

Teksty Drugie 1997, 1-2, s. 63-80



Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego

Hanna Konicka

Hanna Konicka

Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego¹

Egzegeza tekstów Mirona Białoszewskiego, początkowo uprawiana przez kilku tylko najwybitniejszych specjalistów, jest już od dłuższego czasu przedmiotem zainteresowania dość licznego grona badaczy i krytyków, reprezentujących różne pokolenia i stosujących różnorakie metody. Uderza przy tym fakt, iż mimo pewnego znużenia genologią, dyskusja nad pisarstwem Białoszewskiego krąży zasadniczo wokół zagadnień gatunkowych. Raz są one stawiane w sposób jasny i otwarty, kiedy indziej przywoływane bywają tylko okazjonalnie, zdarza się wreszcie, że nie wyartykułowane, pozostają założonym milczącym tłem wywodów². W ten czy inny sposób, kilka zasadniczych kwestii powraca z uporem: czy Białoszewski był w istocie poetą, czy prozaikiem? Czy analizowanie jego pisarstwa z tego punktu widzenia ma sens? Może da się zrezygnować z prób identyfikacji gatunkowych form jego wypo-

¹ Niniejszy artykuł jest polską wersją referatu wygłoszonego po francusku na Międzynarodowej Sesji „Literatura polska XX wieku. Teksty, style, głosy”, jaka odbyła się w dniach od 29 lutego do 2 marca na Uniwersytecie Sorbony Paryż IV.

² Świadczy o tym najdobitniej lektura tomu *Pisanie Białoszewskiego* pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

wiedzi? W czym tkwi wówczas oryginalność, swoistość, a zwłaszcza jedność jego dzieła?

Pytania te mają swoją historię, związaną częściowo z chronologią publikacji utworów Białoszewskiego i odtworzenie obydwu ciągów mogłoby być pouczające. Wszakże dla celów tego artykułu wystarczy przypomnienie paru znaczących momentów.

Jeśli się nie mylę, pierwszym, który zanalizował formy podawcze w dziele Białoszewskiego był Michał Głowiński. Uczynił to w sławnym szkicu *Małe narracje*, opublikowanym w 1972 roku.³ Zanalizował tam wewnętrzną logikę przekształceń formalnych u Białoszewskiego, wskazując jako punkt wyjścia wprowadzenie przezeń elementów narracji w obręb dyskursu poetyckiego. Gdy zaś narracja pojawia się na pierwszym planie tekstu, jest ona – zdaniem Michała Głowińskiego – organizowana według dwóch zasadniczych modeli: bądź według modelu słowa pisanego, bądź według modelu mowy wewnętrznej. Model słowa pisanego rodzi „proste formy” podobne notatkom prasowym lub anegdotom notowanym w dzienniku. Drugi model ma cechy mowy myślanej, która dąży do uzewnętrznienia, to znaczy do tego, by stać się relacją ustną. Tekst upodabnia się wówczas do monologu wewnętrznego, a jego status – jakby przejściowy – pozwala na znaczną swobodę ukształtowania, usprawiedliwiając nieciągłość myśli, niekompletności składniowe i ekstrawagancje słownika.

Podsumujmy, logika przekształceń gatunkowych w dziele Białoszewskiego byłaby następująca: jego poezja otwiera się na narrację, jego narracja artykułuje się w formach rdzennie lirycznych, intymnych, medytacyjnych. Toteż Michał Głowiński konkludował, iż małe formy narracyjne są najbliższe dziennikowi intymnemu, zaś jego fuzja z formami poetyckimi stanowi o oryginalności pisarskiej propozycji Białoszewskiego.

Analiza ta ujawniała większość strukturalnych aspektów tekstów Białoszewskiego. Stała się też, i pozostaje nadal, podstawą dla wszelkich na tym polu dociekań. Dziewiętnaście lat później Michał Głowiński podtrzymał formułę „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego”, jako formy identyfikującej gatunkowy eksperyment pisarza.⁴

³ M. Głowiński *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1972.

⁴ M. Głowiński *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 146.

Lecz w 1972 roku dzieło Białoszewskiego było jeszcze *in progress*. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* – forma narracyjna duża i mniej lub bardziej zamknięta – prowokowała do odwrócenia perspektywy. „Małe formy” lub „proste formy” wydawały się tylko służyć za jej laboratorium. Za trafnością koncepcji, wedle której Białoszewski we wcześniejszych tekstach wypracowywałby jedynie konstrukcję swego głównego dzieła, przemawiać mógł autobiograficzny charakter zaznaczony i sugerowany we wszystkich poprzednich tomach, ale dopiero w *Pamiętniku* podniesiony został do rangi zasady twórczej.

A jednak identyfikacja gatunkowa *Pamiętnika* okazała się zadaniem skomplikowanym. Istotne cechy tego tekstu, pozostają w sprzeczności z gatunkowym wzorcem pamiętników, z definicji – pisanych. Na pierwszy rzut oka przejawia się to w obecnych obficie i często eksponowanych przez pisarza, elementach relacji mówionej. Paradoksalna formuła, zaproponowana przez Marię Janion, „pamiętnik gadany”⁵ ujawniała tę strukturalną dwuznaczność tekstu. Lecz przyczyny owej dwuznaczności tkwią, moim zdaniem, głębiej niż się zazwyczaj sądzi.

