

EWA NOFIKOW
(Uniwersytet w Białymstoku)

WOKÓŁ „TAJNEGO DZIENNIKA” MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO

BIAŁOSZEWSKI PRZED „DZIENNIKIEM”. Redakcja: Wojciech Browarny, Adam Poprawa. Kraków (2010). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 184, 2 nlb.

Białoszewski przed „Dziennikiem” jest zbiorem dziewięciu artykułów poświęconych nie wydanemu jeszcze *Dziennikowi* Mirona Białoszewskiego¹. Nieliczne fragmenty, na których opierają się badacze, publikowane były w „Odrze”, „Kwartalniku Artystycznym”, „Arkadii”, „Gazecie Wyborczej” oraz w „Zeszytach Literackich”. Jest ich stosunkowo niewiele, trudno więc stwierdzić, na ile są reprezentatywne dla całości. Można się domyślać – biorąc pod uwagę zarówno wydrukowane części dziennika, jak i teksty literackie Białoszewskiego, często do zapisów dziennikowych zbliżone – że całość nie będzie odbiegała od znanych „próbek”. Autorzy publikacji postanowili wykorzystać istniejący materiał, by wyciągnąć wnioski na temat całości. Pojawia się jednak wątpliwość, której zresztą świadomi są badacze, a która towarzyszy czytelnikowi w trakcie lektury ciekawej skądinąd pozycji, dotycząca zasadności zaproponowanego czy może lepiej – założonego zakroju pracy. We wstępie zatytułowanym *Zanim przybędzie bibliografii* czytamy: „skupienie się na pojedynczym wyimku z *Dziennika*, na całości powstałej za sprawą publikacji w konkretnym numerze któregoś z periodyków – nie stwarza szczególnych kłopotów metodologicznych. Ale czytelnik znajdzie w tym tomie również ujęcia całościujące. Owszem, przenika je świadomość ograniczonego dostępu do tekstu, jednakże nieraz synteza pozostaje poznawczą pokusą” (s. 5). Czy rzeczywiście znajdujemy w tomie „ujęcia całościujące”? I czy w ogóle możemy je znaleźć? Jeden z autorów, a zarazem redaktor omawianej pracy, Adam Poprawa, posłużył się tyleż zgrabnym, co budzącym wątpliwości terminem: „literaturoznawstwo przeczuć i domniemań [...]” (s. 150), mającym tłumaczyć jego własne przeświadczenia dotyczące całości nie wydanego *Dziennika*, ale będącym jednocześnie formułą intelektualną, na której oparto prezentowany zbiór artykułów. Podobną postawę przyjmuje autorka jednego z tekstów, Urszula Glensk, pisząc: „Znalazłam się w sytuacji kogoś, kto próbuje zobaczyć całość, a podgląda przez ledwo uchylone drzwi. Pozostaje zatem domniemanie i intuicja. I śmiałe założenie, że elementy konstrukcji tekstu widoczne we fragmencie znajdują potwierdzenie w całości” (s. 53). W tym miejscu rodzi się pytanie: czy rzeczywiście trzeba było rozszerzać perspektywę poprzez przywołanie – nieznaną przecież – całości jako badawczego punktu odniesienia, by stworzyć interesujący tom poświęcony opublikowanym już częściom *Dziennika*? Jaka była funkcja tego zabiegu, skoro rozważania autorów artykułów tak czy inaczej dotyczą tego, co dane i znane, nie zaś hipotetycznej całości?

Ubezpieczając niejako swoje stanowisko, podają oni w wątpliwość możliwość ogarnięcia jakiegokolwiek całości. Powołując się na próby kompletnej lektury np. *Miazgi* Jerzego Andrzejewskiego czy *Anda* Stanisława Czycza, konstatują: „Czy badacz rzeczywiście ogarnia wtedy całość? Rzecz jasna, przeczytał ją i to odróżnia jego sytuację od naszej, interpretatorów *Dziennika*, niemniej problem pozostaje. Na ile bowiem kontekst całości u komentatorów cyklu Parnickiego albo *Miazgi* jest założeniem, nie zaś poddawaną weryfikacji hipotetyczną strukturą? Czy doprawdy całość stanowi dla badaczy kontekst o pełnej możliwości aktualizacyjnej?” (s. 6). Zapewne każda całość postrzegana bywa tylko częst-

¹ Recenzja ta powstała, zanim ukazały się, długo oczekiwane, zapiski M. Białoszewskiego opublikowane pt. *Tajny dziennik* (Kraków 2012) przez wydawnictwo „Znak”.

kowo bądź po prostu problematyzowana na różne sposoby, niemniej to pomniejszane przez autorów „odróżnienie”, czyli istnienie – lub nie – całego tekstu, do którego mogliby się odwoływać, wydaje się kwestią zasadniczą. „Poddawanie weryfikacji” założonej, całościowej struktury wiąże się bowiem z odnoszeniem do niej – jednak istniejącej całości – fragmentów i części tekstu albo tekstów, a także z konfrontowaniem jej z innymi pozycjami. Tego autorzy omawianej książki nie robią, bo też nie byli w stanie tego zrobić. Pytanie, czy konieczne było usprawiedliwianie publikacji niezbyt przekonującą koncepcją niemożliwości percypowania wszelkiej całości? Czym innym jest bowiem „niemożliwość całości” w przypadku tekstu, którego interpretację poprzedza lektura, czym innym zaś wnioskowanie o całości (domyślanie się jej) z dostępnych fragmentów.

Omawiana praca, sytuując się między kanonicznymi odczytaniami twórczości Białoszewskiego, poruszającymi zagadnienia języka poetyckiego, podmiotowości, stosunku do rzeczywistości i sposobu bycia w świecie określanego jako „osobność”, otwiera również ważne i dosyć nowe przestrzenie interpretacyjne. Należą do nich zagadnienia związane z cielesnością wpisujące się w dyskurs homoerotyczny czy szerzej – campowy, a także ujęcia wykorzystujące terminy „performance” i „teatralność”². Wątpliwości budzi natomiast stwierdzenie, że w pracy „Znalazło się też pierwsze podejście intertekstualne, w ramach którego zestawia się dziennikowy zapis Białoszewskiego z dziełem innego pisarza [chodzi tu o utwór Tadeusza Różewicza – E. N.]” (s. 6). Intertekstualność nie polega przecież na zestawianiu ze sobą różnych tekstów, lecz na śledzeniu dialogu między nimi. W węższym rozumieniu byłby to termin, w którego obręb „wchodzą wyłącznie relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika”³, w szerszym zaś rozumieniu byłyby to przestrzenie odniesień do niekoniecznie wyraźnie określonego, konkretnego tekstu, raczej zaś do sfery użyć języka⁴. Tekst Joanny Pyszny, którego dotyczyło zamieszczone we wstępie sformułowanie, nie spełnia warunków ujęcia intertekstualnego, sytuując się raczej w sferze odczytań – najogólniej mówiąc – porównawczych.

