

WANDA DUSZKA

JAWNA I UTAJONA DIALOGOWOŚĆ W POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

ZARYS PROBLEMATYKI

I

Poetyki określają lirykę jako strukturę monologową. Upraszczając całą kwestię można powiedzieć, że liryka jest jednogłosowa, dramat rozpisany na głosy, a wszelkie formy narracyjne zawierają mowę przytaczającą i przytoczoną¹. Te uproszczone prawdy służą jedynie jako orientacja wstępna, bowiem sytuacje modelowe w małym stopniu dotyczą żywych i funkcjonujących dzieł literackich.

Dialog w jego wąskim sensie to wymiana myśli pomiędzy rozmówcami. Zakładając, że w każdym rodzaju literackim jest miejsce na dialog, musimy stwierdzić jego odrębność. Struktury dialogowe powinny być w pewnym stopniu probierzem dominant rodzajowych. Pogląd taki narzuca się nieodparcie przy zastosowaniu do analiz pojęć trójdzielnego podziału genologii tradycyjnej. Pojęcia genologiczne zostały zmieszane i wykazano ich małą operatywność. W nowej powieści dialogi przestają pełnić funkcję charakteryzowania, a w nowym dramacie nie posuwają wcale akcji naprzód. Wobec tego pytanie, jakie jest miejsce dialogu w liryce, nie wydaje się zbyt oczywiste. Zapewne zanik struktur monologowych na korzyść dialogowania staje się bezpośrednią przyczyną zmiany charakteru liryki.

Poetą, który jawnie używa dialogu, jest Miron Białoszewski. Lektura jego tomików poetyckich pozwala dokonać pewnych podziałów; znajdują się tam dialogi ze sobą, rozmowy z innymi oraz cytaty cudzego głosu. W każdej z tych konfiguracji poetyckich rola podmiotu mówiącego jest inna.

Termin „podmiot mówiący” najbardziej oddaje charakter instancji nadawczej wypowiedzenia poetyckiego. Mówienie to centralny problem w poezji Białoszewskiego². Podmiot jest najważniejszy przy organizacji wypowiedzi mówionej. Kategoria podmiotu lirycznego ciąży ku podkreśle-

¹ J. Sławiński. *O semantyce wypowiedzi narracyjnej*: W: tenże. *Dzieło—język—tradycja*. Warszawa 1974 s. 134.

² Wiele uwagi językowi mówionemu i potocznemu u Białoszewskiego poświęcił S. Barańczak (*Język poetycki Mirona Białoszewskiego*. Warszawa—Wrocław 1974).

niu liryzmu. Przy zastosowaniu terminu „podmiot mówiący” cała uwaga ogniskuje się na samym akcie mówienia. Poza tym pozwala uniknąć ostrych podziałów genologicznych, co przy rozważaniu poezji Białoszewskiego wydaje się szczególnie ważne³.

II

Monologi poetyckie Białoszewskiego są tak bardzo wypełnione strukturami dialogowymi, że gdyby nie świadomość jedności nadawcy i odbiorcy, można byłoby je nazwać dialogami sensu *stricto*.

„Wywód jestem’u”⁴ to monolog doskonały. Debaty ze sobą zostały przeprowadzone w obrębie własnej jaźni:

jestem sobie
jestem głupi
co mam robić
a co mam robić
jak nie wiedzieć
a co ja wiem
wiem że jestem.

Ciągła powtarzalność słów i paralelizm składniowy stają się informacją o konsytuacji, a więc o atmosferze szczególnej bliskości, jaką niesie dialog. Jest to rozmowa z kimś, kogo zna się tak dobrze, że wystarczy nikły zasób słów, a jest się doskonale rozumianym. Konsytuacja wypowiedzianego nie jest czymś zewnętrznym, ale stanowi najbardziej integralną częsteczkę rozbitego „ja”.

Zupełnie podobne są inne rozmowy ze sobą, np. *Domyślam się, domyślam, Otworzyć okno na odpowiedzialność, Szumię raz*⁵. Wszędzie niezwykle zażyły stosunek z rozmówcą, manifestowany skrótowością i ledwie naskzicowaniem słownym problemu. Są to autentyczne dialogi ze sobą, gdy siebie nie należy w nic wtajemniczać, bo wszystko jest wiadome i dostępne. Nigdzie ani śladu precyzji dla zdobycia rozmówcy, porządku dla przekonania argumentami. Nigdzie popisu erudycją. Dialogowość wyrażają zwroty wprost, pytania wymagające dalszego ciągu.

