

Grzegorz Grochowski

"Którędy wyjść ze słowa?" : "Transy" Białoszewskiego a poetyka monologu wewnętrznego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 87/3, 113-132

1996

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

„KTÓRĘDY WYJŚĆ ZE SŁOWA?”

„TRANSY” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO
A POETYKA MONOLOGU WEWNĘTRZNEGO

1

Chyba powszechnie panuje zgoda, że prozę Białoszewskiego można uznać za kryptodziennik intymny i że w związku z tym jej główne cechy to brulionowość, swoboda kompozycyjna, stopniowe zacieranie granic dzielących tę prozę od poezji, niekonkluzywność i brak uprzedniego, całościowego zamysłu konstrukcyjnego¹. Dlatego poszczególne tomiki są całościami o dość luźnym charakterze i dają się zaklasyfikować do kategorii „dzieł otwartych”². Dzięki tej swobodzie kompozycyjnej poszczególne fragmenty większości książek pozwalają się traktować jako do pewnego stopnia autonomiczne całości. Taki pod wieloma względami samowystarczalny i spójny mikroświat stanowią np. *Transy* — jeden z cyklów zamieszczonych w *Szumach, zlepych, ciągach*³. Te cztery krótkie opowiadania czy też raczej szkice sytuacyjne, połączone jednością czasu i miejsca (poranek w pokoju), a przede wszystkim nastroju, stanowią jeden z najbardziej sugestywnych poetycko fragmentów tomu.

Już sam tytuł w pewnym stopniu zapowiada ową poetyckość i wizyjność. Jako jego rozwinięcie pojawia się zaś w pierwszym odcinku — sprowokowana przypadkowym skojarzeniem — gra słów, swobodna wariacja właśnie na temat tytułowego określenia:

Przed żółtą ambasadą jak jej żółtko stoi wóz. „Translochi”. [...] Przemieszczenie? Tyle ich? Trasa. Sic transit gloria i lato. Trans. [...]

Ja ostatnio nieraz na siebie patrzę duchem. [...]
— a on w transie. [246–247]

¹ Na temat technik kompozycyjnych zob. przede wszystkim: M. Głowiński: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*. W: *Gry powieściowe*. Warszawa 1973; *Gatunki codzienne*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. Warszawa 1993. — A. Zieniewicz, *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1989.

² U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przełożyli J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa 1973.

³ Korzystam z wyd.: M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi*. W: *Utwory zebrane*. T. 5. Warszawa 1989. Dalej cytaty z analizowanego utworu lokalizuję podając w nawiasie numer strony. W tytule cytuję urywek wiersza *Nie umiem pisać* z tomu *Obroty rzeczy*. W: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987, s. 111.

Spróbujmy dorzucić garść skojarzeń. Słowo „trans” jako morfem słowotwórczy znaczy właśnie: ‘przez’, ‘poza’, ‘za’, ‘z drugiej strony’. A więc może kojarzyć się z próbą oglądu, jak to nazywa Miłosz, „podszewki świata”⁴. Wątek mistycyzujący rzeczywiście pojawia się w tekście — i to zarówno poprzez znaczące porównanie: „Jak u Jana od Krzyża” (248), jak i przez dygresje o duchu, który „skacze” i „połyskuje”. Ponadto w owych mikroopowiadaniach pojawiają się motywy liturgiczne, zapowiedziane już we wstępnych kalamburach. Natomiast incipit kościelnej pieśni aktywizuje jeszcze jeden odcień znaczeniowy tytułu, jako że łacińskie „*transire*” oprócz ‘przekroczyć’ znaczy też ‘przemijać’. A więc byłoby to opowiadanie, z jednej strony, o „przemijaniu chwały świata”, z drugiej zaś — o przekraczaniu granic doczesnej rzeczywistości, kontaktowaniu się z *sacrum*: „trans-cendencji” i „trans-gresji”. Tyle, że pisarz poprzez żartobliwą parafrazę („gloria i lato”) przełamuje grozący tej epifanicznej tematyce patos⁵. Również skojarzenie z nazwą firmy organizującej przeprowadzki („Translochi”) służy zakłóceniu poważnej tonacji.

Zazwyczaj bowiem Białoszewski unika form łatwo poddających się jednoznacznym klasyfikacjom, choćby tak nobilitującym jak „proza epifaniczna”. Dlatego też nieco przekornie gra na różnych możliwościach znaczeniowych, żadnej nie pozwalając się definitywnie wykrystalizować. Tak więc, często szufladkowany jako „poeta lingwistyczny”, w analizowanym tekście pozornie rezygnuje z roli pisarza — świadomego rzemieślnika, językowego „majsterkowicza”, a ryzykuje zabawę w nawiedzonego rewelatora prawd objawionych⁶. Koncepcja poezji jako owocu natchnienia ma przecież równie szacowną tradycję jak ujmująca ją w kategoriach *techne*, gry na regułach — wystarczy wspomnieć Platona. Tyle że w XX wieku, w racjonalistycznie zorientowanej kulturze, w jakiej utwory Białoszewskiego funkcjonowały, pozycja taka jest dość/nieco dwuznaczna. Dziś w zasadzie nikt w manifestie czy autokomentarzu nie powołuje się na kategorię natchnienia. Twórczość kogoś, kto próbuje być medium sił nadprzyrodzonych, może kojarzyć się bardziej z seansami spirytystycznymi i parapsychologią, a więc zjawiskami, które należą na ogół do „wstydlivych”, trywialnych rejonów kultury. Jego miejsce jest raczej w świecie horrorów i komiksów, a nie wśród twórców literatury aspirującej do miana „wysokoartystycznej”. Skojarzenie takie wydaje się o tyle uzasadnione, że nawiązywanie do takich właśnie obszarów tandety jest jednym z ulubionych zabiegów Białoszewskiego (co w przypadku zabaw spirytystycznych widać choćby w *Kabarecie Kici Koci*). Ponadto w tekście pojawiają się urywki wyraźnie asemantyczne, za to dające wrażenie hipnotycznego zaklęcia — np.: „Kserkses, Krakauer, Krakser, Krakkers. Aha! I już mi zostało. Wymówiłem” (247). Albo:

Zjedzą nas kaski, wszyscy śpiewają, nakręcają się, gołąbki też, koty, tańczmy, co za wesele ducha, chwila się przemieści, przesuną klimaty [...]. [249]

⁴ Cz. Miłosz, *Dalsze okolice*. Kraków 1991, s. 60.

⁵ W związku z tą problematyką zob. bardzo interesujący szkic R. Nycza „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego* (w zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*, głównie s. 184–189). Natomiast o żartobliwych parafrazach łacińskich tekstów sakralnych pisze J. Kopciński w równie ciekawym artykule *Muzyka w teatrze Białoszewskiego* („Dialog” 1994, nr 11, s. 162).

⁶ Zob. Głowiński, *Gatunki codzienne*, s. 145.

„Trans” to jednak przede wszystkim stan podniecenia, niepokoju, oszołomienia czy odurzenia, osłabienia intelektualnej samokontroli, rozluźnienia więzów społecznych. Zatem tym samym tekst można by rozumieć jako zapis rozregulowanej percepcji, bezładnego potoku skojarzeń, wrażeń, wspomnień, stworzony choćby w myśl recepty Rimbauda, który w *Liście jasnowidza* zalecał poecie zerwanie z widzeniem zdroworozsądkowym, by obudzić się w innym świecie, fascynującym świecie wizji.

Właśnie zamiar odtworzenia chaotycznego monologu wewnętrznego tłumaczy tu zapis, który można uznać za dewiacyjny z punktu widzenia ogólnie przyjętych, konwencjonalnych zasad komponowania wypowiedzi. Gdyby bowiem spróbować spojrzeć na omawiany tekst jako na akt komunikacji, to uderzyłby jego swoisty egocentryzm, obojętność wobec oczekiwań czytelnicznych, rozkład informacji, który nie ułatwia ich bezkonfliktowego wkomponowania w świat odbiorcy, wymaga od niego szczególnie dużej aktywności w uzupełnianiu brakujących ogniw, chwilami prowadzi do nieczytelności. Niemal ignorowany czytelnik właściwie okazuje się tu intruzem, zbędnym podglądaczem, popełniającym niedyskrecję zapewne jeszcze większą niż przeczytanie cudzego listu. Narracja w *Transach* nawet na tle i tak na ogół nonkonformistycznej prozy Białoszewskiego może robić wrażenie szczególnie eliptycznej i chaotycznej, gdyż o ile zazwyczaj pisarza interesowały właściwości języka mówionego, o tyle tu zwraca on uwagę na sam proces kiełkowania myśli. Różne zawołania i zapytania pozbawione motywacji fabularnej, rwane wątków, brak troski o zarysowanie kontekstu, brak *explicite* wskazywanego lub chociaż wyraźnie sugerowanego adresata — wszystkie te formy, rażąco niefunkcjonalne z punktu widzenia klasycznej narracji, są natomiast dopuszczalne w rozmowie z samym sobą, w akcie autokomunikacji⁷. Eugeniusz Grodziński w swojej książce o mowie wewnętrznej zauważa, że właśnie taki bezgłośny monolog, w którym nadawcy nie towarzyszy żaden odbiorca, niczemu nikomu nie komunikuje: „Człowiek nie przekazuje swych myśli samemu sobie, lecz je po prostu przeżywa”⁸.

