

ALINA ŚWIEŚCIAK

Miron Białoszewski: alienacja i utopia. O neoawangardowych kontekstach poezji Białoszewskiego

1.

Jeśli przyszedłoby nam dokonywać „grubych” kwalifikacji porządkujących twórczość Mirona Białoszewskiego, wydaje się, że najprostszym zabiegiem (i wybiegiem) byłoby nazwanie go poetą modernistycznym. Modernistycznym zarówno w sensie szerszym – jest przecież autorem mogącym uchodzić za symbol artystycznego rozwoju, ściśle związanym ze współczesnym sobie światem, ale niereferującym go w łatwy, estetycznie zalegalizowany sposób – jak i w sensie węższym: autor *Młynnych wzruszeń*, *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* czy *Osmędeusz* to artysta awangardowy, krytycznie przewartościowujący zastane nawyki i oczekiwania estetyczne oraz legitymizujący je postawy społeczne. Ten „gorący”¹ modernista, nienarzucający się buntownik, wyalienowany utopista, wyczulony na fałsz i konwencje zarówno życia, jak i literatury, próbuje ujmować i opisywać wszystko od nowa, „od zera”, w sposób daleki od dotychczasowych praktyk artystycznych i – temat ten wielokrotnie był podejmowany przez badaczy jego twórczości – maksymalnie bliski praktykom codziennego życia².

Właśnie bliskość życia i zakorzenienie w nim przedmiotu, konkretnego zdarzenia stanowiła podstawę do określania autora *Obrotów rzeczy* jako realisty, reisty³ czy „no-

¹ Określenie to pochodzi od Clementa Greenberga piszącego o modernizmie chłodnym, formalistycznym i purystycznym, a zarazem gorącym, czyli „szalonym”, przekraczającym zastane granice estetyczne – zob. C. Greenberg, *Potrzeba „formalizmu”*, w: idem, *Obrona modernizmu*, przeł. G. Dziamski, M. Śpik-Dziamska, wybór pism i red. nauk. G. Dziamski, Kraków 2006.

² Problem ten najlepiej chyba podsumowała i zobrazowała Anna Sobolewska – zob. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

³ Zob. J.J. Lipski, *Słowa dodawane do rzeczy*, w: idem, *Tunika Nessosa. Szkice o literaturze i o nacjonalizmie*, Warszawa 1992.

wego realisty”⁴, legitymizowała też koncepcje metafizyczności jego poezji⁵, umożliwiła wreszcie sytuowanie jej w kontekście neoawangardy⁶. Umocowanej w codzienności i prywatności twórczości Białoszewskiego można również przyglądać się jako filozoficzno-estetycznemu fenomenowi późnej nowoczesności: jako strategii z jednej strony w awangardowy sposób utopijnej, a z drugiej dekonstruującej modernistyczne podstawy myślenia o sztuce i kulturze jako o spójnym systemie.

2.

O tym, że awangarda to spłot różnych form alienacji, pisał już Renato Poggioli⁷. Jej indywidualna forma łączy się tu nieodmiennie z rozlicznymi postaciami wyobcowania społecznego, związanego przede wszystkim z towarowym społeczeństwem kapitalistycznym (w tym kontekście opisanym przez Karola Marksa), pociągającym za sobą inne wynikające z modernizacji społeczne zmiany, między innymi urbanizacyjne i technologiczne (analizowane przez Émile’a Durkheima⁸, Georga Simmela⁹ czy Maxa Webera¹⁰). Utopia pojawia się jako drugi biegun – próba wyrównania alienacji. Jej „nadobecność” w okresie awangard (i historycznej, i neoawangardy) tłumaczy się nasilonymi w tym czasie procesami alienacyjnymi. W PRL-u przebiegały one oczywiście inaczej niż na Zachodzie, krótko mówiąc, związane były z cywilizacyjnym niedoinwestowaniem i ideologicznym „przeinwestowaniem”. Awangardowe utopie mają wymiar (anty)estetyczny i (anty)artystyczny, a przy tym komunikacyjny i społeczny, stanowią na przykład próbę „wyjścia z języka” — za pośrednictwem języka

⁴ Pewne podobieństwo stosunku do rzeczy, jakie pojawia się w twórczości Białoszewskiego, z malarskim nowym realizmem dostrzega Ewa Kuryluk – zob. E. Kuryluk, *Hiperrealizm – nowy realizm*, Warszawa 1979, s. 114.

