

# Michał Głowiński

---

## Małe narracje Mirona Białoszewskiego

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6, 9-28

---

1972

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Szkice

*Michał Głowiński*

## **Małe narracje Mirona Białoszewskiego**

Białoszewski opowiada, nieustannie opowiada. Przedstawia swym czytelnikom historie zwykle bądź niesamowite, banalne bądź nietuzinkowe. I niezwykłość, i banalność osadzone są w dniu codziennym, nawet cuda i dziwy należą do powszedniości, dzieją się na niewielkich — zwykle określonych — przestrzeniach! Warszawy bądź w miejscowościach podstołecznych, Otwocku, Garwolinie czy Mińsku Mazowieckim. Tak czasowe, jak przestrzenne wymiary tej poezji są wyraziście zakreślone, a daty i miejsca są w wierszach wymieniane z taką precyzją, jakby chodziło nie o utwory poetyckie, ale — kronikę.

Z tych kilku zdań wynikać by mogło, że Białoszewski jest chodzącym anachronizmem, jakimś dziwacznym Or-Otem naszych czasów. Rozpowszechnione mniemanie głosi, że co najmniej od połowy XIX w. poezja, a w każdym razie poezja ambitna rozstała się z narracyjnością, nie opowiada o faktach, nie konstruuje fabuł. Gdyby mniemaniu temu przyznać rację, trzeba by było rzeczywiście uznać Białoszewskiego za twórcę beznadziejnie zapóźnionego, auto-

Cuda —  
w Warszawie  
i Otwocku

Narracja  
w poezji  
współczesnej

Ballady  
Leśmiana  
i Białoszew-  
skiego

ra wierszowanych notatek, reportaży i felietonów. Nie ma ono jednak mocy obowiązującej, uogólnia doświadczenia tylko jednego kierunku nowoczesnej poezji. Istotna jest nie obecność lub nieobecność narracji, ważne są jej przekształcenia.

Poetą wybitnie narracyjnym jest choćby Leśmian, formujący opowiadania wizyjne lub mitotwórcze w kształcie ballady. Ballada — jak wiadomo — nie jest obca Białoszewskiemu, jednakże w tych narracjach, które tutaj stanowią przedmiot refleksji, nie ma ona nic wspólnego ani z wizyjnością, ani z mitotwórstwem; jest relacją programowo sprozaizowaną, potoczną, chciałoby się powiedzieć — ucodzienneoną. Ballada o błahych wydarzeniach dnia powszedniego nie jest oczywiście niczym nowym, była jedną z podstawowych form poetyckich dogasającego romantyzmu<sup>1</sup>. Ale też Białoszewski bynajmniej się do niej nie ogranicza, a w jego utworach z ostatniego dziesięciolecia (od tomu *Mylne wzruszenia*) ma ona zdecydowanie mniejsze znaczenie<sup>2</sup>. Narracyjność jego utworów nie ma więc uzasadnienia w tej formie poetyckiej, która w poezji współczesnej stała się najpowszechniej przyjętym kształtem opowiadania. Co najmniej jednak od cyklów *Zajścia* i *Retory* z tomu *Rachunek zachciankowy* (1959) przybrała ona szczególną i wysoce oryginalną postać.

W swych małych narracjach, zapisywanych bądź w postaci wiersza, a ostatnio coraz częściej prozy (granice pomiędzy wierszem a prozą ulegają tu zatarciu), Białoszewski wykorzystuje podstawowy przywilej poezji współczesnej: swobodny stosunek do języka, do jego norm i zwyczajów. Wykorzystuje nie po to jednak, by swoją mowę wynieść, uwznioślić, uszlachetnić, przeciwnie — czyni to w celu,

<sup>1</sup> Prawdziwą encyklopedią wiedzy o balladzie jest książka I. Opackiego i C. Zgorzelskiego: *Ballada*. Wrocław 1970.

<sup>2</sup> Por. uwagi E. Balcerzana o balladach Białoszewskiego w recenzji książki Opackiego i Zgorzelskiego („Pamiętnik Literacki” 1971 z. 3, s. 359—361).

by ją zakotwiczyć na poziomie najniższym, gdzie zdanie nie jest jeszcze zdaniem, a słowo traci swe kontury w niedbałościach codziennego mówienia lub w toku myśli nieprecyzyjnej, szybkiej i niespójnej. Według dawnych klasycystycznych podziałów Białoszewski uprawia gatunek wysoki, jest nim dzisiaj poezja, traktowana w powszechnej świadomości jako najbardziej elitarny dział pisarstwa, gatunek ów jednak realizuje w stylistyce możliwie najniższej. „Poeta ten — w całej swej twórczości — programowo schodzi poniżej poziomu przeżyć, zachowań i refleksji, pozostających dotąd w polu możliwych zainteresowań liryki. (...) nie tylko ogranicza się do kręgu tematów peryferyjnych, ale — co więcej — usiłuje utrwać je w specyficznym języku peryferyjnym”<sup>3</sup>.