Co prawda, również eliptyczność, otwartość, fragmentaryczność dyskursu poddają się konwencjonalizacji i wraz z wykształceniem się odpowiednich kompetencji czytelnicznych mogą zyskać społeczne przyzwolenie. Wykorzystana zaś tu przez Białoszewskiego technika narracji była przecież znana z powieści klasyków strumienia świadomości. Jednak u Joyce’a, Faulknera czy Andrzejewskiego kompozycja powieści — zderzanie różnych monologów i wmontowanie ich w kontekst fabularny — relatywizowała przekazywany w monologu

⁷ O budowanym przez relacje wewnątrztekstowe modelu autokomunikacji pisze również A. Sobolewska w bardzo inspirującym szkicu *Ja — to ktoś znajomy. O późnej twórczości Mirona Białoszewskiego* („*Twórczość*” 1985, nr 9. Przedruk w: *Mistyka dnia powszedniego*. Warszawa 1992). Zagadnienia, jakie porusza autorka, w niektórych punktach wiążą się z interesującą mnie problematyką (w pewnym miejscu pojawia się nawet nawiązanie do analizowanego przeze mnie utworu). Przyjmuję jednak nieco inną perspektywę — podczas gdy Sobolewska pisze o utrwaleniu przeżycia, „doświadczenia egzystencjalnego”, tutaj zwracam raczej uwagę na funkcjonalne posługiwanie się możliwościami systemu, na budowanie iluzji przeżycia w języku.

⁸ E. Grodziński, *Mowa wewnętrzna. Szkic filozoficzno-psychologiczny*. Wrocław 1976, s. 19. Szczególne podziękowania za zwrócenie mi uwagi na problematykę monologu wewnętrznego u Białoszewskiego winien jestem prof. Michałowi Głowińskiemu.

migotliwy przepływ znaczeń do świadomości jednego z bohaterów, czyniła taką wypowiedź składnikiem świata przedstawionego. Nowatorstwo Białoszewskiego, a zarazem pewną trudność lekturową, można widzieć we wroście roli monologu wewnętrznego — przestaje on być tylko mową postaci, a staje się mową narratora. Wprowadzenie go do zapisu dziennikowego daje, być może, dalej posuniętą iluzję autentyzmu, prowadzi jednak do zatarcia granicy między — by posłużyć się strukturalistyczną terminologią — wewnątrztekstowymi instancjami nadawczymi. Powtórzmy zatem: gdyby zgodzić się, że funkcja informacyjna jest podstawowa dla języka, to należałoby uznać taką wypowiedź za ułomną i niepełnoprawną, niemal za patologię językową. Można więc zadać sobie pytanie: czemu w takim razie zawdzięcza ona prawo wstępu do ekskluzywnego klubu wypowiedzi artystycznych? Dlaczego jej amorficzność skłonni jesteśmy uznać za wyznacznik estetyczności, a nie świadectwo stylistycznej nieudolności autora? I w końcu: jaką rolę taka konstrukcja narracji projektuje dla potencjalnego odbiorcy, jaką postawę należy przyjąć wobec takiego mówienia?

Otóż należy uznać, że tekst ten wyraźnie realizuje pewną intencję komunikacyjną, tyle że na innym poziomie. Warunkiem takiej budowy monologu i swoistym uprawomocnieniem jego statusu jako wypowiedzi artystycznej jest u Białoszewskiego zawiązująca się niejako ponad tekstem umowa między autorem a czytelnikami, w myśl której sam dyskurs jest nie tyle transmisją sensów, co przedmiotem przedstawienia. Podobne praktyki współczesnych pisarzy przekonująco komentuje Michał Głowiński pisząc, iż

[literatura czerpie środki] z wszelkich odmian mowy, nie stając się ich niewolnikiem, każde bowiem nawiązanie równa się problematyzacji czy wręcz demonstrowaniu mechanizmów. Praktyki językowe współczesnej literatury są więc społecznie doniosłe nie dlatego, że tworzą wzory, które można by naśladować [...]. Ich waga polega na tym, że [...] na swój sposób są wolne⁹.

Za wyznacznik takiego dystansu wobec własnej wypowiedzi można uznać rozdwojenie mówiącego podmiotu na monologujące „ja” wrażeniowe, przeżywające, i na trzeźwe „ja” autorskie, które zapisuje ten monolog i prezentuje swojej publiczności, ujmując go jednocześnie w ramę modalną: oto jak naprawdę wygląda rozregulowana, prerefleksyjna świadomość przed przefiltrowaniem przez schematyzujące konwencje. Dlatego też poświęciłem na początku tyle uwagi tytułowi, gdyż sądzę, że klasyfikując ów monolog jako „trans” (a więc stan, który wykracza poza potoczne normy myślenia i wypowiedzania, w którym pewne właściwości życia psychicznego ulegają intensyfikacji), pełni on funkcję dyskretnego metajęzyka, komentarza „oswajającego” wprowadzony język. Owa wyższość wobec własnego mówienia stanie się może jeszcze wyraźniejsza, gdy zwrócimy uwagę na autoironiczny, trywializujący znaczenie tekstu tytuł jednego z fragmentów: *Transik*. Także w samym tekście narrator od czasu do czasu pozwala sobie na mrugnięcia okiem do czytelnika i zaznacza dystans wobec swoich wizji. Choćby wtedy, gdy wskazuje „lingwistyczno-ludyczną” genezę tekstu: „Zaczęło się nie od takiego znów transu. Od wmo-

⁹ M. Głowiński, *Czy literatura może być wzorem mowy?* W zbiorze: *Posługiwanie się znakami*. Wrocław 1981, s. 32.

wienia, żartu, od słowa” (248)¹⁰. Stąd za pozorne należy uznać ignorowanie czytelnika. Zważywszy zaś, że z konwencją dziennika intymnego, a tym bardziej monologu wewnętrznego wiążą się konotacje nieliterackości, bezpośredniego autentyzmu i nacechowania emocjonalnego, można stwierdzić, że w rzeczywistości odbiorca zostaje wciągnięty w sytuację zwierzenia, sytuację, która projektuje dla niego rolę świadka lub powiernika i oczekuje poddania się iluzji, iż nie czyta on tekstu literackiego, lecz prywatne, osobiste zapiski.

Dlatego nazwałem przyjętą tu przez Białoszewskiego taktykę jedynie „zabawą” w poetycką profecję i dlatego sądzę, iż rezygnacja z roli „słów potrafa” jest pozorna. Jeśli zatem przypomnieć, że w nieco podobnym kierunku – ku rozluźnieniu porządkującej aktywności świadomego podmiotu – wiodły przywoływane już postulaty Rimbauda bądź wysuwane przez surrealistów hasło automatyzmu psychicznego, to Białoszewski zdaje się w większym stopniu zwracać uwagę na ograniczenia wynikające z lingwistycznych i kulturowych konwencji oraz na moment celowej obróbki. *Transy* to przede wszystkim na wół poważna, na wół żartobliwa gra z mechanizmami języka.

2

Tytuł zatem, jak i autotematyczne komentarze, można uznać za środki wyposażenia wypowiedzi w sygnały sugerujące status komunikacyjny, osadzenia jej w autonomicznym i zinstytucjonalizowanym kontekście „literackości”. Odniesienie do kanonicznych reguł literatury poprzez wzorzec gatunkowy opowiadania wyznacza tu najogólniejszą, „najszerszą” ramę tekstu. Dopiero w obrębie owej krótkiej formy narracyjnej pojawiają się zabiegi naśladowujące autentyczny zapis diarystyczny. Z kolei to, co znajduje się w owym niby-dzienniku, jest zapisem monologu wewnętrznego. Uchwycenie takiej trzypiętrowej budowy narracji stanowi warunek zrozumienia tekstu, gdyż wprowadzenie formy charakterystycznej dla tekstu potocznego w ramy kulturowe zamienia indeks w ikonę, oznakę w przedstawienie (z czego skrajnie konsekwencje wyciągnęli twórcy rozmaitych *ready-made*). Owa cudzysłowowa rama tekstu uświadamia czytelnikowi, że ma on do czynienia nie z symptomem nieporadności i ignorancji, lecz z rezultatem celowych operacji¹¹. Dla uprzytomnienia sobie stopnia ich złożoności wystarczy wskazać, iż w sytuacji potocznego komunikatu mglista i chaotyczna intencja znaczeniowa ulega w wypowiedzi ustrukturyzowaniu, rozbiću na czytelne jednostki systemu. Tymczasem operacja naśladowania mowy wewnętrznej w literaturze przebiega

¹⁰ Proces wyprowadzania fabuły z zabawy słowami stanowi chwyt zarówno często stosowany przez Białoszewskiego, jak i opisywany przez jego badaczy. Zob. np.: J. Sławiński, *Miron Białoszewski, „Ballada od rymu”*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966. — S. Wysłouch, *Retoryka fabuły a retoryka narracji*. W zbiorze: *Tekst i fabuła*. Wrocław 1979. — A. Krajewska, *Dramat Osobny — wypadek z genologii*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*. — Sobolewska, *Ja — to ktoś znajomy*, s. 48.