⁵ Zob. M. Głowiński, *Niezwykłe, zwykłe. Z Michałem Głowińskim rozmawia Janusz Majcherek*, „Teatr” 1993, nr 5.

⁶ Zob. R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Miłona Białoszewskiego*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001, s. 223–225.

⁷ Zob. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, New York 1968; A. Turovski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, s. 181.

⁸ Zob. É. Durkheim, *Typy samobójstw*, w: *Durkheim*, przeł. J. Szacki, Warszawa 1964.

⁹ Zob. G. Simmel, *Mentalność mieszkańców wielkich miast*, w: idem, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1975, s. 513–531.

¹⁰ Zob. M. Weber, *Eryka protestancka a duch kapitalizmu*, przeł. J. Miziński, Lublin 1994.

rzecz jasna (*casus* Wielimira Chlebnikowa) – i przekroczenia sztuki: czy to w kierunku transcendencji (suprematyzm Kazimierza Malewicza¹¹), czy życiowej funkcjonalności (konstruktywizm i produktywizm Aleksandra Rodczenki), celebracji procesu artystycznego i osoby artysty w miejsce artefaktu (sztuka gestu, *happening*, performans, *body art*), życia pojętego jako uwikłane w procesy medialności i konsumpcyjności (pop-art) czy wreszcie rezygnują ze wszystkich bytowych i estetycznych ograniczeń, proponując zastąpienie sztuki pojęciem sztuki (konceptualizm).

Awangarda, która dekonstruuje ideologiczne formy „fałszywej świadomości” (Karl Mannheim), przeciwstawiając im estetyczne i społeczne utopie będące w jakimś sensie innymi formami „fałszywej świadomości”, opiera się na nieredukowalnych sprzecznościach. Jednak myślenie o świecie i sztuce za pomocą negacji, czyli zabezpieczone w utopii formy buntu zarówno przeciw totalnym systemom społecznym, jak i systemom estetycznym sprawiają, że za awangardą stoi permanentny ruch odnowy, nieustanna potrzeba kwestionowania znaczeń. Jak pisze Andrzej Turowski, wielka utopia awangardy „jest próbą przewyciężenia uświadamianej sobie dwuznaczności stosunków świata rzeczy i pojęć, a w obrębie znaku – relacji znaczenia”¹²; próbą w dużej mierze świadomą swej utopijności, nieustannie zawieszającą pożądaną pogodzenie formy i treści.

Łącząc Białoszewskiego z „wielką utopią awangardy”, chcę zwrócić uwagę przede wszystkim na komunikacyjne i estetyczne jakości jego poezji, uwikłane w problemy nieobce jej badaczom. Są nimi strategie zabezpieczania języka przed opresyjnym działaniem kodu, rozumianego zarówno jako system języka, jak i jako wszelkie obowiązujące w kulturze systemy semiotyczne, innymi słowy: strategie przewyciężenia znakowych i estetycznych ograniczeń. Wielokrotnie już pisano o tym, że poeta próbuje wymknąć się regułom *langue* i zejść do poziomu, na którym panuje uwolnione *parole*. Znane krytycznoliterackie i badawcze rozpoznania tego fenomenu, generujące nieraz inwentywne formuły interpretacyjne, jak Sandauerowska „poezja rupieci”¹³ (ale także diagnoza Stanisława Barańczaka o kombinacji języka mówionego, dziecięcego i typowego dla reprezentantów niższych warstw społecznych¹⁴), często usiłują rekonstruować jakieś ślady

¹¹ Na temat utopii awangardowych w sztuce rosyjskiej pisał Andrzej Turowski (A. Turowski, op. cit., passim).

¹² A. Turowski, op. cit., s. 185.

¹³ A. Sandauer, *Poezja rupieci*, w: idem, *Pisma zebrane. Studia o literaturze współczesnej*, Warszawa 1985.

¹⁴ Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

systemowości w tym manifestacyjnie antysystemowym działaniu językowym. Dzisiaj badacze rzadziej szukają w twórczości Białoszewskiego ułatwiających lekturę językowych systematyk; czytają go natomiast intermedialnie (jak Jacek Kopciński¹⁵ czy Agnieszka Karpowicz¹⁶) albo „ponowocześnie”, na przykład w kontekście nieoznaczoności traktowanej jako sfera naszych codziennych językowo-bytowych doświadczeń, dla której wsparciem może być teoria dotycząca nieesencjonalnego charakteru języka autorstwa Donalda Davidsona (tak czyni na przykład Kacper Bartczak¹⁷).