Założeniem autorów książki nie była prezentacja jednolitego, a więc bezkonfliktowego, spojrzenia na zagadnienie, jakim jest dziennikowe piarstwo Białoszewskiego. Dlatego też przedstawione w pracy teksty wchodzą ze sobą w dialogi, a także nie wyrażone wprost polemiki. Pomimo deklarowanego we wstępie pozostawienia autorom całkowitej wolności twórczej – jak stwierdzają redaktorzy: „pisanie było już działaniem indywidualnym, celowo zrezygnowaliśmy z dyskusowania poszczególnych tekstów na etapie ich pierwszych wersji. Niech się połączą i konfrontują w książce” (s. 6) – niektóre z nich układają się w dwu- albo wielogłosy. Nie jest to, oczywiście, zarzut, raczej konstatacja wskazująca na istnienie powracających tematów i zagadnień, które w lekturze tekstu Białoszewskiego są szczególnie ważne. Tym samym praca ta wymaga czytelnika aktywnego i nie oczekujące-

² O zagadnieniach tych pisali już m.in. J. K o p c i ń s k i, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1997. – R. N y c z, „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*. W: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001. – G. R i t z, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa 2002. – J. N i ż y ń s k a, „Znaleziony list” Mirona Białoszewskiego. *Próba lektury „małych narracji” w perspektywie teorii „queer”*. W zb.: *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Red. H. G o s k, B. K a r w o w s k a. Warszawa 2008. – P. S o b o l c z y k, *Homobiografia: Miron Białoszewski*. „Pogranicza” 2008, nr 6.

³ M. G ł o w i ń s k i, *O intertekstualności*. W: *Intertekstualność, groteska, parabola. Szkice ogólne i interpretacje*. Kraków 2000, s. 8.

⁴ Zob. J. C u l l e r, *Presupozycje i intertekstualność*. Przeł. K. R o s n e r. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3.

go rozwiązań problemów badawczych, chcącego raczej stawiać pytania, które pozwalają na poszerzenie pola gry intelektualnej. Konsekwencją tych założeń stanowi natomiast dość luźny związek między tekstami, także w sferze wykluczających się czasem wniosków. Jest to często problem dużych publikacji pokonferencyjnych, w których niemożliwe okazuje się ustalenie jakiejś wspólnej linii namysłu nad zagadnieniem. W przypadku książki niewielkiej oczekuje się jednak w miarę wyraźnego sproblematyzowania, nie tylko wspólnego, literackiego pola odniesienia.

Publikację otwierają dwa teksty, jeden autorstwa Mariana Bieleckiego (*Wyjście z szafy*), drugi – Wojciecha Browarnego („*Babszczyzna*” *Mirona Białoszewskiego* (*kobieta jako obraz, ciało i tożsamość*)), które stanowią również początek dyskusji książkowej. W pewnym sensie ustawiają też antropologiczną perspektywę odbioru. Poświęcone są zagadnieniom związanym z cielesnością, fizycznością oraz koniecznością podjęcia nowoczesnych odczytań, które wpisatyby twórczość Białoszewskiego w dyskurs dotyczący cielesności, ze szczególnym uwzględnieniem dyskursu homoerotycznego. Tematy teatralności i performatywności *Dziennika* przedstawione zostały przez Joannę Orską w artykule *Życie jako happening. O artystyczności „tajnego dziennika” Białoszewskiego* oraz Izabelę Poprawę w tekście *Wszystko inne. O komizmie dziennikowym Białoszewskiego*. Artykuły te w ciekawy sposób uzupełniają się, ukazując różne momenty teatralizacji czy teatralności zarówno w procesie twórczym, jak i w procesie odbioru fragmentów *Dziennika*. W książce znajdują się także trzy teksty – Urszuli Glensk *Ameryka zapisana dwukrotnie*, Macieja Gorczyńskiego *Białoszewski klasyk* i Marcina Czerwińskiego *Dziennik, (anty)literacki efekt egzystencji*, w których autorzy podejmują namysł nad różnymi wymiarami literackości znanych fragmentów *Dziennika*. Artykuły Adama Poprawy *Mistrz duchowy w trafach społecznych* oraz Joanny Pyszny „*A ja ją przeżyję po swojemu...*” *Dwie relacje o śmierci Matki* – których nie charakteryzuje tak wyraźne podobieństwo tematyczne z innymi tekstami – poruszają zagadnienia dotyczące wyrażania tego, co nie do końca poznane, niewysłowione, związane z głęboką emocjonalnością i duchowością.

Aby w jakiejś mierze zapanować nad różnorodnością tekstów zaprezentowanych w omawianej pracy, postanowiłam wyznaczyć kilka – moim zdaniem, najważniejszych – kręgów tematycznych, w których obrębie poruszają się badacze. Pierwszym, być może najciekawszym, ponieważ stosunkowo nowym pojęciem w badaniach literackich byłaby performatywność, do której autorzy części prac zamieszczonych w książce odwołują się wprost bądź pośrednio. Tekst przestaje funkcjonować tylko jako zapis, traktowany jest natomiast jako element odnawialnej i powtarzalnej, ale też wciąż ustanawianej, aktywności twórczej, zarówno nadawcy, jak i odbiorcy. Performatywność w rozumieniu językoznawczym to „akt performatywny”, czyli ustanawiający – wypowiedzianie pojęte jest jako kreowanie rzeczywistości społecznej, natomiast w teorii *queer* – i tutaj kontekstem będą tezy Judith Butler – oznacza nie tyle jednorazowe tworzenie, ile powtarzanie zachowań socjalnych, co w konsekwencji prowadzi do performatywnego ustanowienia płci. Lektura tego typu wiąże się z wyjściem poza badania tekstologiczne i z wychyleniem w kierunku pozatekstowej rzeczywistości, która okazuje się nieodłączna od tekstu, co jest szczególnie istotne, gdy tematem rozważań uczyni się literaturę niefikcyjną⁵.

W zupełnie oczywisty sposób tę drogę odczytywania tekstu Białoszewskiego propo-

⁵ Zagadnienie to jest ważne w lekturze tekstów dziennikowych i pamiętnikarskich, czyli tych, które swoją materią czynią rzeczywistość pozafikcyjną. W tych przypadkach pojęcie performatywności jest rozpatrywane nie w kontekście płci, ale pamięci. Akt pisania to akt pamiętania, dlatego też, jak twierdzi P. R o d a k (*Wojna i zapis (o dziennikach wojennych)*. „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 42): „jeśli bruliony, notesy, kartki papieru i zapisane w nich teksty mogą zostać zniszczone lub ulec zniszczeniu, to sam akt pisania dziennika zniszczeniu nie podlega. To, co mu grozi, to nie zniszczenie, lecz zapomnienie”.