Zniżyć  
wysoki  
gatunek

Inny krytyk pisze: „Jest to niebywała w swym zachwalstwie manifestacja świata podkultury, świata, który nie jest wrażliwy na «fascynację obrzydliwością», gdyż sam jest obrzydliwością, i który pozbawiony dotąd głosu — przemawia tu naturalnym swym językiem”<sup>4</sup>. Zestawiono też — w sposób wysoce sugestywny — język Białoszewskiego z innym typem wysłowienia peryferyjnego: z mową dziecka<sup>5</sup>. Nie chodzi tu o podniesienie języka peryferyjnego do ludzkości, poeta nie uszlachetnia form kultury niskiej, przeciwnie — obniża formy kultury wysokiej. Jednym z powracających w historii literatury problemów jest kwestia wprowadzania w obręb wielkiego pisarstwa tych stylów i form, które dotąd wiodły żywot gdzieś na marginesach oficjalnej kultury lub w ogóle poza jej obrębem, czy będzie to

Poezję  
sprowadzić  
do form  
niskich

<sup>3</sup> J. Sławiński: *Miron Białoszewski: Leżenia*. W: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967, s. 159—160.

<sup>4</sup> A. Sandauer: *Poezja rupieci*. W: *Liryka i logika*. Warszawa 1971, s. 292.

<sup>5</sup> Uczynił to S. Barańczak w studium, które ukaże się w „Pamiętniku Literackim” (1973 nr 1).

jarmarczna opowieść, romans cygański lub ludowa ballada. Białoszewski postępuje inaczej: wysila całą swój kunszt, by sprowadzić wysoką poezję do form niskich.

Proces ten obserwowany był przez krytykę przede wszystkim na poziomie słowa i zdania, dużo mniej uwagi poświęcono wyższym jednostkom znaczeniowym, ukształtowaniom wypowiedzi. W tym zakresie przebiega on w sposób analogiczny, zwłaszcza w utworach narracyjnych, które w tej twórczości zajmują coraz pokaźniejsze miejsce. Białoszewski powraca do najbardziej podstawowych, najmniej literacko wykrystalizowanych form opowiadania, cofa jakby literaturę do stanu przedliterackości. André Jolles w swej klasycznej książce<sup>6</sup> wprowadził kategorię „prostych form”, tych, które nie osiągnęły jeszcze stadium krystalizacji literackiej, tkwią w samym języku, jednakże potencjalnie stanowią zapowiedź wysoko ukształtowanych wypowiedzi literackich; niewątpliwą zasługą Jollesa jest to, że owe formy proste dostrzegł nie tylko w sferze archaiki, ale także w rozwiniętej kulturze (jedną z prostych form jest w tym ujęciu notatka prasowa, która stać się może punktem wyjścia dla dzieła literackiego). Otóż w większości wypadków Białoszewski traktuje swe małe narracje właśnie jako proste formy. Z tym, że formy owe — paradoksalnie — są nie punktem wyjścia, ale — dojścia. Chodzi tu o takie postacie wypowiedzi, jak anegdota, notatka prasowa, relacja obyczajowa o charakterze elementarnym, miniaturowy reportaż, a także drobne relacje, stanowiące jakby wyimek z potoku myślenia.

Jak wynika z tego — niepełnego zresztą — spisu, Białoszewski nawiązuje do form literatury pisanej (lub takich, które — jak anegdota — występować

„Proste  
formy”  
André  
Jollesa

Proste formy  
punktem  
dojścia u  
Białoszewskie-  
go

<sup>6</sup> A. Jolles: *Einfache Formen*. Halle 1929. Jeden z rozdziałów tego dzieła — „Baśń” — ukazał się w przekładzie R. Handkego i z jego instruktywnym komentarzem w „Przełądzie Humanistycznym” 1965 z. 5.

mogą zarówno w wersji pisanej, jak i mówionej), wszystkie je traktuje jednak w ten sposób, jakby były na żywo wypowiedane. Dotyczy to zresztą nie tylko utworów określanych jako „dzienniki”, „spacerniki”, „zanoty”, a więc form zdecydowanie pisanych; jest to reguła ogólna, działa ona również wtedy, gdy wiersz stanowi w istocie swojego rodzaju monolog wewnętrzny. Słusznie stwierdza Sandauer, że Białoszewski „odkrywa (...) chaotyczne bogactwo mowy mówionej, kopiując ją jak naturalista, «potocznie po tworząc». Po raz pierwszy powstają tu wiersze przeznaczone wyłącznie do wygłoszenia”<sup>7</sup>.

„Odkrywa bogactwo mowy mówionej”

Odkrywanie owo nie polega na wprowadzaniu izolowanych form mówionych w obręb narracji pisanej, poeta jest dużo bardziej konsekwentny: konstruuje całą narrację tak, jakby była wypowiedana. Tworzy sytuację potocznego mówienia, stara się ją zachować w postaci jakby naturalnej, nie czyni jej nigdy przedmiotem opisu. W tekście pisany sytuacja wypowiedania, nawet gdy nie ma o niej osobnych informacji, ujawnia się stopniowo i zwykle łatwo poddaje się rekonstrukcji, uświadomienie sobie jej właściwości staje się jednym z warunków zrozumienia tekstu. Otóż Białoszewski nie uznaje w swych utworach tak konstruowanej sytuacji wypowiedania. Traktuje je tak, jak wypowiedzi ustne, w których sytuacja ma charakter pozatekstowy; jest danym w bezpośredniej obserwacji zespołem napięć i stosunków pomiędzy rozmówcami. Sytuacja owa ingeruje bezpośrednio w tekst, w wielu wypadkach trud czytania polega na jej rekonstruowaniu, zawsze niepełnym i nie wolnym od wątpliwości:

Narracje wypowiedane

jazdą do niej, odprowadzką ojca  
mnie na Dworzec, żebym  
nie tego coś, wziął coś

<sup>7</sup> Sandauer: *op. cit.*, s. 297.

jeść, co on da (sporo), i butlę  
mleka, bałem się tego mleka (...)

