

Adam Makowski

Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowania

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 157-164

1997

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Adam Makowski

Papierowy Mahomet i inne figury niezdeterminowania

Kasi i Wiktorowi –
mieszkańcom Chamowa

Jak ten pomost
do zapasowych snów, ja wiem
że to na przejścia
z nieczynnych wind

ten korytarz cienki
wychodzi na Siekierki,
schody na Bródno,
do mnie trafić trudno nietrudno,
nie wiem, zależy od rozgarnięcia
jak przy fruwaniu,
a fruwanie jak pływanie,
ryba do Mahometa,
Mahomet do góry.¹

¹ Korzystam z tekstu wiersza z wydania: M. Białoszewski *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 47.

W ostatnich dwu linijkach wiersza na pierwszy rzut oka rozpoznajemy doskonale znane przysłowie mówiące, że skoro góra nie przysłała do Mahometa, to Mahomet przyszedł do góry (w wersji skróconej: jak nie góra do Mahometa, to Mahomet do góry). W zmodyfikowanej przez Białoszewskiego wersji składa się ono z czterech słów: „ryba”, „do”, „Mahomet”, „góra”. „Ryba” wypływa z wcześniejszych partii tekstu, streszcza się w niej szereg „rozgarnięcie – fruwanie – pływanie”, a więc rozumienie porównane do nieokreślonego przemieszczania się w przestrzeni, o czym będzie jeszcze mowa. „Do” stanowi również nieokreśloną wskazówkę kierunku w przestrzeni, radykalna eliptyczność obu wersów puenty nie pozwala nawet domyślać się, co łączy rybę z Mahometem: płynie do niego? zwraca się? zbliża? Co innego ostatni wers: przeniesienie akcentu na relacje przestrzenne zmienia „góre” – rzecz, do której udaje się prorok z przysłowia – w „góre” – kierunek (stały związek frazeologiczny „do góry”). Choć zatem również nie wiemy, co właściwie robi Mahomet, wiemy przynajmniej, że odbywa się to ku górze.

Z przysłowiem o Mahomecie stało się coś dziwnego. Zmiana właściwie jednego elementu („ryba” zamiast „góra” w pierwszym wersie puenty) całkowicie zdekomponowała doskonale znaną całość, która nagle zaczęła żyć własnym życiem, zupełnie wymknęła się spod kontroli; można powiedzieć: wszystko w niej płynie. Ryba (z natury rzeczy) znajduje się na osi poziomej, Mahomet – na pionowej. W dodatku oboje znajdują się na zupełnie różnych, niestycznych polach semantycznych: „ryba” jest animizacją nieokreślonych wskazówek dotyczących rozumienia (rozgarnięcia), które jest jak fruwanie i pływanie, Mahomet zaś pochodzi z zupełnie innej bajki – nie jest to prorok, któremu objawiono *Koran*, ale Mahomet papierowy, przysłowiowy, byt czysto językowy. Czy tak różne istoty mogłyby się spotkać? Ich nieuchronnym losem jest milczące („ryba”) rozminięcie.

W rezultacie niewinne przysłowie wypełnia się nieokreślonym znaczeniem, niesprowadzalnym do żadnej eksplikacji, staje się figurą niezdeterminowanego sensu, objawiającego w zwykłym powiedzeniu nieuchwytną wielość możliwości, które otwierają się w codziennej mowie. Sądzę, że docieramy tu do samego centrum twórczości Białoszewskiego.

Zacznijmy jednak od początku, a więc od tytułu. Jest on tak długi, że należałoby właściwie powiedzieć, iż wiersz składa się z dwóch wyod-

rębnionych graficznie części, z których jedną nazwałbym umownie „utworem”, drugą zaś, z powodów, które za chwilę przedstawię, „instrukcją interpretacyjną”.

Mamy zatem przedmiot artystyczny i instrukcję jego użycia. Przyjrzyjmy się najpierw instrukcji. Jest ona zbudowana na zasadzie porównania, które składa się z dwóch symetrycznych części: „pomost do zapasowych snów” oraz „przejścia z nieczynnych wind”. Na temat „pomostu do zapasowych snów” powiem na razie jedynie, że z całą pewnością ma on charakter wysoce abstrakcyjny, nie dający się na pierwszy rzut oka bliżej zidentyfikować; „zapasowe sny” to z jednej strony sny, które się jeszcze nie sniły, znajdujące się w stanie potencjalności; z drugiej jednak strony można nimi w jakiejś mierze gospodarować, stanowią zapas do wykorzystania. „Przejścia z nieczynnych wind” są znacznie prostsze do odczytania; mamy tu znaną chyba każdemu mieszkańcowi większego miasta sytuację, kiedy zawodzą „techniczne udogodnienia” i trzeba na własnych nogach pokonywać kolejne piętra „mrówkowca”. Rzeczownik „przejścia” może mieć w tym kontekście typowy dla Białoszewskiego charakter nazwy czynności „przechodzenia” (czy raczej „przechodzeń” – liczba mnoga). Istnieje także druga możliwość, komplementarna wobec pierwszej, sugerowana przez symetryczny rzeczownik „pomost” – „przejścia z nieczynnych wind” stanowiłyby wówczas określenie miejsca (typu „przejście dla pieszych”).

