

Magdalena Szybistowa

Okna na świat

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (52), 71-87

1980

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.

Magdalena Szybistowa

Okna na świat

Mieć o jakiejś rzeczy wyraźne i jasne pojęcie, to znaczy myśleć o niej jako o rzeczy odrębnej, wysiłkiem umysłu oddzielonej od wszystkich pozostałych.

Ortega y Gasset.

Funkcja obramowania jako sposobu ujęcia fragmentu rzeczywistości, czyli idea kadru jako jednej z możliwości interpretacji rzeczywistości przedstawionej w dziele sztuki, ujawniła mi się konkretnie w obrazie Magritte'a zatytułowanym *Zwycięstwo*, gdzie rama drzwi w pół otwartych i stojących na piasku plaży ujmuje część zawartego w obrazie piasku, wody, nieba i chmury. Obraz ten, znacznie jednak bogatszy w znaczenia, sprawę odgraniczania (wydzielania), a więc granic sztuki i rzeczywistości, traktuje tak wyraziście, iż był zachętą do rozważań na ten temat. Temat zresztą jest stary i znany i w różnych przejawach wielokrotnie powracający. Obraz sam w sobie poprzez swoje materialne ramy może być odczuwany jako wycinek rzeczywistości. Natychmiast narzuca się nam tutaj skojarzenie obrazu z oknem i jego bogata kariera w historii sztuki. Piękne metaforyczne wyobrażenie obrazu okna, przez które podglądamy świat, napotykamy u Canettiego:

„Obrazy jako pozytywne okien, pod którymi przechodzimy i żyjemy. Jeden spacer ulicami miasta, a już minęliśmy chyba z tysiąc okien. Za każdym oknem można się było

**Problem
granic**

czegoś spodziewać, w żadnym jednak nic nie widzieliśmy. Okna wycinają ostro zarysowaną cząstkę oczekiwania, którą dalej niesiemy niespełnioną. Ale w galeriach pojawiają się niespodziewanie treści wszystkich okien, w postaci widoków i wglądów. Zastanawiające jest jak szczere, jak słuszne, jak dokładne wydają się być wtedy wglądy w pokoje, do których było nam dane zajrzeć, a mianowicie, w postaci posadzki, stołów, krzeseł oraz ludzi, siedzących spokojnie”¹.

Odgraniczanie
i obramowy-
wanie

Zdając sobie sprawę ze złożoności semantycznej tej metafory, ilustrującej dobrze złożoność problemu, chciałabym w tych rozważaniach zająć się tylko jego cząstką, czyli koncepcją odgraniczania i obramowywania przestrzeni jako sposobem jej myślowego ujęcia, ogarnięcia i — interpretacji. Spojrzenie przez okno, przez prześwit w jakimkolwiek naturalnym obramowaniu plenerowym stwarza nam pejzaż zamknięty kompozycyjnie przez sam fakt wykrojenia go z otoczenia, chociażby kawałek zieleni czy nieba ten wewnątrz ram nie różnił się od tego samego z zewnątrz.

„Odgraniczenie przestrzeni konstrukcyjnej od przestrzeni niekonstrukcyjnej jest podstawowym środkiem języka rzeźby i architektury” — pisze Jurij Łotman² jasno stawiając zasadniczą dla semiotyki sprawę granic wydzielanych całości semantycznie opozycyjnych. Czynność odgraniczania implikuje ograniczanie (zamykanie w ramach) jako sposób nadawania kształtu materii, formowania z magmy i chaosu konstrukcji, kompozycji, przez sam fakt wybrania.

Gest
wyboru...

„Obrysowując kredą szczelinę w murze wybieram ją i proponuję jako układ obdarzony siłą sugestywną. Tym samym nadaję charakter zgodny z niemal jednoznacznym kierunkiem odczytania” — stwierdza Eco w *Dziele otwartym*³. Jest to być może zagadnienie znane i banalne. Tak jak stara i znana jest

¹ E. Canetti: *Głosy Marakeszu*. Warszawa 1977, s. 124—125.

² J. Lotman: *O pojęciu tekstu*. „Pamiętnik Literacki” 1972 z. 2, s. 210.

³ U. Eco: *Dziele otwarte*. Warszawa 1973, s. 183.

koncepcja estetyczna, która mówi, iż do kontemplacji przedmiotu sztuki konieczna jest jego izolacja z otoczenia: „Przeżycie estetyczne skupia się na jednym przedmiocie eliminując inne. Nic innego jak izolację przedmiotu kontemplowanego mają na celu takie środki, jak ramy obrazów, cokoły rzeźb, scena teatru”⁴. Mamy więc do czynienia z dwoma nie dającymi się rozdzielić aspektami procesu twórczego — odgraniczeniem (izolacją) z otoczenia i ograniczeniem tego wyizolowanego przedmiotu. Dwoistość ta wynika z ambiwalentnego charakteru pojęcia granicy — łączącej i rozdzielającej, oddzielającej i zamykającej równocześnie, należącej do obu opozycyjnych światów.