¹¹ Problematyka wyrażen cudzysłowowych przede wszystkim wiąże się oczywiście z pracami M. R. Mayenowej (m.in. *Poetyka teoretyczna*. Wrocław 1974). Zob. też: J. Lalewicz: *Mimetyzm formalny i problem naśladowania w komunikacji literackiej*. W zbiorze: *Tekst i fabuła; Uwagi o ikoniczności literatury*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4. — M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*. Jw.

jakby w odwrotnym kierunku i wymaga podwójnego zorganizowania wypowiedzi — obejmuje momenty podjęcia pewnych zestandaryzowanych wzorców pisania, aby wypowiedź stała się czytelna, oraz jednocześnie ich częściowego zanegowania, by stworzyć iluzję nieartykułowanego „dziania się” psychicznego¹².

Na estetyczne walory zapośredniczającego odtworzenia artystycznego wskazywał już Arystoteles pisząc:

Są przecież takie rzeczy, jak np. wygląd najbardziej nieprzyjemnych zwierząt czy trupów, na które patrzymy z uczuciem przykrości, z przyjemnością natomiast oglądamy ich szczególnie wiernie wykonane podobizny. [...] Dlatego cieszy nas oglądanie obrazów, że patrząc na nie jesteśmy w stanie rozpoznać i domyślić się, co każdy z nich przedstawia, że np. ten przedstawia to a to¹³.

Podobnie tutaj: jeśli za wyznacznik artyzmu uznamy spójność konstrukcji i funkcjonalność jej składników, to pozornie bezużyteczne elementy dyskursu zyskują swoje uzasadnienie jako narzędzia językowej *mimesis*. Sposób mówienia, który w potocznych kontaktach mógłby irytować nieudolnością i niekomunikatywnością, zyskuje wartość estetyczną jako „portret” myśli. Co prawda, zgłaszano nieraz wątpliwości, czy mowę wewnętrzną można w ogóle naśladować. Podstawową trudnością jest tu nieuchwytność modelu, niemożność utrwalenia, zobiektywizowania i reprodukcji przebiegu monologów wewnętrznych, a zatem niemożność porównania z oryginałem¹⁴. Punktem odniesienia pozostaje więc nie tyle sam strumień doznań, co dotyczące jego kształtu intuicje, hipotezy, wyobrażenia. Ale nawet po przyjęciu pewnych założeń wstępnych co do formy owych przeżyć kwestia mimetyzmu wydaje się nadal skomplikowana. Danuta Danek podkreślała, że przy „(hipotetycznym) przekładzie (hipotetycznych) struktur ludzkiego myślenia na różne struktury jego wyrazu, tj. na różne typy komunikowania myśli”, charakteryzująca życie psychiczne nielinearna, jednoczesna wielość znaczeń, swoista całościowość, mieszana pojęć i doznań musi zostać przełożona na sekwencję, na ciąg uszeregowanych, zatomizowanych znaczeń, co pociąga za sobą nieuchronne deformacje¹⁵. Skłonny zatem byłbym zgodzić się tu z Grodzińskim, że nie jest możliwa dokładna reprodukcja mowy wewnętrznej, ale jedynie jej sugestywna symulacja¹⁶.

Za jeden z zabiegów uprawdopodobniających tę symulację można uznać u Białoszewskiego wprowadzenie konwencji dziennika. O ile krąg osobistych, subiektywnych skojarzeń i refleksji pozostaje całkowicie niedostępny zewnętrznemu obserwatorowi, a i samemu myślącemu podmiotowi po czasie z trudem pozwala się rekonstruować, o tyle choćby wyjątkowo szkicowa notatka już poddaje się lekturze. W autentycznym *journal intime* utrwała się swój chwilowy stan umysłu, np. jako materiał do autoanalizy — dla siebie późniejszego. Tym

¹² Zob. E. Szary-Matywiecka, *Monolog wewnętrzny*. W zbiorze: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 667.

¹³ Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 10. BN II 209.

¹⁴ Zob. M. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, s. 64, 70.

¹⁵ D. Danek, *Język, dzieło literackie, umysł. Symultaniczność a linearność*. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 19.

¹⁶ Grodziński, *op. cit.*, s. 158.

zatem, co przedstawia Białoszewski, jest nie tyle sam monolog wewnętrzny w czystej postaci, co tenże monolog „przefiltrowany” przez zapis dziennikowy, oddająca chwilowy nastrój notatka, swoisty stenogram wewnętrznych porużeń psychicznych.

Jedną z głównych trudności w zapisie owego *furor poeticus* okazuje się problem uchwycenia zjawisk w ich przemienności, dynamice, „przemieszczeniu”. Białoszewski zauważa np.:

Fakty wylatują ze słów. Ale potem fakty z życiem zdychają. Jednym. I ma się. A słowa przeleciały, doleciały, usiadły. I jedzą. A oni te słowa. I znów się cieszą. Potem lecą. Uciekają. Nie pasuje. [249]

Tym samym sygnalizuje, jak się zdaje, rozdarcie między chęcią utrwalenia chwili, konkretności, gestu, wrażenia a poczuciem bezsilności wobec nieuchwytności świata, wobec ograniczeń językowego tworzywa, schematyzmu konwencji. W ramach eksperymentu można by, choć wydaje się to szokujące (ale wystarczy tu sobie wyobrazić punkt widzenia analfabety), spojrzeć na twórczość poetów jako tylko na stawianie zygzaków, kółek i kropczek na kartkach papieru. Takie, bliskie poezji konkretnej, tekstualne eksperymenty nie były całkiem obce Białoszewskiemu – o tej „grafemicznej” specyfice literatury ostentacyjnie przypominają np. końcowe, zupełnie już asemantyczne i nieczytelne, fragmenty *Rozkurzu* – litery i grube kreski rozsypane po stronicach. Uprzypomniają one czytelnikowi niewspółmierność jednowymiarowego porządku języka i dynamicznej rzeczywistości¹⁷. W *Transach* aż tak radykalnych zabiegów nie ma – albo przynajmniej nie są tak zauważalne.

Ale nawet jeśli już zgodnie z kulturową konwencją przyznamy owym znaczkom zdolność ewokowania jakichś realności, to problemem pozostaje typizująca, schematyzująca siła języka i przejawiającego się w nim rozumu. Na ową alienującą siłę intelektu zwracała uwagę Anna Sobolewska, pisząc o Białoszewskim:

Postrzegamy schematy rzeczy, a nie rzeczy same, patrzymy umysłem, a nie wzrokiem. Widzenie ma więc swoje „presupozycje”. Schematy widzenia łączą się w jeden „gniot” – jakby powiedział Białoszewski – ze stereotypami myślenia. Źródłem tych gotowych wyobrażeń są słowa, z samej swojej natury uogólniające i streszczające każde doświadczenie¹⁸.

Jednak tej nieco bergsonowskiej nieufności do języka, uprzedmiotowiającego kalejdoskopową migotliwość wrażeń, u Białoszewskiego towarzyszy dość dosadnie wyrażona świadomość ulotności konkretności („Ale potem fakty z życiem zdychają”) i chęć zakomunikowania własnych olśnień innym, spożytkowania ich dla dostarczenia komuś lekturowych przyjemności („A oni te słowa. I znów się cieszą”). Z jednej strony, zapis jest zeszytną formą, skamieliną chwilowego, chaotycznego przeżycia. Z drugiej – jest jedynym przeżyciem tego śladem. Co zatem począć wobec takiej antynomii? Cytowany już Grodziński zwraca uwagę, że mowa wewnętrzna jest doświadczeniem najbardziej intymnym oraz najbardziej bezinteresownym, spontanicznym użyciem języka właśnie dzięki

¹⁷ O związkach Białoszewskiego z programem poezji konkretnej zob. Kopciński, *op. cit.*, s. 160–162.

¹⁸ A. Sobolewska, „Lepienie widoku z domysłu”. *Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*, s. 117.

lekceważeniu reguł zapewniających intersubiektywne porozumienie. Dlatego też pisarzowi chcącemu przedstawić takie efemeryczne, nie skoordynowane doznania pozostaje łamanie językowych szablonów, kontestowanie konwencji tak, by powtórzyć w mowie przygodę percepcji.

3

Tradycyjne, konwencjonalne opowiadanie z reguły otwiera choćby zredukowana do minimum ekspozycja, przedstawiająca czas i miejsce akcji oraz postaci uczestniczące w prezentowanych zdarzeniach. Lecz jeżeli chce się przede wszystkim zachować wierność wobec ulotnego nastroju, to można uznać, że przygotowanie takie za bardzo „oswaja” czytelnika ze światem przedstawionym, daje poczucie zadomowienia w stabilnej normalności. Dlatego też *Transy* rozpoczyna wstęp *in medias res*, czytelnik zostaje niejako wrzucony do nie znanej sobie sytuacji, w której dopiero stopniowo, wraz z rozwojem narracji, zaczyna zdobywać jakieś rozeznanie.