(Z dziennika (z ojcem a jednocześnie z Jelenią Górą))

Pisać „jak  
się mówi”

Ta poszarpana i prowokująca swą nieporadnością relacja staje się umotywowana wówczas, gdy uwzględni się potoczną sytuację mówienia, w jakiej jest osadzona. Przenosząc tę sytuację w obręb tekstu pisanego, Białoszewski jakby niszczy jeden z wyróżników literatury, zabiera jej przywilej dysponowania sytuacją, która jest niezależna od rzeczywistych okoliczności, w jakich kształtuje się wypowiedź. Píše tak, jak „się mówi”, przy czym owo „się mówi” w większości wypadków wykracza poza mówienie inteligenckie — osadzone zostało w środowisku językowym, w którym wzory słowa pisanego, jego poprawność i układność odgrywają rolę minimalną. W konsekwencji więc zapisane wypowiedzi poety mają charakter mówiony w wyjątkowo wysokim stopniu.

Fabularyzacja  
zjawisk  
językowych

Takie kształtowanie sytuacji jest czynnikiem określającym małe narracje, to ono przede wszystkim nadaje im status prostych form. Opowieści Białoszewskiego jakby w sposób elementarny wylaniają się z języka. Niekiedy rozumieć to należy całkiem dosłownie, wtedy mianowicie, gdy mamy do czynienia z fabularyzacją takich zjawisk językowych, jak stereotypowe zestawienia frazeologiczne, homonimy, etymologie (najczęściej ludowe), dwuznaczności, przypadkowe zbieżności brzmieniowe. Najprostszy przykład:

„— Skąd te z sezamkami? Tu dewizowe drapacze u góry, potem parę pięt Sciany Wschodniej, Sezamy, Juniory. A te — „Sezamki, sezamki” (*Sezamki*).

Podobieństwo  
fonetyczne

Osią, wokół której zbudowany został cały utwór (zacytowałem jedynie pierwszy alkapit), jest przypadkowe podobieństwo między nazwami domu towarowego i sprzedawanego przez uliczne handlarki wyrobu cukierniczego. Można przypuszczać, że owo podobieństwo narzuciło całą historię. Nie są tu jednak

istotne względy genetyczne, ważny jest sam mechanizm: fabuła wyłania się ze zderzenia dwu podobnych fonetycznie słów. Przykładów jest dużo więcej: w *Prabutach* historia wyłania się z zestawienia nazwy miejscowości z jej interpretacją etymologiczną (oczywiście fałszywą): prabuty stają się starymi butami; tak się wprawdzie zniszczonego obuwia nie określa, ale nazwa ta jest zgodna z duchem języka, doskonale mieści się w sferze jego możliwości. W wierszu *Nieostrożności* narracja zbudowana została wokół słów: zabić się grzybami — zabijać się o mieszkanie. W wierszu *Pies pożegnany* jest ona rozwinięciem powiedzenia „tu jest pies pogrzebany” (cytowanego w pierwszym wersie), ta żałobna historia psa stanowi po prostu jeden ciąg *clichés*.

Sławiński<sup>8</sup> w swej analizie *Ballady od rymu* pokazał, jak rozwój fabuły nakłada się na nagromadzenie stereotypów językowych: w *Balladzie* występuje to ujęcie w wersji ekstensywnej, w nowszych utworach dominuje wersja intensywna: narracja jest rozwinięciem jednego zderzenia słownego czy jednego stereotypu; jeśli zaś jest ich wiele, to zostają one podporządkowane czynnikowi nadrzędnemu. Niekiedy wiersz jest rozwinięciem powiedzenia nie zakorzenionego w języku, okazjonalnego, np. formuły „jak podejść do siebie?” w utworze od tych słów się zaczynającym. Fabuła wynika z gry słów: „podejść” ma tu znaczenie metaforyczne, w dalszym ciągu wiersza jest jednak tak traktowane, jakby chodziło o „podchodzenie” w sensie dosłownym. Realizacja metafory staje się czynnikiem organizującym narrację.

Zderzenia słów dokonują się u Białoszewskiego jakby w trakcie mówienia, nie są z góry dane, narzuca je sytuacja. Jest naturalne, że mówi się stereotypami, które agresywnie atakują świadomość lub

Ekstensywność  
(Sławiński)  
czy intensywność  
(Głowiński)

<sup>8</sup> J. Sławiński: *Miron Białoszewski: Ballada od rymu*. W: *Liryka polska — interpretacje*. Pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego. Wyd. II. Kraków 1971, s. 498—511.



co najmniej są pod ręką, nie wymagają wysiłku, zastanowienia, poszukiwań<sup>9</sup>. Nie należy się także dziwić, że w mowie niedbałej słowa bliskie sobie brzmieniowo występują obok siebie, ideały stylistyczne Flauberta są jej nie tylko nieznane, ale po prostu obce. W mowie tej nie obowiązuje zasada precyzji, można więc łatwo przechodzić od jednego znaczenia wyrazu do drugiego (a także trzeciego, czwartego...), w żaden sposób tego nie zaznaczając. Wysznuwając fabuły z danych języka potocznego, Białoszewski pozostaje wierny jego podstawowym właściwościom.