Zasada wydzielenia z otoczenia fragmentu rzeczywistości jest więc jedną z podstaw wszelkiej twórczości artystycznej, opis czy interpretacja może nastąpić dopiero wtedy, kiedy oddzielony, ujęty (w ramy) przedmiot jawi się jako osobny. Inaczej jeszcze dzieje się wtedy, gdy owo wydzielenie staje się zasadą danego dzieła sztuki; wtedy, gdy nie jest tylko środkiem do artystycznego celu, ale wtedy, gdy jest celem samym w sobie; będąc od tej chwili nie tylko naturalnym aktem towarzyszącym każdemu procesowi twórczemu zaczyna funkcjonować jako koncepcja artystyczna i myślowa — staje się ideą dzieła. Tak pojęta może posłużyć jako sprawne narzędzie hermeneutyczne wyjaśniające sposób i cel istnienia, czyli sens dwu różnych manifestacji artystycznych, np. plastycznej i literackiej i — będąc ich wspólną zasadą — znaleźć dla nich wspólny język. Owo obramowanie może dotyczyć wybierania bezpośrednio z rzeczywistości otaczającej (Eco i jego szczelina w murze), a może być także przeniesione do wewnątrz dzieła sztuki (Magritte i jego drzwi). Ten drugi wariant wprowadza bogate możliwości przeciwstawiania sobie oddzielanych w obrębie utworu przestrzeni.

i wzięcie
w ramy

⁴ W. Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa 1976, s. 384.

Fontana i
Białoszewski

Jest oczywiście bardzo wiele utworów plastycznych czy literackich, w których spotykamy zasadę odgraniczania i obramowywania zastosowaną bądź wewnątrz dzieła, bądź na jego zewnętrznych granicach. Ja chciałabym zająć się tu takimi, w których istnienie obramowań (wewn., zewn.) jest, jak sądzę, główną zasadą ich istnienia i semantycznego funkcjonowania. Wybrałam więc serię obrazów malarza i rzeźbiarza Dominika Fontany⁵ i utwory literackie pisarza i poety Mirona Białoszewskiego.

W obrazach Fontany tym, co narzuca się odbiorcy natychmiast, są często wielokrotne, powtarzające się w całej serii kadraże wewnętrznej przestrzeni obrazu. Obrazy te różnie ideał „okien” — bo z oknami kojarzą się te wewnętrzne podziały — realizują. Rozmaicie też zabudowana jest przestrzeń wewnątrz i zewnątrz owych ram „okiennych”. Zawsze jednak mamy do czynienia z pewnymi stałymi elementami semantycznymi i konstrukcyjnymi jak rama (często zmultiplikowana), czyli wyobrażone pojęcie kadrażu oraz dwie rzeczywistości z zewnątrz i z wewnątrz ram. Pamiętajmy, że elementem nadrzędnym — semantycznie niezależnym — jest element ramy. Jego narzucająca się niezależność kompozycyjna może być dowodem na istotność ideologiczną pojęcia obramowania, co sprawia, że jawi się ono w rezultacie jako akcja, proces interpretacyjny, a nie tylko element statyczny dzieła sztuki.

Różne formy
okien

Różne są formy „okien”, począwszy od ramy płaskiej dwuwymiarowej z dużym światłem wewnątrz-okiennym, ramy przypominającej prawie że realistyczne okno (jak na obrazie Z/1), poprzez „okna” trójwymiarowe, perspektywiczne, pudełkowe, czasem zawieszane w przestrzeni (jak D/1, D/2, D/3), czasem „leżące” i „odbijające” jak lustro (D/4), dochodzimy do formy chronologicznie najświeższej, a mianowicie do „okien” przetransformowanych

⁵ D. Fontana, malarz i rzeźbiarz (ur. w 1937 r. w Genewie), profesor Ecole des Arts Decoratifs w Genewie. Oznaczenia, których używam w tekście do określenia obrazów, mają charakter czysto umowny, roboczy.

