

Rec.: Anna Świrek, Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego. Zielona Góra 1997.

Rec.: Małgorzata Łukaszuk-Piekara, „niby ja”. O poezji Białoszewskiego. Lublin 1997.

Rec.: Jarosław Fazan, Ale ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego. Warszawa 1998.

Rec.: Jacek Kopciński, Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego. Warszawa 1997.

Rec.: Witold Sadowski, Tekst graficzny Białoszewskiego. Pod red. Eugeniusza Czaplejewicza. Warszawa 1999.

Piotr Michałowski

Anna Świrek, Z GATUNKIEM CZY BEZ... O TWÓRCZOŚCI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. Zielona Góra 1997. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego, ss. 122.

Małgorzata Łukaszuk-Piekara, „NIBY JA”. O POEZJI BIAŁOSZEWSKIEGO. Lublin 1997. Redakcja Wydawnictw KUL, ss. 198.

Jarosław Fazan, ALE JA NIE BÓG. KONTEMPLACJA I TEATR W DZIELE MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. Kraków 1998. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 196.

Jacek Kopciński, GRAMATYKA I MISTYKA. WPROWADZENIE W TEATRALNĄ OSOBNOŚĆ MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. Warszawa 1997. Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, ss. 396.

Witold Sadowski, TEKST GRAFICZNY BIAŁOSZEWSKIEGO. Pod redakcją Eugeniusza Czaplejewicza. Warszawa 1999. Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki, ss. 148.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych ukazało się kilka książek o Białoszewskim i trzeba założyć, że w znacznym stopniu prezentują one rezultaty badań od siebie niezależnych, o czym świadczą zestawy odwołań bibliograficznych. W każdej z nich przyjęto nie tyle odmienną metodę badawczą, co inną perspektywę, wynikającą z uznania za dominantę interpretacyjną jednego punktu widzenia, który zarazem pozwoliłby zastosować uniwersalne instrumentarium analiz (postulowane przed 20 laty przez Barańczaka), prace te wyraźnie zawodzą. Wokół spuścizny poety toczy się więc interesujący, wielowątkowy spór, a w nowych publikacjach otrzymujemy jedynie kolejne ogniwa łańcucha narastających odczytań. Zapowiada to długie życie pośmiertne autora *Oho* w pracowniach badaczy, choć raczej nie w szerszym, pozaakademickim odbiorze.

⁸ J. Michalik, *Dzieje teatru w Krakowie w latach 1893–1915*. Cz. 1: *Teatr Miejski*. Vol. 2. Kraków 1985, s. 166. *Dzieje teatru w Krakowie*. T. 5.

Możemy też zaobserwować znaczące przemieszczenie akcentów: o ile we wczesnych opracowaniach podkreślano raczej postawę naiwną artysty, jego zbliżenie do codzienności, mowy potocznej i wrażliwości dziecięcej (Barańczak, Rutkowski), to teraz przede wszystkim wydobywa się ukryty pod tymi pozorami intelektualizm, sytuujący Białoszewskiego w kręgu najbardziej wyrafinowanych poetów kultury. Spośród 5 omawianych tu książek żadna nie dotyczy w całości prozy; natomiast zainteresowanie badaczy skupia się głównie na poezji i dramacie, gdzie kreacja świata, bardziej uwikłana w konkret mowy, ujawnia chyba wyższe stany świadomości podmiotu.

Zdawać by się mogło, że szansę najbardziej zobiiektywizowanego i całościowego opisu twórczości pisarza daje ujęcie genologiczne, gdyż właśnie ono umożliwia usytuowanie tego fenomenu w empirycznie sprawdzalnym kontekście zewnętrznym – w tradycji literackiej. Takie analizy podejmowano już wcześniej, ale miały one dotąd charakter fragmentaryczny lub uzupełniający, gdyż były snute na marginesie innych rozważań¹. Anna Świrek przyjęła natomiast problematykę gatunków za główny cel dociekań i temat swej monografii, która w założeniach miała objąć całokształt dorobku autora *Było i było*; jednak niewielka objętość pracy nie sprzyjała realizacji takiego projektu, zmuszając do selekcji zagadnień i skrótowności, toteż mamy do czynienia zaledwie z rekonesansem – co zresztą przyznaje autorka w *Uwagach końcowych*.

Ograniczenie to jednak powoduje także pewne deformujące uproszczenia w charakterystyce świadomości genologicznej Białoszewskiego: niektóre gatunki zostały pominięte, inne zanalizowane zbyt powierzchownie. Autorka książki najczęściej ogranicza się do zreferowania stanu badań, obficie przytacza i kompiluje wnioski swych poprzedników, opatrząc je dość skąpym komentarzem interpretacyjnym; rzadko decyduje się na własne analizy czy choćby przyczynkarskie polemiki. Zabrakło oryginalnych diagnoz ogólnych i hipotez, które byłyby wykładnią „myślenia gatunkowego” poety, składającą się na portret wielkiej osobowości twórczej. Ze wstępu, gdzie została dokonana ogólna typologia nawiązań, wynika tylko pewna oczywistość: arsenał tradycji jest przez poetę traktowany przedmiotowo, a nazwy gatunkowe przeważnie stanowią jedynie etykietę jako element strategii literackiej, zapowiadający strukturę utworu, wokół której toczy się gra konwencją i znaczeniem. Potrzeba oparcia w tradycji i testowanie oferowanych przez nią form w poszukiwaniu sposobu wyrażenia siebie – to wnioski nienowe i już nie zadowalające.

Delimitacja pracy na rozdziały i podrozdziały odpowiadające „przygodom” Białoszewskiego z poszczególnymi gatunkami wprowadza niewątpliwie korzystny ład i ułatwia orientację, gdy chodzi o eksperymenty z konkretnymi formami, a nawet może służyć za swego rodzaju przewodnik po twórczości. Zarazem jednak podział ten sprawia, że główny problem zostaje rozszczępiony na detale, w których zaciera się podmiotowa jedność postawy autora *Mylnych wzruszeń*. W swoim przeglądzie Świrek kolejno charakteryzuje wybrane realizacje gatunkowe, analizując zarówno związki z wzorcami jak i odstępstwa od nich. Najpierw koncentruje się na gatunkach *stricte* literackich; następnie kieruje uwagę na gatunki popularne, ale spośród nich omawia jedynie piosenkę. Dalsze rozdziały obejmują stosunkowo obszernie zanalizowane formy teatralne, autobiograficzne, wreszcie „gatunki codzienne” i formy pozaliterackie („gatunkopodobne”) oraz autorskie „wynałazki” genologiczne. Łatwo zauważyć, że rejestr gatunków jest niepełny: brakuje np. wzmianki o wielu formach „niskich”: o powieści fantastycznej czy sensoryjnej, o romansie, o wyliczance.

¹ Wymienić tu trzeba przynajmniej dwie prace: M. Głowińskiego *Białoszewskiego gatunki codzienne* oraz W. Wąntuch *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, zamieszczone w zb.: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Red. M. Głowiński, Z. Łapiński. Warszawa 1993.

Omawiając ballady Białoszewskiego autorka książki wyodrębnia kilka wariantów nawiązań, w których zostają podjęte odmienne gry z elementami składającymi się na ten wzorzec. *Ballada podręczna* jest realizacją gatunku *à rebours*, gdyż wprawdzie eksponuje oniryczność, ale ważniejsza w niej okazuje się nie mimowolnie snuta fabuła, lecz sposób organizacji językowej. Z kolei *Ballada od rymu* sięga po temat kryminalny i motywy czepiane z „opowieści z dreszczykiem”, natomiast *Ballada o zejściu ze sklepu* jest nawiązaniem przekornym, ponieważ wykorzystuje tajemniczość właściwą wzorcom ludowo-romantycznym do zrelacjonowania błędnego zdarzenia codziennego. Już te „balladowe” tropy zmuszają do głębszej refleksji nad strategią artystyczną poety; powinny skłonić jeśli nie do rozwinięcia typologii, to z pewnością do zinterpretowania celu podejmowanych stylizacji, do próby rozstrzygnięcia, w których sytuacjach parafrazy mają charakter ludyczny, a kiedy oznaczają poważną polemikę z tradycją. Nie wydaje się uzasadnione unikanie tego rodzaju pytań, gdyż w efekcie brak jakiegokolwiek hipotezy dotyczącej statusu parafrazy wobec archetektu: np. nie wiadomo, kiedy chodzi o parodię, a kiedy o trawestację. Wnioski zamykające rozdział *W kręgu ballady* ograniczają się do zdiagnozowania dwu intencji Białoszewskiego: parodii oraz eksperymentalnego testowania pojemności gatunku poprzez tematyczny dysonans lub uproszczenie (skrót) formy. Zabrakło także wnikliwszych uwag o stosunku poety do spuścizny romantyzmu – omówionym z kolei dość obszernie i przekonująco przez Jacka Kopcińskiego (choć ten problem stanowi zaledwie tematyczny margines jego książki o teatrze). Nieprzekonująco wreszcie została wyłożona istota nowatorstwa, gdyż teza o tym, że przygody autora *Rachunku zachciankowego* z gatunkami nie dadzą się zamknąć w formule kontynuacji doświadczeń futuryzmu, w świetle zaprezentowanych później analiz nie jest w żaden sposób udowodniona.