Trzeba tu jednak dodać, że taki chwyt kompozycyjny sam w sobie nie decyduje jeszcze o oryginalności Białoszewskiego, jako że ograniczenie wiedzy narratora jest w ogóle jedną z dominujących tendencji w „nowoczesnej” prozie. Należy za to uznać go za jednego z głównych jej przedstawicieli – choćby ze względu na radykalizm jego rozwiązań. Tutaj takie wprowadzenie wnosi do utworu efekt zaskoczenia, niespodzianki, współtworzy aurę niedookreśloności: „Coś kracze. Teraz. Tu. Nie wiem co” (247). Analogicznie do braku wyraźnego wstępu – nie ma też w opowiadaniu jakiejś symbolicznej kulminacji ani podsumowującej puenty. Można to językiem semiotycznym określić jako neutralizację wskaźników oddzielających przestrzeń konstrukcyjną od przypadkowości, od szumów codziennej komunikacji. Gdy jakiś wątek zaczyna się wyraźniej krystalizować, zaraz znów ginie w natłoku przypadkowych, *ad hoc* rzucanych uwag. Takiemu „zatarciu ramy” służy również wplecenie w tkanę tekstu motywów pojawiających się w innych częściach tomu¹⁹. Np. fragmenty: „Markizy. Wyspy. Ciepło” (246) czy: „Zaczekajmy. Będzie się i tym mamutem. W lodowcu” (248–249), są właściwie nieczytelne, jeśli nie rozpozna się w nich autocytatów, nawiązań do innych fragmentów książki. Również o obserwowanych tu gołębiach jest mowa wcześniej (z tego powodu można mówić tylko o względnej samowystarczalności cyklu). Naruszenie autonomii dyskursu jest także związane z wprowadzeniem często dość zagadkowych i niejasnych, czytelnych jedynie dla samego autora, odnośników do nie werbalizowanego tła, do pozatekstowego, sytuacyjnego kontekstu, np.: „Już trzeci raz taki, ale nie ten” (246); „Wczoraj to samo. Inne, tyle że w suchej” (247); „Mig-mig za mokrą szybą, nadchodzą trochę zgięci w odwrotną stronę” (250).

Przez takie programowe pozostawienie w postaci przejściowej, nie w pełni dopracowanej, utworowi zostaje odebrane coś, co można by nazwać „powagą tekstu” – staje się on tylko notatką, wytwór okazuje się mniej ważny od sytuacji powstania, a refleksja od percepcji. Słowa są tu rzeczywiście tylko

¹⁹ Zob. J. M. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*. Przełożyła A. Tanalska. Warszawa 1984.

„dodawane do rzeczy”²⁰. Co jednak zyskuje się w zamian? Otóż skłonny byłbym widzieć w tej prozie (i w ogóle w sporej części twórczości Białoszewskiego) zapis utrwalający w gruncie rzeczy romantyczną w charakterze rozterkę: pisać czy nie pisać? Pozostać wiernym prawdzie przeżycia, ale nie móc się nim z nikim podzielić, czy też wybrać kompromis na rzecz społecznych konwencji? Bezinteresownie, ale i bezproduktywnie oddawać się kwietystycznej kontemplacji naoczności — czy pracować, stworzyć tekstualne urządzenie dostarczające estetycznej i intelektualnej stawy potencjalnym czytelnikom? (ów paradoks artysty nieco złośliwie skomentował Arnold Hauser pisząc: „Poety nie obchodzą zachody słońca, ale piękno wierszy”²¹).

Gdyby jednak autor ograniczył się do zapisania takich autotematycznych refleksji, rezultat byłby dość banalny. Tymczasem próbuje on uporać się z problemem — skoro decyzja brzmi: „pisać”, to jak to robić, by nie popadać w hipokryzję, głosząc pochwałę ulotności, a jednocześnie zdradzając ją na rzecz pisania (więc anonimowej gramatyki, regularności, trwałości, sztuki, konwencji). Odpowiedzią jest właśnie brulionowość i eliptyczność, pisanie niedoskonałe, nie doszlifowane, ciągle pozostawanie (lub może symulowanie takowego) w obszarze niezdecydowania, swoiście konstruowanej niby-bezrefleksyjności, pomiędzy milczeniem a pisaniem. Tak np. byłbym skłonny zinterpretować dysproporcję między notowanymi odstępami czasowymi a zwięzłością kolejnych całości. Z punktu widzenia ekonomii klasycznego opowiadania, a także dziennika, gdzie datowanie pełni jedynie funkcję instrumentalną, wprowadzenie nie oddzielonych żadnym zapisem sygnałów „szosta rano” i „dochodzi dziewiąta” wydaje się właściwie zbędne. Tymczasem te „wyrwy” w przyrastaniu i organizowaniu się tekstu można uznać właśnie za zapis „czystego” czy „pustego” albo niezorganizowanego przepływu czasu, wypełnionego nie pisaniem, ale milczącą obserwacją, ślad „tego, czego nie dało się opowiedzieć”²².

Podobną funkcję pełnią inne formy fragmentaryczne, charakterystyczne zresztą dla monologu wewnętrznego — niedopowiedzenia, zdania urwane, niespójne lub rozchwiane składniowo, otwarte na możliwość dalszych, niemal nieograniczonych, uzupełnień: „Słowa. Słowa? Ale od słowa...” (249); „złapało za wysokości i do tyłu, i podstawia, no... no... jak... Znów tak... Posiwiąło...” (257); „ileś godzin, czy doba... / mojego życia... / aetatis suae... / ja... wieku

²⁰ J. J. Lipski, *Słowa dodawane do rzeczy* (1956). W: *Szkice o poezji*. Paryż 1987.

²¹ A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*. T. 2. Przełożyły D. Danek i J. Kamionkova. Warszawa 1970, s. 355.

²² Problematyki znaczenia samego zaistnienia komentarza dziennikowego dotyczy ciekawy szkic K. Adamczyka *Między milczeniem a potrzebą mówienia*. „Dziennik” *Lechonia* (w zbiorze: *Literatura a wyobcowanie*. Wrocław 1984). Pisząc o eks-skamandrycie podkreśla on: „Sam fakt powstania zapisu musiał być dla autora ważniejszy od merytorycznej zawartości notatki” (s. 107). Porównanie obydwu pisarzy pozwala tu uchwycić różne możliwości ustosunkowania się do relacji między pisaniem a niepisaniem. Jeśli dla Lechonia „rzeczy nie nazwane nie istnieją” (s. 108), a regularność diarystycznego zapisu przynosi ocalający porządek, w związku z czym walka o mówienie jest walką o własną tożsamość, a zamilknięcie oznacza klęskę, to Białoszewski zdaje się dążyć do tego, aby uczynić przemilczenie równorzędym wobec dyskursu narzędziem artystycznym, aby wkomponować, wintegrować pauzy ciszy w obręb rozwijanej narracji. Dyscypliny zaś i porządku, związanych z dyskursem, nie traktuje jako ratunku przed chaosem przeżyć, lecz jako kępujący gorset schematów.

swego... / Swojego czasu... żył... czuł i pisał” (254)²³. Wrażenie brulionowości, szkicowości notatki potęguje jeszcze graficzna organizacja zapisu – rozbięcie narracji na niewielkie akapity, duże odstępy między poszczególnymi segmentami tekstu, częste operowanie wielokropkiem oraz wprowadzenie w kilku miejscach charakterystycznego dla liryki podziału na wersy.

4

Oprócz eliptyczności wypowiedzi i swoistej nonszalancji zapisu jednym z głównych wymiarów, w jakich przejawia się oryginalność kompozycji, jest tu konstrukcja czasu. Sposoby manipulowania dystansem czasowym stosowane przez Białoszewskiego można uznać za próbę przewyciężenia inercyjności linearnego opowiadania. Swoją drogą, podobne dążenia wyznaczają główny kierunek poszukiwań większości nowatorskiej prozy w XX wieku. Za najbardziej klasyczny sposób organizowania relacji temporalnych w prozie można uznać rozwiązania wypracowane w obrębie poetyki realistycznej – wyraźny dystans między zatartym czasem narracji a czasem wydarzeń, prezentowanych w porządku chronologicznym, na tle wymiernego czasu historycznego. Jednak w wieku XX taki utarty sposób opowiadania często był poddawany krytyce. Zarzucano tradycyjnej narracji, że stabilizuje rzeczywistość, nie oddaje jej drżenia, przedstawia świat zamknięty, zaskorupiały, widziano w niej zautomatyzowaną konwencję blokującą wrażliwość. Gombrowicz skarżył się, że: „nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim stawianiu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili”²⁴.

Z prób przewyciężenia urzeczowień, przypisywanych realistycznej konwencji opowiadania, zrodziła się większość tendencji awangardowych w powieści współczesnej. Np. Alain Robbe-Grillet zadanie prozy widział w dążeniu do uchwycenia ciągle na nowo konstytuującego się „teraz”, do utrwalenia tego, jak owo „teraz” się wymyka przedstawieniu, jak się nieustannie zamazuje²⁵.

Przypominam tu te – dość już dziś oczywiste – sprawy, by wskazać, jakich ogólnych tendencji wyrazicielem jest w omawianym utworze Białoszewski. Zadanie, które sobie postawił, można określić jako dążenie do „zanurzenia” czytelnika wewnątrz dziejącej się, dynamicznej rzeczywistości, właśnie stającej się jednocześnie na wielu płaszczyznach, do ukazania przenikania się bodźców pochodzących z zewnątrz i amorficznych poruszeń psychiki. Jednak aby to

²³ Zob. Grodziński, *op. cit.*, s. 145: „Gdy ktoś [...] usiłuje odtworzyć swą własną mowę wewnętrzną, zwykle mimo woli zniekształca ją w reprodukcji w postaci rozszerzonej, uściślonej. [...] Mowa wewnętrzna wydaje się być skrótowa, bezładna, urywana; gdyby mogła być zapisana i po tym wiernie, w sposób dostępny dla otoczenia, reprodukowana, to mogłaby się okazać niezrozumiała nie tylko dla osób postronnych, lecz również dla samego autora”.