Mnie w językowych strategiach Białoszewskiego interesuje sposób naruszania alienacyjnie działających zasad kodowych – zarówno języka ogólnego, jego gramatyki, składni, semantyki, stylistyki, jak i znanych w Polsce wcześniej modeli wiersza awangardowego – albo inaczej mówiąc: taka gra pomiędzy znaczącym a znaczonym, która w pewnym sensie może wydawać się poszukiwaniem pojednania między słowem a rzeczą (nie chodzi oczywiście o to, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”, a raczej by dojść do jakiejś idealnej „słoworzeczy”). Zdaje sobie jednak sprawę z niemożności przełamania znakowego ograniczenia. Takie właśnie są Białoszewskiego „mironczarnie”, „siulpety” czy inne „wywody jestem’u”. Na jednym biegunie tej strategii sytuuje się pojedynczość słowno-rzeczowo-zdarzeniowego bytu, na drugim – dyskursywna norma.

Można by wyrazić to w ten sposób: wypowiedź Białoszewskiego oparta na autonomicznych wobec systemu zasadach wypowiada je niejako w trakcie realizowania się. Nie jest to jednak totalna idiomatyczność, o jakiej w odniesieniu do języka szaleństwa mówi Sigmund Freud, a komentujący go Michael Foucault odnosi do językowego sposobu funkcjonowania autora. Te „implikujące siebie języki”, „wypowiadające się w trakcie wypowiedzi”¹⁸, czyli języki idiomatyczne, są według francuskie-

¹⁵ Zob. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

¹⁶ Zob. A. Karpowicz, *Tęchnika Mirona Białoszewskiego – „zlep”*, w: eadem, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007; na temat związków twórczości Białoszewskiego ze sztuką i mechanizmami widzenia – zob. też A. Śliwa, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.

¹⁷ Zob.: K. Bartczak, *Awangarda, czyli szansa organizmu mówiącego wobec doświadczenia historii: Białoszewski, Stein (Davidson)*, w: idem, *Świat nie scalony*, Wrocław 2009; K. Bartczak, *Podmiot i polszczyzna w ekstremalnych i pośrednich stanach „siulpetu”*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.

¹⁸ M. Foucault, *Szaleństwo, nieobecność dzieła*, przeł. T. Komendant, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Kraków 2009, s. 157.

go filozofa doskonałym sposobem wymykania się normatywizującemu dyskursowi. Unieważniają podmiot, podporządkowując go zasadzie czystego, pustego języka, ale właśnie dlatego, że pozwalają na anonimowość, marginesowość, stwarzają również szansę ujawnienia się podmiotowości¹⁹. Czysta idiomatyczność jest co prawda bytem idealnym – nie realizuje jej w pełni ani przywoływana przez Foucaulta twórczość Maurice’a Blanchota, ani Białoszewskiego – ale instruktywnym, gdyż pozwala bardzo wnikliwie analizować związki podmiotowo-językowe. Rację ma Foucault – i ta teza znajduje również oparcie w poezji Białoszewskiego – że idiomatyczność, autoreferencjalność to mechanizmy dwuznaczne, znosząco-podtrzymujące podmiotowość. Próba wyjścia poza język, rozumiany jako normatywny system, grozi komunikacyjną katastrofą: podmiot, społecznie ustanawiający się na mocy podporządkowania prawom tego systemu, może być postrzegany jako niemy. Odrzucenie rzadko jednak bywa ostateczne, rzadko powoduje sytuację, w której – wedle Foucaulta piszącego o Blanchocie – mówienie równa się niemówieniu. Białoszewski dokonuje gwałtu na systemie, ale – tak jest w przypadku każdej transgresji – nie znosi jego porządku. Może urzeczowiony „jestem” jest nienormatywny, nie potrafi jednak wyrwać się z objęć gramatyki – co prawda mocno „wywichniętej”, ale nie ulega wątpliwości, że rekonstruowalnej.