Wrażenie podobnego niedosytu pozostawia rozdział następny, gdzie znajdujemy przegląd nawiązań do ody, sonetu i bajki. Pobieżna interpretacja obejmująca zbyt wiele tekstów sprawia, iż – mimo obfitości cytowań – sytuacja poety między opozycyjnymi nurtami tradycji, klasycyzmem a romantyzmem, pozostaje niejasna. Badaczka pomija w swych analizach ważne fakty: np. nie dostrzega w *Sonecie zawichostskim*, oprócz nawiązania gatunkowego, wyraźnego intertekstu – parafrazy liryku lozańkiego *Nad wodą wielką i czystą*². Można przypuszczać, że powodem takich samoograniczeń interpretacji jest nie tylko brak miejsca, ale i zbyt wąskie rozumienie procedury badań genologicznych.

Najbardziej zdawkowe uwagi dotyczą (w kolejnych dwóch krótkich podrozdziałach) stylizacji na pieśń i piosenkę. Znacznie obszerniej zostały omówione teksty dramatyczne, choć i tu komentarz jest chyba zbyt skąpy i z trudem daje się odnieść do całości dość zróżnicowanego repertuaru utworów scenicznych. Analizując *Wiwisekcję*, *Wą* i *Panią Koch* autorka książki dostrzega ich genologiczne źródło przede wszystkim w dramacie groteskowym, a potem w tragedii. Ciekawe uwagi interpretacyjne zgłasza zwłaszcza do *Wiwisekcji*, wskazując na przedmioty (rekwizyty), które stymulują nie tylko wyobraźnię widza, ale i akcję dramatyczną – narzucając zmienne role „aktorom” (czyli w tym wypadku: palcom). Świrek dystansuje się do zaproponowanej przez Kopcińskiego interpretacji metafizycznej tego utworu (o której będzie mowa później) jako skrajnej; szkoda jednak, że nie podaje alternatywnego odczytania, poprzestając na paru celnych spostrzeżeniach.

Najpełniejszy opis zyskały gatunki prozatorskie. Zestawiając *Pamiętnik z powstania warszawskiego* z sugestią gatunkową zawartą w tytule tego utworu, autorka pracy dysponuje już obszerną bibliografią, toteż przytacza liczne propozycje badaczy, którzy dzieło to nazywali „quasi-pamiętnikiem”, „rapsodem zdegradowanym”, „polską gawędą”, „strumieniem świadomości”, wreszcie „dziennikiem intymnym”. Konkluzja sumuje dotychczasowe ujęcia genologiczne Janion, Cieńskiego, Barańczaka, Czerwińskiej, Burkota, Lipato-

² Pisałem o tym w szkicu *Gatunki skrócone „oda – woda” i „Sonet zawichostski”* („Teksty Drugie” 1994, nr 4).

wa, Treugutta i innych: „Z pewnością trudno byłoby nazwać go nowym gatunkiem, wiele cech łączy go z pamiętnikiem, choć w samej tradycji pamiętnikarskiej tkwi tylko częściowo, ma swój pierwowzór w gawędzie, ale nie jest jej bliźniaczym odbiciem” (s. 62). Znamienna jest powściągliwość tej konstatacji – daleka od ryzykownych hipotez czy entuzjastycznego odkrywania nowatorstwa. Świrek próbuje pogodzić ze sobą niemal wszystkie dotychczasowe pomysły, unikając jednak bardziej zdecydowanych wniosków; polemizuje tylko z poglądem Andrzeja Zieniewicza, który nazwał dzieło Białoszewskiego „quasi-pamiętnikiem” ze względu na pomieszczone w nim partie dziennikowe. Badaczka zauważa, iż takie diariuszowe domieszki do zapisu retrospektywnego dopuszcza również formuła tradycyjnego pamiętnika.

Diarystyce poświęcony został rozdział następny, a za najbardziej reprezentatywne dla tej formy autorka uznaje „poezjoprozy” z tomu *Było i było*; jako ich cechą najistotniejszą wskazuje fakt nałożenia się dwu postaw podmiotu: „bycie z sobą” i gesty autodemaskacji zwrócone ku czytelnikowi, a więc dwa kontrastowe modele komunikacji. Datowane „zanoi” ponadto eksponują połączenie dwu form wypowiedzi: mowy (w tym i dialogu) z zapisem. Badaczka podejmuje tezę Głowińskiego o „dziennikowym” charakterze niemal całego dorobku poety, stwierdzając, iż diarystyka w różnym stopniu kształtuje utwory Białoszewskiego i jest dlań formą podstawową, nadrzędną, w pewnym sensie usytuowaną ponad podziałami gatunkowymi. Ponadto, analizując kolejny gatunek, którym jest podróż, zauważa, iż oto *Obmąpywanie Europy* z ironicznym podtytułem *Dziennik okrętowy* właśnie dziennikiem nie jest – nawet w takim stopniu jak omawiane wcześniej „poezjoprozy”, ale poprzez formę zapisu ciągłego i retrospektywnego bardziej przypomina pamiętnik. Paradoks ten można było uogólnić: artysta nie tylko polemicznie użycywał pewnych nazw gatunkowych i nie tylko wymyślał nazwy nowe; dokonuje także przekornej wymiany w obrębie terminologii; poetycka alchemia polega więc nie tylko na mieszanii substancji i wyborze butelek, ale i na tasowaniu etykiet.

Wśród osobno omówionych odniesień do gatunków nieliterackich znalazły się formy naukowe: studium (*Studium klucza*) i rozprawa (*Rozprawa o stolikowych baranach*). Podobnie jak u Herberta czy innych poetów – demaskują one ułomność próby dotarcia przez słowo jako ekwiwalent rzeczy do samej zmysłowej przedmiotowości. Z kolei *Rozmowa Mistrza Mirona ze śmiercią* stanowi przykład wielokierunkowych nawiązań: tytuł parafrazuje wprawdzie znany tekst średniowieczny, ale forma wypowiedzi odwołuje się raczej do dziennikarskiego wywiadu i policyjnego przesłuchania. Zwłaszcza trop „policyjny” wydaje się tu ciekawy i wymagałyby rozwinięcia, bo przecież owe „śledcze” i urzędowe konotacje właściwe są także formom w książce pominiętym, a w dorobku Białoszewskiego ważnym, jak donos, zeznanie, sprawozdanie, raport czy samokrytyka (*Tłumaczenie się z twórczości*). Gatunki mowy potocznej reprezentuje wyłącznie plotka (*Karmelicka plotka*), a przecież i tu zasięg mimetyzmu formalnego jest znacznie większy. Zupełnie przeoczone zostały również gatunki autotematyczne – takie jak autokomentarz czy manifest.