nuje Bielecki. Oczywistość, o której wspominam, dotyczy nie tyle istnienia takiej lektury w badaniach, ile tematu płci i seksualności, które w przypadku autora *Szumów, zlepow, ciągów* mają ważne – jeśli nie zasadnicze – znaczenie. Bielecki nie posługuje się, co prawda, pojęciem performatywności, natomiast traktowanie tekstu i tematów poruszanych przez Białoszewskiego, jak również aparat krytyczny wykorzystany w artykule wskazują na zakorzenienie myśli jego autora w badaniach spod znaku „zwrotu performatywnego”⁶. Dyskutując z konstatacjami Germana Ritza dotyczącymi polskiej literatury homoerotycznej (wykorzystywanie homoerotyzmu jako tematu i jako problemu), Bielecki przywołuje dwa istotne, jego zdaniem, pola w obrębie *queer theory*, w których można/trzeba czytać *Dziennik Białoszewskiego*. Są to: *Epistemology of the Closet* Eve Kosofsky Sedgwick oraz estetyka campu, o której swego czasu wypowiedziała się Susan Sontag. Rozpatrywanie dziennikowych relacji Białoszewskiego w przywołanych kontekstach wiąże się, oczywiście, z różnymi odsłonami homoseksualizmu pisarza. Jest to więc swego rodzaju (dziennikowy) performatywny *coming out*. Bielecki tłumaczy, na czym polega „wychodzenie z szafy” (pokazywanie, a więc upublicznianie, własnej orientacji seksualnej) Białoszewskiego, dokonujące się poprzez podróż do Ameryki i podczas niej: bywanie na pikietach, „wizyty w miejscach, których »nie uwzględni żaden bedeker« – w pornoshopach, pornokinach i miejskich szaletach. Szukał tam, z mniejszym lub większym powodzeniem, tego, czego otwarcie w swoim kraju doświadczać nie mógł” (s. 17–18). Prowadzi to wprost do doświadczenia wolności i wiążącej się z nią radości, tak charakterystycznych z kolei dla estetyki campu – choć, jeśli chodzi o autora *Obrotów rzeczy* – bez radykalizmu, który ją charakteryzował⁷. Pojęcie campu powinno być zresztą ostrożnie stosowane w przypadku twórczości Białoszewskiego, m.in. ze względu na dystans poety do wszelkich „zbiorowych” estetyk⁸. Według Bieleckiego „Nieskrępowana miłość homoseksualna jest tu [...] doświadczeniem bezgranicznej wolności. [...] Naprawdę zdumiewające jest to wyluzowanie Białoszewskiego i jego zgoda na siebie, zgoda na życie wraz z jego wszystkimi przygodnościami” (s. 21). To ujęcie, sytuujące się obok tekstów takich autorów, jak Inga Iwasiów, Robert Cieślak, Piotr Sobolczyk, wydobywa na wierzch („wyciąga z szafy”) „gejowską wrażliwość” Białoszewskiego, jak określa ją Bielecki, rozumianą jako odmienna, bogatsza percepcja świata, która przekłada się na realizację literacką. Jednocześnie poetyka Białoszewskiego miałaby być campowa – i tutaj autor artykułu odwraca niejako campowy porządek czytania – nie poprzez przedstawianie tego, co radykalne i wyraźnie transgresywne, lecz poprzez ukazywanie zwyczajności w bogactwie jej przejawów. Tym samym nienowe stwierdzenia dotyczące twórczości Białoszewskiego i jego namysłu nad „nizinami” rzeczywistości zyskują nową jakość. Bielecki traktuje ten sposób podejścia do rzeczywistości jako „»niski« homoseksualizm literacki” (s. 23) w porównaniu z tym prezentowanym przez Jarosława Iwaszkiewicza czy Witolda Gombrowicza. Wydaje mi się, że to rozróżnienie służy nie tylko przeciwstawieniu poetyk rozmaitych pisarzy, lecz również wskazaniu szerokiego pola odniesienia dla twórczości Białoszewskiego, czytanej w perspektywie homoerotycznej. Jest to też, jak sądzę, postulat naukowy Bieleckiego – zwrócenie uwagi na obszar, którego badanie ledwie kielkuje i który domaga się gruntownego omówienia⁹.

⁶ E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁷ Zagadnienie estetyki campu wprowadzone przez S. Sontag w *Notatkach o Kampie* (Przeł. W. Wartenstein. „Literatura na Świecie” 1979, nr 9) w nowym ujęciu prezentuje książka *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej kulturze* (Red. P. Oczko. Warszawa 2008).

⁸ Przekonująco pisała o tym Niżyńska w przywoływanej wcześniej pracy (zob. przypis 2).

⁹ Zupełnie na marginesie dodam, że tekst Bieleckiego można uznać za zaangażowany, odnoszący się ironicznie do nastawień występujących w środowisku literaturoznawczym, co jest działaniem – jak można sądzić – skierowanym ku campowej i do pewnego stopnia ludycznej prowokacji. Autor spekuluje, przywołując przy okazji opinie A. Medhurst na temat campowości uniwersytetu i reakcji,

Performatywność dziennikowych zapisów Białoszewskiego dotyczy także pokazywania – a poprzez to konstytuowania swojej tożsamości – siebie jako podmiotu homoerotycznego i seksualnego (cielesność jest istotnym aspektem zagadnienia), wychodzącego na światło dzienne z „(polskiej) szafy” (s. 16) oraz włączającego się – być może, paradoksalnie w odniesieniu do często przywoływanej przez badaczy postawy „osobności” charakteryzującej Białoszewskiego, twórcę i człowieka – we wspólnotę ze względu na udział w „obrządku” homoseksualnym. Jest to, co prawda, uczestnictwo anonimowe (szczególnie zresztą dla Białoszewskiego ważne), nie pozostawiające jednak wątpliwości co do konstruowania poprzez nie zbiorowości, bardzo konkretnej, bo fizycznej i fizycznie istniejącej.

Cielesność, u Bieleckiego będąca źródłem wolności seksualnej i radości, w artykule Browarnego „*Babszczyzna*” *Mirona Białoszewskiego (kobieta jako obraz, ciało i tożsamość)* wiąże się z innymi, kobiecymi jej aspektami. Teksty ciekawie się uzupełniają, pokazując odmienne, męskie i kobiece, strony zagadnienia. Dla Białoszewskiego kobiecość jest interesująca o tyle, o ile reprezentują ją „baby”, są to bowiem „może najciekawsze istoty na świecie”¹⁰, natomiast dla Browarnego obrazy kobiecości są ważne, ponieważ: „Kobieca cielesność w jego [tj. Białoszewskiego] ujęciu nie jest obiektem spojrzenia erotycznego, lecz obrazem nieestetycznej, zdegradowanej, a nawet monstrialnej fizyczności. Bohaterowie dziennika spotykają, a dokładniej rzecz ujmując, zauważają przede wszystkim kobiety stare, brzydkie i schorowane” (s. 29–30). Autor artykułu zatrzymuje się na tych obrazach, aby zaznaczyć to, w jaki sposób mówi się dzięki nim o kobiecej tożsamości – jej okaleczeniu (choroba, deformacja ciała) czy ekscentryczności. Co istotne, zdaniem Browarnego, Białoszewski unika estetycznego przeciwstawienia piękna i brzydoty, uznając je – jak można wnioskować – za niefunkcjonalne, zwraca się zaś w kierunku niedoskonałości. Także tutaj działa specyficzna, „gejowska wrażliwość” poety. Konstatacja ta, wywiedziona z zapisków dziennikowych, znajduje potwierdzenie w innych tekstach autora *Obrotów rzeczy*, dotyczy przy tym nie tylko ludzi, lecz również przedmiotów. Taki sposób traktowania rzeczywistości, a szczególnie kobiecości, polegający na wyzwalaniu kobiecego ciała z kwalifikacji estetycznych, określa Browarny mianem estetycznego. Termin „estetyka” budzi jednak pewne wątpliwości. Autor tekstu pisze przecież o „alternatywnej estetyce” Białoszewskiego, a więc (jakiejś) estetyce, podczas gdy „aestetyczność” całkowicie usuwałaby z pola widzenia kategorie z nią związane. Zachwyty nad niedoskonałością jest „działaniem”, jakby nie było, estetycznym, zresztą cytowane przez Browarnego fragmenty wskazują na poruszanie się Białoszewskiego w obrębie utrwalonych pojęć: „taca, piękna, srebrna, miejscami przerdzewiała”, albo: „Iwaszkiewicz [...] podziwiał ją [tj. Ludmiłę Murawską], że ma takie piękne rzeczy” (s. 33). Jest to zapewne kwestia nomenklatury, znacznie ciekawsze niż samo pojęcie są natomiast konsekwencje takiego spojrzenia na świat, na które zwraca uwagę autor artykułu, a które wiążą się z problematyką tożsamościową oraz aksjologiczną. Browarny w dziennikowych zapisach Białoszewskiego dostrzeża empatyczny, odczytuje go zatem jako etyczny, stosunek podmiotu narracji do przedmiotu, a więc także „babszczyzny” czy bardziej zindywidualizowanej kobiecości, czego