Na balansowaniu pomiędzy biegunami autoreferencjalności alienacji i normatywizmu komunikacji opiera się niemal cały tom *Mylne wzruszenia*. Białoszewski opracował sporo „technik”²⁰ ucieczki w „język bez końca”, ale „końce” te nieustannie mającą na horyzoncie jego poszukiwań. Rolę szkieletu, na którym opiera się wiersz, może na przykład pełnić w miarę normatywnie rozumiana składnia. Tak jest między innymi w słynnym *namuszowywaniu* (którego nie będę interpretować, ponieważ wielu badaczy zrobiło to świetnie przede mną²¹) składającym się z dwóch poprawnie pod względem składniowym zbudowanych zdań,

¹⁹ Na temat Foucaultowskiego rozumienia języka poza normami systemu zob. Ł. Białkowski, *Psychopatologia milczenia*, „Opcje” 2013, nr 4, s. 26–29.

²⁰ „Technika” to w tym przypadku nie najlepsze słowo, sugerujące narzucone sobie ograniczenia, ostatecznie jednak sam Białoszewski mówi o pewnych technikach, na tyle jednak enigmatycznych (i tak enigmatycznie), że trudno nazywać je schematycznymi: „Wiersze. Rzucam się z określenia na określenie. Łańcuchem. Potem przejeżdżam przez to skracaniem. Potem sprawdzić: czy przekazało się to rzucanie? Nie można opuścić żadnego z oczek, bo puści całość jak w górach albo w pończosze” (M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 1980, s. 102). „Technika” opiera się więc właśnie na balansowaniu pomiędzy nadmiarem („rzucaniem się”) a niedomiarem („skracaniem”).

²¹ Na przykład Jacek Kopciński – zob. J. Kopciński, op.cit., s. 27–30.

tyle że wypełniające ów szablon rzeczownikowe i czasownikowe neologizmy są morfologicznie przekształcone lub skrócone. Schemat składniowy (apostrofa, zdanie w trybie oznajmującym i zdanie w trybie rozkazującym) może tu stanowić punkt wyjścia do uzupełniania miejsc odkształconych. Owe odkształcenia – ważniejsze, rzecz jasna, od schematu – które można rozumieć jako awangardowe próby przewyciężenia dwuznaczności relacji świata rzeczy i pojęć oraz dotarcia do stanu sprzed ustalenia się tych relacji i ustabilizowania znaczeń, dają tu efekt zmieszania części mowy i skrótu, z którego słowo może dopiero wyniknąć. Balansowanie pomiędzy wiadomym a niewiadomym ciekawiej wygląda chyba w wierszach, w których odwołanie do schematu składniowego się nie sprawdza i punktu zaczepienia trzeba szukać gdzie indziej. Wbrew pozorom to tutaj jesteśmy bliżej idei językowej auoreferencjalności. Spójrzmy na *** *Karmel z kolan działa...*:

Karmel z kolan działa

swoich
 w szpic
 na leżąc
 o
 smaku
 wdrapywań
 słodko

 ta góra
 zjadła
 mnie
 pisanie

Jest to jeden z tekstów, którym szczególnie bliska wydaje się idea prywatyzacji kodu językowego i którego analiza powinna uwzględniać prywatne mitologie. Interpretacji hermeneutycznej, polegającej na wyznaczaniu pól spójności, czy to semantycznej, czy syntaktycznej, nie należy tu wróżyć wielkiego sukcesu. „Karmel”, „góra”, „szpic”, „wdrapywanie”, „kolana”, „działać”, „leżeć”, „smak”, „słodko”, „zjeść”, „ja” i „pisanie” to mniej więcej uporządkowane semantycznie słowa, z których – mimo tego uporządkowania – niewiele wynika. Górę Karmel można ewentualnie nazwać szpicem (porzucając oczywiście normę stylistyczną); jako że, zapewne z pobudek religijnych, można wchodzić na nią na kolanach, a ten rodzaj ruchu to (w jakimś sensie) wdrapywanie się – mamy więc kolejną nie spójności; zmęczenie związane z religijnym uniesieniem jest