Pozostaje wierny — i wyzyskuje to, co najbardziej zwykłe, dla celów niezwykłych. Zwykłość musi być na tyle niezwykła, aby warto było o niej opowiadać. Podobnie rzecz się ma z językiem: musi być on zwykły, bo maksymalnie potoczny, wolny od ornamentyki i aspiracji do „poetyczności”, ale jednak na tyle niezwykły, by warto było nim się posługiwać, a więc powierzać mu funkcję poetycką i narracyjną. I ta postawa bliska jest prostym formom — nie opowiadają one o tym, co statystycznie przeciętne i normalne, a więc nie zakłóca codziennego biegu rzeczy.

Białoszewski w obręb opowiadania ustnego wprowadza te ukształtowania, które tradycyjnie należą do mowy pisanej bądź mowy myślanej, wewnętrznej, nieeksterioryzowanej. Najbardziej interesującym i najważniejszym przykładem pierwszego jest notatka prasowa, a raczej jej specyficzna odmiana, przykładem drugiego — monolog wewnętrzny. Ów swoisty typ notatki prasowej nie ma w polszczyźnie swojej nazwy, z konieczności więc musimy

Zwykłe dla celów niezwykłych

<sup>9</sup> Jak pisze Sławiński w swej interpretacji *Ballady od rytmu*, Białoszewski „demonstruje agresywność mowy niesprawnej, się jej bezwładu. Kreowany przez niego podmiot liryczny czy narracyjny nie panuje nad słowem, nie kieruje procesem werbalizacji, nie tyle mówi, co jest mówiony — od rytmu” (s. 510).

posługiwać się terminem francuskim — *fait divers*. Temu gatunkowi dziennikarskiemu Roland Barthes poświęcił błyskotliwe studium<sup>40</sup>. Jego zdaniem ta rubryka gazetowa zajmuje się — jak już sama nazwa wskazuje — wydarzeniami, które z trudem dają się zaklasyfikować, wprowadzić w ogólny porządek. W obrębie tego rodzaju notatek prasowych ważne jest to, że występują z konieczności dwa elementy, które wchodzą z sobą w pewne relacje, z reguły trudno przewidywalne. Barthes wyróżnia dwie metody wiązania tych elementów.

Notatka  
prasowa  
(*fait divers*)

Metoda pierwsza to związki przyczynowo-skutkowe; jest to wszakże przyczynowość zakłócona. Zakłócona dlatego, że między przyczyną a skutkiem, między motywem a działaniem występuje zaskakująca dysproporcja, nie mieszcząca się w głowie: młody człowiek zabija dziewczynę, bo ta wyraziła się krytycznie o elegancji jego nowego krawata. Gdy tej niewspółmierności brak, akcent pada na osoby uczestniczące w wydarzeniu, niezwykle i nietypowe: kiedy młodzieniec kradnie samochód, by udać się na wycieczkę, jest to wydarzenie banalne, nie interesujące tej rubryki prasowej; jeśli zaś auto kradnie osiemdziesięcioletni staruszek, by odwiedzić mieszkającego za miastem kolegę z wojska, jest to już *fait divers*. Druga metoda to zestawienie faktów, które same w sobie mogą się nie odznaczać niczym nadzwyczajnym, złączone ze sobą, stają się jednak niezwykle: wdowa p. Jones poślubia wdowca p. Smitha, jednocześnie trzy jej córki wychodzą za mąż za trzech synów p. Smitha.

Metody  
zestawiania  
faktów

Barthes twierdzi, że *fait divers*, będący formą sztuki masowej, zachowuje w obrębie współczesnego społeczeństwa swoistą grę pomiędzy tym, co racjonalne i irracjonalne, co zrozumiałe i nie dające się przeniknąć. Domeną *fait divers* jest więc swoista dwuznaczność.

<sup>40</sup> R. Barthes: *Structure du fait divers*. W: *Essais critiques* Paris 1964, s. 188—197.

Reguły  
filmowej  
komedii  
kryminalnej

*Fait divers* w rozmaity sposób oddziaływać może na sztukę. I to nie tylko jako rezerwuuar tematów i pomysłów. Dużo bardziej interesujące jest przeniesienie jego zasad do wypowiedzi innego rodzaju. Jak się zdaje, według obowiązujących w nim reguł zorganizowany bywa pewien typ filmowej komedii kryminalnej: przyczyny niewspółmierne są do skutków, a działające osoby występują w rolach całkiem nieprzewidywanych — nobliwa i nieśmiała starsza pani nie tylko nie daje się zabić gangsterom, ale powoduje, że kolejno każdy z nich rozstaje się z tym światem (myślę o angielskiej komedii sprzed kilkunastu lat *Jak zabić starszą panią*). Oczywiście, chodziło tutaj o efekty humorystyczne, które w *fait divers* albo są w ogóle nieistotne, albo grają rolę całkiem minimalną. W zbliżających się do tego gatunku dziennikarskiego utworach Białoszewskiego znajdują się one niemal z reguły na dalszym planie.