²⁴ W. Gombrowicz, *Kosmos*. W: *Dzieła*. Redakcja naukowa tekstu J. Błoński. Wyd. 2. T. 5. Kraków 1988, s. 24.

²⁵ Zob. np.: A. Robbe-Grillet, *Natura, humanizm, tragedia*. Przełożył J. Błoński. „Życie Literackie” 1959, nr 10. – M. Głowiński, „Nouveau roman” – *problemy teoretyczne*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3. – J. P. Sartre, *Czasowość u Faulknera*. W: *Czym jest literatura?* Przełożył J. Lalewicz. Warszawa 1968. – Z. Lewicki, *Czas w prozie strumienia świadomości*. Warszawa 1975.

osiągnąć, trzeba zakłócać sprawne (z punktu widzenia praktycznej komunikacji) funkcjonowanie mechanizmów językowych. Jedną z głównych przeszkód jest tu

dyskretność (nieciągłość) znaków językowych wobec ciągłości rzeczywistości, którą znaki opisują, reprezentują, wyrażają. Konsekwencją dyskretności języka jest niemożność wyrażenia przez język kategorii równoczesności. [...] w języku równoczesność zdarzeń zostaje przełożona na liniową reprezentację słowną. Język nie tylko segmentuje rzeczywistość, ale i dokonuje selekcji oraz hierarchizacji jej poszczególnych elementów. [...] „język kłamie wzrokowi” (słuchowi, dotykowi)²⁶.

Błędem byłoby jednak mówienie tu o symultanizmie, gdyż technika ta w powieści z reguły wiąże się z wielowątkowością, z ujęciami panoramicznymi. Tymczasem u Białoszewskiego równoczesność nie wykracza poza ramy kameralnej sytuacji samotnego kontemplowania ulicznego krajobrazu, ewentualnie wizyty w czytelnicy, zostaje ograniczona do kręgu spraw dziejących się w zasięgu wzroku narratora. Tyle, że jego właściwie niczym nie ukierunkowana uwaga, zgodnie z poetyką monologu wewnętrznego, kapryśnie przeskakuje z tematu na temat – od gołębi do drzewa, od informacji przeczytanych na okładce płyty do wspomnień z dzieciństwa. Linearność jest zastępowana przez dążenie nie tyle do kompletności, co do całkowitej arbitralności doboru kolejnych elementów. Zamiast narastania napięć wzdłuż osi czasu pojawia się sekwencja równie nieistotnych, przedstawianych „niedyskryminatywnie”²⁷, sytuacji. Jednym ze stosowanych przez niego chwytów jest eliminacja czasowego rozziwu między zdarzeniem a relacją. Akt zapisu jest tu równoczesny z prezentowanymi zdarzeniami. Jest też, jak w dzienniku, wyraźnie określony – 3 lipca 1974. Ale też owa równoczesność, współbieżność może być jedynie przybliżona – właśnie czasowa specyfika myślenia, mówienia i pisania wyraźnie wskazuje na ograniczone możliwości literackiej reprodukcji. Tworzący życie świadomości, na poły bezkształtny ruch znaczeń, obrazów, skojarzeń odbywa się z pewnością szybciej niż jego słowna artykulacja, ta zaś z kolei zajmuje mniej czasu niż utrwalenie wypowiedzi na piśmie. Zatem literacka stylizacja największy stopień wierności wobec swojego modelu może osiągnąć naśladowując inne teksty pisane – np. dziennik. Dla wytworzenia zaś iluzji mowy lub myśli musi posługiwać się szeregiem celowych operacji, przy czym stopień deformacji wzrasta wraz z przechodzeniem od mowy do myśli, z oddalaniem się od form charakterystycznych dla stylu pisanego²⁸.

Tak więc już w ramach owych nagłówków widać dążenie do ciągłego zamazywania odstępów czasowego, każdorazowego uaktualniania informacji o kontekście i przesuwania się horyzontu narracji równoległe z rozwojem wypadków, do „nadażania” za dziejącą się rzeczywistością, np.: „rano, wciąż rano, [...] przed godziną piątą” (248), „wpół do szóstej rano [...] / (Dalej leje)” (249). Poza tym opowiadanie zwykle zawiera jakieś wnioski, wyjaśnienia, oceny – możliwe właśnie dzięki dystansowi czasowemu i wyższości poznawczej. Tymczasem tutaj w większej części tekstu brak takiej porządku-

²⁶ W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*. Wrocław 1982, s. 149.

²⁷ Termin pożyczam z przywoływanej już tu książki Lewickiego (s. 138).

²⁸ Zob. Głowiński, *Mimesis językowa w wypowiedzi literackiej*, s. 64.

jącej (zawsze *ex post*) refleksji. Nie ma tu np. porządkujących przysłówków i spójników, takich jak „potem”, „następnie”, „bo”, „gdyż”, „ponieważ”.

Do minimum jest też zredukowany dyskurs — powiedzmy — „globalizujący” sensy, umożliwiające wykrzyki w przedstawianych sytuacjach działanie jakichś praw. Brak tu więc sentencji, które by pouczały bądź też podsumowywały sens życia — przynajmniej w ich klasycznej postaci (chyba, że ktoś za umoralniający aforyzm uzna wezwanie: „Bawcie się, bawcie. Bo co tu innego? <249>”²⁹. Zamiast *exemplum* mamy zatem niemal telegraficzną prezentację sytuacji w kolejnych chwilowych uobeczeniach:

Kot idzie, mija krzakobzy, róże [...].

Wchodzi na świecąca jezdnię. Patrzy. Rozgląda się. Mój balkon świeci. Ale jak. I patzenie. Patrzy. Patrzę. Idzie. Wącha wylot kanału. Idzie, wącha drugi. [...] Kot wpełza pod samochód przymilnym futrem. Długo nie ma. Jest. Pod drugi. Krócej nie ma. Jest. [247]

Wyraźnie rzuca się tu w oczy lapidarność konstatacji oraz rygorystyczne przestrzeganie logiki wrażeń wzrokowych — ujmowaniu przedmiotów w wiecznym czasie teraźniejszym towarzyszy odejście od segmentacji, jaką gramatyka niejako narzuca doświadczeniu. Taki sposób przedstawiania można uznać za tendencję do osiągnięcia niemal zupełnej przyległości zdarzenia i słowa. Powtórzenia słów „patrzy”, „jest”, zbędne z punktu widzenia tradycyjnej logiki opowiadania, służą właśnie zapisowi momentalności. Podobną funkcję pełni eliptyczność wypowiedzi. Chaotyczne rzucanie skrawków zdań, pospieszne notowanie spostrzeżeń dają wrażenie wierności chwili, spontaniczności nie poddanej wykalkulowanej obróbce³⁰.

Jeszcze wyraźniej widać to, gdy autor „na gorąco” zapisuje najdrobniejsze zmiany w swoim otoczeniu, próbuje nadać za dynamiką ulicznego krajobrazu: „Zagrzmiało. Raz. Potem dwa, trzy. Już się zmieniło” (248).

Jednak „ciągną teraźniejszość” nie jest jedyną formą przekazu wykorzystaną w utworze. W relację z poranka od czasu do czasu są wtrącane retrospekcje:

Tam Żydziak malutki przed zamknięciem getta stawał nad rynsztokiem i śpiewał na cztery ulice... [250]

Nieraz mnie — przy zmęczeniu albo pośpiechu — w tramwaju zatykało. [...] Raz aż straciłem pół dechu. [250–251]

Ileś temu, w te czasy gruzu. Poznańska była ocaloną ulicą, miała ściany w domy hen [...]. [257]

Jadłem raz — tu na placu — bułę z pasztetową, mam, trzymam jeszcze... [258]

Dotyczą one osobistych wspomnień, przeważnie okupacyjnych i pochodzących z pierwszych lat powojennych. Charakterystyczną cechą ich prezentacji jest pewna mglistość, przybliżona tylko lokalizacja w czasie obiektywnym, brak np. konkretnych dat i szkicowe zarysowanie minionych zdarzeń. Jednak,

²⁹ Tu znów można widzieć w Białoszewskim jednego z głównych przedstawicieli dość wyraźnej w całej XX-wiecznej kulturze literackiej tendencji, którą da się określić jako rezygnację z dydaktyczno-„sędziowskich” kompetencji literatury, z sytuowania się ponad społeczeństwem i jako skłonność do mówienia „prywatnego”. W związku z tą problematyką zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek, chaos i znaczenie*. Warszawa 1968.

³⁰ Na temat języka prozy Białoszewskiego zob. m.in.: M. Szybistowa, *Granice spójności tekstu*. (Na przykładzie „Donosów rzeczywistości” Mirona Białoszewskiego). W zbiorze: *Semantyka tekstu i języka*. Wrocław 1976. — H. Wróbel, *Obraz języka mówionego w „Pamiętniku z powstania warszawskiego” Mirona Białoszewskiego*. W zbiorze: *O języku literatury*. Katowice 1981. — J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*.

paradoksalnie, i one składają się na obraz chwili, gdyż wycieczki w przeszłość nie odcinają się wyraźnie od stającej się terażniejszości — zostają wtopione w łańcuch asocjacji, zwykle są sprowokowane jakimś skojarzeniem z sytuacją bieżącą. Zdarzenia dalekie w czasie nie są tu przedstawiane jako dawne, lecz jako obecne chwilowe wspomnienia o tamtych, liczą się tylko jako składnik prerefleksyjnej, wielopłaszczyznowej momentalności, w której zaciera się podział na empirię i fantazmaty, na „teraz” i „kiedyś”. Wspomnienia odległe, informacje o zdarzeniach dopiero co zaszłych i rozmyślania bohatera-narratora nie związane z żadnym konkretnym momentem pojawiają się przemiennie bez wyraźnej zasady organizującej. Ponadto, już w ramach samych dygresji, Białoszewski chętnie posługuje się narracją uwspółcześniającą — *praesens historicum*.