które mogą się pojawić po publikacji *Dziennika*: „Prawie na pewno okaże się, że Białoszewski, polski pisarz (a to kategoria wciąż wyróżniona), był ciotą z pikiety, i wtedy z całą pewnością wielu będzie niepoczyszonych. Zwłaszcza zaś ci, dla których homoerotyzm jest czymś patologicznym, oblesnym i odrażającym, bądź jeśli idzie o literaturę – a to druga, bardziej chytra taktyka homofobii nieco wyrafinowanej – przy jej odbiorze nie ma większego znaczenia. Uradowani natomiast będą prawie na pewno historycy literatury, bo będą mogli zastanawiać się, w pobliżu którego wierzchołka trójkąta skonstruowanego przez Czermińską ułożyć należy dziennik Białoszewskiego” (s. 24).

¹⁰ M. Białoszewski, *Dokładane treści. Druga część fragmentów „tajnego dziennika” Mirona Białoszewskiego, który zostanie wydany w 2010 roku*. „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 226, s. 16.

przykładem byłyby fragmenty poświęcone m.in. „naukowczyni” Marii Janion. Badacz, wykorzystując narzędzia teorii *gender*, pokazuje, na czym polegają nieerotyczne relacje między męskim podmiotem narracji a jej przedmiotem kobiecym.

Browarny pisze: „W spojrzeniu dziennikowego »ja«, skierowanym na kobiety, identyfikacja płciowa jest zachowana, a często nawet podkreślona. Nie można także stwierdzić, że Białoszewski »nie zakłada podziałów płciowych« w odniesieniu do przyjaciół. Tożsamość *gender* Stachy i Jadwigi nie ulega wątpliwości, kobiecość jako »babszczyzna« pozostaje kobieca. Nie jest jednak obcością, nie determinuje różnicującego i stale zdystansowanego spojrzenia podmiotu, kierowanego na postaci nieznanome” (s. 44). „Aestetyczna babszczyzna” okazuje się w swoim aspekcie performatywnym z jednej strony ekspresją kobiecości (gadulstwo, egzaltacja, czasem kręctwo i brak obiektywizmu, ale też opiekuńczość, wspólnotowość i ciepło), z drugiej zaś – typem międzyludzkich relacji, których wachlarz jest bardzo szeroki: od prozaicznego zabezpieczania codziennego bytu, także samego pisarza, po nadmierną ekspansję, a wręcz przemoc (widać to wyraźnie w nie cytowanych przez autora artykułu fragmentach *Dziennika* relacjonujących podział rzeczy, które należały do zmarłej matki poety, między znajome albo i nieznanome „baby”). To bogactwo znaczeniowe przekłada się na działania narracyjne, co oznacza czynienie kobiet nie tylko obiektem obserwacji i przedmiotem opisu, lecz również podmiotem, który może mówić swoim głosem. To, że kobiety wypowiadają się i słuchają, a przede wszystkim to, że mają ciała, prowadzi do zbudowania poczucia głębokiej wspólnotowości i zniesienia dychotomicznego podziału na podmiot i przedmiot. Browarny odwołuje się tu do fenomenologicznej koncepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, w której różnica zostaje zniwelowana na poziomie ciała i dzieki niemu. Umożliwia ona tym samym dowartościowanie cudzego głosu i cudzego bycia w świecie, wiąże się więc z nastawieniem podmiotowym i zdialogizowanym¹¹.

Performatywność twórczości Białoszewskiego, zwłaszcza *Dziennika*, jest wprost wyrażonym i nazwanym problemem w artykułach Joanny Orskiej i Izabeli Poprawy, które umieszczone obok siebie w „pozycji dialogowej” wzajemnie się uzupełniają. *Życie jako happening. O artystyczności „tajnego dziennika” Białoszewskiego* pierwszej autorki to bardzo ciekawa próba pokazania Białoszewskiego jako twórcy-happenera, który, poruszając się w swoich tekstach w sferach niepublicznych, nie rezygnował nigdy z roli artysty kształtującego materiał oraz – co z tego wynika i co szczególnie dla badaczki ważne – sytuację odbiorczą. Orska, uruchamiając bogaty warsztat krytyczny, łączy w swojej rozprawie analizę filologiczno-językową z nastawieniem na żywioł teatralności (tu ważnym źródłem inspiracji była książka Jacka Kopcińskiego *Gramatyka i mistyka*). Pokazując otwarcie się Białoszewskiego na „tu i teraz”, która to postawa objawiała się zarówno w eksperymentach teatralnych (a może lepiej: teatralno-happeningowych właśnie), jak i w pracy z magnetofonem (czego przykładem jest chociażby *Pamiętnik z powstania warszawskiego*), autorka artykułu wysnuwa tezę dotyczącą „reżyserowania” zapisków dziennikowych. Stwierdza: „zdają sobie sprawę ze śmiałości tej tezy – można spróbować czytać »tajny dziennik« nie tyle jako pewien empiryczny fakt literacki, w zgodzie z tradycjami literaturoznawstwa, ale z uwzględnieniem całego otaczającego go kontekstu – w ramach którego Białoszewski tak

¹¹ Fragmenty rozważań W. Browarnego poświęcone dialogiczności i wielogłosowości tekstu *Dziennika* oparte, jak już wspomniałam, na poglądach M. Merleau-Ponty’ego, wpisują się, choć nie jest to perspektywa fenomenologiczna, w Bachtinowską koncepcję cudzego słowa i wielogłosowości literatury. Jest to kontekst tym bardziej uzasadniony, że słowo według M. Bachtina (*Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa 1970; *Słowo w powieści. W: Problemy literatury i estetyki*. Warszawa 1982) jest społecznie zakorzenione, „cielesne”, bo pochodzące od konkretnego człowieka, nigdy zaś nie stanowi nieuchwytej, abstrakcyjnej idei. Omówiona rzeczywistość, o której pisze Bachtin i w której wszystkie głosy są równorzędne, przypomina dziennikową rzeczywistość Białoszewskiego – świat, w którym ludzie („baby”?) gadają, plotkują, spierają się ze sobą i o siebie.