Dobrym prawem pamiętnikarzy jest ukrywanie szwów spajających poszczególne fragmenty relacji. Posługują się oni w tym celu, niby tkanką łączną, chwytami właściwymi narracji powieściowej. Białoszewski, który właśnie w *Pamiętniku* mógłby zrobić z nich użytek, odrzucił je radykalnie na rzecz formy wypowiedzi bezpośredniej. Dzięki temu, na równi z wydarzeniami przeżyтыми przezeń w przeszłości, inna sfera doświadczeń jest jednocześnie przez ten tekst relacjonowana i uobecnianiana, a mianowicie mechanizmy percepcji, struktura myślenia i praca pamięci. Oto dlaczego liczne są w *Pamiętniku* zastrzeżenia, wątpliwości, autodemaskacje i korekty pomyłek. Spośród licznych przykładów niech wystarczy jeden:

Po kapitulacji Żoliborza – 30 września – była pogoda, upał. (Nie dziwcie się, że pamiętam nagle. To tak jest. A poprawek nie robię, żeby wyszło to szamotanie pamięci ...).⁶

Przyznać trzeba, że to postawa niezwykła u autora pamiętników.

⁵ M. Janion *Wojna i forma*, w: *Literatura wobec wojny i okupacji*, pod. red. M. Głowińskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1976.

⁶ M. Białoszewski *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa, 1987, s. 174.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że właśnie w dużej formie narracyjnej Białoszewski wydobywa ów etap pośredni między myśleniem i jego werbalizacją, odkryty przez Michała Głowińskiego w małych formach. Ze swej strony dorzuciłabym, iż manifestacje tej samej postawy znaleźć można w większości wierszy Białoszewskiego. Nadaje ona „mowie” tego pisarza ton specyficzny, który gdzie indziej proponowałam nazwać „nie konkluzyjnym”.⁷ Głębokie racje tej postawy próbuje rozpoznać w końcowym fragmencie tego artykułu.

Panuje powszechna zgoda co do tego, że Białoszewski jako poeta umieszcza język na pierwszym planie, czyniąc go nie natychmiast i nie całkiem przejrzystym dla znaczenia. Liczne spośród chwytów, jakimi to osiąga, zostały już zanalizowane. Chwyty, który wydaje mi się najistotniejszy w jego prozach przejawia się w rygorystycznym usuwaniu wszelkiej redundancji. A przecież, jak wiadomo, redundancja stanowi tkankę języka pisanego tyleż co mówionego, tkankę, którą informacja unerwia. Tymczasem to, co bywa nazywane językiem eliptycznym u Białoszewskiego przypomina raczej rezultat bezwzględnej selekcji, w wyniku której wyeliminowane zostały niemal wszystkie elementy nie przynoszące nowej informacji. Przychodzi tu na myśl zasada ekonomii i funkcjonalności środków, droga nowatorom poezji. Dzięki Białoszewskiemu odkrywamy ze zdumieniem, że możliwe jest jej zastosowanie nie tylko w obrazie metaforycznym, lecz również w narracji. Zasada ta praktykowana jest przez Białoszewskiego w sposób tak dalece radykalny, że często przekład wierny, a nie pletoryczny, jego utworu na język obcy bywa niemożliwy. Tłumacz musi wtedy wybierać między częściową niezrozumiałością tekstu lub zagubieniem jego swoistości stylowej. Weźmy dla przykładu tekst *Redaktorowa z Białej Podlaskiej*:⁸

z 1950-tych lat – Heniek! – Ucieszona, u Żeni, na Poznańskiej, w manikiurze; on, przyszedł, bo wyszedł z więzienia. Zeszli wszyscy troje na dół. „Pod Dzika”. Piją. Żenia, on, ona. Wracają. Rozstają się. W nocy. On z nią. Bo coś. Ona do Żeni. Szczęśliwa pijana, przecież Heniek, zastawiała za niego pierścionki, złoto – to mi Żenia opowiada – wykupywała go,

⁷ H. Konicka *Être poète et ne pas être fier. Rotations des choses de Miron Białoszewski. Prémisses d'un programme*, „Revue des Etudes Slaves” 1991 z. 2.

⁸ M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 4: *Donosy rzeczywistości*, Warszawa 1989, s. 45-46.

tego Heńka, żeby wyszedł. Zastawiała precjoza. Wyszedł. No i ona nagle w łóżku do Żeni: – Wiesz co, pomyliło mi się, to nie był Heniek, to był Zygmunt.

To czysty styl Białoszewskiego. Czy modelem strukturalnym jest tutaj słowo pisane, słowo mówione czy mowa wewnętrzna? Tekst ten jest zbyt „pospieszny” jak na słowo pisane, a zarazem zbyt skonstruowany jak na słowo mówione. Należałoby raczej uznać, że wszystkie trzy modele występują tu łącznie i porzucić tym samym troskę o gatunkową klasyfikację utworu.

Otóż takie właśnie wyjście, czyli rezygnację z daremnych wysiłków klasyfikowania form tekstowych Białoszewskiego, sugerował Janusz Sławiński w przedmowie do wyboru wierszy, opublikowanego w 1976 roku:

Proza bowiem Białoszewskiego wcale nie jest zrobiona z innej materii niż jego poezja. Nie są to „formy” pisania oddzielone jakąś wyrwą, lecz raczej dwa stany skupienia tego samego tworzywa. Przejścia między nimi są płynne – często niemal niezauważalne. Z równym powodzeniem dałoby się traktować prozy jako po prostu stadium ewolucyjne sztuki poetyckiej Białoszewskiego, jak – z drugiej strony – interpretować jego poezje jako uporczywe dopracowywanie się stylu prozaicznego. Cokolwiek powie się w tej kwestii, jedno wydaje się niesporne: rozróżnienia gatunkowe dotyczą w twórczości Białoszewskiego jej poziomu – by tak rzec – powierchniowego. Być może mają głównie sens instrumentalny: pozwalają mianowicie przyporządkować inicjatywy pisarskie zastanym kategoriom kultury literackiej, ułatwiają więc obieg tekstów wśród publiczności – po torach uznawanych za naturalne. Faktycznie zaś owe teksty (niezależnie od ich przydziału lirycznego, epickiego czy dramatycznego) reprezentują trudną do nazwania kategorię poezjopróż lub prozopoezji, niewiele mającą wspólnego z kwalifikacjami genologicznymi, do których przywykliśmy.⁹