III

W świetle tych rozważań można określić postawę mówiącego jako postawę przede wszystkim skierowaną na f a t y c z n o ś ć. Informacje przekazywane przez podmiot mówiący nie są informacjami o świecie otacza-

³ O zmieszaniu gatunkowym u Białoszewskiego: S. Barańczak. *Patyk M. Białoszewskiego*. W: *Nowela opowiadanie gawęda*. Praca zbiorowa pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej, S. Sawickiego. Warszawa 1974 s. 352.

⁴ M. Białoszewski. *Mylne wzruszenia*. Warszawa 1961 s. 7.

⁵ Tamże s. 26, 27, 77.

jącym. Nawet ich anegdotyczność jest nastawiona na obnażenie kodu, którym posługuje się nadawca. Najważniejszy jest tutaj kontakt z odbiorcą, podtrzymywany w sposób najbardziej prosty: nawrotami tematycznymi, słowami zapowiadającymi uzupełnienie, skrótami myślowymi. Nie może zostać przerwany. Dążność do dalszego podtrzymywania rozmowy wyraża się układem syntaktycznym. Wypowiedź w swej pierwotnej, a zarazem ostatecznej budowie jest pocięta i składa się z samych dopowiedzeń, uzupełnień. Stąd nawroty tematyczne i cały bagaż słownictwa kojarzącego się natychmiast z fatycznością, np. a jednak, a wiesz, no i co? ⁶, no i jak ⁷. Nawet użycie kropek nie zamyka ramą logicznego porządku wypowiedzenia ⁸. Kropki są raczej sygnałem dodawania słów, przyrostu rzekomej informacji.

Według teorii Jakobsona ⁹ język posiada rozmaite funkcje, m. in. fatyczną i poetycką. U Białoszewskiego fatyczność zawarta w nastawieniu na podtrzymywanie kontaktu z odbiorcą zyskuje drugi wymiar. Obnaża kod, a tym samym ukazuje, w jaki sposób tworzy poetyckość. Powiadomienie staje się celem samym w sobie i dla siebie. W ten sposób na pierwszy plan wysuwa się autoteliczność poetyckiego przekazu. Fatyczność staje się wyzwaczem funkcji poetyckiej. W dialogowych monologach nie chodzi przecież o nic innego jak o utwierdzenie się w przekonaniu, że istnieje.

„Każdym dorzuconym zdaniem człowiek wyrывa siebie niebytowi” ¹⁰. Ciągłe podtrzymywanie kontaktu z sobą jest jednocześnie znakiem niechęci do partnerstwa z obcymi, stojącymi obok. Wybrana świadomie izolacja sprzyja własnym medytacjom, własnemu pisaniu, wreszcie „byciu sobie”. Rozpisanie monologu na struktury dialogowe ujawnia dynamikę przeżyć.

Białoszewski nadużywa wprost struktur dialogowych, dając tym samym powód krytykom do narzekań na przedziwną gatunkowość jego utworów. Wydaje się, że świadomością gatunkową poety rządzi jedno generalne prawo; jeżeli nie przeważa anegdota, Białoszewski gromadzi utwory w tomiki poetyckie. Jeżeli przeważa, Białoszewski skłania się ku małym formom narracyjnym.

Kapryśność poety każe mu niejednokrotnie odstąpić od tej zasady, np. końcowe partie *Było i było*. Rację ma Barańczak uważając, że utwory Białoszewskiego to anegdoty epickie opowiedane przez podmiot liryczny ¹¹.

⁶ Dośniwiara. W: *Mylne wzruszenia* s. 84.

⁷ LOS? CO? LOS? Tamże s. 43.

⁸ *Dopisek z 1 czerwca. Było i było*. Warszawa 1965 s. 102.

⁹ R. Jakobson. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 51:1960 z. 2 s. 431-473.

¹⁰ J. Błoński. *Posłowie do: S. Beckett. Teatr*. Warszawa 1973 s. 322.

¹¹ *Patyk M. Białoszewskiego* s. 353.

Tak więc w lekceważeniu genologii tradycyjnej widzimy pierwszą przyczynę, dla której dialogowość triumfuje. Dialog znajduje takie samo prawo zarówno do liryki, jak i do małych form narracyjnych. Stąd wniosek, że jego obecność nie nasila żadnych dominant rodzajowych.