starannie zaprojektował płaszczyznę odbioru. [...] Warunki wydania i legenda autentycznych zapisków stanowiłyby tutaj istotny element, scenariusz happeningu, jaki Białoszewski pośmiertnie uszykował dla swoich czytelników” (s. 106). Orska wskazuje na elementy tego „reżyserowania”: rozpoznawalny styl, którego częścią składową jest rozjaśnianie niedomówień (bez tego tekst rozpadałby się) oraz aktywowanie uwagi i ciekawości odbiorcy. *Happening* bowiem nie realizuje się tylko w dziele, lecz w przestrzeni między twórcą a odbiorcą. Odwołując się do ustaleń Grażyny Borkowskiej, Orska wskazuje na konieczność „empatycznej lektury” (s. 109) pisarstwa Białoszewskiego, lektury, w której ważnym momentem byłoby dostrzeżenie niemożności posługiwania się dualistycznym podziałem na to, co literackie i nieliterackie, literackie i życiowe, napisane i przeżyte. Wiąże się to również z wciąż odnawianym pytaniem o sytuację podmiotu – chciałoby się powiedzieć: tworzenia i życia – zanurzonego w konkretnym „zyciopisaniu” i egzystującego na pograniczu. Wykorzystując pojęcie happeningu, badaczka ukazuje tym samym konkretną sytuację pograniczną: między życiowym działaniem się a pisaniem, między tworzeniem a odczytywaniem, między zatrzymaniem w pamięci (dziennik) a wciąż odnawialnym aktem upamiętniania. Sytuacją happeningową będzie zatem lektura tekstów, czyli – dopowiadając – czynne korzystanie ze wskazówek autorskich, podjęcie wyzwania w celu rozjaśnienia tekstowych zagadek i niejasności. Tę tajemnicę określa Orska, wpisując się w istniejący krąg podobnych odczytań, jako „mistykę codzienności” (s. 110). Korzystając z terminu Ryszarda Nycza „epifania awangardowa”, pokazuje równocześnie niemożność zbudowania spójnej i jedynej odpowiedzi na pytania zadawane przez rzeczywistość (święta czy może tylko niezrozumiała). Białoszewski – otwarty na momentalne „objawienia” świata i zapisujący je – staje się reżyserem poczynań odbiorcy: „Teraźniejszość świeckiej epifanii ujawni się nam z całą oczywistością dopiero, gdy wraz z Mironem przekroczymy tekstowe granice i – jako domyślni, przyszli odbiorcy – samych siebie uznamy za nadchodzącą publiczność »dziennikowego« wydarzenia, starannie zaplanowanego i przez artystę, i przez jego życie” (s. 111). Jedyłą słuszną postawą postulowaną przez Białoszewskiego byłoby więc połączenie akceptacji niezrozumiałego i wynikającego stąd poczucia obcości z aktywnym uczestnictwem w tajemnicy, także poprzez poddawanie jej „próbie śmiechu”: „obiekt [...] zostaje niejako urzeczowiony poprzez oswajające jego obcość gesty artystyczne, które wpisują święty przedmiot, święty tekst w przestrzeń prywatnego doświadczenia [...], sprawiając, że staje się on częścią podporządkowanego swoistym regułom wydarzenia o charakterze osobnym, jednorazowym, prywatnym” (s. 113).

Próbie śmiechu poddaje dziennikowe „zanoty” Izabela Poprawa, w której tekście komizm potraktowany został jako kategoria służąca docieraniu do prawdy o rzeczywistości oraz do prawdy o sobie. Jest on też elementem relacji nadawczo-odbiorczej, która – według autorki artykułu – opiera się na teatralności i mistyfikacji. Odwołując się do definicji mistyfikacji dziś pomalą zapomianej, a związanej z kategorią śmiechu jako nadużycia czyjejs łatwowierności (kojarzonej z kolei z wyobraźnią), Poprawa wskazuje na łączność między teatralnością a komizmem: „Teatr/teatralność i komizm/komiczność bazują na wyobraźni, więc jako takie także wyprowadzają w pole, bo wystawiają nas na działanie tajemnicy i na niepewność. Zatem w tym znaczeniu komiczność oraz teatralność żartują sobie z nas, że, podobnie jak mistyfikacja, odwołują się do naszej znajomości rzeczy i, na niej żerując, uświadamiają nam brak orientacji wynikający ze sztywności naszego poznania i postrzegania” (s. 125). Ta ciekawa konstatacja nie została jednak przez badaczkę w pełni wykorzystana, co więcej – rozmywa się nieco w dalszych rozważaniach. Niejasne np. są sformułowania dotyczące relacji między komizmem/dowcipem a mistyką: „Dowcip czy komizm, jako metafory, mogą być sposobami odbierania i opisywania rzeczywistości, która jest niesamowita, bo potrafią wyjść poza, czyli generują procesy, które odrywają nas od tego, co jest, i odsyłają do tego, co nieobecne. W tym sensie dowcip może powodować odczucia mistyczne” (s. 128).

O ile opisane jest – i już o tym wspominałam – „mistyczne” nastawienie Białoszewskiego do rzeczywistości, co oznacza otwarcie się na jej tajemniczość, o tyle trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że to komizm, czyli chwyt estetyczny, a więc narzędzie służące „czytaniu” świata, wprowadza w stan mistyczny. Komizm niewątpliwie, i o tym Izabela Poprawa pisze, wykorzystywany w celu zadziwienia, wzbudzenia niepewności pozwala na uruchomienie nowego spojrzenia na sytuację, jej uczestników-bohaterów i siebie samego. Kategorią podstawową jest naruszenie, jak sądzę, zasady *decorum*. Dotyczy to zarówno sytuacji życiowych, jak też konwencji literackich i językowych, w których najważniejsze są ruch i możliwość ciągłej, nieustającej przemiany. Niestety, autorka właściwie rezygnuje z konkretnych analiz, natomiast czytelnik spodziewałby się wskazania przynajmniej części mechanizmów konstytuujących znaczenia. Za podstawową formę przenoszenia dowcipu uznaje Poprawa anegdotę, jej też poświęca najwięcej miejsca we fragmentach analitycznych swego tekstu, w których zwraca uwagę na sposób budowania znaczeń i ich wewnątrztekstowego przemieszczania, np. napięcie między śmiesznością a tragizmem, które nie służy wyjaśnianiu rzeczywistości, lecz pokazywaniu jej niejednorodności. Komizm Białoszewskiego, zdaniem autorki, sprowadza się do stwierdzenia: „rzeczywistość jest niezgodna z naszymi oczekiwaniami, że [...] w s z y s t k o j e s t i n n e, dziwne” (s. 136). To prawda, ale jednak mamy tu jeszcze coś, co chyba niewystarczająco jasno zostało powiedziane: „wszystko inne” jest postrzegane głównie jako takie, czyli odmienne, obce. To spojrzenie Białoszewskiego, a następnie wyrażenie problemu, sprawia, że odbiorca rozumie, a w każdym razie dostrzega, inność czy nieprzystawalność pewnych elementów. W odniesieniu do dziennikowych anegdot Białoszewskiego autorka korzysta również ze wspomnianej wcześniej kategorii teatralności, traktuje ją jednak jako temat: „Z jednej strony, obnaża on [tj. Białoszewski] teatralność tego, co się dzieje (czyli teatralność ma tu sens deprecjonujący). Z drugiej, mówi o przemianie, którą to kwestię Białoszewski traktuje jednak poważnie (z uwagi na przejęcie się teatrem)” (s. 138). A można by pójść o krok dalej, co w jakiejś mierze autorka zapowiadała na początku, określając Białoszewskiego mianem reżysera, i kategorię teatralności wykorzystać w analizie sytuacji nadawczo-odbiorczej. Jeśli komizm jest tej sytuacji elementem, otwierającym na to, co nieznanne i niemożliwe do całkowitego pojęcia, teatralność byłaby zasadą rządzącą wzajemnym stosunkiem między autorem (reżyserem) a czytelnikiem (widzem). W ten właśnie sposób na zagadnienie to, choć inaczej nazwane, patrzyła Orska. Według niej reżyser-happener jest typem reżysera pozostawiającego dużo wolności odbiorcom spektaklu. Co więcej, chętnie uczestniczy w wymianie ról, a to niewątpliwie otwiera na komizm. Orska nie mówi tego wprost, zresztą nie robi też tego Poprawa, ale można domniemywać, że dla obu autorek teżą możliwą do przyjęcia byłoby spojrzenie na twórczość Białoszewskiego, także dziennikową, jako na scenę teatralną lub plac happeningowy¹². Aktywna lektura, poddawanie tekstu próbie zabawy, śmiechu, traktowanie go jak rebusu, czyli kreowanie lekturowego happeningu, pozwalałoby przede wszystkim na ustanowienie żywej, odnawialnej i nie ustalonej ostatecznie (pogranicznej) relacji między twórcą a odbiorcą. Ocalałoby również literacki projekt zyciopisania według Białoszewskiego.