W jego twórczości występuje *fait divers* oparty na zestawieniu, z którego wynika niezwykłość. Ten epizod z większego utworu narracyjnego jest bardzo charakterystyczny.

*Wszystkich  
Świątych 1969*

„Więc jest południe. Wszystkich Świątych. Pochmurno, nieco podwiewa, zimna nie ma. Jestem na przystanku trojelbusowym róg Mazowieckiej i Placu Małachowskiego. Patrzę na lewo: idą dwaj. Chińczycy? Japończycy? Nie. Stwierdziłem: Mongoli. Ale udałem, że nie widzę różnicy. Inni też. Patrzę w prawo: a tu przez jezdnię w odległości od siebie na szerokość, ale jednocześnie przechodzą dwie garbuski. Profilami. Widać. Jedna drugą zobaczyła. Zaczęła unikać zestawu. Aż odleciała kawałek biegiem. (...) A może obie ewangeliczki? Augsburgskie? I śpieszą się do tego kościoła ich naprzeciwko, bo stoi. Ale nie. Z tym, że obie mają czarne pończochy. Nic innego tylko obie obchodzą aż tak Zaduszki” (*Wszystkich świątych 1969. Wiersz reportażem*).

Pierwsze zestawienie (dwaj Mongołowie) wydaje się naturalne, staje się ono co najwyżej tłem dla zestawienia następnego. Dwie garbate (i — jak się okazało — podobnie ubrane) kobiety, przechodzące

równocześnie jezdnię, to całkiem inna historia. Tutaj jesteśmy w pełni w świecie wyobrażeń właściwych *fait divers*. Jedna z tych kobiet, samotnie przechodząca ulicą, nie byłaby faktem godnym odnotowania, istotne staje się dopiero jej spotkanie z osobą podobną. Dziwny przypadek wkracza w codzienną rzeczywistość. Białoszewski — w przeciwieństwie do swych bohaterów — nie unika zestawu. Zestawienia faktów dają takie same efekty, jak zestawienia słów. Przybysz z Ameryki, patrząc na Kredytową w nocy, pyta: „ — ale dlaczego tu tak ciemno? jak na wsi”, ale „jak przyjechała siostra Le. z Żarnowca, to powiedziała, a był wieczór — jasno jak w dzień” (w utworze *Suplikomplet Do-ńdzielny*).

Owe zestawienia występują nie tylko we fragmentach utworów nieco bardziej rozbudowanych, są istotne także w utworach całkiem drobnych:

pani Perska to jest  
moja mama z domu śpiąca w do-  
mu zapytana przeze mnie z Adamem  
żeby Adam w gościach słyszał:  
— mama, prawda że tu jest  
pani Afrykańska?  
— jest dwie, i to nie rodzina

(Plan Garwołna)

Najpierw domyślać się można, że chodzi tu o zestawienie dwu nazwisk utworzonych od nazw geograficznych. Sprawa ta schodzi jednak na plan dalszy, kiedy się okazuje, że pan Afrykańskich „jest dwie, i to nie rodzina”. Faktem banalnym byłoby zarówno to, gdyby obie panie należały do jednej rodziny, jak też gdyby nosiły nazwisko rozpowszechnione — Kowalska czy Nowakowa. Pojawiający się w zakończeniu chwyt właściwy *fait divers* reorientuje całą dotychczasową narrację, aczkolwiek nie pełni nigdy roli pointy w zwykłym tego słowa znaczeniu.

Ten sam mechanizm ujawnia się we wspaniałym

Dziwny  
przypadek  
w codzienności

Dwie panie  
Afrykańskie

Balkony  
się wala

wierszu *Wypadek prawdziwy*, opowiadającym o tym, jak w niewielkim odstępie czasu zawaliły się w śródmieściu Warszawy niezależnie od siebie dwa balkony (tytuł w pełni usprawiedliwiony, o wydarzeniu tym pamiętają czytelnicy kronik miejskich w stołecznej prasie). Pierwsza część utworu to balladowa relacja<sup>11</sup> o wydarzeniu dość niezwykłym, jakim było oberwanie się balkonu „na rogu Wspólnej i Poznańskiej”. Sprawa staje się dla poety (i czytelnika) naprawdę frapująca dopiero wtedy, gdy się dowiaduje, że

i zaraz oberwał się  
  drugi  
na samej Wspólnej  
też dwie (osób)  
bo to po dwie  
  widocznie  
i tylko na Wspólnej

Obsesja  
podwójności

Znowu więc zestawienie wypadków niecodziennych a jednorodnych ujęte zostało zgodnie z poetyką *fait divers*. Wiersz ten ujawnia jednak coś więcej, zwraca uwagę na dwie istotne dla Białoszewskiego sprawy. Po pierwsze, niezwykle dobitnie dochodzi tu do głosu obsesja podwójności, obsesja nasycająca jego poezję. *Fait divers* zakłada poniekąd podwójność, skoro przedstawia zderzenie dwu (lub co najmniej dwu) elementów<sup>12</sup>. Jednak do tego sprawa się nie ogranicza, jest ona ważna jako jeden z czynników organizujących ten świat poetycki.

Sprawa druga ujawnia się w zakończeniu:

nie wiadomo czy to zapowiada  
to wszystko, czy to wszystko  
zapowiadało te balkony

<sup>11</sup> *Wypadek prawdziwy* jako przykład współczesnej ballady analizuje Balcerzan we wspomnianej już recenzji.