IV

Dialog u Białoszewskiego nie ma tendencji do posuwania akcji. Najdziwniejsze jest jednak to, że dialog nie służy charakteryzowaniu rozmówców. Dialogi wpisane w utwory nie odznaczają się wewnętrznym zróżnicowaniem stylu. Jednolitość tonu była jak najbardziej usprawiedliwiona przy dialogowym monologowaniu. Przy wprowadzeniu obcych głosów rodzi sprzeciw, który ma swoje źródło w zawiedzionym oczekiwaniu odbiorcy. Dialog domaga się wprost zróżnicowania stylowego. U Białoszewskiego, choćby do głosu została dopuszczona duża liczba rozmówców, żaden nie podkreśli swojej odrębności przez język. Nawet jeśli głos zabierze Austriaczka, będzie ona mówić tonem jednakowym, jak jej polski rozmówca, i ani odrobinę nie wybijającym się ze stylistyki całego tomiku:

Więc po powrocie mówi:
 — A wiesz, tyś mi pokazywał
 ten pomnik, ja przecież tam —
 to opowiadałam, a jednak. Ten
 Sowiński. Miał takie ucze
 szenie. Coś — włosy na czole ¹².

Rzecz paradoksalna. Każda wypowiedź mieści się w tonie podmiotu lirycznego. Została osiągnięta homofonia dialogu ¹³. Homofonia sprawia, że wszystkie utwory Białoszewskiego jesteśmy skłonni podporządkować poetyckim dokonaniom. I tak znowu znajdujemy się w zaklętym kręgu liryki.

Okazuje się, że dialog przechodzi przez swoistego rodzaju medium podawcze; jest nim podmiot mówiący. I właśnie jego charakteryzuje jednolitość tonu wypowiedzi. Wszelkie cudze głosy zostają jakby przefiltrowane przez świadomość podmiotu mówiącego. Sytuacja typowa dla gawędowości wypowiedzi, przy czym za gawędowość przyjmujemy tutaj pewną kategorię lirycznej narracji.

V

Z drugiej strony niejeden z utworów Białoszewskiego można byłoby nazwać partyturą reżyserską.

¹² *Dopisek z 1 czerwca.*

¹³ Termin „homofonia” zaczerpnięty z pracy M. Bachtina *Problemy poetyki Dostojewskiego* (Warszawa 1970).

Przyszli (Lu. i Lu.)
 — powiem mu powiem mu
 — nieee ! głupia
 — nie?

 — oj powiem mu powiem mu
 — e
 — powiem nieee?
 — przyjdzie zobaczy ¹⁴.

Obok tekstów rozpisanych na głosy, tak jak ten cytowany wyżej, znajdujemy teksty bardzo silnie związane ze sposobem wypowiedzania. Uwagi reżyserskie należą więc do tekstu utworu. Nie są wyodrębnione bądź sugerowane przez zapis graficzny. Barańczak w rozdziale „W stronę języka mówionego” ¹⁵ ukazuje, że zapis Białoszewskiego cały skłania się ku wirtualnemu wykonawcy. Porównuje zapis wierszy do partytury czekającej na wykonanie. Według tegoż badacza utwory Białoszewskiego posiadają wewnętrzne, utajone didaskalia — „zespół dyrektyw projektujących oralne wykonanie” ¹⁶. Elementy parajęzykowe stają się wyzwalaczem pewnych działań i zachowań. Są jakby utajonymi didaskaliami wpisanymi w tekst ¹⁷. W analizowanym wyżej przykładzie gestem fonicznym jest *e*, osobno egzystujące i potrojone przez zaprzeczenie „nieee”.

Skrętne wycofywanie się podmiotu lirycznego i podawanie cudzych wypowiedzi rodzi sytuację dramatu, gdzie tekst poboczny ledwie konsytuuje. Podobnie w *Bodla, Z dziennika (z ojcem a jednocześnie z Jelenią Górą)*. Rozmowa postaci jest uzupełniana dopowiedzeniami podmiotu lirycznego, którego wywody pełnią rolę didaskaliów ¹⁸.

Porównanie niektórych poezji Białoszewskiego z językiem dramatu współczesnego nie jest zbyt ryzykowne. Analogia nasuwa się przy lekturze G. Sinki *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?* ¹⁹ Autor analizuje m. in. język u Becketta i Ionesco. Dialogi u obu dramaturgów wymagają takiej samej analizy warstwy słownej, jakiej domagają się utwory Białoszewskiego. Są to poszarpane struktury zdaniowe, skróty, dwuznaczności semantyczne i kolokwializmy.