Istotna jest retoryczna postać tytułu-instrukcji; to, co stanowi człon abstrakcyjny porównania – „pomost do zapasowych snów” – jest przedstawione jako coś doskonale znanego, co wystarczy jedynie pokazać ręką, czy też wydobyć z pamięci za pomocą zaimka wskazującego „ten”. Człon realny porównania zostaje nam ujawniony później i niejako niechętnie: „ja wiem, że to na przejścia z nieczynnych wind”. Poeta jakby kwitował fakt, że czytelnikom nie wystarczy stwierdzenie, że coś jest „jak ten pomost do zapasowych snów”, bo nie posiadają jego wiedzy; reflektuje się więc i dodaje komentarz, który stanowi swego rodzaju świadectwo poczytalności, jakby mówił: nie sądzcie, że gadam od rzeczy, wiem, co mówię – będzie to w gruncie rzeczy wiersz „na przejścia z nieczynnych wind” (zwracam uwagę na sygnał literackości: archaizującą aluzję do tytułów typu: *Na Konrata*, *Na oczy królowny angielskiej...*; *nota bene* w pierwszym członie „instrukcji” także można się doszukać analogicznej aluzji literackiej, pobrzmiwającej charakterystycznym dla Konopnickiej patosem stylizacji ludowej (*Jak ten*

wiatr...). „Windy” stanowią tu jednak wyraźnie tylko pretekst, jedynie wywołują z pamięci „pomost do zapasowych snów”.

Tytułowa instrukcja ustala zatem interpretacyjną marszrutę: wędrując po mrówkowcu z powodu nieczynnych wind, będziemy równocześnie poruszać się w zagadkowym świecie „zapasowych snów”, do którego, niestety, nie dano nam (na razie przynajmniej) żadnego planu. Wiemy też, że to właśnie ów zagadkowy świat jest ważniejszy niż jego realny odpowiednik.

Radzi, nieradzi – ruszajmy więc za naszym przewodnikiem:

ten korytarz cienki
wychodzi na Siekierki,
schody na Bródno,

Powyższa rymowanka wyznacza topografię mrówkowca; czyni to w sposób dość nieoczekiwany, albowiem punkty orientacyjne znajdują się poza naszym mrówkowcem; można by je nazwać stronami miasta – warszawskie osiedla Bródno i Siekierki wyznaczają północ i południe (albo wschód i zachód) przestrzeni, w której się znaleźliśmy. Jest nią fragment Pragi Południe, warszawskiej dzielnicy, do której Białoszewski przeprowadził się w latach siedemdziesiątych (miejsce to zostało przez poetę ochrzczone w wierszach z okresu „po przeprowadzce” mianem „Chamowa”). Podróżując korytarzem i schodami kierujemy się kompasem Siekierki i Bródna. Jeżeli zaś poruszanie się po zamkniętym obiekcie wymaga kompasu, to znaleźliśmy się w labiryncie, a raczej w piramidzie, bo właśnie ona składa się z korytarzy i schodów. W każdym razie nie jest to przestrzeń znana, lecz obca; zepsute windy zmuszają nas do zejścia z utartego szlaku na *terra incognita*, gdzie wszystko wygląda tak samo, więc łatwo się zgubić.

do mnie trafić trudno nietrudno,
nie wiem, zależy od rozgarnięcia

– a zatem nasz przewodnik tu właśnie mieszka, to nie on potrzebuje wskazówek, przygotował je dla nas. To od naszego rozgarnięcia zależy, czy potrafimy z nich skorzystać. Przede wszystkim zauważmy więc, że nasz przewodnik – lokator piramidy, nie znajduje się jedynie na poziomie realnego świata przedstawionego. „Do mnie trafić” znaczy tu tyle, co „za mną trafić”, a zwrot „trafić za kimś” ma przenośne znaczenie:

„podażać za czymś mówieniem”. Nie zapominajmy bowiem, że prowadzi nas cały czas właśnie mówienie przewodnika, który mieszka nie tylko w mrówkowcu-piramidzie, ale także, a raczej przede wszystkim, w słowach, które interpretujemy.