Problemem, który we wcześniej omówionych tekstach nie sytuuje się w centrum namysłu badaczy, jest literackość *Dziennika* (bądź też pytanie o jej brak). Refleksję nad nią

¹² I. Poprawa przywołuje również kontekst karnawału w ujęciu Bachtina, podkreślając przede wszystkim wspólnotowość i maskaradowość (mistyfikację). Ważne jednak wydaje się także otwarcie karnawałowej przestrzeni (bardzo skądinąd happeningowe): place, ulice, pograniczność miejsc. Bachtinowska konceptualizacja karnawału, bardzo zresztą użyteczna, nie uwzględnia wszakże realności. Badacze święta omawiają bowiem – a wydaje mi się, że ma to znaczenie również w kontekście twórczości Białoszewskiego – żywioł teatralności wpisanej w karnawał i reżyserowanie go według określonego scenariusza. Zob. W. D u d z i k, *Karnawały w kulturze*. Warszawa 2005.

podjęli Maciej Górczyński, Marcin Czerwiński i, zajmująca się porównaniem redakcji tekstów literackich i dziennikowych, Urszula Glensk. *Dziennik* w tych przypadkach czytany jest w zestawieniu z tekstami Białoszewskiego uznawanymi za *stricte* literackie, zarówno prozatorskimi, jak i poetyckimi. Nie bez przyczyny autorzy uruchamiają myślenie w kategoriach całości, czyli całej spuścizny literackiej Białoszewskiego – przedstawione w dziennikowych „zanotach” historie wracają w małych prozach oraz wierszach. Badacze porównują sposób opisywania, ujęcia tematu, by pokazać różnice między dziennikiem a prozą i odpowiedzieć na pytanie o znaczenie owych odmienności. Wyraźnie korespondują ze sobą teksty Glensk i Czerwińskiego. Autorzy ci zajmują się określeniem – na konkretnych przykładach – cech charakterystycznych stylu Białoszewskiego¹³. Przeprowadzając analizę dziennikowych zapisków z podróży do Ameryki oraz prozy wydanej pt. *AAAmeryka* i uznając tę ostatnią za derywat *Dziennika*, Glensk wskazuje techniki pracy twórczej, metody przekształcania osobistego, swobodnego tekstu w upubliczniony tekst literacki. Ustalenia autorki korespondują z tezami Czerwińskiego, który zaletę języka dzienników widzi w jego nieobrobieniu: „Ich [tj. dzienników] siłą jest nagość [...], swoista antyliterackość, szkicowość, niedokończenie i »niezrobienie«” (s. 95). Do „niezrobienia” przyjdzie jeszcze wrócić, natomiast w obu tekstach istotne jest dostrzeżenie mechanizmu przemilczeń i ukrycia (jako celowego działania literackiego), z tym że Glensk zauważa go w prozie, określając język prywatnych notatek jako bardziej swobodny, nastawiony na nieskrępowane wyrażenie siebie, także swojej intymności, podczas gdy Czerwiński wskazuje na wykorzystywanie tej metody w zapiskach dziennikowych. Wiąże ją m.in. z tematem homoseksualizmu oraz z wątkiem agonii matki. W pierwszym przypadku chodziłoby o rodzaj autocenzury, którego Glensk w porównywanych fragmentach nie dostrzega, w drugim – o niemożliwy do otwartego nazwania lęk. Dodam, że o skonwencjonalizowanym (ponieważ wykorzystującym język heteroseksualny) opisu homoseksualnego pożądania, który byłby dowodem na autocenzurę, wspominał w omawianym już tekście Bielecki. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której badacze prezentują różne, sprzeczne, spojrzenia na problem dziennikowego zapisu Białoszewskiego. Tym samym położenie, w jakim znajduje się czytelnik, jest rodzajem poznawczej bezradności albo – a zapewne takie było zamierzenie twórców publikacji – czytelniczej wolności. Coś się wyjaśnia, czemuś się zaprzecza...

Glensk pokazuje także „techniki redakcyjne zastosowane przy przekształcaniu zapisków w książkę” (s. 54). Należą do nich: rezygnacja z dosłowności, swoiste gesty maskowania („Komparatystyczne odczytanie tych dzieł pokazuje rozbieżność prozatorskiego ja-sylleptycznego i dziennikowego ja-osobistego”, s. 56), pomijanie pewnych tematów (np. łagodzenie w prozie wątków homoerotycznych), autocenzura. Według autorki tekst *Dziennika* jest swego rodzaju bazą tematyczną, zawierającą fragmenty charakteryzujące się większą swobodą wyrażania. Dla Czerwińskiego ta swoboda i pewnego rodzaju „nagość” języka jest w swej „antyliterackości” literacka. Omawiając dzienniki Białoszewskiego badacz posługuje się określeniem „efekt egzystencji” (na wzór „efektu realności” Rolanda Barthes’a), który powstaje poprzez zabiegi językowe, a służy uzyskaniu poczucia realności. Motywacja autora artykułu jest następująca: „*effet de réel* polega na włączeniu do opisu świata przedstawionego tzw. nieużytecznych detali – takich elementów narracji, które stwarzają złudzenie realizmu. [...] Odnosząc się do tej formuły Barthes’a, można by po-

¹³ Pozycje, do których wciąż odwołują się badacze zajmujący się twórczością Białoszewskiego, to m.in.: S. Barańczak, *Język Mirona Białoszewskiego*. Warszawa 1974. – M. Głowiński: *Małe narracje Mirona Białoszewskiego; Białoszewskiego gatunki codzienne*. W: *Narracje literackie i nieliterackie*. Kraków 1997. – J. Sławiński, *Miron Białoszewski „Ballada od rymu”*. W zb.: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Gdańsk 2001; a także teksty zamieszczone w zbiorze *Pisanie Białoszewskiego* (Warszawa 1993).

wiedzieć o efekcie egzystencji w dzienniku intymnym Białoszewskiego, efekcie polegającym na takim sztukowaniu biografii, że nie odczuwamy jej literackich znamion. Że uwypuklony zostaje jej mimetyczny, ściśle realistyczny charakter” (s. 90). Jednym ze sposobów uzyskiwania tego efektu są anakoluty (typowe zresztą nie tylko dla dzienników Białoszewskiego) – „czyż nie są najlepszym efektem samej, codziennej i koślawej, rzeczywistości i egzystencji?” (s. 95). O ile dla Glensk bardziej swobodny, diariuszowy zapis oznacza też inną lekturę, o tyle dla Czerwińskiego *Dzienniki* sytuują się w tym samym porządku czytelniczo-interpretacyjnym, co inne rodzaje prozy.