<sup>12</sup> To właśnie owa obsesja podwójności sprawiła — jak się zdaje — że jednym z ulubionych motywów tej poezji są buty. Krytyk zajmujący się tzw. wyobraźnią materialną mógłby napisać uczony przyczynek pt. *Motyw butów w twórczości Mirona Białoszewskiego*.

Białoszewski zbyt mocno tkwi w świadomości potocznej, aby nie nasuwała mu się możliwość interpretowania niezwyklej koincydencji faktów jako znaków, przepowiedni, zapowiedzi. Wątek ten pojawia się dość często (np. wokół niego zbudowany jest wiersz *Zajście pantoflami*), ale z reguły jest kompromitowany, irracjonalność przypadków nie usprawiedliwia irracjonalizmu magicznego. I w tym także poeta żyje w zgodzie z duchem *fait divers*. W nim bowiem chodzi o samą niezwykłość „zestawu”, o swoistą filozofię przypadku, należącą jednak do innego porządku niż wróżby czy przepowiednie.

*Fait divers* tworzy jakby ośrodek, wokół którego grupują się małe narracje Białoszewskiego. Zbliżają się do niego anegdoty (są to niekiedy — jak w wierszu *Kolor izabelowy* — anegdoty pseudohistoryczne), drobne powiastki i reportaże, sceny obyczajowe, a także utwory mające formę jakby zapisu wyjętego z dziennika intymnego. Osobne miejsce zajmują dość liczne wiersze, będące stylizacją potocznej rozmowy, jednakże i one nie stanowią w tym przedmiocie wyjątku. I tutaj obowiązuje zasada zwykłości w niezwykłości, zasada „zestawu”, który wydobywa niepowtarzalną dziwność rzeczy dnia powszedniego. Formy te niekiedy na siebie się nakładają, scena obyczajowa jest zarazem anegdotą i stylizacją potocznego dialogu. Włącza się w nie element, dzięki któremu dokonuje się przewartościowanie całej historii:

weszli ludzie do mieszkania

Zimna mówi

— a pani nie wierzy?

— nie wierzę

— a jakby u pani tak się odnowił?

— to bym uwierzyła

(*Babie odnowił się obraz*)

Historyjka sprowadzona zostaje do absurdu, choć w żaden sposób nie wykracza poza reguły obyczajowej powiastki. Absurd Białoszewskiego wyłania

Interpretowanie  
niezwykłych  
faktów

Inne  
gatunki  
narracji  
Białoszew-  
skiego

Empiryk i  
minimalista

się jakby z samego świata, o którym się opowiada, nie stanowi założonej z góry kategorii ideologicznej, bliższy jest więc niezwykłym splotom wydarzeń z *fait divers* niż tzw. literaturze absurdu. Mieści się on w obrębie pewnych reguł, nie służy kwestionowaniu sensu świata, ta sprawa poety w ogóle nie interesuje, jest empirykiem i minimalistą, nie wychodzącym poza obręb rzeczy małych, jego problematyka w pełni tkwi w banalnej codzienności i w pełni została zidentyfikowana z peryferyjnym językiem — jest jednak w wielu wypadkach dużo bardziej odkrywczco traktowana niż u niejednego przedstawiciela poezji uczonej, rozmyślającego o zasadniczych sprawach tego świata (jest do napisania rozprawa choćby o egzystencjalizmie Białoszewskiego). Podobnie poeta ma niewiele wspólnego z tzw. poezją znaczącego nonsensu, charakterystyczną dla ruchów awangardowych sprzed półwiecza<sup>13</sup>, gdyż związki z językową empirią nie grały w niej tak wielkiej roli.

Wypowiedzi  
ustne  
przeważają

Powtórzmy: i w utworach komponowanych na kształt *fait divers*, i w formach do niego zbliżonych obowiązuje traktowanie wypowiedzi pisanej tak, jakby była wypowiedzią ustną. W tej dziedzinie Białoszewski jest konsekwentny i nie pozwala sobie na żadne ustępstwa. Zasada ta obowiązuje i w tych utworach, co do których można się domyślać, że wzorem była nie taka czy inna forma pisana, ale mowa myślana, której tekst jest jedynie zapisem. Układ podlega więc dalszej komplikacji: wiersz jest tak skomponowany, że każe myśleć o mowie wewnętrznej, ową mowę wewnętrzną traktuje jednak poeta w ten sposób, jakby była wypowiedziana i podlegała regułom potocznego mówienia. Innymi słowy, Białoszewski wprowadza do swej poezji to ujęcie literackie, które zwykło się nazywać monologiem wewnętrznym.

<sup>13</sup> Por. L. Forster: *Poetry of Significant Nonsense*. Cambridge 1962.

Sądzi się powszechnie, że monolog wewnętrzny jest formą specyficzną prozatorską, problem jej wersji poetyckiej bodaj nigdy się nie pojawił. Byłoby interesującym zadaniem prześledzić, jak monolog wewnętrzny kształtował się w poezji, jakie przyjmował w niej kształty; nie jest wykluczone, że tutaj pojawił się wcześniej niż nowatorskie inicjatywy Edouarda Dujardina. Zadanie to przekracza możliwości i założenia tego szkicu, zauważyć więc tylko można, że to ujęcie, które stanowiło tak niezwykle odkrycie w dziedzinie prozy narracyjnej, znajdowało się w sferze możliwości poezji co najmniej od czasu romantyzmu. Poezja rozumiana jako mowa intymna mogła być nieeksterioryzowaną medytacją, wypowiedzią nie wychodzącą poza granice wewnętrznego dyskursu.