Jak zatem trafić po słowach za naszym przewodnikiem? „Trudno nietrudno”; wydaje się, że jest to moment zwrotny wiersza. W początkowej rymowance rządził niepodzielnie rym. To on niejako wymuszał stylistyczne nieporadności w rodzaju „korytarz cienki”, aby w następnym wersie pasowały – zresztą także w sposób pozostawiający wiele do życzenia – Siekierki. (Gdyby korytarz był „wąski” zamiast Siekierek musiałyby się pojawić Powązki). Podobnie jak w rymowance, którą pamiętam ze szkoły podstawowej:

cienki
jak trzy łazienki
a gruby
jak trzy śruby.

W wersie czwartym rym zostaje zdetronizowany przez bezpośrednią interwencję mówiącego; nie pozwala on dalej prowadzić się rymowance, przerywa jej automatyzm, nie przyjmując ani wymuszonego rymem epitetu „trudno”, ani jego negacji – „nietrudno” i dodaje: „nie wiem, zależy od rozgarnięcia”. Na ile musimy być rozgarnięci? Jak trafić za naszym przewodnikiem, który – porzucając anegdotę o przejściach z nieczynnych wind – pozostawił nas samych sobie?

jak przy fruwanii

– podpowiada przewodnik.

Cóż to za wskazówka? Mowa jest nie o „lataniu”, ale o „fruwaniu”; człowiek może latać (na przykład samolotem), fruwa jednak tylko ptak. Niewiele informacji daje nam to porównanie, skoro nigdy nie fruwaaliśmy. Możemy z niego wyabstrahować jedynie czysty ruch w przestrzeni, czysty, bo nie zakłócony pamięcią jakichkolwiek doznań, których natura nam poskąpiła, nie wyposażając nas w skrzydła. „A fruwanie jak pływanie” – znów to samo; człowiek co prawda – choć nie każdy – może pływać, ale pojawiająca się w ósmym wersie ryba niweczy nadzieje na „wczucie się” w sytuację pływania. Pozostaje ten sam pozbawiony znajomych doznań ruch, zmienia się jedynie ośrodek, w którym

ruch się dokonuje. Nie zapominajmy jednak, że poruszamy się wśród słów, a więc nie tylko tego, co przedstawiają, ale także w jaki sposób to się dzieje. Z przestrzeni mrówkowca przenieśliśmy się w przestrzeń mówienia.

Jeśli bowiem przyjrzymy się przemierzonym dotychczas partiom tekstu, to okaże się, że od rymowanki przeszliśmy do zdystansowanego komentarza, potem pojawił się łańcuch porównań, wiodący do aforystycznej puenty w formie przysłowia. Mamy więc niejako szereg wariacji na temat czterech gatunków mowy; gatunki mowy, najczęściej wywodzące się z peryferii codziennego mówienia, są bohaterami poezji i małych próz Białoszewskiego na równi z postaciami i sytuacjami. W naszym wierszu owe łatwo rozpoznawalne wzory mówienia nadają tekstowi spójność, skoro brak w nim wyrazistej spójności fabularnej. O ile początkowo śledziliśmy rozwój sytuacji lirycznej, teraz otrzymujemy jedynie nieokreślone sygnały (przemieszczanie się w powietrzu, przemieszczanie się w wodzie), których znaczenie nie jest dla nas jasne, bo nie potrafimy odgadnąć ich miejsca w interpretacyjnej układance; podstawową zaś gwarancją, że tekst się nie rozpada jest fakt, że identyfikujemy kolejne, płynnie przechodzące w siebie schematy językowe.

Właśnie możliwość rozpoznania schematu przysłowia, które pojawia się w zakończeniu wiersza sprawia, że dokonana przez Białoszewskiego modyfikacja uruchamia poczucie naruszenia znanej struktury, która domaga się dookreślenia, przywrócenia semantycznego ładu; puenta wiersza jest jednak tak zbudowana, że nie pozwala na żadne dookreślenie, pozostaje otwarta na potencjalną wielość – wielość nie do ogarnięcia – możliwych znaczeń (choć wymagających zarazem jakiegoś „rozgarnięcia”, by dotrzeć do ich ukrytego sensu). Dyskursywnie opisany wcześniej ruch w przestrzeni (frutowanie, pływanie) zostaje teraz zilustrowany językowo przez rozprzestrzenienie znaczeń. Zamiast spotkania ryby z Mahometem, z którego wynikałoby jakieś rozstrzygnięcie, rozładowanie semantycznych napięć, dochodzi do kompletnego rozminięcia, puenta nie spełnia oczekiwań i okazuje się figurą niezdeteminowania. Czyżby więc sprowadzono nas z utartego szlaku mowy na manowce po nic, czyżby przewodnik zakpił sobie z nas, ustawiając fałszywe drogowskazy, wskazując drogę do nikąd? A jeśli odrzucimy tę możliwość, uparcie poszukując sensu, to może nie okazaliśmy się dostatecznie rozgarnięci, nie umieliśmy przezwyciężyć językowych przyzwyczajęń na tyle, by zorientować się, że dotarliśmy już do celu?