Wydaje się, że propozycje Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego wyznaczają pole możliwości dla genologicznych dociekań w związku z pisarstwem Białoszewskiego. Z jednej strony, gatunki jako konwencje regulujące i kategorie wyjaśniające formę literacką okazują się niewystarczające, z drugiej zaś strony jakości gatunkowe,¹⁰ jakkolwiek dające się rozpoznać, funkcjonują w twórczości Białoszewskiego całkiem wymiennie. I rzeczywiście, wszystkie niemal prace do-

⁹ J. Sławiński *Białoszewski: sukces wycofania się*, w: Miron Białoszewski *Wiersze*, Warszawa 1976, s. 8.

¹⁰ Rozróżnienie gatunków jako takich i jakości gatunkowych postuluje Dominique Combe w *Les genres littéraires*, Paryż 1992, s. 17.

tykające tej problematyki w związku z Białoszewskim sytuują się w jakimś punkcie owej przestrzeni fatalnej, którą Stanisław Barańczak nazwał „trójkątem bermudzkim”, sugerując, jak Janusz Sławiński, że jego eksplorowanie musi pozostać daremne.¹¹ Nic więc dziwnego, że badacze szukający dzisiaj zasady twórczej organizującej całe dzieło Białoszewskiego prowadzą swoje dociekania z dala od okołogatunkowego rozgardiaszu. W istocie jednak tylko na pozór. Eseje Anny Sobolewskiej i Mariana Stali¹², otwierające perspektywy nowe i owocne, mówią o poecie, poezji, „ja” lirycznym, czerpiąc zarazem materiał przykładowy i argumenty ze wszystkich pism Białoszewskiego. Autorzy ci założyli więc, nie deklarując tego ani nie dowodząc, że cokolwiek Białoszewski pisał, pozostawał z gruntu poetą.

Ponieważ podzielam ich intuicje, lecz sądzę zarazem, że gatunki literackie mają swoje zakorzenienie, po pierwsze w ludzkich postawach i tylko w nich, po drugie, w strukturach językowych, które owe postawy wyrażają, spróbuję odnaleźć związek między literackimi i aksjologicznymi wyborami pisarza.

Wydaje mi się, że zasadniczy wybór Białoszewskiego, który zdeterminował jego decyzje tematyczne, strukturalne i stylistyczne polega na odrzuceniu reguł literackiej fikcji.

Zdaję sobie sprawę, że szukanie granicy między fikcją i nie fikcją ma w badaniach literackich złą sławę, jako świadczące o naiwności i prymitywizmie myślowym. Podobny osąd jest przynajmniej częściowo usprawiedliwiony. Wystarczy zastanowić się nad statusem ontologicznym wypowiedzenia literackiego, którego fundamentalna kategoria „ja – tu – teraz” jest skonwencjonalizowaną abstrakcją, by zniechęcić się do rozważań na podobny temat.

Co więcej, aliaż prawdy i zmyślenia jest podstawową właściwością literatury. Uprawiała go ona zawsze i z jego eksploatacji uczyniła swoją ulubioną dziedzinę. Świadczy o tym najdobitniej kariera autobiografii, która z określonego gatunku przekształciła się w prawie nieograniczone obszary autobiografizmu.

¹¹ S. Barańczak *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 10.

¹² A. Sobolewska *Ja – to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego*, w: *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992 oraz „*Lepienie widoku z domysłu*”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*; M. Stala *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?*, w: *Pisanie Białoszewskiego*.

Skądinąd wiadomo, jaka otchłań teoretyczna otwiera się pod tym, kto próbuje określić fikcyjność literatury poprzez odniesienie jej do kategorii prawdy. Zdania, z jakich tekst jest zbudowany, ponieważ jako sądy podpadają pod kryteria logiki, łądzą na obszarach błędu lub kłamstwa. Uzasadnienia specyficznej kategorii „prawdy artystycznej” może dokonać tylko estetyka przedstawienia, która zadowala się jakością prawdopodobieństwa. Ta wszakże nie oddaje swoistości aktów językowych. Wydaje się, że tylko lingwistyka pragmatyczna, dzięki temu, iż bierze pod uwagę antropologiczny wymiar przedmiotu swoich badań, jest w stanie definiować, w sposób jak dotychczas najbardziej zadowalający, status wypowiedzi fikcjonalnej.¹³ Zarazem dokonuje ona istotnego rozróżnienia między mową fikcji i mową figuralną, ponieważ obydwie te odmiany języka modyfikują lub zawieszają reguły semantyczne. O ile jednak język figuralny wykorzystuje nieliteralne znaczenia wyrażen, o tyle język fikcji, zachowując znaczenia literalne, konstruuje za ich pomocą tzw. wypowiedzi „niepoważne”, to znaczy takie, które udają illokucyjny akt asercji.¹⁴

¹³ Wniosek taki nasuwa się również podczas lektury interesującej skądinąd książki Thomasa Pavela *Univers de la fiction*, Paris 1988 (tytuł oryginału *Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986). Autor polemizuje z większością założeń metodologicznych, na podstawie których starano się dotychczas zdefiniować status fikcji jako specyficzny. Według Pavela postępowanie takie wynika z zapoznawania faktu, iż fikcja jest wewnątrzpochodna wszelkiej reprezentacji znakowej. Cały wywód Pavela jest w istocie jedną wielką pochwałą poznawczych wartości fikcji literackiej, które uprawomocnia, jego zdaniem, epistemologiczna funkcja fikcji filozoficznych i naukowych. Tymczasem w *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage* (Paryż 1995) podpisanym przez Oswalda Ducrot i Jean-Marie Schaeffera, hasło poświęcone fikcji podsumowuje takie oto stwierdzenie:

„W rzeczywistości, najbardziej miarodajnych danych, nawet jeśli pozostają w sprzeczności ze wskaźnikami językowymi, dostarczają informacje paratekstualne, które powiadają nas o intencjonalności opowiadania, co potwierdzałoby raz jeszcze, że kwestia statusu fikcji należy do kompetencji pragmatyki wypowiedzi, a tylko w drugiej kolejności do kompetencji syntaktyki i semantyki.” (s. 320, tłum. moje H. K.).