„[...] struktura semantyczna staje się czytelna i poprawna, jeżeli uwzględni się sytuację rozmawiających jako podstawową determinantę znaczeń” ²⁰.

¹⁴ *Klejnoty, oni, ja i pies*. W: *Było i było* s. 18.

¹⁵ *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* s. 87.

¹⁶ Tamże s. 87.

¹⁷ Tamże s. 101.

¹⁸ Oba utwory z tomu *Było i było*.

¹⁹ Warszawa—Wrocław 1977.

²⁰ Tamże s. 53.

U Białoszewskiego niejednokrotnie ową sytuacją jest sama sytuacja rozmowy. Nie posuwa ona akcji naprzód, ale stwarza ją poprzez mówienie. Dominuje nastawienie na fatyczność. I stąd lirykom tym bliżej do wyrażenia liryczności niż dramatyzmu sytuacji.

„W wielu wypadkach funkcja języka jest czysto fatyczna — nie służy on komunikowaniu znaczeń, lecz tylko tworzeniu więzi uczuciowej czy «atmosfery» między mówiącymi”²¹.

Wydawałoby się, że liryczność jako kategoria genologiczna jest szczególnie blisko związana z fatycznością języka. Wniosek tylko na pozór niewątpliwy. Załamuje się przy konfrontacji z teatrem Becketta. Dominującej fatyczności w tychże dramatach nie towarzyszy wzrost napięcia lirycznego. J. Błoński pisze nawet, że jest ono prawie nieobecne w teatrze Becketta²².

Zarówno fatyczności, jak i liryczności przypisany jest czas teraźniejszy²³. Podtrzymywanie kontaktu musi się odbywać t e r a z. Nie kojarzy się z przeszłością. Podobnie rzecz się ma z liryką. Badanie czasu jako jednego z wykładników epickości, liryczności czy dramatyczności niczego nowego nie wnosi. Czas teraźniejszy przestaje być podporządkowany jedynie liryce. Czas przeszły i przyszły przestają się liczyć; pierwszy jako wyznacznik epiki, drugi jako wyznacznik dramatu. Narracyjny czas przeszły dowolnie reaktywowany przechodzi w wymiar czasu psychicznego, nie ograniczonego żadnymi logicznymi konsekwencjami ani prawem następstw. Zaś w dramacie traci swą zdolność projekcji zdarzeń w przyszłość.

Problem leży w tym, że fatyczność komunikatu językowego jest bezpośrednio sprzęgnięta z autotelicznością przekazu.

VI

W liryce Białoszewskiego rozpisanie na głosy ma swój rodowód w *Teatrze Osobnym*. Sam Białoszewski stwierdza, że nie widzi ostrego podziału między własną twórczością poetycką i dramatyczną²⁴. Pogląd taki jest możliwy przy szczególnym ujęciu języka.

„W przeobrażeniach słów, w łamaniach gramatyki widzę skrót rozgrywającego się dramatu” — mówi poeta²⁵.

Wobec takiego stwierdzenia jasne staje się umieszczenie aż 10 tekstów z *Teatru Osobnego* w tomiku *Mylne wzruszenia*. Wymienność owa popie-

²¹ Tamże s. 45.

²² *Postowie* s. 331.

²³ J. Kleiner. *Rola czasu w rodzajach literackich*. W: tenże. *Studia z zakresu teorii literatury*. Lublin 1961 s. 39-46.

²⁴ G. Kerényi. *Odtącowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*. Kraków 1973 s. 15, 220.

²⁵ Tamże s. 11.

ra tezę o utajonych didaskaliach obecnych w tekstach — najogólniej mówiąc — lirycznych, i odwrotnie — przykładem didaskalia do *Wą* poetyckie w swoim kontekście i wykonywane przez aktorów ²⁶.

Podtytuł *Imiesłowu — gramat* — zasugerował J. Sławińskiemu ²⁷ stosowanie tegoż określenia jako nowej kategorii gatunkowej, która odpowiadałaby scenicznym dokonaniom Białoszewskiego. Całe działanie zawarte jest w gramatycznych sprzecznościach, i tu znajduje miejsce to, co nazywamy akcją w dramacie. Oczywiście, nie jest to akcja w tradycyjnym znaczeniu. Zdarzenia nie mają odpowiednika w rzeczywistym, logicznym układzie wypadków. Można raczej mówić o pseudozdarzeniach.