w „tunele”, „pasaż”, „przejścia” z wąskim małym światłem wewnątrzokiennym, wątłym światłem kadru w głębi obrazu. Kadraże — zarówno te ramowe (dwuwymiarowe), jak i te perspektywiczne (pudełkowe) — są jedno lub wielokrotne. Wielokrotnym „tunelem” jest Z/3. Rzeczywistość z zewnątrz ram „okiennych” jest rzeczywistością niepokoju i chaosu, podczas gdy rzeczywistość z wnętrza owych ram próbuje realizować spokój i ład. Zdając sobie sprawę z niebezpieczeństwa uogólnienia (bez którego jednak — a więc i bez niepożądanego uproszczenia, co jest antynomią nie do przewyciężenia — nie byłoby interpretacji) — można by stwierdzić, iż rzeczywistość z zewnątrz ram reprezentuje lęki i trudności rzeczywistości realnej, natomiast rzeczywistość z wnętrza kadrów przedstawia istniejące intencjonalnie — marzenie i poezję. To, co jest nie spełnione w jednej, ma być spełnione w drugiej (w ramach drugiej). To, co chaotyczne i przerażające, jawi się w ramach kadru jako uporządkowane i pożądane. Brutalność surowego opisu z zewnątrz ram przeciwstawiona jest refleksji lirycznej z ich wnętrza. Liryczną tęsknotę za pejzażem przedstawia np. D/3. Objęte ramą fragmenty nieba i chmur, czysta i biała przestrzeń nieba przeciwstawiają się w D/4 niepokoju ostrych szarych linii spoza kadru u dołu obrazu. Postacie w Z/4, wyrażające ekspresję cierpienia i rozpacz czy agresywne i nieprzyjemne symbole erotyczne (D/2), przeciwstawiają się jasnym, spokojnym kadrom wewnątrzramowym. W obrazach „tunelowych” pojawia się różnica światła i cienia pomiędzy rzeczywistością z zewnątrz i z wnętrza kadru. Pojawia się rodzaj światła „u wylotu tunelu”. Wyobrażenia metafizyczne, nieuchwytnie i niefiguratywne, zjawiają się w miejscach przedmiotowych. Przedmiotowych zresztą nie jest tak wiele i opozycja ta, wprowadzona z czysto deskryptywnej potrzeby, nie jest tu ważna. *Rzeczywistość „wewnątrzokienna” jest rzeczywistością uporządkowaną niezależnie od tego, co przedstawia — czy jest to wyraźny fragment pejzażu, czy*

Wnętrza i
zewnątrza

Sens
granicy

„tylko” kawałek nieba tożsamy z tym spoza ram. Samo zaistnienie podziału, granicy, obramowania przeciwstawia przecież intencję — realności, wymarzony porządek — chaosowi rzeczywistości realnej. Reasumując — można by sformułować spostrzeżenie zgodne z liryczną zasadą tych obrazów, iż świat z zewnątrz kadrów przedstawia rzeczywistość rozdarcia, sprzeczności, egzystencjalnej pustki, rozpaczliwej, nie do pokonania międzyludzkiej przestrzeni (Z/4, Z/1), niemożliwości porozumienia i dręczących niepokojów erotycznych. Natomiast świat z wewnątrz kadrów jest światem intencjonalnie ułożonym, wyrazem spokoju, harmonii i szczęścia. I zrozumiałe jest to, że przyszły kształt tego intencjonalnego ładu jest wyrażony poprzez plamę rozproszonego białego światła. Nie jest to jednak tak bardzo ważne. Ważna jest *idea nałożenia ramy na (budzącą lęk i niechęć) rzeczywistość, która bez tego pozostałaby niemożliwą do myślowego opanowania bezkształtną materią.*

Przykładowe
ekfrazy

Przyjrzyjmy się z bliska kilku obrazom Fontany. D/5 — zawieszona w przestrzeni pudełkowate dwukrotne „okno” perspektywiczne jest przeciwstawione maleńkiej, ledwo widocznej figurce człowieka u dołu obrazu. Między wiszącym „oknem” („oknami”) a „ziemią” przestrzeń zapełniona jest formami przypominającymi żeńskie organy seksualne. W ramach okien pojawia się kawałek nieba z chmurą. Istotne jest tu przeciwstawienie rozmiarów — maleńkiej figurki i przerastającego ją „okna”. Różnica ta jest surrealistycznie wyolbrzymiona. Przestrzeń zapełniona symbolami erotycznymi jest agresywna w kolorach i rozmiarach, światło wewnątrz pudełkowej ramy w stosunku do niej małe i wątłe. W ramach pudełkowatych „okien” pozornie nie ma nic, co mogłoby się przeciwstawić zewnętrznej agresji. Przeciwstawiają się bowiem one same jako symbol harmonii i porządku, symbol ujarznienia materii przeżyć.

W D/6 niefiguratywne plamy kłębiące się wewnątrz poszczególnych, kilkakrotnych, perspektywicznych

kadraży prowadzą do wątlego „czystego” światła w ramach ostatecznego podziału.

W D/3 wielkie ramy — ściany perspektywicznego „okna” ujmują jak w realistycznym „prawdziwym” oknie fragment pejzażu, miniaturkę gór z niebem i łąkami. I tu znowu napotykamy proporcje znaczące, wielkie ściany, boki perspektywiczne pudła w kolorach ciemnych fioletowo-niebieskich z akcentami czerwieni przeciwstawione są małemu, jasnemu w kolorach obrazkowi. Jest to jak gdyby miniaturka oprawiona w ciężkie, nienaturalnie ją przytłaczające ramy. Broni się wyrazistością przedmiotowych przedstawień i jasnym kolorem.