„słodkie”; słodycz jest pochodną smaku, a ten jedzenia. Pisanie również może być męką, uniesieniem i słodyczą. Co z tego wynika? Wiersz autotematyczny na temat trudów pisania? Jeśli tak, to jest on mało „białoszewski”, tego rodzaju interpretacja podnosi bowiem stylistyczny rejestr całości. Lepsze rezultaty osiągniemy, jeśli weźmiemy pod uwagę lekturę opartą na „szyfrze” i **spojrzymy** na tekst jako na wiersz konkretystyczny. Otóż jeżeli poemat dotyczący trudów i słodyczy pisania przypominających męki i uniesienia pielgrzymy – na przykład taki, którego autorem mógłby być John Donne – rozbić za pomocą techniki dada, tak by poprawne syntaktycznie i bliskie semantycznie zestawienia słów wyglądały raczej na nienormalne niż oczywiste, a potem jeszcze dodać kilka słów spoza materiału wyjściowego (na przykład „szpic” i „zjadła”), mamy już dwa w jednym: poważny, z dużym prawdopodobieństwem dotyczący wielu piszących podmiotów problem w awangardowej, odświeżonej formie. Formie zmieniającej, rzecz jasna, sam problem, a właściwie zupełnie go przysłaniającej. Nie mniej ważny niż semantyczne i składniowe rozbieżności jest tu przecież konkretystyczny motyw schodów. Droga na górę Karmel (mozolne wchodzenie, a potem szybkie zejście w dół), na którą nakładają się schody jako metafora kłopotów twórczych (i „rewolucyjne” ich przewyciężenie zaproponowane przez Majakowskiego), to tyleż poważnie potraktowany tekst-obraz, ile poetycki żart wsparty wynikającą z innych tekstów i komentarzy Białoszewskiego²² wiedzą o tym – tu dochodzimy do interpretacji za pomocą szyfru – że tytułowa góra Karmel to łóżko. „Karmel z kolan działa” w jakimś sensie dlatego, że pisać na łóżku można chyba tylko, opierając zeszyt na kolanach (zgiętych „w szpic”, ale jednak „na leżąc/ o”), a znajdując się w takiej pozycji, pisać „o/ smaku/ wdrapywać” jest „słodko”. No chyba że łóżko pokona piszącego i jego pisanie, o co nietrudno w takich okolicznościach.

Ta „uprzywatniona” interpretacja nie znosi oczywiście poprzednich, nie wchodzi też z nimi w konflikt – ponieważ całość oparta jest na zasadzie „niekonfliktowego konfliktu”. Właśnie ta wielość sprzecznych pozornie języków, konwencji, stylistyk proponuje logikę języka skrajnie sprywatyzowanego, który balansuje na granicy niedomiaru i nadmiaru: już to wydaje się czystą autotereferencyjnością, bełkotem, już to otwiera na wielość sensów, które znajdują się w ciągłym ruchu, gotowe dać odpór wszelkim

²² Zob. np. *Cyckam karmel albo rodowód góry odosobnienia*: „Karmelą jest jedna kołdra/ ta kołdra jest po jednej Stefie” (w: M. Białoszewski, *Obroty rzeczy, Rączunek zachciankowy, Myłne wzruszenia, Było i było*, Warszawa 1987, s. 236 i 239).

próbom usztywnienia. Ten skomplikowany system zabezpieczeń sprawdza się jednak w takim samym stopniu, w jakim ponosi klęskę – jeśli oczywiście za stawkę w grze uznać prywatyzację języka – pełna realizacja idei autoreferencjalności nie jest możliwa. „Anonimowość” językowa (Foucault) jest mitem. Ale cóż to za przegrana? W literaturze może ona funkcjonować jedynie jako – awangardowa – idea, służąca obronie i odnowie języka. Chlebnikow, który bodaj najdalej posunął się w próbie realizacji tej idei, wysuwał nawet postulat poszerzenia języka rosyjskiego o słowa tworzone na użytek chwili i „żyjące życiem motylka”²³. Żadnemu piszącemu podmiotowi nie zależy jednak na pokonaniu języka, nawet jeśli myśleć o nim jako o represyjnym systemie, co najwyżej na niekończącym się jego pokonywaniu.

3.