Rozważania powyższe odnoszą się również do liryki. „Dzianie się” ukryte w języku stanowi w e w n ę t r z n ą dialogowość poezji Białoszewskiego. Rodzi się ona ze sprzeciwu wobec skodyfikowanego systemu językowego. Polega na polemice z przyzwyczajeniami językowymi odbiorcy. Jest z nią nierozłącznie związany problem konotacji, czyli otwierania i zapowiadania dalszego ciągu. Pewne wyrazy zapowiadają wprost występowanie innych, takich, które dopełniają znaczenia pierwszych. Konotacja jest przymusem logicznym, prawem językowym, w myśl którego oczekujemy dalszego ciągu wypowiedzi. Konotacja to prawidłowe kojarzenie w ramach systemu językowego. Wyzyskanie jej jako czynnika poezjotwórczego objawia się w składni:

Pani Doktor okazało się to ta Pani Doktor od
dwadzieścia lat temu

Pani Doktor wydawałoby się jest za bardzo a dow-
cipkuje

Pani Doktor trzyma się zasad ale idzie na umowy
Panią Doktor poniosło na nas tylko podobno ona
przypuszczała że ją poniesie

Pani Doktor zatuszowała naszą niesubordynację
ale nam ją wyzarzuciła chociaż mówią że to dobra
Polka ²⁸.

Każdy z wyodrębnionych członów tworzących quasi-zdanie można podzielić na dwa lub trzy mniejsze. W pierwszym zaburzenie toku wypowiedzi wskazuje, że do rozmowy wtrącił się jeszcze ktoś, agramatyczność może być spowodowana konsytuacją.

„Pani Doktor okazało się to ta Pani Doktor od [tu zastanowienie się i wpada cudza replika] dwadzieścia lat temu”.

²⁶ Tamże s. 168.

²⁷ *Ballada od rymu*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Kraków 1966 s. 414. Pisze o tym również Kerényi (jw. s. 154).

²⁸ *Zbiorowe ustalanie charakteru Pani Doktor*. W: *Rachunek zachciankowy*. Warszawa 1959 s. 99.

W drugim i trzecim anakolicie zdaniowym obok nie dokończonego zdania istnieje dopowiedzenie na zasadzie kontrastu — repliki. W dwóch ostatnich quasi-zdaniach znaleźć można głosy aż trzech dysputantów. Kryterium wyróżnienia ich jest budowa składniowa. Każde wejście otwarte zwrotem „Pani Doktor” sugeruje nowego rozmówcę, wtrącającego swoje kwestie. Uderzająca jest jednolitość stylowa całej szpitalnej debaty. Potoczność i skrótowość łączy się z weryzmem przekazu. Na wielogłosowość liryku wskazuje również tytuł utworu. Jest to zbiorowa medytacja, przeciąganie się w sądach choć nawzajem sprzecznych, utrzymanych jednakże w jednolitej tonacji.

Przez zaburzenia gramatyczne konotacja wypowiedzi uległa zachwianiu. Zamiast spodziewanego zakończenia zdania następowało inne, wybijające całość z rytmu prawidłowych skojarzeń gramatycznych i przyzwyczajzeń użytkowników języka. Zaburzenia w składni stały się nośnikiem nowych znaczeń, uzyskiwały siłę liryczną.

Interpretacja S. Barańczaka²⁹ wskazuje na potoczność użytego języka, nie zaś na wielość wtrąceń. Barańczak, pisząc o elipsie, sugeruje, że użycie tej figury kondensuje znaczenia zawarte w tekście. Wytlumaczenie utworu elipsą nie wyklucza mechanizmu konotacji; zaburzenia w konotacji są przyczyną powstawania elipsy.

„Zrozumiałe więc, że elipsa może dotyczyć raczej takich jednostek wypowiedzi, których miejsce w zdaniu jest ustabilizowane i oczywiste; wówczas pozostałe składniki szeregu syntaktycznego niejako „czekają” na dopełnienie ich brakującym segmentem, ułatwiając w ten sposób słuchaczowi trafną decyzję interpretacyjną”³⁰.