Ostatni rozdział zawiera przegląd zjawisk w genologii Białoszewskiego najciekawszych, jakimi są tworzone z nonszalancją neologizmy gatunkowe: „zapały”, „przecieki”, „szumy”, „frywole”, „śnitki” i inne; nieporozumieniem jest chyba zakwalifikowanie do tej kategorii „donosów”; wątpliwy wydaje się również status „przecieków” i „szumów” jako neologizmów. Badaczka dokonując pobieżnej inwentaryzacji genologicznej pomija te subtelne rozróżnienia, jakby się obawiała tego, co jest chyba wobec form Białoszewskiego nieuniknione – mnożenia bytów. Spośród wyliczonych tu „quasi-gatunków” omawia tylko jeden, będący zarazem cyklem pt. *Ziewanny*; skądinąd wybór ten trzeba uznać za trafny, gdyż właśnie ta forma akcentuje sytuacyjność i doraźność aktów mowy, a ponadto ujawnia stany pograniczne, niejako przedartykulacyjne, łącząc nieskładność mówienia z celnością aforyzmu. Istotnie, ten trop zasługuje na szczególną uwagę, a rozwinięta refleksja mogłaby

zaprowadzić w ciekawy obszar badań, sięgający poza genologię; ale wspomnianego braku nie można dopisać do i tak długiej listy niespełnień i zarazem listy życzeń zgłaszanych wobec zbyt skromnie zakrojonej pracy; dotyczy on jednego z problemów kluczowych dla interpretacji twórczości poety, a czekających ciągle na osobną książkę.

Małgorzata Łukaszuk-Piekara za motyw scalający wielowątkową i wielogatunkową twórczość przyjmuje biografię artysty; dlatego zakłada, że lektura całości dzieła powinna być „czytaniem egzystencji” – wchłoniętej przez słowo i wyposażonej w znaczenia. Autorka książki uzasadnia swą decyzję tym, że Białoszewski „wybierając prywatność nie podlegającą systematyzacji, sytuowaną p o n i ż e j prywatności konstytuowanej wzorami zachowań wspólnoty, traktuje życie, a zatem także poetycki autobiografizm, b a r d z i e j d o s ł o w n i e niż zwykli to robić egzystencjaliści z definicji” (s. 22). Następnie za innymi badaczami rozwija pogląd, że z przyjęcia przez artystę takiej postawy paradoksalnie wynika fakt, iż nie napisał on żadnej osobnej biografii, a cała twórczość w różnym stopniu zastępuje mu dziennik, ponieważ ma właśnie charakter „okolicznościowy”. Życie jest dla poety „polem do przepisu” (co Krzysztof Rutkowski przed laty skojarzył z formułą „poezji czynnej”, odnajdując analogię z ideą „życiopisania” Edwarda Stachury³), ale także reper-tuarem ról i kostiumów do przymierzania, a więc szeregiem „stacji kulturowej przygody”. Łukaszuk-Piekara stwierdza, że Białoszewski nie przyjmuje wszystkich reguł autobiografizmu, ale gra z nimi na wzór późnych romantyków, kwestionujących obowiązujące sposoby pisania i role literata. Intensywne odczuwanie własnej obecności skłania poetę do przekraczania konwencji gatunku, który przewiduje, z jednej strony, szczerość, a z drugiej – pewien spektakl mowy; podmiot przestrzega zasady prawdomówności (jaką zakłada skodyfikowany przez Lejeune’a „pakt referencjalny”), ale zarazem uchyla się od obowiązku pełnej identyfikacji z autorem. Dlatego głównym dylematem artysty stają się granice prawdy i autokreacji. Prostemu kumulowaniu ról czy instancji osobowych w autobiografii przeciwstawia poeta skomplikowany układ, którego zawiłość próbuje badaczka tak opisać: „Kreuje [Białoszewski] swego bohatera jako a k t o r a, grającego główną rolę w sztukach [...] na własny temat, przez siebie wyreżyserowanych [...]” (s. 51). Pisanie o sobie przebiega zatem niebezpośrednio, niejako drogą okrężną – przefiltrowane przez fikcję literacką. Rodzący się w ten sposób mit „ja” jest reprodukcją oferowanej przez tradycję maski, wzoru – po to, by go potem skompromitować.

Samoświadomość „ja” Białoszewskiego określają dwie nakładające się na siebie sfery: pamięć kultury i bezpośrednio zmysłowo dana rzeczywistość. Analizę tych kontekstów podmiotowości twórcy badaczka rozpoczyna od „pejzaży kultury”, uznając, że właśnie erudycja i kontemplacja oderwana od fizycznego świata są czynnikami ważniejszymi. Przywoływanie różnych elementów tradycji: wzorców osobowych, konwencji stylistycznych i gatunkowych, wreszcie konkretnych dzieł, dokonywane w taki sposób, że trudno ustalić granicę między mową cudzą a własną, pokazuje, że wszystko może się stać przedmiotem naśladownictwa i stylizacji. „Nowa jakość – czytamy – którą wydobywa ze znaków kultury Białoszewski, nie powstaje wbrew nim. Ta poezja nie jest ani postdadaistycznym kolażem »resztek« kultury, ani neoklasycystycznym palimpsestem” (s. 107), natomiast każde przywołanie uruchamia jakąś parabolę losu. Bardzo rozbudowana i wartościowa poznawczo refleksja intertekstualna wypełnia znaczne partie książki i wydaje się nawet zbyt obszerną dygresją wobec zapowiedzianego we wstępie i tytule pracy głównego nurtu dociekań, jakim są problemy osobowości twórcy i metody kreacji podmiotu. Cały wywód nieco się rozmywa w mnogości cytowań i szczegółowych analiz, ponad którymi zabrakło precyzyjnej typologii postaw.

³ K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987.

Do etosu romantycznego nawiązuje poeta najczęściej, a efektem (choć nie celem) jego polemik jest odrzucenie charyzmy jako pozy nie przystającej do rzeczywistości. Badaczka trafnie podkreśla tu eksperymentalny czy też poszukiwawczy charakter tych odwołań i polemik, choć zarazem uznaje, że celem jest groteska i to ona służy poecie za budulec autokreacji. „Wybór ody, ballady, epigramatu, powieści w listach to zawsze indywidualne użycie tradycji, wybór i próba mówiącego *cogito*, dysponenta kulturowego kodu. Taka jest garderoba pisarza, który sięga po groteskę, by za jej pomocą wyrazić siebie” (s. 22).

Wydaje się jednak, że opisana dwoistość intencji nie jest możliwa, a na pewno trudno ją pogodzić z ideą „przepisywania życia” i zasadą „prawdomówności”. Z kolei ironiczny dystans nie oznacza satyrycznego nastawienia wobec tradycji i tropienia w niej śmieszności, nie chodzi też o parodiowanie za wszelką cenę. Sądzę, że tradycja dla Białoszewskiego stanowi wyłącznie obszar poszukiwań inspiracji i środek ekspresji swojego „ja”; natomiast groteska (a z nią nieuchronnie komizm), rodząca się z nieprzystawalności dostojnej klasyki do współczesnego konkretnego życia (więc chodzi raczej o trawestację, nie o parodię), to jedynie skutek uboczny tej konfrontacji. Poeta przywdziewa kostium profety i pielgrzyma (jak podczas wycieczki do Egiptu), mówi stylem Sofoklesa, Mickiewicza i Norwida, ale także Baki – autora o dwuznacznej pozycji w dziejach literatury. Groteska jest więc efektem omyłek (choć zwykle pozorowanych) w poszukiwaniu metody najpełniejszego samopoznania; skutkiem niedopasowania słów do rzeczy.

Z kolei wiele tekstów Białoszewskiego nasuwa wątpliwość innego rodzaju i skłania do ludycznej interpretacji groteski; podważa tezę autorki książki o primacie samopoznania w pisarstwie poety i wiernym „stróżowaniu rzeczywistości”. Jak najbardziej zasadne jest postawienie w innym miejscu problemu (który, niestety, nie został rozwinięty): czy istotnie każda błazenada u twórcy *Obrotów rzeczy* skrywa w sobie gest kreacyjny.

Niezależnie jednak od powyższych dociekań na temat funkcji oraz miejsca groteski i komizmu w dziełach Białoszewskiego warto byłoby dokonać jakiejś systematyzacji tych kategorii, a przynajmniej zebrać i pogłębić uwagi o poczuciu i typie humoru tej poezji – w dotychczasowych opracowaniach rozproszone i marginalne.