Wspaniałym lirykiem jest obraz D/1 wyobrażający zawieszane, lecące w przestrzeni perspektywiczne „okno” dwuwymiarowe z małym światłem wewnątrzokiennym, czerwone na niebieskogrzanym tle. Towarzyszy mu u dołu jego powtórzenie, odbicie, podwieszane na niebieskim, prawie granatowym tle chmur. „Okno” to zawieszane jest nad przestrzenią wyobrażającą (sugerującą) ziemię szarą, pustą, bezludną. Agresywność czerwieni i granatu, niepokój form chmur i niepokój panujący w dolnej strefie tego wyobrażenia przeciwstawia się prostocie form „okna”, wyrażającej się np. w linii jego ścian, czyli w efekcie spokojowi płynącemu z geometrycznej kompozycji trójwymiarowej perspektywicznej formy i wewnętrznego w niej światła. Obrazy „tunelowe” Z/5 i Z/6 są inną realizacją formy okna perspektywicznego. Ściany „okienne” rozbudowane i powiększone stały się przejściem, pasażem wypełniającym obraz prawie całkowicie — pomieszczeniem rozszerzającym się ku dołowi i zwężającym w jego polu widzenia. Dzięki tej „wciągającej” perspektywie odbiorca-widz podlega sugestii znajdowania się na skraju wejścia, u wlotu drzwi, czasem już wewnątrz „tunelu” (Z/3). W tej sytuacji pojawiające się na początku „drogi tunelowej” postacie ludzkie, mniej lub bardziej realistycznie przedstawione, są także wyobrażeniem nas samych wessanych w wizję rzeczywistości malarskiej,

Wspaniałe
liryk

Obrazy
tunelowe

czyli do wnętrza obrazu. Podobnie jak w obrazach z zawieszonymi w przestrzeni oknami niepokój linii i form ze ścian „tunelu” (w jego najszerszej części wlotowej) przeciwstawiony jest jasnemu kadrowi końcowemu, prostemu i geometrycznie ułożonemu (Z/4 czy Z/5). Niepokój i naturalistycznie przedstawiony lęk uosabiają postacie w ruchu wyciągniętych rąk (Z/4) i przerażające formy człekopodobne z Z/3. Tym ostatnim monstrualnym figurom, nieforemnym olbrzymom przeciwstawia się rytm kilkakrotnych podziałów ścian, w ramach których ukazuje się spokojny kadr uporządkowanych architektonicznie elementów z czymś w rodzaju posągów na postumentach stwarzających nastrój wręcz antycznego ładu i harmonii.

Perspektywa „okien pudełkowych” czy wciągająca architektura „tuneli” sprawia, że dla zidentyfikowanego z przestrzenią wewnątrzobrazową widza-odbiorcy „ściany tunelu” są czymś o wiele bardziej rzeczywistym i sugestywnym, niż były w innych obrazach dwuwymiarowe ramy. Nam, odbiorcom wciągniętym już w rzeczywistość obrazu, znajdującym się wewnątrz „tuneli”, sugeruje się wylot „tunelu”, a więc i ową rzeczywistość intencjonalną jako jedyne wyjście, jedyną możliwość, a nawet egzystencjalny nakaz. Tym samym silniejsza jest więc argumentacja za intelektualno-uczuciową koniecznością interpretacji rzeczywistości, koniecznością ujmowania jej w ramy naszej wrażliwości.

Konieczność ta jako akt twórczy zrealizowana jest także w utworach literackich Białoszewskiego, takich jak *Donosy rzeczywistości*, *Szумы*, *złepy*, *ciągi* i *Zawał*. Dziwne być może wyda się na pierwszy rzut oka porównanie Białoszewskiego hiperrealisty (?) z Fontaną, malarzem, u którego tak mało miejsca zajmują wyobrażenia figuratywne, nie mówiąc już o realizmie przedmiotowym czy zdarzeniowym. Wyda się ono jednak uzasadnione przy zastrzeżeniu, że podstawą porównania będzie wspólna dla obu artystów zasada *pojmowania rzeczywistości* i sposób reagowania twórczego, a nie porównywanie syn-

Jedyne
wyjście
(dla odbiorcy)

tagmatycznie zestawionych obrazów i tekstów, nawet gdyby obraz traktować jako tekst a tekst jak obraz.