*Wypadek z gramatyki*³¹ można byłoby nazwać konotacją z zakresu słowotwórstwa. Przy czym zakres pojęciowy konotacji zostaje tutaj rozszerzony. Nie chodzi tylko o układy syntaktyczne. Wszelkie odwołania do systemu językowego zakładają prawidłowe wypełnianie pustych miejsc. Podobnie w słowotwórstwie i fleksji.

Jest to konotacja szczególna, zakładająca świadomość istnienia systemu słowotwórczego. Podkreśla ją układ graficzny, który pozostawia puste miejsca przy słowach wymagających dopełnienia. Dopowiedzenie opuszczone wymaga indywidualnej inwencji odczytującego. I tu głosem brakującym staje się głos wpisany w tekst poprzez pewien przymus logiczny; tekst jest przecież napisany dla kogoś.

Innym przykładem otwarcia, wymaganiem konotacji, jest ukształtowanie graficzne wiersza³²:

²⁹ *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* s. 109.

³⁰ Tamże.

³¹ *Rachunek zachciankowy* s. 77.

³² *Domyślam się, domyślam*. W: *Mylne wzruszenia* s. 26.

i nie do [miejsce puste, wymagające uzupełnienia
i podświadomie wypełnione przy czytaniu]
bo [sugerowanie wynikania, które musi nastąpić].

VII

Okazuje się, że konotacja liryczna ma wiele wspólnego z metaforą. Powstaje poprzez napięcie liryczne między logicznością wynikania a poetycką dowolnością kojarzenia. Działa na zasadzie zaskoczenia, olśnienia nowością, wytrącenia z nominalizmu i skończoności określeń. Dotyczy nie tylko słowa, ale przede wszystkim ciągu syntaktycznego. Można byłoby ją nazwać metaforą zdania. Metaforze tego rodzaju najbardziej sprzyja wierszowe rozczłonkowanie graficzne.

Według H. Pustkowskiego³³ metafora u Białoszewskiego powstaje na materiale utartych zwrotów frazeologicznych. Jest z nich zbudowana. Pustkowski wymienia: „1. budowanie metafory na formule językowej. 2. wiązanie asocjacji wokół zwrotu językowego. 3. wykorzystywanie dwuznaczności formuł”.

Barańczak³⁴ uważa, że częściowa desakralizacja metafory następuje poprzez użycie do jej budowania związków frazeologicznych języka potocznego. W pierwszych utworach, zdaniem Barańczaka, Białoszewski dążył do tworzenia metafory opartej na niezwykłości i zaskoczeniu czytelnika. Później metafory stają się tylko pozornie niezwykle, w rezultacie odsłaniają potoczną frazeologię języka. W tomiku *Było i było* Białoszewski już niemal nie używa metafor, eksponując na ich miejsce montaż.

Wydaje się, że ten na pozór niezbyt dobrany montaż jest nowym sposobem tworzenia starej metafory. Oczywiście, montaż szeroko rozumiany. Nie tylko jako składanie cudzych i własnych strzępów wypowiedzeń. Jest to montaż w zakresie składni, z którego powstaje nowe wypowiedzenie.

VIII

Konotacja nie wyczerpuje całego zespołu chwytów używanych przez Białoszewskiego. Trafny katalog mechanizmu poezjowania Białoszewskiego sporządził Barańczak³⁵. Należałoby zwrócić uwagę, że Białoszewski nie jest wcale nowatorem tego rodzaju dialogu w języku.

³³ *Lingwistyczna interpretacja niektórych wierszy Mirona Białoszewskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego” 1966 z. 43 s. 76. Seria I.

³⁴ *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* s. 148. Termin Barańczaka „desakralizacja” sugeruje element wartościowania metafory. Profanacją staje się użycie do jej budowy wszelkich potoczności językowych, a przecież należałoby zaakcentować nowy kształt liryzmu, oparty nie tylko na pięknym obrazie poetyckim, wzniosłym nastroju, ale również na asocjacji znaczeń, rozbijaniu stereotypów językowych.

³⁵ Tamże.

Jednym ze sposobów wyrażania dialogowości znaczeń jest kontaminacja liryczna. Oba znaczenia spięte razem tworzą trzecie. Typowymi przykładami mironczarnia, obsoba itd.³⁶

„No cóż, smukwijne oznacza smukłe i wijące się. Jest to jak widzisz podobne do walizki... dwa znaczenia pakuje się do jednego słowa”³⁷.