Także sam układ wskazanych powyżej epizodów jest nielinearny. Białoszewski rwie wątki, zawiesza na chwilę relację, by wtrącić jakąś dygresję, wraca znowu do punktu wyjścia, by opisać tę samą sytuację innymi środkami, np. po refleksji na temat ducha zauważa: „Gołąbki na włoskim gzymisie. Pusto zupełnie. Powrót do początku. Zagrzało” (248). Przełamaniu naturalnej tendencji opowiadania do szeregowania zdarzeń według chronologicznego następstwa oraz stworzeniu wrażenia jednoczesności sprzyja również częste używanie rzeczowników odczasownikowych (w tym nieraz neologizmów): łamania, ciągoty, gruchanko, kręcenia, podlatywania, przemieszczenia, odpych bytowania, lanie się nieba, spląt, spächnięcie, czekania, dojścia. I w końcu z taką nadrzędną tendencją utworu — by uchwycić chwilę, momentalność — wiąże się naruszenie typowych relacji między opisem a opowiadaniem.

5

Zazwyczaj osią konstrukcyjną w utworach narracyjnych jest prezentacja szeregu zdarzeń ułożonych w jakimś porządku czasowym, opis zaś bywa traktowany jako „przerwa w znaczeniowym organizowaniu się tekstu”³¹, pewien przestój w jego przyrastaniu. Tymczasem tutaj opis jest co najmniej równorzędną, jeśli nawet nie dominującą formą podawczą, z której dopiero wyłaniają się, zresztą dość efemerycznie, jakieś zarysy sytuacji, by zaraz rozplynąć się w bezcelowym słowotoku. Przy przechodzeniu od jednej formy do drugiej mamy do czynienia z ich wzajemnym przenikaniem się, brak tu wyraźnych progów, cięć oddzielających statyczne i dynamiczne fragmenty tekstu. Co więcej, we fragmentach bardziej fabularnych uderza błahość przedstawianych czynności — gdyby streścić *Transy*, to wyglądałoby to mniej więcej następująco: Miron budzi się rano, ogląda przez okno ulicę, karmi kota i ptaki, wyrzuca przez okno „paproch”, rozmyśla, słucha muzyki, rozmyśla o Bachu, wspomina, obserwuje muchę. Drobne sytuacje są rozkładane na ciągi mikroelementowych gestów, ruchów, co wpływa na skrajne spowolnienie tempa akcji (bierność podmiotu mówiącego może tu nieco przypominać bohatera *Kartoteki* Różewicza). Takie ograniczenie aktywności, zgodnie z tytułem, tłumaczy intensyfikację receptywności w obrębie narracji. Zazwyczaj bowiem w życiu codziennym człowiek poddany presji społecznej i praktycznym

³¹ J. Sławiński, *O opisie*. W zbiorze: *Studia o narracji*. Wrocław 1982.

koniecznościom postrzega rzeczywistość zgodnie z pewną zdroworozsądkową hierarchią ważności, eliminując to, co nie jest przydatne w bieżącym działaniu. Dopiero rezygnując z racjonalnej aktywności, pozwalając sobie na luksus rozmarzenia, zaczyna zauważać wszystko to, co bezużyteczne.

Swoboda postrzegania prowadzi zaś do dekompozycji „ja”. Widać w tekście tendencję do zamazania granic między jednostką a otaczającym ją światem. Można wskazać obszerne partie tekstu, w których do minimum zredukowano rolę czasowników osobowych, np.:

I tak przez ziemię. Naszą. Tyle ulic. A przez inne? Berlin. [...] Bangkok — te tramwaje, jak przed wojną. Kalkuta, tłok z Gęsiej. Syjamy. Nagle gruzy w kwadraty. Świat. Inne ziemie. Inne, całkiem inne, te, co wiszą i się kręcą. [251]

Taka technika narracji nie służy konstrukcji jakiegoś wyrazistego podmiotu, lecz raczej rejestruje kompleks nieskoordynowanych obserwacji, doznań, urwanych „pomyśleń”. Podobną funkcję pełni zatarcie różnic między monologiem a dialogami, między tym, co pomyślane, a tym, co powiedziane, brak wyraźnych granic między mową narratora a wtopionymi w nią przytoczeniami wypowiedzi różnych osób. Owo euforyczne rozplynięcie się „ja” w potoku doznań, wrażenie przekroczenia dualistycznych granic, jest zresztą w utworze stematyzowane: „Byłem autobusami, tramwajami i dojazdami na mieście” (250)³². Przy czym idealny „narrator receptywny”, nie dokonujący żadnych celowych działań, wydaje się utopią, zatem wyłączenie jego funkcji porządkującej i pozostawienie mu tylko roli niemal bezwładnego „zapisywacza”, „sejsmografu” można chyba uznać jedynie za stylistyczne dominanty w obrębie pewnej konwencji, podobnie jak umowną formą, konwencją był „narrator wszechwiedzący” XIX-wiecznego realizmu. Z czego swoją drogą nie czyniłbym zarzutu, gdyż — jak wiadomo — właśnie „forma to droga, na której, po przebyciu etapów pośrednich, najlepiej zbliżamy się na powrót ku życiu”³³. Granice owej desubstancjalizacji są zresztą również zasygnalizowane: „Mój duch świeci. Ciało też. Ale chce się rozproszyć. [...] Duch nie daje” (247).

Do dezintegracji podmiotu prowadzi też uzasadnione medytacyjną sytuacją rozszczepienie go na „ja” empiryczne i „ja” transcendentalne³⁴. Tyle że rozpad tożsamości nie ma tu wymiaru dramatycznego jak u Różewicza czy Buczkowskiego, lecz staje się kolejnym rozrusznikiem w poetyckim teatrze wyobraźni — np. gdy narrator przekomarza się z sobą samym, trochę jak bruchomówca konwersujący z marionetką:

Więc w swojego ducha
— a on w transie.
Zaglądam
— to ja? [246–247]

³² W związku z ową wizyjną poetyką i anulowaniem dualistycznych podziałów zob. J. Kociński, „Żywiol wszelki” *Białoszewskiego*. „Teksty Drugie” 1993, nr 3, s. 60–62.

³³ K. Irzykowski, *Walka o treść*. — *Beniaminek*. Tekst opracował i indeks sporządził A. Lam. Kraków 1976, s. 135. *Pisma*. Pod redakcją A. Lama. T. 1.

³⁴ Na temat konstrukcji podmiotu zob. Sobolewska, *Ja — to ktoś znajomy*. Podany przez autorkę (s. 51) cytat z książki H. D. Thoreau pt. *Walden* (Warszawa 1991) trafnie opisuje stan, który również w *Transach* określa sytuację narratora: „Za sprawą myśli możemy stanąć obok siebie w pełni władz umysłowych. Świadomym wysiłkiem umysłu możemy trzymać się na uboczu postępów i ich konsekwencji — wówczas wszystko [...] przepływa obok nas niczym potok”.

Owej „detronizacji” podmiotu towarzyszy pewien potencjał komizmu, na skutek absurdalnego udostępniania metaforycznych wyobrażeń (np.: „Ale i duch we mnie skacze. Pionowo. Ma miejsce” <248>), które w parafrazie biblijnego „*spiritus flat ubi vult*” rozwija się w obraz groteskowej akrobatyki:

Tak. Duch musi wiać. Muzyka wieje. Od Bacha wieje. Aż kładzie na ziemię. Porywa. Za ucho. Jak za nasionko. I kręci.