Jako szczególny wariant autokreacji omawia badaczka cykl *Kabaret Kici Koci*, gdyż jedynie w tej hybrydycznej, *quasi*-dramatycznej formie można znaleźć ślady społecznego zaangażowania pisarza, którego niepokojący brak we wcześniejszych utworach dostrzegaliśmy krytyka – jeśli pominąć zawsze realizowaną przez artystę zasadę fragmentarycznego reportażu i łowienia „żywych docieków rzeczywistości”. Kicia Kocia, bohaterka „ludowa”, pojawiająca się najpierw w tomie *Rozkurz*, a potem w następnych książkach, służy za wygodne medium podmiotowości: na nią bowiem scedował poeta wykonywanie wszystkich społecznych ról i obywatelskich zobowiązań, co pozwoliło mu na wypełnienie luki w świecie, w którym w żaden sposób nie można być „sobą”. Kicia Kocia reprezentuje kulturę niską, ludyczną i na tym obszarze realizuje podobną misję do Herbertowskiego Pana Cogito; może snuć refleksje historyczne, oceniać realia Warszawy, a nawet wypowiedzieć się o stanie wojennym. Bohaterka prócz swych „niepoetyckich” monologów, które są „samodramatami”, z kolei cytuje dzieła „baby z mostu Kierbedzia”, reprezentując twórczość amatorską (o czym dokładniej pisze w swej książce Fazan). To medium, zwielokrotnione poprzez strukturę cytatu w cytacie, komplikuje modalność wypowiedzi i zaciera kontur podmiotowości. Łukaszuk-Piekara jednak, poszukując różnych wcieleń „ja” poety, nie podejmuje problemu maski jako ucieczki od odpowiedzialności za prowadzoną przez niego grę z tradycją; badaczka przeprowadza jedynie apoteozę kilku form autokreacji jako metod ekspresji podmiotowości.

Najbardziej interesujące uwagi w książce „*Niby ja*” dotyczą „fenomenologii poetyckiego reizmu” (s. 160). Autorka polemizuje z powtarzaną przez krytyków formułą „poezji przedmiotów”, za której pomocą dotąd opisywano wrażliwość autora *Sztuk pięknych mojego pokoju*. Stwierdza, że zwykle są to kreacje podmiotowe, i odwołując się do teorii Ingar-

dena proponuje, by mówić raczej nie o „przedmiotach”, ale o „wyglądach”. Istotnie, ważniejsza od wiedzy o rzeczywistości jest prawda o spostrzeganiu, a nawet skrajny sensualizm, wprowadzający w obraz świata subiektywną dynamikę. Ponadto Łukaszuk-Piekara trafnie zauważa, iż nie chodzi tu wyłącznie o „powierzchniową wizualność” (jak w prozie Robbe-Grilleta), ale również o intelektualne i uczuciowe zaangażowanie wobec rzeczy, skłaniające do poszukiwania ich wzajemnych relacji i związków z własną osobą. Reizm w poezji Białoszewskiego interpretowany jest jako pewna szczególna, ale wybrana spośród kilku możliwych metoda kreacji autorskiego „niby ja”.

Celna wydaje się także jedna z uwag końcowych książki, choć nie można jej uznać za uniwersalną wykładnię całego repertuaru postaw podmiotu, które zostały w tym przeglądzie zaprezentowane. Autorka stwierdza, że nitką łączącą ogniwa twórczości Białoszewskiego jest dar „zdziwienia”, co uzasadnia w następujący sposób: „To za jego sprawą epifanijność, fragmentaryczność czy amorficzność opisu są nie tylko sprawnością nowoczesnego poety, ale także – czy raczej nade wszystko – świadctwem siebie i rzeczywistości, są przyjmowaniem odpowiedzialności za nadal jeszcze akceptowany świat, za jego z kolei »niepewną obecność«” (s. 181).

Książka Jarosława Fazana próbuje wyjaśnić dwie dziedziny twórczości Białoszewskiego: poetycką (której integralną częścią jest, zdaniem badacza, także proza) i teatralną – w ich wzajemnej relacji, jako wyraz biegunowych, ale komplementarnych postaw artysty. Teatr to nastawienie ekstrawertyczne i działanie, poezja to introwertyczna kontemplacja. Syntezę doświadczenia zewnętrznego i wewnętrznego reprezentuje natomiast Gustaw z Mickiewiczowskich *Dziadów* – postać, którą głównie z tego powodu zainteresował się twórca Teatru Osobnego jako inscenizator „programu klasycznego”.

Interesująco pisze autor książki o kontemplacji jako o tajemniczej i zarazem paradoksalnej drodze poznania: „Z jednej strony bowiem obejmuje ona to, co bliskie: widzialne i dotykalne; z drugiej zaś umożliwia takie widzenie, które przemienia lub penetruje przedmiot w tak radykalny sposób, iż odsłania nieprzewidywalny – na »pierwszy rzut oka« – jego obraz. Niepostrzeżenie ztraca się granica pomiędzy znaczeniem zasadniczym a znaczeniem »pretekstualnym« kontemplowanego przedmiotu; dla medytującego ją wydaje się on jedyną realnością i dlatego jest najważniejszy [...]” (s. 49). Następnie czytamy o nieoczywistości granic między materią a duchem, w której Fazan dostrzega wpływ chasydyzmu i filozofii Martina Bubera; pisze także o dynamicznej istocie życia i dochodzi do wniosków podobnych jak Łukaszuk-Piekara.

Autor *Ale Ja nie Bóg* zauważa, iż Białoszewski w przeciwieństwie do poetów awangardy nie szuka wcale autonomii dla języka poetyckiego, ale zmierza do jedności słowa i rzeczy. Stwierdza dalej, iż poeta wprawdzie uznaje prymat materii, która może istnieć niezależnie od świadomości postrzegającego podmiotu, ale sądzi, że owa materia jedynie właśnie poprzez tę świadomość się ujawnia. Dlatego poezja jest dla Białoszewskiego „odejmowaniem słowa od rzeczy” (o czym czytamy w programowym utworze *Obierzyny*); natomiast zapis rzeczywistości (kreacyjny, jak słynna „szaranagajama”, czy też dokumentalny, jak w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*) zawsze pozostaje tylko jej substytutem. Jeśli trafnie odczytują intencję Fazana, z tego przeciwstawienia wynika, iż inscenizacja rzeczywistości, a więc zbliżenie ku teatrowi, jest raczej aktem wtórnym – rekonstrukcją nie istniejącego już świata – niż jego doświadczalnym prototypem. Sam zapis, a więc poezja, służy również jedynie za niedoskonałe medium, konieczne w procesie komunikacji. Teatr w tym układzie byłby więc jeszcze dalszym etapem zapośredniczenia rzeczywistości. Badacz jednak nie przedstawia tej relacji tak jednoznacznie i analizuje obustronne przejścia między kontemplacją (oznaczającą „receptywność”, „bierność” i samotność) a czynną interakcją: konfrontacją z materią i bezpośrednim porozumieniem z drugim człowiekiem. (Tu podaje mało znane fakty z biografii poety: obok teatru inną formą artystycznych dzia-

łań były ponadto towarzyskie zabawy z kamerą i amatorskie „filmikowanie”, po którym nie zachowały się jednak żadne wytwory.)

Pierwotność głósnej mowy lub „cichego” zapisu w paru wypadkach bywa dyskusyjna: badacz słusznie zwraca uwagę na ustne źródło *Pamiętnika*, chociaż trudno przyjąć za argument fonematyczności wskazany przez niego fakt, że utwór ten był przed ogłoszeniem drukiem czytany w radiu – gdyż „czytany” mógł być jedynie tekst wcześniej napisany.

W dalszych partiach książki przeświadczenie interpretatora o prymacie w twórczości poety rozmyślań i wewnętrznego monologu nad słowem wypowiedzianym, następnie rozpisany na dialog, staje się wyraźniejsze. Omawiając teatr Fazan stawia hipotezę, iż ideałem dla Białoszewskiego byłyby kumulacja wszystkich funkcji w jednej osobie: tożsamość autora-podmiotu-inscenizatora, ale pragmatyka sceny wymusiła rozszczepienie „ja” na kilka instancji osobowych. W takim ujęciu (choć może zbyt radykalnie odczytuję myśl badacza) miejsce teatru w dziele artysty jest zdecydowanie podrzędne i „usługowe”; teatr nawiązuje wprawdzie do żywiołu mowy, ale nie powstaje z tego tworzywa bezpośrednio, gdyż najpierw zostaje wchłonięty przez główne medium – poezję. Odwrotną perspektywę prezentuje w swej książce Kopcziński, który w centrum aktywności autora *Obrotów rzeczy* stawia właśnie teatr i teatralność.