¹⁴ Taką koncepcję wypowiedzi fikcjonalnej zaproponował John R. Searle w artykule *The Logical status of fictional discourse* opublikowanym pierwotnie w „New Literary History”, (1975, vol. 6 tłum. polskie H. Buczyńskiej-Garewicz w „Pamiętniku Literackim” 1980 z. 2), włączonym następnie przez autora jako rozdział III książki *Expression and Meaning* (Cambridge 1979; tłum. francuskie z przedmową Joëlle Proust *Sens et expression. Etudes de théorie des actes de langage*, Paryż 1982).

Zauważmy po pierwsze, że rozróżnienie to pozwala uchwycić w obrębie czynności twórczych odmienną między zmyśleniem i wyobrażeniem. Mimo iż, w pewnym sensie, wszystko co zmyślone musiało stać się uprzednio treścią aktu wyobrażania, nie każde wyobrażenie daje początek zmyśleniu. W wypadku twórczości Białoszewskiego rozróżnienie takie jest szczególnie pożyteczne nie tylko dlatego, że konstruuje on wizje metaforyczne, czy że wymyśla słowa, których znaczenie literalne pozostaje do ustalenia („faf”, „siulpet”, „dziewiątówka”, „śnitki” itp.). Chodzi przede wszystkim o liczne jego teksty, w których zdaje sprawę ze swoich snów lub doznań przeżytych na granicy snu i jawy, oraz o teksty, w których opisuje swoje postrzeżenia zbliżone do halucynacji (*Frywole, Transy, Mniemania, Omamy, Dośniwiara* itp.). W istocie, w utworach tych, podobnie jak w małych czy dużych narracjach, Białoszewski wciąż stara się „przepisać z faktyczności na wyrażalność”.¹⁵

Tak więc ani wypowiedź zawierająca innowacje znaczeniowe, ani taka, która wystawia pracę wyobraźni, nie jest z definicji fikcjonalna. Może ona stanowić zarówno część utworu mającego charakter fikcji, jak i aktu mowy serio.

Przyjrzyjmy się bliżej, czego dotyczy owa kwalifikacja: „wypowiedź niepoważna”. Otóż nie sugeruje ona, rzecz jasna, jakoby tworzenie tekstu o charakterze fikcji było zajęciem niepoważnym. Wskazuje natomiast, że autor wypowiedzi niefikcjonalnej podejmuje pewne zobowiązania natury semantycznej i pragmatycznej. Oto one: „1. autor odpowiada za prawdziwość zdań asertywnych zawartych w jego wypowiedzi; 2. powinien być w stanie udowodnić lub uzasadnić ową prawdziwość; 3. w kontekście wypowiedzi prawdziwość ta nie powinna być oczywista ani dla wypowiadającego, ani dla odbiorcy; 4. autor wypowiedzi powinien żywić przekonanie co do prawdziwości swych asercji.”¹⁶

Autor tekstu fikcjonalnego nie podejmuje podobnych zobowiązań, ponieważ udaje akty asercji. Realnie spełnia akt wypowiedzenia, natomiast tylko udaje czynność stwierdzania. Taką możliwość zapewnia

¹⁵ M. Białoszewski *Oho*, Warszawa 1985, s. 62.

¹⁶ J. Searle *Sens et expression*, s. 105. (Tłum. moje H. K.).

mu konwencja dotycząca nie języka, lecz pozajęzykowych aspektów komunikacji. Owa konwencja nie modyfikuje reguł sensowności, lecz zawieszając normalną zasadę ustanawiającą więź między mową i światem zewnętrznym. Funkcja referencjalna słów pozostaje niezmienną, ponieważ referentem znaku słownego jest pojęcie. Tym, co zostaje częściowo zerwane jest związek między wypowiedzią i realnym stanem rzeczy. Związek ten zostaje zerwany częściowo, ponieważ fikcja nie wyklucza użycia imion własnych i nazw geograficznych lub innych. Zresztą w fikcji nie wszystkie asercje są „na niby”, lecz tylko te, które udają, iż twierdzą, jakoby stan rzeczy zmyślony był stanem rzeczywistym.

Trzeba oddać tu sprawiedliwość Romanowi Ingardenowi, który w swojej teorii dzieła literackiego zaproponował kategorię „quasi-sądów”¹⁷. Pod wieloma względami odpowiada ona pojęciu wypowiedzi „nie na serio”. Lecz dodać też należy, że pragmatyka buduje model teoretyczny pojemniejszy, zdolny zintegrować informacje o intencjonalnych aspektach wypowiedzenia.