Autora *Racbunku zachciankowego* pozornie nie interesuje ideologiczny wymiar życia. Tę aideologiczność w słynnej *Poezji rupieci* Artur Sandauer traktuje jako bodaj najistotniejszą cechę postawy Białoszewskiego i zasadniczy rys jego poezji²⁴; *desintersement* wyrażane wobec coraz bardziej upolityczniającego się i konformizującego świata nabiera jednak cech polityczności *à rebours*. „Bycie sobie poetą”, robienie „teatru osobnego”, odmawianie uczestnictwa w dziennym przebiegu życia z jego społecznymi rytuałami i koniecznościami, a także wybór alternatywnych, nocnych odmian nie-uczestnictwa to nie tylko świadoma samoalienacja, ale i bardzo konsekwentna, można rzec: kontrkulturowa strategia twórcza. Wszystkie te – zasadniczo neoawangardowe – formy bycia antyideologicznego: mitologizacja prywatności i codzienności, zabawy i duchowe olśnienia składają się na utopię życia prawdziwego, czyli – jak głosili artyści Fluxusu – życia będącego sztuką. Białoszewski nie walczy ani z systemem językowym, ani społecznym inaczej, niż utrzymując balans pomiędzy anonimowością a manifestacyjną prywatnością swoich działań; nie przechodzi na poziom metarefleksji, nie ujawnia chwytów, właściwie nie komentuje założeń tej „antyideologicznej ideologii”²⁵. Brak

²³ W. Chlebnikow, *Kurban Swiatogora*, w: idem, *Widziądz widziadel bezkształtnych. Wiersze i teksty 1904–1916*, przeł., wybrał i przypisami opatrzył A. Pomorski, Warszawa 2005, s. 74.

²⁴ Zob. A. Sandauer, *Poezja rupieci*, passim.

²⁵ Salvoj Žižek, pisząc o ideologii jako o przyjemnościowym „produkcie ubocznym”, dowodzi, że cel ideologii musi pozostać w ukryciu, ponieważ jego ujawnienie byłoby przeciwskuteczne. Robotnicy muszą wierzyć w rewolucję, nie wiedząc o przyswiewiającym jej celu wychowawczym: uczynienia z nich podmio-

ideologicznych metarefleksji w jego tekstach potwierdza niejako ich przyjemnościowy, pozaracjonalny rdzeń – dezalienacyjne działanie sztuki możliwe jest wszak tylko jako udział, a nie jako metarefleksja.

O twórczości Białoszewskiego bardzo często pisano w kontekście codzienności i potoczności, uzasadniając ich obecność w tekstach na przykład socjologicznie: pochodzeniem społecznym i warunkami życia poety²⁶; psychologicznie i egzystencjalnie: taką, a nie inną konstrukcją psychiczną, poczuciem „zadomowienia w świecie”²⁷; wrażliwością metafizyczną bliską mistycyzmowi chrześcijańskiemu czy filozofii zen²⁸, a także świadomością estetyczną, przede wszystkim znajomością estetyki awangardowej²⁹. Trop neoawangardowy podjął Ryszard Nycz, wskazując na związki twórczości Białoszewskiego z założeniami happeningu i performansu³⁰. Mnie interesują w tym miejscu poetyckie konsekwencje świadomości neoawangardowej (związanej przede wszystkim z wymienionymi przez Nycza nurtami), której Białoszewski był bodaj pierwszym polskim wcieleniem. Nie przeszczeplił na nasz grunt dorobku zachodniej neoawangardy – w połowie lat 50. ten dorobek jeszcze nie istniał, tymczasem autor *Osmędeuszy* właśnie wtedy rozpoczynał swoją poetycko-teatralną działalność. Od początku towarzyszył jej duch dada, Futurystycznego Teatru Syntezy i poezjokoncertów czy dadaistycznych wernisaży. Zarówno to, co miało miejsce na Tarczyńskiej, jak i później na Placu Dąbrowskiego, to działania paraartystyczne, efemeryczne, często w żaden sposób niedokumentowane, oczywiście rebelianckie w stosunku do oficjalnego nurtu sztuki. Ich ośrodkiem jest artysta i jego relacje ze światem, a celem – uruchomienie zarówno w nadawcy, jak i w odbiorcy takich kanałów percepcyjnych, które pozwoliłyby na niezafałszowany, nowy, uwolniony od myślowych i sensorycznych blo-

tów rewolucyjnych, gdyby wiedzieli, efekt wychowawczy zostałyby zaprzepaszczone – zob. S. Żiżek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przeł. J. Bator, P. Dybel, wstęp P. Dybel, Wrocław 2001, s. 106.

²⁶ Zob. np. K. Rutkowski, *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, w: idem, *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987.

²⁷ Zob. np. A. Sobolewska, op.cit., s. 44–48.