Jako najbardziej wyraziste przykłady kontemplacji wskazuje Fazan cykl *Leżenia z Młynych wzruszeń*, a inicjalny wiersz, *wywód jestem 'u*, interpretowany jest jako upodobnienie się podmiotu do Boga poprzez aluzję do starotestamentowego imienia Jahwe: „Jestem, Który Jestem”. Tautologiczna autoafirmacja, manifestująca najsilniej autonomię podmiotu, stanowi najgłębsze doświadczenie kontemplacyjne. Zmienność sytuacji poszczególnych *Leżeń* wynika natomiast zawsze z innego przebiegu rozmyślań w ciemności i przymierzania myśli do zapamiętanego wprawdzie, ale zmiennego świata. Mniej ważna wydaje się hipoteza dotycząca genezy cyklu: autor książki twierdzi – w przeciwieństwie do wcześniejszych interpretatorów – iż preferowana przez poetę pozycja leżąca nie wynikała wyłącznie z lenistwa, ale i z jego choroby.

Model życia kontemplacyjnego został zapowiedziany już we wcześniejszym cyklu *Autoportrety* z debiutanckiego zbioru wierszy i Fazan zauważa, że wówczas narodziło się kilka koncepcji „ja” Białoszewskiego. Izolacja anachorety powoduje nieuchwytność *ego*, toteż dowodem istnienia podmiotu i zarazem czynnikiem wyzwalającym poczucie podmiotowości są przedmioty z najbliższego otoczenia⁴. Od niepewności własnego istnienia jest jednak u Białoszewskiego tylko krok do pychy pankreatora, gdyż właśnie sytuacja pustelnika wyzwala w nim „ja” stwarzające świat zgodnie z prawdą wewnętrzną, a nie z widzialną rzeczywistością.

Na opozycję kontemplacji i inscenizacji nakłada się bynajmniej nie bezkolizyjnie inne przeciwstawienie postaw: afirmacji życia i „bycia ku śmierci”. Sens przejrzystej dotąd relacji dwu sposobów istnienia artysty komplikuje się po wprowadzeniu konfliktowych motywów egzystencjalnych. Badacz nie omija tej trudności, choć niweczy ona efekt, który mogłby służyć za mocną puentę prowadzonej przez niego interpretacji. Obydwie formy zachowań twórczych poety zyskują bowiem w dalszych partiach książki wykładnię niejednoznaczną: ani działalność teatralnej nie można wiązać wyłącznie z witalizmem, ani kontemplacji ze śmiercią. Z jednej strony – dowodzi interpretator – kontemplacja jest „tańcem świadomości”, z drugiej – tematyka kilku dzieł scenicznych pozwala mówić o „teatrze śmierci” Białoszewskiego. Przyjmowana przez poetę (i przedstawiana w utworach) pozycja „embrionalna” zostaje tu wyjaśniona zarówno jako „gotowość do nieistnienia”, jak

⁴ Pisałem o tym obszerniej w pracy *Niewyraźność siebie i poetycki autoportret negatywny* (w zb.: *Literatura wobec niewyraźnego*. Red. W. Bolecki, E. Kuźma. Warszawa 1998), której Fazan nie mógł jeszcze znać podczas tworzenia swej rozprawy.

i postawa obronna. Ponadto pustelnicтво artysty i perspektywa śmierci paradoksalnie nie zamykają na świat, ale nań otwierają, choć jest to szczególna forma otwarcia – wzmożona nieufność wobec rzeczywistości. Postawa ta obejmuje zarówno gwałtowne uniesienia mistyczne, jak i zniechęcenie, zdiagnozowane przed laty przez Jerzego Kwiatkowskiego jako „abulia”.

Zapewne te komplikacje interpretacyjne powodują lokalne zaciemnienie atrakcyjnego i na ogół przejrzystego wywodu krytycznoliterackiego; zdarzają się bowiem w książce Fazana pewne usterki redakcyjne w postaci zbędnych nawrotów, dygresji i powtórzeń – np. zostaje dwukrotnie podany ten sam dość długi cytat: w tekście głównym na s. 35 i w przypisie na s. 70.

Autor słusznie przywołuje propozycję interpretacyjną Anny Krajewskiej, by w dramatach Białoszewskiego dostrzegać „dialog rozwijający się w sytuacji monologicznej”, i zauważa, iż w kontemplacji dzieje się podobnie: toczy się gra z samym sobą i następuje kontrolowany rozpad spójności „ja”, które (zamiast dramatycznego rozpisania na głosy) rozpłaszcza się w mroku, tworząc jedną całość z mieszkaniem. To podobieństwo zostaje niejako potwierdzone przez poetę w przedśmiertnym cyklu *Kontemplacje*, gdzie obok najwyraźniejszej w całej twórczości koncepcji kosmosu – próby abstrakcyjnego uogólnienia konkretnego w formie traktatu, a więc związanej raczej z pustelnią niż ze sceną – pojawiają się konstrukcje dramatyczne.

Ostatni rozdział pracy jest interesującym omówieniem *Kabaretu Kici Koci*, potraktowanego jako metafizyczna autokreacja rozpisana na „zbiorową kontemplację” bohaterów. Choć cykl ten istotnie zajmuje szczególne miejsce w dorobku Białoszewskiego i od lat fascynuje literaturoznawców, pozostawiając wciąż wiele do odkrycia, to trudno się zgodzić na jego odczytanie „metafizyczne”, a jeszcze trudniej uznać go za najwyższy stopień kontemplacyjnego wtajemniczenia poety.

Najobszerniejszą książkę napisał Jacek Kopciński, omawiając jednak wyłącznie teatralny dorobek Białoszewskiego. Jest ona szeroko zakrojoną monografią, która przynosi obok bogatej faktografii szereg niezwykle przenikliwych interpretacji. Głębokiej i wszechstronnej analizie została tu poddana ta część twórczości, którą dotąd zazwyczaj traktowano jako drugorzędny epizod w biografii autora *Obrotów rzeczy*. Badacz, przyjmując te dzieła za przedmiot swoich dociekań, potrafił przekonać, że właśnie w Teatrze na Tarczyńskiej i w późniejszym Teatrze Osobnym można odnaleźć klucze do rozumienia całej twórczości, a szczególnie poetyckiej, gdyż w lirykę Białoszewskiego wpisany jest immanentnie żywioł dramatu. Pisze Kopciński: „Znakiem teatralności tego pisarstwa jest silnie zaznaczona dialogiczność tekstu, jego partyturowość, sytuacyjność i interakcyjność” (s. 12). Nieprofesjonalne domowe sceny służyły za laboratorium poezji, za miejsce jej „sprawdzania sobą”, a sam poeta swe dramaty nazywał nawet „scenicznymi formami liryki”. Choć nie ulega wątpliwości, że pierwsze doświadczenia teatralne Białoszewskiego chronologicznie poprzedziły większość publikacji poetyckich, nie sposób dziś rozstrzygnąć, na ile ich genezę można wiązać z docelową ideą teatru jako sposobu najpełniejszej realizacji „żywej mowy”, na ile zaś z formą wstępną, zastępczą i tymczasową, będącą jedynie kompensacją niemożności druku i wynikającą z opóźnienia debiutu książkowego. Fazan, przyjmując w opisie dorobku Białoszewskiego tradycyjną perspektywę „poezjocentryczną”, stwierdza ostrożnie, że „eksperymenty teatralne poety stanowią [...] »próbę zdarzeniowej« wydolności tekstu literackiego, sprawdzają, czy słowo poety nie oddaliło się zbyt od zdarzenia i działania” (s. 9). Kopciński natomiast wskazuje fakty świadczące o tym, że poecie teatr był bliski zawsze – i na długo przed pisarską inicjacją (a chodzi tu jeszcze o teatr konspiracyjny podczas powstania warszawskiego i późniejszy epizod socrealistyczny), i w ostatniej fazie życia. Poeta tylko parokrotnie zaangażował się weń jako aktor, adaptator i reżyser; natomiast żywioł dramatu ukształtował tak liczne teksty pozasceniczne – zarówno poetyckie, jak

i prozatorskie – że pasja dramaturga mogła się spełnić już poza sceną. (Proces odchodzenia od teatru i zanik aktywności inscenizacyjnej, częściowo związany z postęпами choroby pisarza, został z kolei zanalizowany w już omówionej książce Fazana.)