Monolog wewnętrzny, jako nowa konwencja w obrębie prozy narracyjnej, stanowił w jakiejś mierze przełamanie obowiązujących w niej reguł, kształtował się więc w opozycji do ustabilizowanych metod opowiadania. W poezji mógł być następstwem jej immanentnej ewolucji, może więc dlatego właśnie go nie dostrzegano. Jak się zdaje, współcześnie wyróżnikiem poetyckiego monologu wewnętrznego jest nie sama „wewnętrzność”, ale takie jej następstwa, jak nieciągłość wypowiedzi, możliwość odwoływania się do różnych stylów, duża swoboda w traktowaniu składni i słownictwa, krótko — te właściwości, które by go upodobniły do monologu wewnętrznego w prozie, zwłaszcza w tej postaci, jaką mu nadał Joyce czy Faulkner. I tu właśnie powracamy do BiałoszeWSkiego.

W jego wierszach, które są tak skomponowane, jakby stanowiły wyjątek z rozmyślenia, niespójności i zróżnicowanie językowe są cechami podstawowymi. Wiersze te nie zawsze jednak dają się wyraziście odróżnić, istnieje w tej materii sporych rozmiarów sfera przypadków pośrednich: dopuszczalna jest interpretacja takich wierszy jako mowy we-

Monolog  
wewnętrzny  
w poezji

Na czym  
polega  
„wewnętrz-  
ność”  
monologu?



Zespoły  
clichés

wewnętrznej, ale nie są wykluczone możliwości innej interpretacji. Do tej właśnie sfery przypadków pośrednich należą utwory będące *potpourri* stereotypów językowych, nie układających się jednak — inaczej niż w *Balladzie od rymu* — w pewien przebieg fabularny. Niezmiernie interesujący jest pod tym względem wiersz charakterystycznie zatytułowany *Retory*, będący w całości zespołem clichés; jeśli zaś formuły nie są zakrzepłymi zlepkami słownymi, także są porażone banalnością, stanowią domenę oczywistości:

nakaz meteorologiczny  
nie zawsze sprawdza się nakaz  
jak jest powieśotka  
to jest powódka  
świadek w tym siedzi

oczko się gubi ale zawsze  
do oczka można wrócić bo się zawsze znajdzie  
łatwo pruć a trudno się siepie  
z wieloryba  
tran i fiszbiny  
reszta się nie nadaje

(*Retory*)

Konwencje  
monologu

Fragment znamieny, znamieny także wtedy, gdy zwróci się uwagę na obecność formuł, które wydawać się mogą absurdalne („nakaz meteorologiczny”; wiersz rozpoczyna się właśnie od tego rodzaju formuły „salceson jak arbuz na galarach rzeką Wołgą//tracił zapach po drodze żeby był tańszy”). Cały wiersz zbudowany jest na zasadzie ostrego montażu. Myślenie porusza się nie ruchem łagodnym i płynnym, posuwa się skokami. Konwencje monologu nie tylko na takie ruchy pozwalają, ale tworzą dla nich szczególnie dogodne warunki. Miał on przecież przełamywać zasady racjonalnego układu wypowiedzi, nie obowiązują w nim reguły wynikania, nie obowiązują w jakiejś mierze także prawidła składniowe. Białoszewski jest konsekwentny, obniża również formę monologu wewnętrznego, nie uznaje róż-

nie pomiędzy językiem wewnętrznym a mową potoczną.

Rozpiętość monologu wewnętrznego jest w tej poezji duża: od ulotnego zapisu do swojego rodzaju rozmyślenia.

Ulotny zapis:

Typy  
monologu  
wewnętrznego:

kosztowne no bo jakie  
te Ogrody Saskie  
Zapachy  
mój skwer Dąbrowskiego  
„wszystkiego na raz”  
kwitnącego  
w miejscu, w czasie i w tym, że się  
malutko  
dłatego

Ulotny  
zapis

(27 maja, rano wstał)

Zapisy tego typu mają jakby charakter momentalny, co ujawnia się tym bardziej, że są wyłączone — inaczej niż w powieści — z szerszego kontekstu narracyjnego. Brak tu w zasadzie czynnika, który by wiązał monolog wewnętrzny z rozleglejszym przebiegiem. Funkcję tę w jakiejś mierze spełnia tytuł, dokładnie podający datę.

Monologi wewnętrzne-rozmyślenia również są osadzone w codzienności i na ogół nie wychodzą poza mowę potoczną:

I jeszcze ten luksus, że można już przestać pisać, zacząć czytać, przestać czytać, chcieć pisać, a nie zapisać, zacząć czytać i czy — też do rozespania, straszyć się wybudzaniem, łowić tekst, pozwolić sobie zgasić światło. I na ostatek cieszyć się z całego bezwstydu wyznawania tego sobie z nadzieją, że inni się dowiedzą i to powiedzą.