Pora zająć się nimi właśnie. Decyzja, czy wypowiedź ma udawać akt stwierdzenia, lub nie udawać, jest związana z intencją autora. To do niego należy i od niego zależy, czy uwzględni wymienione poprzednio zobowiązania. Czy można zweryfikować powagę jego zaangażowań? Cytuję Johna Searle’a:

Nie ma żadnej właściwości tekstu, semantycznej czy syntaktycznej, która pozwoliłaby dany tekst zidentyfikować jako utwór fikcjonalny. Tym, co czyni zeń dzieło fikcji jest, by tak rzec, postawa illokucyjna, jaką autor przyjmuje w stosunku do dzieła. Postawa ta zależy od złożonych intencji illokucyjnych, jakie autor żywi, gdy pisze i komponuje dzieło.¹⁸

Mówiąc inaczej, chodzi o fundamentalną normę regulującą społeczne funkcjonowanie języka, która zakłada, że „człowiek ręczy za swoje słowo”. Norma ta, milcząco założona w naszej kulturze, aczkolwiek nie zawsze respektowana, jest zobowiązaniem honorowym. To właśnie dlatego – aby ją zawiesić, nie gwałcąc jej – fikcja została podniesiona do rangi umowy społecznej. Wprowadza ona podział pola literatury

¹⁷ R. Ingarden *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 229-247, oraz tenże: *O tak zwanej „prawdzie” w literaturze*, w: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1966, s. 415-464.

¹⁸ J. Searle *Sens et expression*, s. 109. (Tłum. moje H. K.).

według innych kryteriów niż gatunkowe, lecz nakłada się na gatunkowe podziały. Otóż żywię przekonanie, że dwuznaczność gatunkowa form tekstowych uprawianych przez Białoszewskiego, wynika z jego decyzji pierwotnej w stosunku do wszystkich innych, aby swoją twórczość umieścić na zewnątrz obszarów literackiej fikcji. Sądzę, że ten jego wybór uwarunkował logicznie pozostałe wprowadzone przezeń modyfikacje konwencji gatunkowych.

Białoszewski z uporem nalega, aby swoją intencję uczynić jawną. Oświadczenie na pierwszej stronie *Pamiętnika*: „Będę szczery, przypominający sobie siebie tamtego w fackikach, może za dokładny, ale za to tylko prawda będzie” wydaje się zbędne, prawie tautologiczne wobec oznaczonego w tytule gatunku. Jakież autor pamiętników nie podpisałby się pod podobną deklaracją? Przestaje ona wydawać się zbędna, gdy okazuje się, że Białoszewski równocześnie z relacją zdarzeniową, egzaminuje wciąż swoją pamięć. Jego opowiadanie ma cechy „słowa pisanego”, ale jednoczesna analiza pracy pamięci musi zostać wypowiedziana jakby „na stronie”, wprost do odbiorców, a więc w „słowie mówionym”.

Cóż innego, jeśli nie zobowiązanie rzetelności, dyktuje Białoszewskiemu rozróżnienia między „donosami rzeczywistości” i „domysłami rzeczywistości”, a przede wszystkim pedantyczne wyodrębnianie tego, co gdzieś usłyszał, od tego, co sam zobaczył, przeżył lub co opowiedział mu ktoś konkretny? Teksty Białoszewskiego są usiane informacjami na ten temat.

Więcej, także to, co przedstawia nam jako „sprawdzone sobą” opatruje wskazówkami: „z 1950-tych lat”, „z roku chyba 1964”, „z lat 1965-7 spisane w 1969”, „może 20 września a może 27”, „30 lipca, środa, 1969 (z dodatkiem z maja 1971)”, „dziane i pisane jednocześnie w Garwoli nie coś chyba 20 stycznia 1972”.¹⁹

Badacze Białoszewskiego, którzy za naiwne i niestosowne uznaliby zapewne zastanawianie się nad podobnymi zabiegami pisarskimi, cytują z upodobaniem fragmenty, w których Białoszewski rozważa, co i czy wszystko można i potrzeba „donieść”. Zwłaszcza zaś sławne już zakończenie tekstu *Spiszę wszystko*:

¹⁹ M. Białoszewski *Donosy rzeczywistości*, s. 45, 27, 13, 147, 232.

A to jak wtedy z tą prawdziwością? Trzeba brać jeszcze raz przykład ze szmaragdu, który hrabina podbiła zieloną bibułą, żeby się wydawał prawdziwszy.²⁰

Ależ oczywiście, Białoszewski uprawia sztukę, więc też stosuje sztuczność. Ten rodzaj sztuczności, którą dobrze oddają słowa takie jak „chwyt”, „sposób”, „zręczność”. Rozszyfrujmy do końca sens przytoczonej anegdoty: hrabina uznała za stosowne wzmocnić za pomocą zielonej bibułki kolor p r a w d z i w e g o szmaragdu. Białoszewski, autor wypowiedzi niefikcjonalnych, wzmacnia środkami literackimi wrażenie autentyczności tego, co r z e c z y w i s t e. Autor fikcji nie stawiałby sobie nawet podobnego pytania: „A to jak wtedy z tą prawdziwością?” Jeszcze jedna obserwacja Searle’a będzie tu nie od rzeczy:

Istniała szkoła krytyki literackiej, która utrzymywała, iż nie należy brać pod uwagę intencji autora, gdy analizuje się utwór fikcji. Być może na pewnym poziomie intencjonalności ta dziwna koncepcja daje się zaakceptować; być może nie należy brać pod uwagę ukrytych motywacji autora, gdy analizuje się jego dzieło. Lecz jeśli sięgamy do założeń fundamentalnych, absurdem jest przypuszczać, że krytyk może ignorować całkowicie intencje autora: sam fakt rozpoznania tekstu jako powieści, wiersza czy po prostu jako t e k s t u jest już wypowiedzeniem opinii o intencjach autora.²¹

Otóż sądzę, po pierwsze, że oryginalności postawy twórczej Białoszewskiego nie da się w pełni uchwycić pomijając rekonstrukcję jego autorских intencji, a po drugie, że żadne z metodologicznych założeń nie zwalnia z obowiązku interpretacji sygnałów, jakie artysta stale i tak obficie umieszczał w swoim dziele, a ponawiał w wypowiedziach poza dziełem formułowanych. Idąc tym śladem wyraziłam wcześniej przypuszczenie, że odrzucenie fikcji wyznacza u Białoszewskiego jego wybory tematyczne, strukturalne i stylistyczne.