Obszerna faktografia, mogąca stanowić treść odrębnej książki, służy Kopcińskiemu jednak dopiero za wstęp do ogromnego przedsięwzięcia badawczego, którym są niezwykle bogate i przenikliwe interpretacje najważniejszych dramatów Białoszewskiego: *Wiwisekcja*, *Lepy*, *Szara msza*, *Wyprawy krzyżowe*, *Żmud*, *Stworzenie świata*, *Osmędeusze*, *Działalność*, *Imiesłów*, *Wą* i *Pani Koch*. Najdłuższy rozdział zawiera omówienie *Wiwisekcji* – dramatu pierwszego i, być może, w całym dorobku najważniejszego, ponieważ ujawnia on w załączku wszystkie cechy rozwijanej konsekwentnie poetyki autorskiej. Jak trafnie zauważa badacz, „Białoszewski napisał dzieło »epokowe«, tzn. imitując rozmaite gatunki mowy poetów, teologów, kapłanów czy proroków, przeprowadził nas przez kilkanaście stuleci ludzkich zmagañ z nieprzeniknionym i niewypowiedzianym Bytem, pytając przy tym o sens i porządek ziemskiej egzystencji człowieka” (s. 108). Poeta już na początku swej drogi teatralnej podjął najambitniejszą próbę dochodzenia poprzez kręte ścieżki cudzej mądrości do mądrości własnej i choć nie osiągnął żadnej syntezy, poprzestając na zdiagnozowaniu niekoherencji kultury i odwiecznego rozdarcia człowieka pomiędzy niebem uniwersaliów a ziemskim konkretem, to niewątpliwie udało mu się w małej formie pokazać wielką problematykę, gdyż właśnie ten mikro-dramat stawia podstawowe pytania egzystencjalne i epistemologiczne. Przemawia jednak szyfrem niezwykle zagęszczonych metafor, zaczerpniętych z różnych obszarów tradycji: biblijne psalmy i *Księga Hioba* zostają tu skonfrontowane z grecką tragedią, a pośród ubocznych nawiązań intertekstualnych znajdujemy dzieła tak różne, jak *Sędziowie* Wyspiańskiego obok wierszy Norwida i Brzechwy. Mieszają się style i konwencje: moralitet nagle zmienia się w melodramat, antyczny chór medyków z Rembrandtowskiej *Anatomii doktora Tulpa* w *Straż nocną* tego malarza, wzniosłość splata się z parodią, a logorea z poezją. Dążenie do wypowiedzenia naraz wszystkiego za pomocą najoszczędniejszych środków teatralnych, jakimi było 10 palców i parę przedmiotów codziennego użytku, doprowadziło jednak do niekomunikatywności, co zapewne uświadomił sobie artysta po premierze, gdyż następne partytury wykazują już większą dyscyplinę znaczeń i zawężone pole semantyczne skojarzeń metaforycznych.

Lepy, zdaniem badacza, dopuszczają już tylko dwa warianty interpretacji, naturalistyczny lub egzystencjalny, i odpowiadające im konwencje teatralne: misteryjną lub tragiczną. Ewolucja dramatu ku sensom bardziej przejrzystym i elementarnym, której towarzyszyły czasem komplikacje inscenizacyjne (jak właśnie w *Lepach*), ujawnia zarazem to, co wspólne dla większości sztuk z Teatru Osobnego: dwubiegunową przestrzeń słów, w której na dole mieszczą się najbliższe potoczności onomatopeje, a na górze wzniosłe abstrakcje. Ten układ wertykalny powraca w różnych wariantach, a pośrodku znajduje się drabina odpowiadająca „procesowi stopniowego osvajania rzeczywistości aż do momentu językowej alienacji” (s. 40). W *Szarej mszy* gra toczy się między dziecięcą zabawą a *sacrum*, które można powiązać z neopsychoanalizą; w *Wyprawach krzyżowych* sklep mięsny zostaje nagle skojarzony z krucjatą poprzez nazwę rzeźniczej tuszy, w *Stworzeniu świata* sprzątanie urasta do rangi twórczości, a w *Żmudzie* podejmowane są próby sformułowania wzoru algebraicznego na życie i nieśmiertelność. „Gramatyka” tego, co na dole, odsyła do górnej „mistyki” – i tak właśnie można rozumieć tytuł książki.

We wszystkich interpretacjach Kopciński potrafi odkryć zaskakującą głębię scenicznych miniatur Białoszewskiego, których słowna powierzchnia sprawia wrażenie infantylnego banału, ludycznego żartu lub dadaistycznego bełkotu; dopiero szczegółowa analiza wydobywa z nich wszechświat uniwersalnych sensów, nie spotykany u innych twórców polskiego dramatu. We wstępie na postawione przez siebie pytanie, „jak ztać te sztuki?” – interpretator skromnie odpowiada: „jak partytury”. Stwierdza, że paradoksalnie trzeba zaakceptować ich niezrozumiałość, wynikającą z zerwania z konwencją sceniczną, gdyż

występujące w nich postaci są zaledwie dostarczycielami słów, których często nie można odbierać w porządku linearnym. Ważniejsze bywają didaskalia – o czym najdobitniej świadczy „gramat” *Imiestłów*, gdzie został stematyzowany rozdzwięk między elementami składającymi się na tekst dramatyczny, a w praktyce sceny oznacza on opozycję między działaniem aktora a wypowiedzianą kwestią. To laboratoryjny przykład niezgodności bytu z językiem. Paradoksalnie właśnie do słów, które są na scenie artykułowane, trzeba powracać poprzez parokrotną lekturę.

Z instrukcji czytania sformułowanej przez eksperta wynika jednak, że przeprowadzone przez niego analizy dotyczą przede wszystkim dramatu, a nie teatru; tekstu, a nie scenicznego „tu i teraz”. Nasuwają więc niepokojącą refleksję o rzeczywistość „osobnym” życiu nie istniejącej od dawna instytucji: choć zachowały się tylko nieliczne świadectwa recepcji, można przypuszczać, iż nikt z elitarnej publiczności Białoszewskiego nie potrafił zrozumieć jego spektakli bezpośrednio – z pozycji ich widza i słuchacza. Przytaczana dokumentacja tych przedstawień przemawia raczej za tym, że dramaty mogą zyskać pełnię życia i znaczeń jednak nie na scenie, ale właśnie jako tekst drukowany. *Imiestłów* to przykład najwyrazistszy: np. konflikt między „wchodząc” a „wychodząc” uwyrażnia się lepiej nie w opozycji słowa i scenicznej prosemiki, ale na poziomie języka – w zderzeniu samych słów: nazwy czynności, imion postaci oraz ich kwestii. Może ten „gramat” Białoszewskiego należy uznać za przełomowy w twórczości teatralnej poety – jako autotematyczne wyznaczenie zwątpienia w teatr, w to, że można wszystko głośno i sytuacyjnie wyartykułować, nie gubiąc przy tym sensu? Kopciński jednak tego problemu nie dostrzega.

