzięcia (być może zresztą chodzi po prostu o szaszetkę). W dodatku potrzebny jest do lekarstwa – ciąg dalszy zdania wydaje się więc zawierać argument nie do podważenia. Na takim tle tym lepiej widać sytuacyjną „figurę” – odmowę ze strony kelnera.

Zdanie „W kraju cukier jest mało dostępny” może powodować chwilową dezorientację. Nie ze względu na temat (podróż miała miejsce w 1982 roku), lecz na dwuznaczność związaną z podmiotem – w pierwszym momencie nie wiadomo, kto mówi: przytaczany przed chwilą pośrednio kelner czy też po prostu stwierdzający pewien fakt narrator-podróżnik. Brak spójnika i rozdzielenie kropką tych dwóch części wypowiedzi kelnera sprawiają, że dopiero rozpoznanie drugiego zdania jako argumentu popartego oficjalnym stylem wypowiedzi (wyrażenie „mało dostępny” było wszak, w czasach kartek żywnościowych, urzędowym eufemizmem) jasno wskazuje przynależność. Przerwa składniowa jest przez Białoszewskiego wykorzystana jako przerwa znacząca, profiluje scenę – wyodrębniona część wypowiedzi przykuwa uwagę, absurd zostaje obnażony. Użyte potem, w funkcji komentarza, określenie „wobec takiego czegoś” odnosić się może także zarówno do postawy kelnera, jak i braków towarowych w kraju – jest jasnym nawiązaniem składniowym, ale jego rola wykracza w tym miejscu poza spójność referencyjną w stronę semantyki.

Jak widać, zarówno brak, jak i obecność wiązań składniowych w tekście Białoszewskiego mogą być wykładnikami dodatkowych znaczeń. Dramaturgia sceny budowana jest przez relacje pomiędzy językowymi składnikami i odwrotnie – relacje owe stanowią odpowiednik napięcia między poszczególnymi elementami sytuacji. Praca języka ujawnia pracę wyobraźni, jest nią. Powyższe przykłady pokazują też, że „sytuacyjność” jest zasadą makro- i mikroskładni tekstu – wyznacza zarówno relacje kompozycyjno-fabularne, jak i syntaktyczne.

Zwróćmy jeszcze uwagę na to, że samo pytanie o cukier nie zostało w tym fragmencie przytoczone, nazwany jest jedynie akt mowy („Niepotrzebnie p y t a m”), ale reakcja kelnera nadaje mu inny sens, jakby rzeczywistość była to prośba o pozwolenie. Autor doskonale wychwytyje sytuację, w których konwencjonalne, grzecznościowe akty mowy nabierają wtórnie perlokucyjnego znaczenia; relację opisową (gdy akt mowy jest jedynie nazwany) zamienia w relację performatywną (aktywną, nastawioną na wywołanie reakcji)²¹. Między innymi dzięki temu właśnie zabiegowi sprawozdanie ze zdarzenia zamieniło się w żywą scenę.

Słowa u Białoszewskiego działają, powodują zmiany w znaczeniu rzeczywistości, jak choćby w dalszym epizodzie – z przewodniczką, która w jaskini wola za jedną z turystek, by nie schodziła sama bocznymi schodkami („Proszę pani, proszę

^{21/} Rozróżnienie to stosują za: E. Sweetser *Blended spaces and performativity*, „Cognitive Linguistics” 2000.

Szkice

pani, niech pani tam nie idzie, niech pani wróci”, a po chwili: „Proszę pani, proszę pani, pani tam zginie”). Wołanie to, wraz z dwuznacznym słowem „zginie”, wywołuje konotacje mitologiczne i jak gdyby stopniowo przeistacza w komentarzu roztargnioną panią w Eurydykę, a jaskinię w podziemią: „Ale ta nie zwraca zupełnie uwagi na wołanie przewodniczki, nie zmienia kroku, nie odwraca się [...] dalej schodzi. Jak Eurydyka. Niknie nam z oczu, przechodzimy do przedniej części jaskini. Eurydyka wynurza się z podziemi”²². Ostatnie zdanie sceny dokonuje całkowitej metamorfozy, równocześnie żartobliwie zawieszając zakończenie mitu.

W scenie tej, tak jak i we wcześniej cytowanych, uwidacznia się jeszcze jedna cecha tekstu – „reżyserowanie obserwacji”²³ jako pisarska metoda. Zarówno separowanie poszczególnych składników percepcji, posługiwanie się neologizmami, stapianie różnych przestrzeni mentalnych, jak i zmiana aktu wypowiedzi na performatywny – wszystko to jest świadectwem pewnej kreacji świata jako rozbłysków, poszczególnych drobnych scen czy widoków, w których ujawnia się sens rzeczywistości. W konstrukcji poszczególnych sytuacji widać wyraźnie wolę mówiącego podmiotu, który raz chce widzieć daną scenę jako zespół przypadkowych elementów, kiedy indziej zaś chce ją postrzegać poprzez wybrany przez siebie „filtr” lub też ostentacyjnie pragnie odrzucać widzenie stereotypowe, narzucając przez własną wiedzę czy sugestie przewodników²⁴. Wizualizacja jest u Białoszewskiego połączona z wyraźnie akcentowaną interpretacją, tak jak porządek sekwencyjny z perspektywą.

Wszak językowy obraz świata zawsze jest – przypomnijmy – reprezentacją tekstu²⁵, a więc efektem semantycznym, tworzącym się na podstawie takiego, a nie innego układu językowych elementów. Więc jeśli zgodzimy się z dość przewrotną definicją Beaugrande’a i Dresslera, głoszącą, iż świat rzeczywisty to „uprzywilejowany system przekonań leżący u podstaw komunikacji językowej”²⁶, to musimy też przyznać, że *Obmąpywanie...*, zmieniając nieco owe podstawy, zmienia także – na szczęście – ów uprzywilejowany system. Za to możemy być wdzięczni Mironowi Białoszewskiemu – w końcu w jego świecie Subeliya nie doszywa koszuli do końca.

22/ *Obmąpywanie...*, s. 26.

23/ To także termin A. Zieniewicza (*Małe iluminacje...*, s. 104).

24/ Zjawisko to nazwał Aleksander Fiut „erudycją mimochodem” (*Pod(różne)...*, s. 35).

25/ „kluczową cechą języka naturalnego jest brak bezpośredniego odwzorowania między intencjami komunikacyjnymi a wyrażeniami językowymi; odwzorowanie to jest zapośredniczone przez poziom pojęciowy – poziom reprezentacji tekstu” (*Kognitywne podstawy...*, s. 248).

26/ R.-A. de Beaugrande, W.U. Dressler *Wstęp do lingwistyki tekstu*, tłum. A. Szwedek, Warszawa 1990, s. 196.