Związek między tematyką i charakterem niefikcjonalnym jego pisarstwa nie wymaga argumentacji, skoro jego dzieło zostało powszechnie rozpoznane jako autobiograficzne, a nie tylko jako autobiografizmem zabarwione.

Styl Białoszewskiego dał okazję do licznych interpretacji. Traktowano go niekiedy jako mimetyczny względem mowy niskiej. Czasami, odnajdując pokrewieństwo ze szczególną techniką kreacji pla-

²⁰ M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1989, s. 10.

²¹ J. Searle *Sens et expression*, s. 109.

stycznej, widziano w nim rodzaj językowego *objet trouvé*. Sądzę, że sfera stylu jest najbardziej kunsztowną stroną twórczości tego pisarza. Jego styl ma wiele odmian, u podstaw których znajdują się zmienne proporcje między trzema modelami dyskursu: pisanym, mówionym i myślonym. Właściwością stylistyczną, najbardziej charakterystyczną dla Białoszewskiego, wydaje się krańcowa lakoniczność mowy skrótowej i zwięzłej. Nie mniej istotna jest wskazywana często niezgodność jego tekstów z kulturową normą językową. Moim zdaniem, Białoszewski unika w ten sposób tego, co każdy kulturalny język zawiera w sobie z przebrania, z maski i z gorsetu. Myślę, że odrzuca on mowę wysoką, ponieważ wiążą się z nią konotacje mityczne, to znaczy ideologiczne.

Styl Białoszewskiego – „chytry”, pomysłowy – pełni wreszcie podobną funkcję, jak ów kawałek zielonej bibułki, podłożony pod prawdziwy szmaragd. Gwarantuje wrażenie autentyczności czemuś, co jest autentyczne. Jako artysta Białoszewski wie doskonale, że to co rzeczywiste, wydaje się często mniej przekonujące od tego, co zmyślone. Przyznam, że konsekwencje strukturalne wyboru niefikcjonalności, dokonanego przez Białoszewskiego, wydają mi się najbardziej znaczące dla globalnej interpretacji jego dzieła.

Troska o spójność i autonomię tekstową, konieczna przy tworzeniu fikcji literackiej, zdaje się u Białoszewskiego nieobecna. Wyraża się to najpierw w zaskakującym sposobie rozpoczynania wypowiedzi. W innym artykule usiłowałam scharakteryzować ten sposób, ale teraz, pisząc ten tekst odnalazłam wreszcie najtrafniejsze sformułowanie w wypowiedzi jednej z postaci „od Białoszewskiego”. Chodzi o Berberę, która mówi o wspólnym przyjacielu z odrobiną irytacji:

[...] – dzwonił Roman, on zawsze rozmowę ma ze środka, jakby wczoraj się przerwało i wszyscy znali ich sprawy z dnia na dzień.²²

Dokładnie w ten sam sposób pisze Białoszewski. Jego wiersze i prozy odwołują się do konwencji dopuszczalnej właściwie tylko w potocznej komunikacji ustnej między partnerami dobrze się wcześniej znającymi.

²² M. Białoszewski *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 320.

Jedną z podstawowych cech fikcji literackiej jest zabieg autokontekstualizacji²³. Polega on na tym, że poszczególny tekst, choć z jednej strony odwołuje się zawsze do pewnego, założonego u odbiorcy, systemu wiedzy o świecie, z drugiej jednak strony konstruuje świat odrębny, rządzący się własnymi prawami i niepowtarzalny. W wypadku tekstów Białoszewskiego rekonstrukcja *universum* do jakiego one należą, wymaga znajomości całego kontekstu jego dzieła. Tym bardziej zdumiewający jest fakt, iż poszczególne jego prozy, chociaż z autokontekstualizacji niemal prowokacyjnie w nich zrezygnowano, są zrozumiałe. Dzieje się tak dlatego, że jaka by nie była naszkicowana w nich sytuacja lub anegdota, wyrażają one zawsze refleksję, wrażenie, doświadczenie osobiste. Z tej perspektywy wszystkie teksty Białoszewskiego są liryczne.

Przyjrzyjmy się, jak funkcjonuje tekst Białoszewskiego z istoty swej, wydawałoby się narracyjny i jako taki właśnie zanalizowany przez Stanisława Barańczaka. W charakterze ekspozycji mamy zdanie: „W Nowy Rok budzi mnie Le”. Tytuł utworu brzmi *Patyk*, poprzedzająca tytuł informacja głosi: „początek 1965”²⁴. Jakaś daleka znajoma zrobiła narratorowi dziwny prezent – podarowała mu zwykły patyk, być może kawałek gałęzi. Le., przyjaciel narratora, zniszczył patyk i wyrzucił jako bezużyteczny. Kiedy narrator spotka u znajomych ofiarodawczynię, skłamię i przez delikatność zapewni, że wciąż przechowuje jej podarunek. Po czym odkryje zawstydzony, iż osoba ta spodziewała się, że patyk został wyrzucony i gotowa jest obdarzyć pisarza następnym. Jest to więc historia pewnej delikatnej, choć trochę dziwacznie manifestującej się intencji, i swego rodzaju tchórzostwa, skonfrontowanego z prawdziwie bezinteresowną sympatią. W charakterze intrygi mamy nieporozumienie wokół motywów pewnego gestu. Rozwiązaniem jest odkrycie prawdziwego sensu mikro-wydarzenia, które w innej niż liryczna perspektywie byłoby bez znaczenia.

²³ Autokontekstualizacją zajmuje się Michel Meyer w pracy *Langage et littérature*, Paryż 1992, s. 168-185.