Komentarz do kontaminacji lirycznych pochodzi z książeczki Lewisa Carolla. Tamże cały poemat *Dzabbersmok* utworzony został na zasadzie walizkowego mechanizmu. I jeszcze jeden cytat z *Alicji*: „— Gdy ja używam jakiegoś słowa — powiedział Humpty Dumpty z przekąsem — oznacza ono dokładnie to, co mu każę oznaczać ... ni mniej ni więcej”³⁸.

Wypowiedź ta z całą pewnością mogłaby przynależeć do tłumaczenia się z twórczości ... Mirona Białoszewskiego.

Znajdujemy u niego przypadki odwrotne do poetyckich kontaminacji — poetyckie morfologie wyrazu:

z zapatrywań się mych
nadrzewnych jarzębinań
od do
legliwości
na łóżku werandy
dojście
za
czerwienienia
tam
za nimi
ja
rzębiny
i
blady³⁹.

Istniejące w jednym wersie — od do — znaczy kierunek. Następny wers ze „schodkiem” sugerującym rozbicie wyrazu wnosi nowe treści; legliwości mogą znaczyć zarówno stan leżenia, jak i skutek zbytniego wylegiwania się — dolegliwości. Mogą być również przyczyną leżenia w łóżku.

Rozczłonkowanie graficzne przynależne poezji sprzyja wyszukiwaniu nowych znaczeń. Rozbija jedno słowo i oto mamy dwa, które znaczą osob-

³⁶ Tamże s. 46; Pustkowski, jw. s. 74.

³⁷ Sinko przy analizie języka dramatu współczesnego zarysowuje historyczny rozwój zainteresowania językiem i jego sprawami. Powołuje się na książeczkę Lewisa Carolla *Alicja w krainie czarów. O tym co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* (przeł. M. Słomczyński. Warszawa 1975 s. 226). Wydaje się, że również przy analizie poezji Białoszewskiego cytat z *Alicji* może pełnić rolę wykładnika sensów. O mechanizmie „walizkowym” pisze Sinko w cytowanym wyżej dziele (s. 64).

³⁸ Cytat za: Sinko, jw. s. 66; Carroll, jw. s. 224.

³⁹ *Mylne wzruszenia* s. 94.

no i znaczą razem. Być może jest to jedna z przyczyn, dla której Białoszewski małe narracje zamieszcza w tomikach poetyckich. Proza narzuca zbyt wiele ograniczeń, poezja jest szczególnie uprawniona do tego rodzaju chwytów.

„Nieporadne i niekształtne znaczenia wypełniają niczym ślimaki z dzwiękowych przypadków, morfologicznych podobieństw czy składniowych nactręctw”⁴⁰.

IX

Podwójna dialogowość poezji Białoszewskiego (stosowanie struktur dialogowych i polemiki wewnątrzjęzykowe) każe skierować cały wywód w stronę odbiorcy. Jakie miejsce ma on w systemie utworzonym przez Białoszewskiego?

Analizując utwory w planie wyższych układów znaczeniowych niż słowa, postawę podmiotu mówiącego określamy jako zamkniętą i egotyczną. „Ja” rozprawia ze sobą o sobie, przekonuje siebie, jest mu tak dobrze we własnym świecie, że za nic z niego nie zrezygnuje. A wszystko, co wchodzi do jego świata z zewnątrz, zostaje przetransformowane we własne. Deformacji ulegają zdarzenia, postacie, język, jego prawa gramatyczne. Wszystko rządzi się tu jednym naczelnym prawem odrębności. Nic nie zburzy własnego, ułożonego obrazu świata. Nawet dialogowość stwarzająca wewnętrzne napięcia nie służy konfrontacji postaw, ale utrwalaniu ich. I ma miejsce paradoks — dialogowość służy utworzeniu zamkniętego systemu znaczeń i wyobrażeń. Język znakomicie zdradza światopogląd poety.