Stanowisko Gorczyńskiego, także badającego różnice między *Dziennikiem* a innymi formami literackimi uprawianymi przez Białoszewskiego, jest zgoła odmienne, chociaż autor artykułu widzi zapisy dziennikowe jako literacko reżyserowane – widzi je wszakże w inny sposób (i mniej przekonujący) niż przedstawiony przez Czerwińskiego. Gorczyński podkreśla „niskie pochodzenie” tematów dziennikowych notatek, problematykę czasu (synchronia w miejsce diachronii), najistotniejsze są jednak uwagi związane z występującymi w tekście mechanizmami językowymi, które sprawiają, że *Dziennik* jest bardziej – w tradycyjny sposób – literacki niż proza. Dotyczy to problemu, którym z innym merytorycznym skutkiem zajmowała się Glensk, redakcyjnego cyzelowania tekstu. Gorczyński wskazuje na „głęboki mechanizm literackości” charakterystyczny dla wszystkich tekstów Białoszewskiego, który „korzysta z tradycyjnego zasobu poetyckości w ściśle wyznaczonych granicach potocznego języka i potocznej inwencyjności” (s. 76). Badacz zwraca uwagę na występujące w *Dzienniku* „wszelkiego typu udiwnienia i retoryczną wynalazczość, neologizmy, abstrakty (»-ości«), szeregi niezdarnych katachrez, które tworzy się dla wzmocnienia i perswazji (*augmentativa*, prawie nigdy *deminutiva*) lub wypełnienia luk w słowniku, wyrażenia okazjonalne, urabiane w każdym domu (w których nie są już okazjonalne), rodzinie czy środowisku, szyfrowana mowa rodziców, formy i normy intymne, znaczące końcówki fleksyjne (w funkcji metaforyzującej, tzn. przywodzącej na myśl klasy nazw, jak chłopskie określenia zjawisk pogodowych, potraw czy cielesnych ułomności: »gęścioccha«, »niebieściuch«, »uchył«)” (s. 77). Uwagi te, dotyczące zapisów dziennikowych, są cenne, uświadomić bowiem mogą zależność wszelkiej narracji (fikcyjnej czy autobiograficznej) od mechanizmów językowo-literackich, które ją porządkują. Niemniej jednak dziwi fakt, iż analizując przedstawione tu właśnie kwestie, jakby nie było, występujące w całej twórczości Białoszewskiego, autor artykułu nie przywołuje klasycznych tekstów Stanisława Barańczaka *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* oraz analizy *Balady od rymu* przeprowadzonej przez Janusza Sławińskiego, zwłaszcza że przynajmniej niektóre z ustaleń Gorczyńskiego są zbliżone do prezentowanych w obu pracach. Dodatkowo wprowadza pojęcie skryptora, nie wskazując jednak źródła, z którego – jak się domyślam – zostało zaczerpnięte, czyli tekstu Barthes’a *Śmierć autora*. W związku z tym, iż Gorczyński nieco modyfikuje definicję terminu, a także stosuje go w analizowaniu prozy niefikcyjnej, dziwi brak przynajmniej ogólnego uzasadnienia autorskich decyzji. Dodam, że termin ten, tak jak go rozumie Gorczyński, przypomina raczej funkcjonujące w świadomości badawczej pojęcie podmiotu czynności (działań) twórczych¹⁴. „Skryptor pracuje

¹⁴ Oczywiście, obaj autorzy, tak Barthes, jak Sławiński, należą do tego samego kręgu badawczego, dlatego też widoczne są podobieństwa w ujęciach problemu. W definicji R. Barthes’a (*Śmierć autora*. W zb.: *Teorie literatury XX wieku*. Antologia. Red. A. Burzyńska, M. P. Markowski. Kraków 2006, s. 257, 259 [przeł. M. P. Markowski]) zwraca jednak uwagę zwłaszcza performatywność aktu pisania oraz aktywna rola czytelnika. Skryptor „rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka [...]. [...] pisanie [...] jest operacją, którą językoznawcy, wzorem angielskich filozofów analitycznych, nazywają peformatywem, dość rzadką formą wypowiedzi [...], której treścią jest akt, dzięki któremu dochodzi ona do skutku [...]. W ten sposób roztacza się przed nami istota pisania: tekst utkany jest z wielorakich sposobów pisania, pochodzących z różnych kultur,

w obszarze, który trudno określić i nazwać: czy jest to trzecia przestrzeń między poetyckością a rzeczywistością, czy też przestrzeń nadrzędna, kultura? [...] Skryptor nie zostawia poszlak pozwalających zasadnie twierdzić, że to, co opisywane, jest inne od niego samego, nie występuje w romantycznej roli poety (w o b e c społeczeństwa) lub pisarza nowoczesnego (własny styl, seksualność, jakaś tam wrażliwość)” (s. 71–72), a definicję tę można odnieść do sformułowań Sławińskiego: „Podmiot czynności twórczych jest jak gdyby strefą oddzielającą wypowiedź literacką od określonego biograficznie osobnika, jakim jest pisarz. Reprezentuje wobec niego interesy dzieła, choć, z drugiej strony, nie byłoby bezzasadne, gdybyśmy powiedzieli, że reprezentuje także wobec dzieła – nastawienie (skłonności, przekonanie itp.) tego osobnika [...]. Jego działania są zawsze grą w obrębie zastanej kultury literackiej, grą prowadzoną z potencjalnymi oczekiwaniami publiczności, do której przekaz zostaje skierowany”¹⁵. Różnice językowe nie zacierają przecież podobieństwa ujęć. Można by sądzić, że Gorczyński uzupełnia zakres działania terminu, jakim jest „skryptor”, stwierdza bowiem, iż Białoszewski w swym dialogu z szeroko pojętą rzeczywistością nie buduje odniesień tekstowych – te miałyby go nie interesować – lecz kulturowe, co z kolei wymagałoby przywołania definicji Barthes’a. Niejasne jest również pole tych odniesień kulturowych, w związku z czym trudno o weryfikację sądów autora artykułu.