²⁴ M. Białoszewski *Patyk*, w: *Donosy rzeczywistości*. S. Barańczak *Patyk Mirona Białoszewskiego*, w: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*, pod red. K. Bartoszyńskiego [i in.], Kraków 1974, s. 342-355.

Chodzi tutaj, jak w całej twórczości Białoszewskiego, o „wzruszenia dzielone według innej podziałki niż tradycyjna, podziałki subtelniejszej”²⁵.

Jeśli przyjmiemy, że Białoszewski – tak jak zapewnia – notował, a nie zmyślał, przychodzi nam stwierdzić, że intryga i rozwiązanie są wzięte przezeń z sytuacji rzeczywistej. Rola autora, tylko pozornie skromna, polega na ich wykryciu, zrozumieniu i wyartykułowaniu słownym. Białoszewski był przecież faktycznie stałym poszukiwaczem podobnych „intryg” i „puent”. Ich odkrywanie pasjonowało go, przeżycia z tym związane nazywał „zaskokami”. Fascynowały go one tak, jak fascynują minerały. Cenił je dla zwartości i piękna ich form naturalnych. Była to jego pasja kolekcjonerska. Natomiast jako artysta i myśliciel odnajdywał w ten sposób – obserwując uważnie życie, czyjekolwiek, codzienne – ów rdzeń, ów pierwotny model naszych reakcji i emocji, które wykorzystują sztuka lub rytuał, i w konsekwencji dają nam przeżyć zaciekawienie, oczekiwanie, zawieszenie i zaskakujące rozwiązanie. Oto dlaczego tak cenił sytuacje rzeczywiste lecz symetryczne, równoległe lub paradoksalne, które zdają się promieniować ukrytym w nich sensem – niespodziewanym, czasem tajemniczym.

Co oznacza wobec tego stałość, systematyczność, z jaką Białoszewski ponawiał sygnały, oświadczenia, zapewnienia, iż teksty jego „powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z dziania się”²⁶. Jaki jest sens jego pisarskiej postawy? Do czego ustosunkowywał się w ten sposób jako autor? Jaki problem stawiał? Sądzę, że odzégnując się od literackiej fikcji Białoszewski ustosunkowywał się pośrednio do pewnego systemu wartości i do ufundowanego na nim modelu kultury. Aby ów system rozpoznać poręczna wydaje mi się opozycja między dwiema kategoriami, wyrażającymi dwa główne modele ludzkich postaw: *agir* i *pâtir*. Współczesna kultura, już niemal uniwersalna, organizuje się wokół pierwszej z tych kategorii. Znaczy to, że z działania czyni najwyższą cnotę i zarazem obowiązek. Druga kategoria, *pâtir*, wyraża w istocie całą wiązkę znaczeń, takich jak „doświadczać”, „doznawać”,

²⁵ Rozmowa Leszka Elektorowicza z Mironem Białoszewskim „Życie Literackie” 1958 nr 32.

²⁶ M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, przedmowa autora do: *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 12.

„znosić”, „cierpieć”. Postawa przez nie określona, jeśli nie usprawiedliwia jej upośledzenie, jest w naszej kulturze społecznie naganna, nawet hańbiąca.

Przeniesiona na obszar literatury ta para pojęć odpowiada do pewnego stopnia podziałowi postaw wypowiedzeniowych na liryczne i na te, które lirycznymi nie są. Być może jaskrawa dysproporcja między gronem potencjalnych odbiorców liryki i resztą czytającej publiczności wynika stąd właśnie, iż właściwa poezji postawa *pâtir* pozostaje w sprzeczności z właściwą naszej kulturze postawą działania.

Przyjrzyjmy się bliżej w czym wyraża się każda z tych dwu postaw. *Agir* zakłada jakiś projekt, wymaga wymyślenia pewnej struktury, chronologicznie i logicznie organizującej zaplanowany przebieg i rzutowania jej na rzeczywistość, zwłaszcza na przyszłość. Po pierwsze więc, przepływowi zdarzeń zostaje przypisana rozwojowość. Po drugie, jakiś cel zostaje ustanowiony *a priori*. Ta docelowość przekształca następstwo zdarzeń w określony wzór relacji. Widoczna w tym wzorze konfiguracja to zarazem model wyjaśniający, dzięki któremu możliwe jest zapanowanie nad rzeczywistością. Gdy zaś tylko zdarzeniowość zostanie postrzeżona jako struktura, zarazem chronologiczna i logiczna, uzyska wymiar mityczny. Oto na jakiej drodze wymyślanie historii i organizowanie intrygi staje się samo w sobie formą aktywności waloryzującą właśnie działanie jako postawę i wytwarzającą lub ilustrującą mity. Ten fundamentalny sens literackiej narracji fikcjonalnej zbadali Northrope Frye i Paul Ricoeur, by ograniczyć się do tych dwu autorów.²⁷

Już tylko jako konsekwencję tego rozpoznania dodajmy, że w opowieści fikcyjnej psychologia postaci jest podporządkowana strukturze akcji, i że to akcja zapewnia podstawową spójność tekstu. Niezależnie od tego, jaka jest natura działań podejmowanych przez postacie fabuły, ich historia ma zawsze charakter całościowy. Z perspektywy autora literackiej fikcji, jej konstruowanie wiąże się nieuchronnie z sytuacją przewagi zarazem nad bohaterami i nad czytelnikami. I to bez względu na chwytły narracyjne służące do maskowania czy relatywizowania owej przewagi.

²⁷ N. Frye *Mit, fikcja i przemieszczenie*, tłum. E. Muskat-Tabakowska, w: *Studia z teorii literatury*. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego” pod red. M. Głowińskiego i H. Markiewicza, t. 1: 1968-1974, Wrocław 1977, P. Ricoeur *Temps et récit*, t. 2, *La configuration dans le récit de fiction*, Paryż 1984.