Można się przewrócić i od samego siebie, a potem w górę i w dół, i w górę. [252]³⁵

Z rozbiciem „ja” wiąże się też w pewnym stopniu następująca charakterystyczna cecha postrzegania świata w tym utworze – fragmentaryczność i „mikroskopowość” obserwacji. Narrator zaledwie przelotnie wzmiankuje jakieś postaci, które pojawiają się na moment dla wykonania pojedynczego gestu. We fragmentach opisowych rejestruje drobne, przypadkowe, pojedyncze przedmioty, nie zarysowując ich tła, unikając na ogół panoramicznej całości. Wprawdzie klasyczny opis realistyczny czy naturalistyczny też koncentrował się na rzeczach pospolitych, jednak tam owe banalne realia były wyraźnie podporządkowane fabule jako tło zdarzeń oraz jako narzędzie charakteryzowania postaci i wskaźnik ich usytuowania w społecznej hierarchii. Pospolitość była funkcją typowości – służyła odkrywaniu jakichś zjawisk reprezentatywnych, ponadjednostkowych struktur, praw historyczno-socjologicznych. Taki sposób postrzegania rzeczywistości zakładał oczywiście wiarę w stabilność uznawanego porządku oraz racjonalną poznawalność i możliwość pełnego opisanego świata. Ponadto był to opis drobiazgowy i wyraźnie uporządkowany, systematyzujący. Tymczasem w opisach Białoszewskiego poszarpany tok relacji i migawkowość spostrzeżeń skutecznie blokują możliwość podobnej uogólniającej interpretacji. Za ich funkcję można ewentualnie uznać swoiste „wygospodarowywanie” sobie w miejskim krajobrazie przestrzeni intymnej, gdzie ulega zawieszeniu oficjalna waloryzacja świata – o wprowadzeniu jakichś zdarzeń, sytuacji, obrazów w obręb narracji decyduje właściwie jedynie fakt ich znalezienia się w polu widzenia autora³⁶. Sfera publiczna zostaje wyraźnie odgraniczona jako świat obcy:

Zdaje się stąd czasem, że [...] nastroje rządzą... a to gdzie! Rządzą godziny, punkty, szkoły, biura, siatki pracy, placy, stroju, dopychu, przepychu, ustroju, pokoju, niepokoju, miliona, meldunkowości, instalacji. [257]

W powyższym fragmencie można zauważyć jeszcze jeden element specyficzny dla prozy Białoszewskiego – wycienienie. Jego opisy często cechuje asyntaktyczność, mechaniczne zestawianie różnych zjawisk, np.:

Markizy. Wyspy. Ciepło. Mokro. Zadniało, zdniało. Zielono. Szaro. Doświeca. Deszczyk. Bujnie. Pusto. [246]

Oczywiście wskazana konstrukcja ma charakter wyraźnie arefleksyjny. Pojawianie się kolejnych wyrazów pozbawionych zwyczajowego kontekstu przelamuje tradycyjne przyzwyczajenia gramatyczne – nie mówi się, czy „jest”, czy „było” ciepło i mokro, nie dopowiada się, co „doświeca”. Status słów, nie łączonych jakimiś relacjami (brak tu nawet spójników), nie wprowadzanych

³⁵ Zob. Sobolewska, „*Lepienie widoku z domysłu*”, s. 118.

³⁶ Zob. A. Legeżyńska, *Dom Białoszewskiego*. W zbiorze: *Pisanie Białoszewskiego*.

w hierarchiczny porządek dyskursu, zostaje tym samym zredukowany do niemal behawioralnych reakcji na bodźce zmysłowe. Taki sposób pisania można by uzasadniać następująco: język jest zespołem abstrakcyjnych kategorii, pozwalających zgodnie z konwencjonalnym systemem reguł włączać przedmiot w obręb hierarchicznie uporządkowanych klas, dokonywać klasyfikacji i identyfikacji. Zatem aby przekazać bardziej naiwne, ale też bardziej naturalne (oczywiście w myśl takiej argumentacji) widzenie świata, by oddać, mówiąc językiem Heideggera, fenomen „bycia-w-świecie”, pierwotny wobec postawy analitycznej, należy naruszać logiczno-gramatyczne podziały. Ryszard Nycz szukając związków Białoszewskiego z awangardą trafnie przypominał futurizm, a więc jedną z najbardziej antytradycjonalistycznych, antyintelektualnych i witalistycznych tendencji w XX-wiecznej kulturze, wraz z hasłem Marinettiego, że trzeba pozbyć się składni, by osiągnąć autentyczność wyrazu³⁷. Białoszewski pod pewnymi względami posuwa się dalej, niż przewiduje koncepcja „słów na wolności”. Rozbija nie tylko składnię, ale i samo słowo (np. „gi gi k [...] prze. Od do. Ten spląt” <248–249>). W tym wypadku, podobnie jak w kilku już wskazywanych, sposób użycia języka jest usprawiedliwiony imitowaniem monologu wewnętrznego, według niektórych uczonych będącego zlepkiem obrazów, mimowolnych skojarzeń i często właśnie tylko strzępów wyrazów, zdeformowanych wyobrażeń słów³⁸. Warto może przypomnieć, że taka kontestacja uporządkowanego, racjonalnego języka to zjawisko w ogóle współcześnie dość częste – np. liczni twórcy nowatorskiego teatru czy happeningu przyznawali różnicowanej, lecz nieartykułowanej sferze szumów i pomruków wyższość nad rolą dyskursu, gdyż:

Ich więz z psychicznym wnętrzem człowieka jest bardziej bezpośrednia, biologiczna, oparta nie tyle na konwencjach – ile na zależnościach przyczynowych. [...] W sztuce zdominowanej przez słowo, przeintelektualizowanej, związek między słowem a owymi wewnętrznymi strukturami człowieka, często podświadomymi lub nie poddanymi refleksji, jest upośredniony przez konwencje językowo-kulturowe, a przez to zafalszowany, zniekształcony³⁹.

Rozluźnienie syntaktycznych i semantycznych związków u Białoszewskiego można tłumaczyć jego podobną chęcią wprowadzenia do swojego dzieła bardziej naturalnych, pierwotnych motywacji, dotarcia do nie zeschematyzowanych konwencjami pokładów psychiki. Łamanie systemowych uwikłań słowa w relacje międzywyrazowe, semantyczne czy gramatyczne, lekceważenie podziałów logicznych ma wzmocnić potencjał ekspresywny wypowiedzi, „połączyć to, co język rozłączył”. W ramach kontestowania racjonalnego porządku wymieszaniu i zrównaniu poddane są zupełnie niewspółrzędne kategorie – przedmioty, czynności, określenia stanów rzeczy:

Seksy. Pióra, pożądanie, wzloty i buła, okruchy, deszczyk. [...] Gruchanko. Gro-madki. [247]

Byłem autobusami, tramwajami i dojciami na mieście. [250]

Tyle ludzi, spraw, trącań, torebek. [251]

³⁷ Nycz, *op. cit.*, s. 180.

³⁸ O rozbijaniu wyrazów na cząstki nie znaczące zob. Kopciński, *Muzyka w teatrze Białoszewskiego*, s. 160–162.

³⁹ T. Pawłowski, *Happening*. Warszawa 1988, s. 65.

Taką „chaotyzującą” funkcję pełnią również metafory łączące przeciwstawne jakości, np. nieożywione z ożywionym. Tu można też wskazać wspomniane już ujmowanie czynności za pomocą rzeczowników. Substancjalizuje ono ruch, a więc coś niematerialnego, podobnie jak animizacje: „powietrze wywraca się brzuchem na wierzch. Bieli się. Nie zdycha” (252); „Słowa odfrunęły, prze-frunęły” (249).

Strukturyzacja doświadczenia w dyskursie nie ogranicza się jednak tylko do przymusów niesionych przez reguły językowe czy konwencje kompozycyjne. Właściwie każdy tekst kulturowy aktywizuje ponadto sferę znaczeń symbolicznych. *Transy* i tutaj podejmują grę z tradycją.

6

Gdy jest mowa o rodowodzie wykorzystanej przez Białoszewskiego techniki strumienia świadomości, zazwyczaj wskazuje się oddziaływanie naturalizmu i symbolizmu. Z pierwszym wiąże się scjentystyczny ideał obiektywnego odwzorowania w literaturze procesów życiowych, w tym psychicznych, z drugiego pochodzi postulat penetrowania obszarów świata nie poddających się racjonalnej dyskursywizacji – niepowtarzalności subiektywnych asocjacji, lirycznych wzruszeń, mistycznych uniesień, co w XX wieku zaowocowało karierą motywu epifanii. Zatem wpływ naturalizmu zaznaczył się m.in. drobniawą rejestracją realiów i przedstawianiem życia na poziomie instynktów, sfery popędów i mrocznych obsesji – widać to wyraźnie w wielu partiach *Uliksesa*, w prozie Faulknera czy *Bramach raj* Andrzejewskiego. Natomiast darmo by tego szukać w *Transach*. W tekście Białoszewskiego, na co pośrednio wskazywały już dotychczasowe rozważania, więcej motywów zdaje się odpowiadać kapłańskim aspiracjom symbolistów.