Rozmyślenie

(Z 14 na 15 grudnia 1963)

Mają jednak — oczywiście w porównaniu z innymi utworami Białoszewskiego — charakter bardziej konwencjonalny. Wiersze tego rodzaju nie są zwykle

Roztrząsanie  
możliwości

relacjami w ścisłym tego słowa znaczeniu, to raczej roztrząsania możliwości, ujmowane niekiedy — jak w wierszu zaczynającym się od słów „zniechęcenia rosną...” — w trzeciej osobie („podnosi się człowiek na łokcie”), charakterystycznej dla tego mówienia potocznego, kiedy o sobie mówi się jak o kimś innym. Owe monologi-medytacje stanowią raczej margines twórczości Białoszewskiego; nie w nich znajduje ekspresję jego podstawowa problematyka, ona bowiem ujawnia się w poszczególnych zdaniach, formułach czy nawet w pojedynczych przekształconych słowach, które są jakby definicjami sytuacji ludzkich, jednocześnie codziennych i ogólnych.

Monolog  
wewnętrzny  
jako prosta  
forma

Monolog wewnętrzny, choć powstał jako dzieło zaawansowanej kultury literackiej, może być w pewnych wypadkach traktowany jako swojego rodzaju prosta forma. Wtedy mianowicie, gdy w pełni jest osadzony w „języku peryferyjnym”, gdy nie stanowi jeszcze samoistnej konstrukcji, ale dopiero się z niego wyłania, gdy jest nieeksterioryzowaną mową, kształtowaną na wzór i podobieństwo wypowiedzenia ustnego. Tak się dzieje właśnie w twórczości Białoszewskiego, monolog wewnętrzny jest tu także formą niską, a gdy się go porównuje z kontekstem literackim — świadomie obniżoną. Traktowane jako mowa ustna, zapisy dziennikarskie i monologi wewnętrzne (a także wszelkie inne formy) znajdują się tutaj na jednym poziomie, są tylko różnymi realizacjami czy też różnymi mutacjami zasadniczej, obowiązującej tu reguły, wszelka relacja może być kształtowana tak tylko, jakby była relacją wypowiedzianą.

Powieść  
wobec  
poezji

Wprowadzając do swoich tekstów ujęcia właściwe prozie narracyjnej, Białoszewski znajduje się pod ciśnieniem powieści. W jego utworach znaleźć można wiele tych zjawisk, które charakteryzują nowatorską prozę ostatnich dziesięcioleci. Dokonują się więc zbliżenia pomiędzy poezją a powieścią, zbliżenia dość osobliwe, gdyż tutaj nie powieść otwiera

się ku poezji<sup>14</sup>, ale — przeciwnie — poezja zwraca się do powieści, przyswaja sobie jej środki, anektuje ten świat, który dotąd wydawał się zarezerwowany dla powieści<sup>15</sup>.

W sumie jednak małe narracje rozpatrywane jako całość nie tyle o powieści każą myśleć, co o dzienniku intymnym. Wrażeniu temu sprzyja umieszczenie dat jako tytułów wierszy. Ci zaś, co choć trochę znają autora, odnajdą w nich postacie z jego środowiska i miejsca, w których przebywa. Nie o to jednak chodzi; jest to pierwsza chyba tak konsekwentna próba połączenia zespołu wypowiedzi poetyckich z dziennikiem intymnym, spisywanym z dnia na dzień, pozornie bez troski o ostateczny szlif literacki. Związki mają głębszy charakter: i poezja Białoszewskiego, i dziennik intymny to domeny nieuporządkowanego porządku, domeny, w których łączyć można ze sobą elementy różnorodne. Tak więc, rozpatrywane w tej perspektywie, zarówno *fait divers*, jak i monolog wewnętrzny stają się swojego rodzaju zapisami dziennikowymi. Zapisami, na tym między innymi polega ich oryginalność, komponowanymi jak wypowiedź oralna.

I jeszcze jedna uwaga: kunszt narracyjny Białoszewskiego najpełniej ujawnił się w *Pamiętniku z Powstania Warszawskiego*, dziele, które — nie żywią w tej materii wątpliwości — stanie się jedną z klasycznych pozycji polskiej prozy. Ta wspaniała relacja nie usuwa jednak w cień małych narracji, które były przedmiotem tego szkicu. Pomędzy nimi istnieje zresztą wiele związków, i to nie tylko z tej racji, że te miniaturowe opowiadania można

Małe  
narracje  
a dziennik  
intymny

Narracyjne  
laboratorium  
*Pamiętnika*

<sup>14</sup> Kwestię tę w sposób programowy ujął M. Butor w eseju *Powieść i poezja*. W: *Powieść jako poszukiwanie*. Tłum. J. Guze. Warszawa 1971.

<sup>15</sup> Problem oddziaływania powieści na inne formy wypowiedzi literackiej rozważa M. Bachtin w rozprawie *Epos a powieść*. Tłum. J. Baluch. „Pamiętnik Literacki” 1970 z. 3, s. 204—208.

traktować jako narracyjne laboratorium, w którym przygotowywał się *Pamiętnik*. I w wielkiej narracji, i w małych narracjach obowiązują podobne reguły gry; i o wielkim kataklizmie historycznym, i o drobnych wydarzeniach współczesnego życia opowiada Białoszewski podobnie — jak o faktach zwykłych, przeciętnych, banalnych.