W planie życiowym postawa dająca się streścić słowem *pâtir* jest faktycznie przeciwieństwem scharakteryzowanej poprzednio. Nie wyklucza ona wcale działania ani inicjatywy, lecz przyznaje pierwszeństwo obserwacji i doświadczeniu. We właściwej jej optyce rzeczywistość nie jawi się jako to, co może i ma być ujarzmione, lecz jako to, co jest doznawane i znoszone. Znoszone – nie znaczy koniecznie aprobowane. Bierny opór jest zawsze możliwy. Choć zdecydowanie antywoluntarystyczna, postawa *pâtir* nie jest wcale tożsama z brakiem woli. Przeciwnie, potrzeba bardzo silnej woli, aby wypracować w sobie zdolność samodzielnego określenia się wobec panującego wokół woluntarystycznego ideału.

W planie twórczości pisarskiej postawa ta wydaje się nie do zrealizowania, skoro samo tylko nazywanie jest już ujarzmianiem świata, a więc rodzajem uzurpacji, zaś linearność dyskursu kanalizowaniem żywiołu. Oto dlaczego Białoszewski w swojej wczesnej twórczości zмага się tak dramatycznie z językiem, próbuje „wyjść ze słowa”. Ale od początku też dana jest mu intuicja, iż „wyjęzyczyć się” to także zostawić w słowach ślad wysiłków i prób rozumienia rzeczywistości. Wizja, reprezentacja ma się z nich wyłaniać, ale nie ma prawa tych prób i wysiłków przesłonić.

Innymi słowy: zasada twórcza obrana i wypracowana przez Białoszewskiego objawia swą oryginalność, spójność i konsekwencje na poziomie najbardziej fundamentalnej postawy illokucyjnej – mowy nie „na niby”. Postawa ta wyraża światopoglądową i kulturową opcję na rzecz *pâtir*. Literacką manifestacją tej opcji jest w dziele Białoszewskiego, uznana niemal jednomyślnie, dominanta liryczna oraz – nie badana dotychczas – odmowa strukturalnych reguł fikcji. Oto garść spostrzeżeń unaoczniających tę drugą właściwość pisarstwa Białoszewskiego. Prestrukturuwanie, czyli rzutowanie na rzeczywistość jakiegokolwiek wzoru organizującego ją *a priori*, jest u Białoszewskiego wykluczone. Perspektywa czasu przyszłego go nie interesuje:

Nie tak dawno, jak czytałem / z przeszłości, bo ja wołę / bo przyszłość co? i nie wiem co / (coś, co się nie stało) (i nie stanie / może) i nie dożyję, a przeszłość / to fakty więc czytam, / i czytam Pliniusza, któregoś / z dwóch, ...²⁸

²⁸ M. Białoszewski *Było i było*, w: *Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 398.

Także kategoria celowości jest obca Białoszewskiemu. Odrzuca on zarówno celowość historyczną, jak i metafizyczną. Jego przekonania w tej kwestii, często wyrażane wprost, można by streścić odwołując się do sformułowania biologa i myśliciela francuskiego Henri Laborita: „*La seule raison d'être d'un être c'est être*”²⁹. Całe pisarstwo Białoszewskiego jest świadectwem i komentarzem człowieka, który w obliczu życia, historii, cierpienia nie szuka oparcia w żadnej przedustawnej zasadzie ani idei. Obojętność Białoszewskiego wobec przyszłości i wobec perspektywy celowości czyni nieobecną w jego narracjach strukturę mitu. *Mythos*, czyli triada – przygotowanie, intryga, rozwiązanie – może być tylko przezeń znaleziona („Mity znalezione”), lecz nie wymyślona. W ten też sposób ustanawia Białoszewski pozycję równości, a nie przewagi, względem swoich postaci i względem swoich czytelników. Jest pokorny w obliczu rzeczywistości i losu, ale bez najmniejszego śladu hipokryzji. Kiedy odkrywa w sobie granice, poza którymi nie jest w stanie kochać innych ani akceptować życia, stwierdza to prosto i szczerze.

Ostatni wywiad, jakiego udzielił Białoszewski, zawiera takie oto sformułowania:

Dziennikarka: – Od czego pan zaczął? Od wierszy czy od prozy?

Białoszewski: – Od czego zacząłem? Właściwie to ja nie wiem. To chyba zawsze i to i to, jeszcze w szkolnych czasach, jakieś powiastki szkolne, zeszytiki, na tamte tematy. Ale wiersze też.

D: – A jak to w ogóle było na początku?

B: – Nie było początku, nie ma początku...

D: – Skąd panu przyszło do głowy właśnie pisanie?

B: – Nie ma początku i nie powinno być końca.

D: – Czyli w ogóle nie można określić, w którym momencie zaczęło się pisać?

B: – Nie, nie, nie. To tak, jak z wiecznością. Albo ze sobą w ogóle. Ja mam niby początek i będę miał koniec, ale nie przeżyłem początku i nie przeżyję końca właściwie.³⁰

Białoszewski nie próbuje prestrukturować ani globalizować swego pisania, ponieważ jego tematem jest doświadczenie życia, które wynurza się i zapada, nie wynika z programu i nie zmierza do celu. Sądzę więc,

²⁹ H. Laborit *Eloge de la fuite*, Paryż 1976, s. 38.

³⁰ *To w czym się jest* (rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2 II 1983), „*Twórczość*” 1983 nr 9, s. 29-38.

że istotnie kategoria „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego” oddaje najtrafniej zasadę twórczą Białoszewskiego. Staralam się tylko odpowiedzieć na pytanie, jaka intencja autorska podyktowała wybór tej zasady.