Taki charakter mają chociażby stylizacje modlitewne, jakkolwiek ich wymowa jest raczej pozadoktrynalna, panteistyczna niż ortodoksyjna (np.: „A ty święty dniu dzisiejszy, dniu łaski i wszystkiego najlepszego, dniu mój, mojego bycia i zapamiętania...” <256>). Ponadto pojawiają się w utworze liczne uwagi związane z tematyką sakralną – autor niemal uprawia amatorską teologię. Ale ponieważ tam, gdzie zaczyna się dosłowność, dyskurs, deklamacja, kończy się poetyckość, uwagi te są pozbawione definitywnej jednoznaczności, rzucane jakby mimochodem, w sposób przelotny i niezobowiązujący:

Kiedy na mszy za Marię Franciszkę odmawiali *Wierzę* [...] i potem życiorys: „narodził się z Marii Dziewicy i stał się człowiekiem”, odczułem go wzruszająco [...], ale tak się naznaczyć? tak fruwać? poczuć się odpowiedzialnym za te byty, przejścia, światy, za wszystkich? [252]

Takie niezdecydowanie, pozostawianie pytań bez odpowiedzi, oscylowanie wokół różnorodnych znaczeń można uznać za jeden z przywilejów intymnej mowy wewnętrznej. Mowa, która pozostaje właściwie symptomem życia psychicznego, która nie zgłasza roszczeń do stwierdzania bądź stanowienia czegokolwiek i z racji swej niekomunikatywności nie podlega publicznej weryfikacji, jest z natury domeną nieodpowiedzialnej, anarchicznej swobody. Taka niefrasobliwa, właściwie żartobliwa i bardzo kolokwialna w tonacji teologia da się ponadto odczytać jako element autostylizacji na „mądrego

prostaczka”, nowoczesnego przedstawiciela swoistego franciszkanizmu⁴⁰. Ponadto — wprawdzie nie sądzę, żeby było to świadome nawiązanie (raczej przykład siły oddziaływania kulturowych wzorców albo też wspólnoty archetypicznych podstaw kultury), ale poniższy fragment, wraz z sakralnymi aluzjami w tle, niewątpliwie da się uznać za wieczną wersję kazań świętego z Asyżu do ptaków:

Oj, moje gołąbki. Grzeszne, pocieszne, plujcie na siebie, prychajcie, ale się wachajcie z życiem, faktami. [249]

Ze wspomnianą franciszkańską prostotą i nobilitacją powszedniości wiąże się zamazywanie wyrazistości opozycji *sacrum*—*profanum*; np. gdy narrator zachwyca się wzniosłością kompozycji religijnej „przerobionej z pijackiej piosenki” (253). Ta ambiwalencja w przypisywaniu wartości przedstawieniom przyjmuje też bardziej rozbudowaną postać:

Na skwerku babka naprzeciw frontu z aniołami wysoko — ona niziutko, bledziutko śpiewała z ręką wyciągniętą:

Wesoły nam dzień dziś nastał...

[...] Anioły [...]. Są, stoją. Trąbią. Na Sąd Ostateczny. [...]

Ta babka wtedy przemówiła. Za nich. To ona ten wesoły dzień — światu głosiła. [256]

Anioły, a więc figury reprezentujące tu oficjalną, rytualną sferę religijności, opatrzone są negatywnymi konotacjami — kojarzą się ze strachem, karą, potępieniem, Apokalipsą. Tymczasem, jak wiadomo, Białoszewski lokuje *sacrum* w pospolitości, codzienności, której rzecznikiem czyni staruszkę (żebraczkę? przekupkę?), podobnie jak ewangeliści głoszącą światu „radosną nowinę”. Pod tym względem konstrukcja omawianego tekstu zdaje się potwierdzać tezę Auerbacha. Kiedyś, pisząc o klasykach monologu wewnętrznego — o utworach Virginii Woolf, Joyce’a i Prousta, główną wartość tej odmiany gatunkowej, jej potencjał dezalienacyjny widział on w fakcie, iż stanowi ona taką formę artykułowania rzeczywistości, taki sposób myślenia, mówienia o świecie, w którym zostaje utrwalona oraz przedstawiona przypadkowość i momentalność:

przy tym uwidocznia się coś najzupełniej nowego i elementarnego. [...] albowiem owa dowolnie wybrana chwila jest stosunkowo niezależna od tych wszystkich spornych i chwiejnych porządków, o które ludzie walczą i nad którymi rozpaczają; rozgrywa się ona na dnie wszystkich tych spraw — jako życie codzienne⁴¹.

O ile rytualne formy i symbolika sakralna w instytucjonalnych ramach mają porządkować zmienną, różnorodną rzeczywistość, ujmować ją w jednoznaczne, stabilne układy ramowe, o tyle tu zostają same umieszczone w strumieniu chwilowych skojarzeń zamazujących wyrazistą tożsamość podmiotu, który kieruje się nie skoordynowanymi porywami swobodnej wrażliwości⁴².

⁴⁰ Na temat franciszkanizmu postawy Białoszewskiego zob.: K. Dybciak, *Filozofia „mało-znaczącości”*. „Pismo” 1981, nr 4. — Sobolewska, *Ja — to ktoś znajomy*, s. 70.

⁴¹ E. Auerbach, *Brązowa pończocha*. W: *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 420.

⁴² Również Sobolewska (*Ja — to ktoś znajomy*, s. 70–72) pisała o swoistej „świeckiej mistyce” nie związanej z żadnym kanonem religijnym.

Parafrazowanie motywów liturgicznych czy biblijnych oraz sakralizowanie codzienności pozostają w zgodzie z ogólnymi założeniami literatury epifanicznej, warto jednak przypomnieć, że symboliści chcieli swoją twórczością wprowadzać czytelnika w rejony myślenia „czystego”, przedwerbalnego, że „poszukując [...] mowy świata dochodzili do milczenia jako mistycznego doświadczenia objawiającego pierwotny język rzeczy”⁴³. Poetykę takiego zapisu przeżycia mistycznego przypomina przede wszystkim następujący fragment:

To z tego. To za tym. To za tym drugim, zza tego, tamto zza trzeciego. [...] Bóg, wykres... on sam... czas — po nabożeństwie i... nie — po czasie? przed czasem... trudno, trudno dowolc słowa pod to, do tego i to — zwlec na dogadanie, nie dogadasz się z tym, trudno, ale nie, ze sobą o tym tak, i z innymi, ale nie z tym — bo to nie do dogadania... [253]

Te nieco obsesyjne i eliptyczne powtórzenia, zupełnie oczyszczone z treści informacyjnych, dokumentują właśnie bezsilne krążenie języka wokół jakiejś niekomunikowalnej sfery bytu. Tyle że kolokwialna tonacja fragmentu oraz brak wyeksponowania nadają mu odcień nieco żartobliwy.

Skoro jest mowa o symbolistach, to można wskazać jeszcze jeden moment, kiedy z chaotycznego nagromadzenia przypadkowych spostrzeżeń zaczyna się wyłaniać obraz, który zdaje się wykraczać poza konkretność i który mógłby stać się nośnikiem sensów ogólnych, na podobnej zasadzie jak sławetna „rozdarta sosna” Żeromskiego. Jest on przedstawiony właściwie jako moment iluminacji, znak wartości uniwersalnych:

Jadłem raz — tu na placu — bułę z pasztetową, [...] wpada mucha wielka, siada mi na tym, odlatuje, śpiewa jak Bach... ja patrzę, a tu złożone jajeczka na tym, co trzymam... To jest życie! Zdawało mi się, a nawet byłem pewien, że to glisteczki, że się ruszają [...]. [258]

I wprawdzie dochodzi tu do swoistego olśnienia, ale jednocześnie ostentacyjne naruszenie klasycznego dobrego smaku, uczynienie muchy wysłannikiem sensu, pospolitość sytuacji i języka, a w końcu rozmycie się objawionego przesłania w potoku codziennej paplaniny — wszystko to odbiera owemu doznaniu Prawdy aurę wyjątkowości i istotności⁴⁴. Autor odwołuje się tu do jednego z głównych przyzwyczajzeń kulturotwórczych — do potrzeby sensu, znaczeniowości. Jednak zaledwie wzbudziwszy takie oczekiwania, zaraz potem pozbawia je swego wyraźnego, jednoznacznego przyzwolenia i pozostawia projekt symbolicznej integracji tekstu w stanie zawieszenia, w aurze ambiwalencji. Nie pozwala aktywowanym znaczeniom zastygnąć w żadną skanonizowaną formę. Wyraźne uprzywilejowanie któregoś motywu, uczynienie danego momentu punktem centralnym utworu, a tym samym widoczne wyakcentowanie jakiejś celowej hierarchizacji, byłoby sprzeczne z nadrzędną strategią organizującą analizowany utwór. Z drugiej strony, rezygnacja z wszelkich sygnałów porządkujących narrację prowadziłyby do przekroczenia granicy eksperymentu, granicy czytelności, którą Umberto Eco opisuje na przykładzie muzyki jako „próg percepcji”, kiedy to przestajemy odróżniać pojedyncze, choćby dysonansowe, zaskakujące połączenia dźwięków, a zaczynamy

⁴³ R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 230.

⁴⁴ Na temat „bestiarium” Białoszewskiego zob. Kopciński, „Żywiol wszelki” *Białoszewskiego*, s. 52–63.

słyszeć niezróżnicowaną miazgę akustyczną. Jak zauważa ten uczyony, dzieło jest otwarte, dopóki pozostaje dziełem, poza tą granicą zyskuje się otwarcie w postaci szumu⁴⁵.

Wprawdzie Białoszewski dla odświeżenia wrażliwości literackiej oraz spotęgowania realizmu próbuje ów szum naśladować i granicę czytelności nieraz przekracza. Jednak iluzja, symulacja szumu różni się z pewnością od szumu samego i jest możliwa tylko dzięki odwoływaniu się – choćby przez częściowe kwestionowanie – do już wypracowanych i utrwalonych w danej kulturze standardów estetycznych, kompozycyjnych czy narracyjnych. Tak dzieje się i w analizowanym tu tekście – wprowadzenie do narracji zapisów chwilowych olśnień, krystalizacji ośrodków sensu i ich niemal natychmiastowe rozpraszanie, włączanie do szeregu banalnych zdarzeń (podobnie jak zakłócanie linearności czasowej czy migawkowość opisu) jest wyrazem zasadniczej dążności utworu do uchwycenia ciągłego dziania się rzeczywistości, jej prowizoryczności, ciągłej otwartości i nieukończenia, a tym samym – jednym ze sposobów naruszania utartych nawyków lekturowych i wymykania się zużytych konwencjom.

⁴⁵ Eco, *op. cit.*, s. 185.