Niezadowolające i budzące często niedosyt interpretacyjny wydają się dotychczasowe próby wyjaśnienia specyfiki takich utworów, jak np. *Donosy rzeczywistości*. Nie bardzo bowiem wiadomo, jak opisać rodzaj języka artystycznego, którym autor się posługuje, jak potraktować formę całości naracyjnych („opowiadanka”? „scenki z życia”?) z *Donosów*, jak je nazwać. Mówi się o języku potocznym Białoszewskiego, ale i poetyckim zarazem, o prostym słownictwie kolokwialnym, ale przeciwstawia mu się indywidualizmy i neologizmy, zwraca się uwagę na anakolutyczne konstrukcje „nieskładnej” mowy codziennej, które sąsiadują z wyszukаныmi metaforami i stylistycznymi aluzjami. Scenka przedstawiająca w *Donosach rzeczywistości* wizytę pracowników administracji w mieszkaniu bohatera przedstawiona jest przy pomocy słabo spójnego, z punktu widzenia norm literackiej polszczyzny i na pewno zgodnie z tymi samymi normami niepoprawnego, dialogu:

Niezadowolające wyjaśnienia *Donosów*

Fragment A

„— co to?

— gaz, kuchenka

— będzie pan musiał ją usunąć

— ale to sublokator i przecież

— pan odpowiada, to musi być usunięte

— co tam tak — nic nie brak?”⁶

Z kolei opis cmentarza w dniu Wszystkich Świętych pełen jest poetyckich indywidualizmów językowych i składniowych, i leksykalnych.

„Wychodzący w większej sile. Robią się wiry. My — ci chodnikowi, co po kolei, i ci z pośpiechu jezdnią — w kupie skolowanej i na szych. Trzymam Grację przed sychem. Ale że kulminacje zawsze przelatują szybciotko, to już. Po wszystkim”⁷.

⁶ M. Białoszewski: *Donosy rzeczywistości*. Warszawa 1973, s. 245.

⁷ *Ibidem*, s. 146.

Opis widoku oglądanego z okien wieżowca podczas wchodzenia po schodach brzmi

„Miasto opada aż spada. Trochę jak bomba”⁸.

Wielość in-
terpretacji...

Można do tekstów Białoszewskiego zastosować kryteria lingwistyczne, można posłużyć się analizą syntaktyczną, która wykaże, że zdania są eliptyczne bez wyrażonego predykatu („ale to sublokator”) lub urwane, bo po spójniku przyłączającym zdanie wynikowe („i przecież”) brak dalszego ciągu, gramatyka tekstu ujawni poważne zachwiania w spójności tego tekstu, o czym świadczy np. zredukowana do minimum miazga narracyjna towarzysząca zazwyczaj dialogowi, analiza słownikowa wykaże wulgaryzmy („srać mi się chce”) obok poetyckich neologizmów („my ... chodnikowi”), a frazeologiczna zwróci uwagę na związki frazeologiczne, których mitologiczną funkcją zajmie się semiotyka literacka. Stwierdzimy mnogość form i współistnienie obok siebie różnych „heterogenicznych” zjawisk językowych i literackich i dalej nie będziemy wiedzieli, czym jest taki utwór i nawet czy w ogóle jest samodzielnym utworem:

i niewiedza

Fragment B

„— ach	Mama do Baški, w palcie,
— co ci jest?	przed wyjściem na targ do
— mój Boże	Pionek po 50 latach życia
— no co ci jest?	
— bo człowiek jest taki mały” ⁹	

Nie język,
lecz rzeczy-
wistość

oraz jak nazwać jego odrębność i inność od częściej spotykanych form i przekazów literackich. A nie jest to możliwe, dopóki nasze rozważania dotyczyć będą tekstu, obojętne czy traktowanego na poziomie morfologicznym, frazeologicznym czy narracyjnym. Rozważania takie nie są w stanie wyjaśnić artystyczno-myślowych racji powstawania takiego zjawiska, jak utwory Białoszewskiego, ponieważ nie

⁸ *Ibidem*, s. 20.

⁹ *Ibidem*, s. 7—8.

język jest tu najważniejszy. Specyfika ich nie leży w zjawiskach poetyki, ale w sposobie ujęcia rzeczywistości. Język jest tu narzędziem, co wynika ze specyfiki literatury w ogóle, i wbrew mylącym pozorom nie jest tu najistotniejszy. Analiza językowa może być tu sensowna, jeżeli poprzedzona jest stwierdzeniem, że *taka, a nie inna postać językowa tych utworów wynika z zewnątrz, niejako spoza literatury*, jest naturalną konsekwencją przyjętej przez pisarza postawy myślowej. Spróbujmy ją określić. W tym celu wyobraźmy sobie, że czytając *Donosy rzeczywistości, Szumy, zlepy, ciągi, Zawał* odbieramy je (ich części i części, poszczególne scenki i całości) jako wyrażone w języku *wykrawywane fragmenty otaczającej nas rzeczywistości*. Reakcja artysty na świat manifestuje się poprzez wykrawywanie plastrów z otaczającej nas materii zjawisk, zdarzeń, rozmów, sytuacji, dźwięków, hałasów, szumów i ciągów i podawanie ich nam w odautorskim *obramowaniu*. Czy będą to (częste) ograniczenia akapitowe, czy frazeologiczne, czy słownikowe zaznaczenia początków i końców, czy nawet czasem jakiś neologizm pełniący funkcję sygnału granicznego, będą to zawsze granice wyodrębniające *fragmenty* rzeczywistości. Sposób określenia sytuacji, w której rozgrywa się dialog we fragmencie B, świadczy najlepiej o tendencji do wykrawywania rzeczywistości raczej niż do jej opisywania w tradycyjnie literackim sensie. Opis sytuacyjny wyrzucony jest poza dialog, a więc poza tekst właściwy, poza język. Zaznacza się odrębność sytuacji (zdarzenia) w stosunku do słów w niej zaistniałych. Zaznacza się jej odrębność, a więc i podkreśla się —