W książce *Białoszewski przed „Dziennikiem”* znajdują się jeszcze dwa teksty, które pozostają niejako osobne. Adama Poprawy *Mistrz duchowy w trafach społecznych* oraz Joanny Pyszny *„A ja ją przeżyję po swoim...”* *Dwie relacje o śmierci Matki*. W pewnej mierze korespondują one z tekstami poświęconymi problemom literackości *Dziennika*, jednak głównym ich tematem jest to, co niewyraźne (śmierć matki, lęk, ale też – wspomniana już wcześniej – tajemniczość rzeczywistości, o której opowiada się, wykorzystując konkretne relacje społeczne). Oba teksty spotykają się, kiedy autorzy piszą o „od”- i „do-społeczności”, które organizują i problematyzują opowieści poety. Oznacza to zainteresowanie Białoszewskiego innymi ludźmi oraz sytuacjami, w których się oni znajdują, a także społeczny adres tekstu – przeznaczenie *Dziennika* do wydania drukiem, a wcześniej publiczne czytanie jego fragmentów. „Odspołeczność” i „dospołeczność” to terminy wprowadzone przez Adama Poprawę, niemniej jednak „odspołeczność” reguluje zachowanie Białoszewskiego wobec śmierci matki, o czym traktuje tekst Joanny Pyszny. Śmierć ta przeżywana jest (opisywana) społecznie, tzn. niejako zewnątrz wobec podmiotu znajdującego się w sytuacji granicznej. Białoszewski nie mówi o swoich uczuciach, natomiast pokazuje zachowania wobec zaistniałej sytuacji: własny eskapizm oraz zaangażowanie innych (także w popogrzebowe dzielenie się rzeczami po zmarłej). Wątpliwości budzi zasadność (być może, po prostu niewystarczająco przez autorkę umotywowana) zestawiania ze sobą tekstów Białoszewskiego i Różewicza. Nie można bowiem mówić o ich dialogu, ten nie istnieje, natomiast konfrontacja obu zapisów nie prowadzi do niczego poza stwierdzeniem diametralnej różnicy między nimi. Podobieństwo dostrzeżone przez autorkę dotyczy tylko tematu: „Oba dzienniki pokazują dorosłego syna – pisarza, poetę w sytuacji ekstremalnej, zmuszonego do stawiania czoła agonii i śmierci najbliższej osoby. W życiu obydwoh sytuacja ta wiąże się z ostro odczuwanym dyskomfortem, oznacza bowiem zakłócenie naturalnego rytmu codziennej egzystencji, burzy ich spokój [...]. Obaj też reagują na tę sytuację buntem” (s. 166–167). Zwrócenie uwagi na te zbieżności to i dużo, i mało. Dużo ze względu na podobieństwo społeczno-życiowej sytuacji pisarzy, lecz sta-

kóre wchodzą ze sobą w dialog, zaczynają się parodiować i podważać; istnieje jednak miejsce, w którym owa wielorakość się skupia, a miejscem tym nie jest autor, jak dotąd mówiono, lecz czytelnik: czytelnik to przestrzeń, w którą wpisują się, bez ryzyka zguby, wszystkie cytaty, z jakich składa się pisanie [...]”.

¹⁵ J. Sławiński, *O kategorii podmiotu lirycznego*. W: *Dzieło – język – tradycja*. Warszawa 1974, s. 80–81.

nowczo za mało, żeby uznać artykuł Pyszny za taki, który realizuje projekt lektury intertekstualnej, o czym już wspominałam. Zaprezentowane przez autorkę porównawcze zestawienie tych tekstów nie prowadzi bowiem do konkluzji natury ogólnej (albo nie zostały one wystarczająco dobitnie wyrażone), istotnych ze względu na realizację tematu.

Poprawa, wnioskując o charakterze dziennika Białoszewskiego (miałby to być raczej dziennik-kronika według typologii Romana Zimanda) na podstawie dostępnych fragmentów i odwołując się do wspomnień przyjaciół i znajomych Białoszewskiego (którym poeta ukazywał się jako nauczyciel, mistrz duchowy, „Budda”), pokazuje sposoby opowiadania o niewyraźnym poprzez wykorzystywanie konstrukcyjnych zabiegów językowych oraz specyficzne, otwierające na nienazwane i niewyraźne, tematy. Najciekawszy – i temu badacz poświęca najwięcej uwagi – jest mechanizm maskowania i ujawniania. Wyznacza on, jak stwierdza Poprawa, modalność *Dziennika*, wraz z innymi sposobami: opisami snów, uogólnieniami i wyznaniami, a także relacjami z niezwykłych przeżyć. Maskowanie i ujawnianie polega na pokazywaniu sytuacji społecznych, które stanowią rodzaj maski dla tego, co szczególnie istotne (niezrozumiałe, ważne bądź straszne). Poprawa odwołuje się m.in. do fragmentów poświęconych śmierci matki. Wnioskuje: „Opisując przede wszystkim społeczne, międzyludzkie okoliczności śmierci matki, autor nie dopuszcza do zbytnej ekspresji jego własnych uczuć. [...] Najistotniejsze kwestie ukrywa przecież w starannym, literackim zbudowaniu fragmentu [...]” (s. 156).

Literackość byłaby zatem sposobem mówienia poprzez niewypowiadanie najistotniejszego, co nie wyklucza, lecz potwierdza istnienie tego, co ważne, np. ostateczności śmierci i lęku przed nią. Pyszny natomiast traktuje fragmenty poświęcone śmierci matki (i nie tylko te) jako „formę dokumentalną, z niejako automatycznie przypisywanymi jej walorami autentyzmu, wiarygodności, bezpośredniości i szczerości. [...] [Zapiski charakteryzuje ich] ostentacyjna »rzeczywistopodobność«, konsekwentny brak kreacyjności, fikcji literackiej, »szarość eposu« o życiu codziennym Mirona” (s. 164–165). Oto kolejny przypadek, kiedy czytelnik nie jest w stanie pogodzić pojawiających się w książce twierdzeń, może natomiast wybrać to, które jest mu z jakichś względów bliższe. Chyba trzeba uznać, iż taki efekt, nazwijmy go retorycznym, został wpisany w założenia będące u podstaw omawianej publikacji.

Zaprezentowany zbiór rozpraw traktować wolno równocześnie jako *avant-garde* zapowiadanego *Dziennika* Białoszewskiego, jak i wszystkich innych prac, które pojawią się po jego wydaniu. Recenzowana książka przedstawia różne, czasem bardzo od siebie odległe, często też bardzo ciekawe, co zostało już powiedziane, spojrzenia na dziennikową twórczość Mirona Białoszewskiego. Ukazując wiele postaw wobec tej twórczości, a tym samym pozostawiając czytelnikowi wolność w wyborze tych najbliższych jego przekonaniom, momentami wprowadza jednak pewien chaos i lekturą bezradność. Nie postuluję żadnych ostatecznych rozstrzygnięć, uznając je za niemożliwe i nieuzasadnione, co jest z pewnością realizacją – na polu badawczym – literackiego testamentu Białoszewskiego.

Abstract

EWA NOFIKOW
(University of Białystok)

ON MIRON BIAŁOSZEWSKI'S "SECRET DIARY [TAJNY DZIENNIK]"

The review discusses a collection of articles devoted mainly to Miron Białoszewski's diarist and prosaic creativity. The reviewer pays attention to the diversity of approaches to the issues under consideration (e.g. physicality, creativity, textuality), their common ground and discrepancies between them. She sees the book in question as a whole which refers to selected aspects of Białoszewski's creativity and includes it into the context of the editors' concept of writing about a non-existing diary.