Jeśli założymy, że istotnie jesteśmy u kresu interpretacyjnej wycieczki, możemy spojrzeć na tekst w taki sposób, aby odsłonił swój sens autotematyczny, okazał się swego rodzaju „instrukcją do twórczości” Białoszewskiego, niejako jej modelem. Temat wyjściowy stanowiłaby tu sytuacja „z życia wzięta” – w naszym przypadku „przejścia z nieczynnych wind”; aktorami dramatu byłyby codzienne gatunki mowy, poddane takim przekształceniom, które w rezultacie odsłaniają nieoczekiwany wymiar mowy i wpisanej w nią rzeczywistości. Czasami bywa ona, zwłaszcza we wczesnej twórczości Białoszewskiego, wypełniona różnymi symbolicznymi, często o proveniencji biblijnej, motywami, swoistą „prywatną mitologią” poety. W późniejszych utworach jednak, na przykład w małych prozach, które Ryszard Nycz określa mianem epifanii, tekst prawie nie wykracza poza zarysowanie jakiejś konkretnej sytuacji, a jednak rozświetla się nieoczekiwanym znaczeniem – tak jak figura mijającej się z Mahometem ryby otwiera w zwykłym przysłowiu niezmierzone i nieobliczalne bogactwo utajonych możliwości poznawczych języka.

W omawianym wierszu istotą tego mechanizmu jest, jak sądzę, jego wyrafinowana ułomność: opiera się on na językowych schematach (archaizujący tytuł, rymowanka, komentarz, porównania, przysłowie), których sensy nie dają oparcia scalającej interpretacji – nie dodają się do siebie, do niczego uchwytne nie odsyłają, są jakby komunikacyjnie zneutralizowane; ale przecież są i swoją obecnością tworzą rodzaj pozbawionego determinant tła dla puenty, w której przemieszczone znaczeniowo przysłowie nie daje się sprowadzić do „wspólnego mianownika” interpretacji, choć zarazem jakiś wspólny mianownik sugeruje; spotykają się tu bowiem obydwie istotne dla wiersza wątki: ruchu, wędrówki w przestrzeni i językowej gry. I chociaż zakończenie wiersza jest, z punktu widzenia czytelnika szukającego „syntezy” czy „przesłania”, negatywne, to właśnie owa negatywność stanowi regułę konstrukcyjną, która uwidacznia się w puencie; nie chodzi tu o jakieś niewysłowione „jądro ciemności”, strzeżone zazdrośnie przez mieszkańca mowy; nie chodzi także o nieuchronność porażki w poszukiwaniu owego sedna rzeczy. Tematem jest, jak mi się wydaje, niesprowadzalna do konkretności, oszałamiająca przestrzeń znaczeń, która zawiera w sobie co prawda jakiś nieuchwytny porządek – w końcu opiera się na łatwo rozpoznawalnych typach wypowiedzi a nie mistycznych widzeniach – ale go nie ujawnia; więcej – niejako demonstruje, że owego porządku nie

można już bardziej „ujawnić”, sytuuje odbiorcę w momencie granicznym, w którym sens nie daje się już uchwycić w słowa, choć zarazem poza słowami nie istnieje – nie odsyła do żadnego „lepszego”, pozajęzykowego świata.

Wiersz Białoszewskiego stawia nas mimo wszystko wobec tajemnicy, która – choć stanowi zawsze dopełnienie zapisywanej przez niego rzeczywistości – pozostaje jednak tajemnicą; nie daje się bowiem złowić na wędkę interpretacyjnego dyskursu, zawsze się wymyka, zawsze jest czymś więcej niż potrafimy o niej powiedzieć, mimo – a może właśnie dzięki temu – że wydobywa się z naszej mowy codziennej, najbardziej prywatnej, najbliższej przylegającej do bezpośredniego doświadczenia. Pomiędzy nas bowiem a nasze – oswojone przez mowę – doświadczenie codzienności, wkrada się deformacja językowa i sprawia, że świat nagle staje się czymś innym. Oto treść zakończenia wiersza Białoszewskiego. Przed nami jest niewypełnione miejsce, nie poddająca się interpretacji figura semantycznego niezdeteminowania, reprezentująca to, co niewyraźne, choć wyczuwalnie obecne. Za nami został pomost, po którym przeszliśmy do świata zapasowych snów, o którym nie da się mówić w języku przeznaczonym do postrzegania i opisywania zwyczajnej jawy.