W tych układach brak jakichkolwiek sygnałów skierowanych do czytelnika, żadnej apelatywności. Odbiorca jest jedynie czytelnikiem i dla niego skonstruowany jest tekst. Ponieważ lektura wymaga od odbiorcy czegoś w rodzaju współdziałania przy tworzeniu znaczeń, odbiorca przestaje być biernym czytelnikiem. Musi uruchomić akcję znaczeń, rozwiązać łamigłówniki językowe, zaakceptować stworzony *ad hoc* poetycki system znaków. Komunikat liryczny wymaga uzupełnienia. Pomocną staje się konotacja jako przymus logiczny. Niejednokrotnie rozczłonkowanie graficzne wiąże się z narzuceniem czytelnikowi roli współtwórcy⁴¹. Nie jest to bierny akt przeżycia, ale odkrywanie językowych sensów. Zresztą nie ma mowy o spokojnej kontemplacji kreowanego świata. Język nie opowiada o rzeczywistości, ale ją tworzy i stanowi jedyną funkcjonującą rzeczywistość.

Podobną rolę języka u Becketta zauważa G. Sinko:

⁴⁰ Błoński. *Postowie* s. 331.

⁴¹ U. Eco. *Dzieło otwarte*. Warszawa 1973.

„Beckett, jak widzieliśmy, okazał się mistrzem autotelicznej sztuki języka; wycofywanie się w rzeczywistość języka jako rzeczywistość jedyną stanowi u niego wynik przekonań na temat kondycji człowieka”⁴².

Również u Białoszewskiego jedyną rzeczywistością naprawdę liczącą się jest rzeczywistość słowna:

„W literackim układzie komunikacyjnym na plan pierwszy wysuwa się szczególna rola i autorytet Nadawcy. Tylko że nie jest to autorytet poety romantycznego, który czuje się w prawie narzucić czytelnikowi własną ocenę i subiektywną wizję świata. Autor dawny gruntuje swoją pozycję na systemie znanych i uznanych prawd, a gwarancją jego wiarygodności jest posługiwanie się znakami o znaczeniu ustabilizowanym na gruncie tego systemu. Odbiorca, od którego wymaga się kompetencji i aktywności, jest zarazem odbiorcą, który pozwala się prowadzić, ulegając potędze Trój-autorytetu: autora, kodu i światopoglądu.

Tak zbudowany konstrukt najduje się, jak łatwo zauważyć, na przeciwnym biegunie w stosunku do czytelnika, którego projektuje literatura współczesna, a który uznaje jedynie autorytet tekstu rozumianego jako przekaz wieloznaczny z natury, «dzieło otwarte»⁴³.

A więc nie świat przedstawiony, nie autorytet nadawcy jako rezonera prawd ma do nas przemawiać w poezji Białoszewskiego. Autorytetem jest tekst jako sam w sobie znaczący i jedyny. Kryzys autorytetu autora wiąże się zapewne z osłabieniem zainteresowań ideologią i nastawieniem literatury na swoisty autotelizm. Jedyną rzeczywistością jest język, jedyną polemiką — jego wewnętrzna dialogowość.

DIALOGUE APPARENT ET DISSIMULE
DANS LA POESIE DE MIRON BIAŁOSZEWSKI
ESQUISSE DU PROBLÉMATIQUE

Résumé

Parler est un problème central dans la création poétique de Białoszewski: l'utilisation du dialogue en est l'expression manifeste. Ce qui est le plus important, c'est le contact avec le lecteur et non la somme de renseignements que veut transmettre le sujet. Le désir de maintenir la conversation s'exprime dans la disposition syntaxique oscillant autour de la poétique de l'apposition.

Les causes de ce triomphe du dialogue reposent dans le mépris de la génologie traditionnelle. La présence du dialogue n'intensifie aucunes dominantes génériques. Le dialogue n'a pas non plus pour fonction la caractéristique des personnages. Les voix des autres sont en quelque sorte filtrées par la conscience du sujet parlant.

⁴² Jw. s. 105.

⁴³ J. Abramowska. *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze literackiej*. W: *Problemy odbiorcy i odbioru*. Pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego. Wrocław—Warszawa 1977 s. 147.

La relation des énoncés d'autrui fait naître la situation dramatique. Ceux du sujet lyrique tiennent le rôle de didascalies. Une analogie s'impose entre la poésie de Białoszewski et le langage du théâtre contemporain.

Le dialogue intérieur naît de l'opposition envers le langage codifié. Il consiste en une polémique avec les habitudes de langue du destinataire. Le désordre grammatical et les ellipses sont des structures demeurant dans le champs de la métaphore. Le destinataire n'est pas inscrit directement dans le texte poétique. Sa présence est postulée, parfois commandée, en tant que celle du co-créateur.

Le langage poétique de Białoszewski ne parle pas de la réalité, il la crée. Il est matière au même titre que le monde représenté.