Autorskie
obramowanie

Sytuacja
a język

Podobnie jak to było przy obrazach okiennych Fontany — *ujęcie w ramy* będzie sposobem twórczego

Plastry
rzeczywistości

reagowania na otaczający świat. I podobnie jak obrazy „okienne”, donosy rzeczywistości (owe ujęcia, kadraże rzeczywistości) pozwalają artyście uzyskać potrzebny do jej zrozumienia dystans i pożądaną ład. *Zawał* — ostatnia powieść Białoszewskiego jest także, w większej tylko skali, takim wykrojonym z rzeczywistości plastrem, zawierającym zresztą w sobie kadraże wewnętrzne.

Uczucia lęku i niezgody na rzeczywistość otaczającą powodują chęć oddzielenia się od niej:

„lubię (...) odcięcie od świata, choć ono jest trudne, bo świat nie da się tak od siebie za bardzo odcinać”¹⁰.

Decyzje
wyodrębnienia

Skoro jest to jednak niemożliwe do zrealizowania, te same uczucia inspirują twórczą interpretację, która już też spełnia rolę odgrodenia (separatora), już to nadaje owej rzeczywistości nowy pochodzący od artysty porządek i tym samym oswaja budzące przerażenie szumy, zlepy i ciągi otaczającego świata kadrując je w plastry wykrojone w językowo-pojęciowej zdarzeniowej materii. Czasem przedstawienie tego, a nie innego fragmentu uzasadnione jest wyjątkową dramatycznością (np. *Zawał* — jako taki właśnie fragment życia swojego i innych) jakiegoś miejsca życia, tak jak dramatyczna jest dla Eco szczelina w murze w porównaniu z gładką powierzchnią wokół niej, czasem jednak ramy ujmujące wycinek rzeczywistości wybierają go bez specjalnie widocznych dramatycznych powodów. Fragment odróżnialny jest od swego otoczenia tylko decyzją nadania mu obramowania, tak jak to się dzieje przy ujęciu w ramy fragmentu chmury czy nieba:

Fragment C

„O trzy salki dalej leży wąsaty dziadek — pokazał mi go dziś mój długowłosy sąsiad, kiedy mnie obwiał dla rozrywki korytarzem. Dziadek śpi. Widać go tylko w uchylonych drzwiach. A jak nie śpi, bez przerwy dzwoni na salowe. Ale one już dawno zbuntowane, a on woła — srać mi się chce.

¹⁰ M. Białoszewski: *Zawał*. Warszawa 1977, s. 43.

Podobno był już w trupiarni. Na drugi dzień przyszli go ubierać, a on ożył. To była trudna do zbadania śmierć kliniczna. O ile to prawda”¹¹.

Zauważamy zaznaczony epicki, narracyjny początek i baśniowe zakończenie jako ograniczenie, w ramach którego oglądamy właściwie amorficzny fragment codziennego szpitalnego dnia.

Fragment D

„Rano może przyjdzie salowa Zuzia. Tak ją nazwał Chrobry. Będzie zamiatała, tarmosiła Chrobrego

— późno, wstawać, co za śpioch

— niech pani da mi spać

— nie, nie spać — i tarmoszenie.

Przy śniadaniu on ją zapyta

— to kiedy pójdziemy razem do kąpieli?

— no właśnie

albo ona jego spyta

— to kiedy pójdziemy razem do kąpieli?

— dziś

— co to za książka?

— to o królewiczach, jak otruli królową.

Potem ona wychodzi, on mówi

— żeby ona nie była taka brzydka i ograniczona

— właśnie — odpowiada pan Ha

— i żeby nie była taka chytra na pieniądze

— tak.

Zuzia ma przepaskę ręcznikową białą na włosach, a włosy rozpylone w bok od uszu w dwa wiechcie, nawet stylowe, holenderskie, osiemnastowieczne z obrazu zalotów, gdzie te opychania się, przewracanie na sianie, pod drabiną, podszczypanywanki...

Zuzia nie taka mała, z twarzą w dodatku też rodzajową, mięsista, wraca do naszego pokoju, Chrobry myje swoją cielesność pod kranem, ona go łokciami niby odpycha, zaczynają się łokciowe popychania w kącie, odbijania, śmiechy. Zaraz mi się przypomina przedwojenna płyta z polką.

oj, Michałowa nie popychaj,

i po kątach mi nie wzdychaj,

oj Michałowa, tralalala

tratatatata, oj”¹².