W *Gramatyce i mistyce* zawężenie refleksji nad całą twórczością Białoszewskiego do perspektywy teatrologicznej powoduje, oprócz ciekawych odkryć, niestety także pewne przeakcentowanie i uproszczenia. O ile trzeba przyjąć tezę, że to właśnie teatr był dla poety jednym ze sposobów „wychodzenia ze słowa” do rzeczywistości, to trudno zgodzić się na „panteatralną” interpretację wierszy, jaką demonstruje autor książki na przykładzie *namuzowywania*. Jest wprawdzie tak, jak sugeruje badacz, że słowo z chwilą wypowiedzenia „się natreszcza”, zyskując nową jakość, i materializuje się jako forma ikoniczna, ale zjawiska tego nie trzeba wiązać od razu ani z teatralnością, ani nawet z dramatem. Kopciński pisze, że utwór *namuzowywanie*, który nigdy nie był grany w teatrze, zawiera jednak sytuację dramatyczną: rzeczywistym adresatem apostrofy nie jest bowiem Muza, ale współtworzący wiersz (wypełniający końcówkowy schemat wypowiedzi „ość”) słuchacz – jako zaproszony do aktywnego odbioru potencjalny współautor tekstu i aktor. O ile można się zgodzić na to, iż ten tekst, będący wprawdzie monologiem lirycznym, zakłada jednak potencjalną dialogiczność (do czego zresztą upoważniają holistyczne teorie dialogu), to nie została zaprojektowana w nim taka konsytuacja, która musi mieć związek z teatralnością; chodzi raczej o szczególną odmianę autotematyzmu – ujawniającą opozycję pisma („niepisanowości”) i głosu, który ma być zewnętrzną interwencją w obszar niemocy twórczej. A stąd bliżej do znacznie szerszych problemów: Austinowskiej illokucji, semiotyki, konotacji w zjawisku „żywej mowy”, wreszcie do poezji konkretnej w jej rzadszym wariacie fonematycznym, które to problemy, oczywiście w różnym stopniu, stają się tematami przedstawień scenicznych Białoszewskiego, ale przecież nie wszystkie drogi poety wiodą wprost do teatru. Zresztą sam badacz mimochodem zauważa inną subtelną sytuację graniczną między pisaniem a mówieniem, kiedy analizuje *Osmędeuszy* – utwór nawiązujący do literatury ustnej. Owo „głośne pisanie” zostaje wprawdzie zainscenizowane, ale niekoniecznie trzeba w tym fakcie widzieć motyw „teatru w teatrze”. Z kolei komentując wystawienie przez poetę *Dziadów* autor pracy konstatuje: „Dziad i dziecko w twórczości Białoszewskiego stają się patronami tajemniczych praktyk »głośnego« pisania, których efektem będzie, z jednej strony, balladowe oratorium, z drugiej zaś – głoskowa opera” (s. 362). Wiadomo jednak, że formą sceniczną nie jest ani ballada, ani oratorium, choć obydwa gatunki wykazują związki z dramatem.

Kopciński pisze o dokonaniach scenicznych Białoszewskiego jako o „teatrze elementarnym”, opartym na funkcjonalnym ograniczeniu znaków i podejmującym wędrowkę do źródeł zarówno teatralności, jak i literackości, ale zarazem integrującym warstwę słowną z trzema kodami scenicznymi: muzycznym, mimiczno-gestywnym i plastycznym. Końcowe rozdziały książki: o muzyce i „metaforoplastyce” Ludwika Heringa w teatrze Białoszewskiego, są niewątpliwie interesującym suplementem. Zawierają jednak tylko zarys rozleglejszej problematyki i wskazują na najbardziej zaniedbany obszar refleksji teatrologicznej, który wymaga może niejednej osobnej publikacji. Jest oczywiste, że w interpretacjach Kopcińskiego, choć zawsze – na ile pozwala na to dokumentacja – obficie przywołują one okoliczności inscenizacyjne (łącznie z uwagami o stylu aktorstwa), pozawerbalne warstwy spektakli zostały potraktowane jako elementy drugoplanowe, natomiast analizy koncentrują się raczej na dramacie oraz na sposobach jego artykulacji. Sądzę, że dla Białoszewskiego teatr był czymś więcej niż tylko inscenizacją własnych tekstów (w różnym stopniu dramatycznych), że był poszukiwaniem również pozajęzykowych środków wyrazu (i pośrednio – pozajęzykowych możliwości poznania), toteż warto byłoby jeszcze zbadać dokładniej to, co naprawdę działo się między „widzialnym” światem sceny a „słyszalnym” słowem. *Gramatyka i mistyka* stanowi dla tych badań najmocniejszy, jak dotąd, fundament.

Praca Witolda Sadowskiego reprezentuje stanowisko najbardziej radykalnego reinterpretatora twórczości poetyckiej autora *Rachunku zachciankowego*. Cały wywód, nie stroniący zarówno od sensacji, jak i od metodologicznego dogmatyzmu, zmierza do udowodnienia tezy, że Białoszewski jest poetą pisma, a nie głosu. Takie założenie, z jednej strony, korzystnie zawęży problematykę badawczą do jednego aspektu i rodzi szereg odkrywczych odczytań; natomiast z drugiej – zbyt jednostronnie oświetla zjawisko, niesłusznie przekreślając tę część dorobku „mironologii”, która ujmowała poezję Białoszewskiego jako zapis języka kolokwialnego: mowy, strumienia świadomości czy zasłyszanego dialogu. Rozumowanie dysjunktywne („albo – albo”) wprowadza wprawdzie potrzebny ferment w dociekaniach hermeneutycznych, ale obniża wartość poznawczą tej skądinąd ciekawej publikacji. Rozdział pierwszy, którego mylący tytuł, *Literatura niesłyszana*, oczywiście dotyczy „niesłyszalności”, eksponuje rozwijaną w książce tezę ogólną; nagłówek rozdziału drugiego tezę tę radykalizuje poprzez polemiczną parafrazę *Pisania Białoszewskiego*, która brzmi: *Oglądanie Białoszewskiego*. Czytając pracę Sadowskiego warto więc zmienić kwantyfikator dla jego odkryć i stwierdzić, że jednak nie cała poezja autora *Obrotów rzeczy* wykazuje cechy obiektu określanego przez tego badacza jako „tekst graficzny”.

Terminem „tekst graficzny” zostaje tu nazwany każdy utwór, którego konstrukcja graficzna zmusza do percepcji wzrokowej. Interpretator wyraźnie wyodrębnia tę formę spośród innych – pokrewnych czy tylko podobnych; nie chodzi bowiem o: 1) kolaż (zakładający współlistnienie sztuki słowa z grafiką), 2) emblematyk (w którym następuje zestawienie elementów obu sztuk), 3) poezję konkretną (zmierzającą do zakwestionowania tekstu) oraz 4) poezję wizualną (która włącza obraz w zakres dzieła jako znak struktury tekstowej). Chodzi natomiast o wykorzystanie wyłącznie środków typograficznych, których katalog jest wprawdzie ograniczony możliwościami maszyny do pisania, ale okazuje się niezwykle produktywny w rozmaitych kombinacjach – czego dowodzi autor książki w ciekawych analizach zastosowań poszczególnych chwytów, organizujących sens całych utworów. (Dlatego uważam, iż terminem bardziej adekwatnym byłby „tekst typograficzny”). W kolejnych rozdziałach analizowane jest ukształtowanie horyzontalne i wertykalne tekstu, ujawnione przez puste miejsca; w ramach pierwszego porządku środkami graficznymi są bowiem: margines „ostry” i „rozarty” (tworzący schodki strome lub łagodne), w ramach drugiego – justyfikacja, spacja (zwykła lub rozszerzona), akapit i pion (będący skrzyżowaniem akapitu z marginesem). Osobny rozdział poświęcony został znakom interpunk-

cyjnym, które nie pełnią swej pierwotnej funkcji, np. myślnik w niektórych sytuacjach oznacza sen lub śmierć, a znak przeniesienia może ilustrować zmianę kierunku wędrówki bohatera.

Właśnie partie analityczne książki Sadowskiego są najlepsze; badacz podąża tropem wskazanym przez interpretacje Kwiatkowskiego, Głowińskiego i Chojak, zamieszczone w zbiorze *Pisanie Białoszewskiego*, i dokonuje szeregu następnych odkryć, zmierzając jednak do uogólnienia, którym jest nowe określenie metody twórczej autora *Obrotów rzeczy*.

Wśród propozycji nowych odczytań (czy też „oglądań”) utworów warto wymienić niektóre. *Blok, ja w nim* – to tekst, którego linijki reprezentują piętra budynku; myślenie architektoniczne organizuje też zapis *Z Karmelu na Karmel*, gdzie poziome usytuowanie linijek oznacza pozycję leżącą bohatera; z kolei *patrzmy: podmuch* stanowi najlepszy przykład unaocznienia dynamiki ruchu. Główną i najczęściej wymienianą inspiracją nowatorskich egzegez Sadowskiego jest praca Wasilija Kandinskiego *Punkt, linia a płaszczyzna* (Warszawa 1986). Interpretację najodważniejszą, ale zarazem dobrze umotywowaną empirycznie i w pełni przekonującą stanowi odkrywcze „zobaczenie” tekstu *a kiedy życie wyjdzie z mody*: utwór ten ma kształt zwięzającego się ku dołowi trójkąta, który – zdaniem interpretatora – odwzorowuje bryłę stożka i daje sugestię odwróconej teorii wielkiego wybuchu.