Polka
z Zuzią

Zaprezentowany dialog wraz z opisem sytuacji dialogowej (*Rano może...*) jest fragmentem szpitalnej

¹¹ *Ibidem*, s. 19.

¹² *Ibidem*, s. 22.

Fragment
szpitalnej
rzeczywistości

rzeczywistości. Dialog rejestruje (wydaje się, że słowo po słowie) padające słowa i zdania. Czytelnik odczuwa nawet rodzaj znużenia zmuszony śledzić całość rozwijającej się bezpointowej sceny. Literatura piękna przyzwyczaiła nas do wybierania z rzeczywistości fragmentów raczej dramatycznych, rzadkich, specjalnych, dlatego też cząstka rzeczywistości podana wraz z „szumami” i „śmiechami” sprawia wrażenie trudnego do zidentyfikowania przesytu. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest także rodzaj użytego języka. Mamy więc syntaktyczne kolokwializmy składniowe, jak np. zdanie pozornie złożone *to o królewiczach, jak otruli królową*, gdzie odczuwana „nieskładność” i niewyrazistość semantyczna polega na tym, iż w stosunku łącznym połączony jest składnik syntaktyczny (*o królewiczach*) ze zdaniem (*otruli królową*). Zjawisko to realizuje jeden z mechanizmów mowy potocznej, który wyraża się w tym, iż mówiąc nie obejmujemy treściowo i konstrukcyjnie całości mającego nastąpić wypowiedzenia, co sprawia, że podajemy najpierw (w skrócie) jego treść ogólnikową (*to o królewiczach, książka jest o królewiczach*) będącą już samodzielną całością myślową i językową, a potem dostawiamy składniki lub zdania trochę na zasadzie *domina* dookreślając nimi poprzednio podaną informację. Poza tym jeszcze pewna dwuznaczność tego wypowiedzenia spowodowana jest wielofunkcyjnością *jak*, które oprócz przedmiotowości, kiedy występuje jako ewentualny synonim *że* i informuje o fakcie otrucia, może sugerować także sposób otrucia królowy. Jako cechę języka potocznego zauważmy również w całym cytowanym fragmencie nadużywanie zaimka *to*, pojawiającego się w funkcji wyłącznie nawiązującej i pozbawionego jakiegokolwiek roli semantycznej. Charakterystycznym zdaniem czy raczej syntagmatyczną całością jest — *nie, nie spać — i tarmoszenie*, gdzie zestawienie potocznego dialogu z rzadkim, właściwie będącym raczej formacją potencjalną niż faktyczną, rzeczownikiem odsłownym — *tarmoszenie* za-

Język
potoczny...

powiada to, co realizuje się później w partii narracyjnej, czyli refleksję liryczną. Symboliczna jest tutaj funkcja tego rzeczownika, który sygnalizuje dystans, ramę autorską, a z drugiej strony przez swój morfologiczny charakter ujęcia czynności w formie rzeczownikowej jest tej czynności ustatycznieniem, zamknięciem, a więc też rodzajem obramowania na nią nałożonym.

i funkcja
symboliczna

Komentarz liryczny do całej dialogowo-sytuacyjnej sceny zawiera szereg odautorskich poetyckich obramowań stwarzających, jak zobaczymy, odrębną, nadbudowaną na realnej, rzeczywistość wyobrażeniową. Zobaczenie salowej Zuzi jako postaci z rodzajowego obrazu malarstwa holenderskiego dokonuje się w języku przez użycie przymiotnika *rozpylone* w stosunku do włosów Zuzi, a także nazwanie jej uczesania *włosy rozpylone w dwa wiechcie*, sugerujących to, co potem się konkretyzuje, a więc obraz popychających się na sianie wiejskich dziewczyn. Wyliczanie przymiotników precyzujących opis tego uczesania przez coraz dokładniejsze go określanie — *stylowe, holenderskie, osiemnastowieczne z obrazu zalotów* przywodzi na myśl zwięzające się perspektywiczne kadraże okienne po to, by mogły ukazać w głębi sielski obrazek podszczypywanek i baraszkowania na sianie, jakże odległy i różny od rzeczywistości szpitalnej sali. Odsłowna formacja — *opychania się*, a także *podszczypywanki* ujmują czynności te w wyraźne kształty. W dalszej części tego narracyjnego fragmentu sytuacja przy umywalce coraz ściślej zaczyna upodabniać się do sytuacji zalotów na sianie z holenderskiego malowidła. I znowu, tym razem jeszcze wyraźniej, bo zmultiplikowane przez liczbę mnogą, użyte rzeczowniki odsłowne prowadzą nas do mającego w pamięci i wywołanego obrazem holenderskiej Zuzi salowej — tekstu „przedwojennej” (charakterystyczna mitologia tego słowa) polki. Reakcja niechęci na szpitalną salową rzeczywistość, rozpoczęta ujęciem, czy raczej ujęciami przedstawianego dialogu, doprowadziła do zamajaczenia w głębi pamięci tekstu

Zaloty przy
umywalce

piosenki, symbolu minionych (lepszyc?) czasów, wspomnienia młodości, w każdym razie poetyckiej strony życia. Surrealistycznie pojawiający się w rzeczywistości szpitalnej tekst piosenki jest ową koniecznością egzystencjalną we wrogim otoczeniu sali szpitalnej, czyli sposobem na jej interpretację, na przetrwanie.

Cytaty z rzeczywistości

Wystarczy przekartkować *Zawał*, aby zdać sobie sprawę z dziwnego na pozór sposobu kawałkowania narracji, często jedna strona zawiera w sobie kilkakrotny podział, np. duże odstępy akapitowe — oddzielające od siebie poszczególne fragmenty. I są to właśnie owe ujęcia wybierane z rzeczywistości, dla których czasem jedyną racją zaistnienia jest wydzielenie i zaznaczenie odrębności, a więc tym samym ich *udramatycznienie* i nadanie statusu literackiego.

Innym trochę rodzajem ramy nałożonej na rzeczywistość jest przedstawienie jej czytelnikowi już spreparowanej w mitologizującym ją ujęciu:

Fragment E

„Kiedy wszedłem się wysiusiać, zagroziło mi drogę, zbite w kupę, jak grobowcowe skarby, stado urynałów”¹³.

i dalej:

„W łazience nie było nikogo, biała szafa stała otworem, jakby grodząc wchodzącego od okna. Na oknie graty, czerwone poduchy w przypadkowych ugnieceniach, w porzuceniu”¹⁴.

Interpretacyjne zabiegi

Obraz będący porównaniem nocników do grobowcowych skarbów funkcjonuje jako sposób ujęcia niezrozumiałej (wrogiej) rzeczywistości szpitalnej w ramy znanego skojarzenia. Utożsamienie nieznanego ze znanym funkcjonuje tu jako zabieg interpretacyjny. Obraz spiętrzonych garnków przedstawionych jako grobowcowe skarby zrozumialszy jest niż stos nocników w łazience niezależnie od tego, iż odleglejszy sytuacyjnie. Można to porównać z obrazem Z/3, gdzie w głębi tunelu majaczy niewyraźnie antyczny porządek architektoniczny.

¹³ *Ibidem*, s. 59.

¹⁴ *Ibidem*, s. 60.

W dalszej części fragmentu E napotykamy znowu charakterystyczne rzeczowniki odsłowne w liczbie mnogiej: *przypadkowe ugniecenia, porzucenie*. Zwłaszcza rama-komentarz, jaką jest przymiotnik *przypadkowe* w odniesieniu do pogniecionego stanu poduszek, pozwala oddzielić od siebie, odsunąć na dystans i przyglądać się rzeczom i tak właśnie skomentowanym uznać je i przyjąć.

Konieczność ujmowania rzeczywistości otaczającej w ramy i ten sposób jej komentowania jest więc zasadą twórczości obu artystów niezależnie od tego, czy rama ta będzie wyrażona kreską namalowaną na papierze, czy światłem akapitowym w druku lub powtórzeniem wyrazu. Wydaje się, że na pozór nieforemne i niespójne utwory Białoszewskiego realizują tylko inne pojęcie formy, formy jako obramowania, konturu, formy jako efektu zadziałania wyodrębniającego. To, co odgraniczone, nabiera kształtu, nobilitowane decyzją wyboru artysty. Ujmowanie w ramy rzeczywistości otaczającej wprowadza do niej ład, harmonię i porządek, osiąga ideał piękna:

Rama-ko-
mentarz

„Mianowicie pięknym może być tylko to, co uchwytnie. Mówiąc w *Metafizyce* o właściwościach rzeczy stanowiących o pięknie, wymienił (Arystoteles — *M.S.*) obok ładu i proporcji — ograniczenie (...). Rzeczy ograniczone podobają się dlatego, że są dla zmysłów i umysłu uchwytnie”¹⁵.

Być może wielość aspektów współczesnej nam rzeczywistości, jawiącej się często jako chaotyczny szum, zlepek i ciąg, wymyka się tradycyjnym sposobem uchwycenia jej specyfiki i manierom interpretacji; być może właśnie ten „ujmujący w ramy” jest najcelniejszy, a przynajmniej jest za taki przez obu artystów uznany. Przede wszystkim jednak ważna jest tu konieczność kształtowania rzeczywistości przez nadawanie jej własnego ujęcia, które jest działaniem intelektualnym dążącym do zrozumienia jej fenomenów.

Forma...

i sens

¹⁵ W. Tatarkiewicz: *Estetyka starożytna*. Wrocław 1962, s. 183.