Takie olśniewające wykładnie budzą jednak pewną wątpliwość, czy oferowana tu procedura interpretacyjna nie staje się rozwiązywaniem pozbawionych wieloznaczności rebusów. Zauważamy także pewną niekonsekwencję badacza, którego praktyka hermeneutyczna niekiedy przeczy radykalizmowi sformułowanych wcześniej postulatów: otóż teksty są nie tylko „oglądane”, ale jednak i czytane, a więc warto byłoby stwierdzić – czego autor książki nie uczynił – iż sens utworów powstaje na przecięciu grafii i semantyki tekstu, ponieważ ta ostatnia, choćby poprzez określenie tematu, wyznacza zakresy poszukiwania znaczeń w układzie typograficznym. Niekiedy właśnie lekceważenie warstwy semantycznej sprowadza analizę na manowce. Oto przykład: w utworze *Trudno jest się nie unieść* pojawia się wyrażenie „żywiol wszelki”, które według Sadowskiego jest tylko „enigmatycznym sformułowaniem” (s. 60); niedostrzeżenie w nim cytatu ze znanej *Pieśni porannej (Kiedy ranne wstają zorze...)* Karpińskiego (ściśle związanej z „mystyczną” tematyką analizowanego tekstu Białoszewskiego), a rozwodzenie się nad funkcją spacji, świadczy o recepcji nazbyt jednostronnej i tym samym ułomnej.

Przyjęcie pojemnej formuły „tekst” pozwala ominąć bardzo niedogodne hasło „wiersz”, które – zdaniem Sadowskiego – opisuje wyłącznie strukturę fonetyczną utworu. Badacz na początku swojego wywodu dokonuje przeglądu stanowisk wersologicznych w zakresie teorii wiersza i pojęcia wierszowości, by zjawisko to ostatecznie usunąć z pola swoich analiz jako dotyczące jedynie systemów metrycznych. Zostaje więc podważona zasadność mówienia o „wierszu wolnym”, co stwarza pewien komfort dla uprawianej tu „tekstologii”, zawężonej do badania struktur typograficznych. Na takie uproszczenie można się zgodzić, jeśli ma służyć jakiemuś eksperymentowi, i tylko na czas trwania eksperymentu, natomiast nie powinno ono deformować końcowej konkluzji.

Z dokonanego w książce przeglądu wynika, iż zaproponowane pojęcie „tekst graficzny” nie obejmuje wyłącznie pewnej odrębnej grupy utworów wymagających interpretacji typograficzno-wizualnej, ale dotyczy także wielu epizodów z poezji, które można wskazać niezależnie od reprezentowanych przez nie kierunków artystycznych i poetek autorskich. W ostatnim rozdziale Sadowski próbuje bowiem opisać tym terminem zjawisko znacznie szersze, zagarniając rozległe obszary współczesnego wiersza wolnego – łącznie z poezją Herberta i Szymborskiej. Przedmiotem analizy graficznej staje się więc pewien aspekt całej twórczości drukowanej, w której badacz wytrwale tropi – często niezauważalne i zazwyczaj pomijane w innych interpretacjach – ślady rozwiązań przestrzenno-typograficznych.

Tak więc hasło „wiersz wolny”, odrzucone przez autora pracy już na początku jako nieprzydatne „pojęcie-worek”, zostało zastąpione terminem, który w końcu okazuje się innym „workiem” – jeszcze pojemniejszym, a więc wcale nie lepszym. Do tego holistycznego ujęcia „tekstu graficznego” trzeba jednak zgłosić ponadto zastrzeżenia bardziej szczegółowe, gdyż niektóre przykłady wskazują wręcz na uzurpatorskie zapędy nowej teorii, przy której pomocy próbuje się unieważnić dotychczasowe opisy wersologiczne. Efekty takich usiłowań reinterpretacyjnych wydają się wątpliwe, a w jednym wypadku jaskrawo nieprzekonujące. Polemizując z interpretacją Doroty Urbańskiej⁵, Sadowski stwierdza: „*Wietnam* Wisławy Szymborskiej okazuje się zatem tekstem graficznym, ponieważ korzysta z przestrzennego uporządkowania. Jest to taki sam tekst graficzny, jak najbardziej wymyślne konstrukcje Białoszewskiego” (s. 136).

Za przesłankę tego dziwnego wniosku służy, wyprowadzone z analizy paralelizmów pozaskładniowych, spostrzeżenie, iż utwór jest zbudowany z czterech krótszych „poziomów” tekstu, przeplecionych parami „poziomów” dłuższych. Teza ta ma być alternatywna wobec interpretacji Urbańskiej, która podała *Wietnam* jako przykład wiersza zdaniowego. Propozycja Sadowskiego w tym wypadku nie wzbogaca odczytania utworu, ale wręcz zubaża, gdyż próbuje narzucić w y ł ą c z n i e w i z u a l n y odbiór tekstu, który z całą pewnością należy do liryki sytuacyjnej i został zorganizowany według reguł mowy i dialogu. Sam fakt, że poszczególne zdania długie przeplatające się z krótkimi tworzą również graficzną opozycję i asymetrię „poziomów”, nie upoważnia bynajmniej do tego, byśmy nagle przestali rozumieć je jako zdania, a dostrzegali tylko różnych rozmiarów plamy farby drukarskiej. Stanowczo bronie więc tradycyjnego ujęcia: w utworze Szymborskiej dominująca i konstytutywna jest struktura składniowa; owszem, wyznacza ona również kompozycję przestrzenną wiersza, ale ta wydaje się efektem ubocznym i nieistotnym dla sensu. W tekście zresztą brak zarówno sugestii lektury alinearnej, jak i środków typograficznych, tak interesująco i trafnie wskazanych u Białoszewskiego w omawianej pracy: nie ma ani podwojonej spacji, ani nawet akapitu; natomiast interpunkcja pozostaje w całkowitej zgodzie z konwencją syntaktyczną. O wizualności wiersza *Wietnam* nie można więc mówić nawet w tym sensie jak w odniesieniu do utworów Norwida (rozstrzelony druk) czy Mickiewicza (puste linijki ilustrujące ciszę) – w których to zresztą odpowiednio sytuacje trafnie demonstruje badacz we wcześniejszych partiach swej książki. Jeśli już mielibyśmy poszukiwać śladów graficznej nadorganizacji w twórczości autorki *Wielkiej liczby*, to lepiej byłoby wskazać np. wiersz *Parada wojskowa*, gdzie wyliczone typy broni raketowej oznaczać mogą ich usytuowanie w szyku defilujących pojazdów, natomiast hasła „woda”, „powietrze” i „ziemia”, rozdzielone jedynie myślnikami, powodują zatarcie granic dwuczłonowych nazw oręża i układają się w monotony ciąg zagrożeń; puenta utworu, powtarzająca te same słowa w innej formie i znaczeniu: „Ziemi Wody Powietrza”, jest natomiast kontrastowym nawiązaniem do *Suplikacji*.

Szkoda, że interesujący wywód o tekście graficznym Białoszewskiego (choć trudno uznać, że przełomowy dla dalszych badań) zamyka konkluzja tak niefortunna. Gdyby tezy książki potraktować z całą powagą, należałoby przyjąć, że układ graficzny jest nośnikiem sensu tekstu z a w s z e; a byłby to wniosek niebezpieczny. Jak bowiem traktować błędy drukarskie – od których zresztą nie jest wolna i książka Sadowskiego, np.: w paru miejscach pojawiają się nie uzasadnione ortografią łączniki, a jednak skłonni jesteśmy je postrzegać raczej jako usterki składu komputerowego niż elementy nacechowane semantyką „tekstu graficznego”?

Każda z omówionych tu 5 książek przynajmniej w zamiśle miała być sumaryczną egzegezą twórczości Białoszewskiego. Żadnego spośród zaproponowanych ujęć nie moż-

⁵ D. U r b a Ń s k a, *Wiersz wolny. Próba charakterystyki systemowej*. Warszawa 1995.

na jednak uznać za uniwersalne; natomiast łączna lektura tych publikacji ujawnia, z jednej strony, niewyczerpalne możliwości badawcze przy założeniu interpretacyjnego pluralizmu, z drugiej – niedefiniowalność samego przedmiotu, naprawdę „osobnego”, jakim jest dorobek jednego z największych poetów XX stulecia.

Piotr Michałowski