²⁸ Zob. ibidem, s. 48–57, 92–93.

²⁹ Zob. np.: K. Wyka, *Na odpust poezji*, „Życie Literackie” 1956, nr 36; J. Walończyk, *Poeta – pustelnik*, „Kronika” 1956, nr 17; S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 8–14; R. Nycz, „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: idem, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2001; Ż. Nalewajk, *Kubizm w poezji Mirona Białoszewskiego. Stylizacja czy diagnoza procesów poznawczych?*, „Tekstualia” 2009, nr 3.

³⁰ Zob. R. Nycz, op.cit., s. 223–225.

kad odbiór rzeczywistości. W ten sposób rozumiana twórczość — jako działanie, czyli performatywnie — to również zasada poezji Białoszewskiego³¹. Przeczając konwencjonalnie pojętym wartościom i jakościom estetycznym, autor *Obo* proponuje rodzaj działania, które za Allanem Kaprowem i innymi członkami Fluxusu można by nazwać drobnym zdarzeniem (*events*). Oto jeden z przykładów jego antysztuki:

Ballada o zejściu do sklepu

Najpierw zeszedłem na ulicę
schodami,
ach, wyobraźcie sobie,
schodami.

Potem znajomi nieznajomych
mnie mijali, a ja ich.
Żałujcie,
żeście nie widzieli,
jak ludzie chodzą,
żałujcie!

Wstąpiłem do zupełnego sklepu;
paliły się lampy ze szkła,
widziałem kogoś — kto usiadł,
i co słyszałem? ... co słyszałem?
szum toreb i ludzkie mówienie.

No naprawdę
naprawdę
wróciłem³².

Dla podmiotu tego tekstu, niezwykle przejętego swoim udziałem w życiu, nie istnieje pojęcie oczywistości; podekscytowanie, zdziwienie, celebrowanie to jego stan naturalny. Zamieszczenie *Ballady o zejściu do sklepu* w cyklu *Groteski* nie uprawnia do przypisywania jej celów satyrycznych czy ironicznych. Niemal całe

³¹ O zdarzeniowości jako kategorii ważnej dla twórczości Białoszewskiego pisał już Krzysztof Rutkowski — zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze...*, s. 133. Wiąże on zdarzeniowość ze „specyficzną odmianą twórczości amatorskiej”, typowej jego zdaniem dla Białoszewskiego, gdzie produkt jest nierozdzielnie związany z sytuacją, w której powstaje.

³² Wiersz pochodzi z tomu *Mylne wzruszenia* (M. Białoszewski, *Karmel z kolan działa*, w: idem, *Obroty rzeczy; Rączunek zachciankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*, Warszawa 1987, s. 237).

Obroty rzeczy i *Rębnik zachciankowy* to afirmacja zdziwienia jako sposobu doświadczania świata³³. (Pseudo)ironiczna rama zapewnia jednak podwójną perspektywę: Białoszewski niczym pierwsi happenery czyni ze zwykłości przedmiot sztuki, ale i – jak oni – zakłada w jakimś sensie dziwność tej „zwykłej” sytuacji. Działanie jego podmiotu – bohatera – zejście do sklepu wraz ze wszystkimi składającymi się na nie czynnościami: schodzeniem, chodzeniem, obserwowaniem i słuchaniem – to celebrowanie pozostawania w obszarze życia, coś, co John Cage nazywał uruchamianiem świadomości percepcyjnej „bycia w rzeczywistości” (początek Fluxusu stanowiły właśnie wykłady Cage’a, na które uczęszczali pierwsi członkowie tego ruchu – wykłady odbywające w roku wydania pierwszej książki Białoszewskiego³⁴). Już pierwsze działania Fluxusu inicjowały postawę, którą później Joseph Beuys zadekretował w formule „Każdy jest artystą”. „Artysta życia” artystycznie przeżywa życie, czyniąc z niego nieprzerwany ciąg epifanii. W ten sposób realizuje się zasadnicza funkcja happeningu: dezalienacja³⁵. Tak pojęta i celebrowana zwykłość ma bowiem sporo wspólnego z rytuałem. Zdarzeniowość sztuki – przede wszystkim właśnie zdarzeniowość w małym wymiarze, „eventowym”, jak zejście do sklepu, wchodzenie i schodzenie z taboretu³⁶, oglądanie sufitu, podłogi i ścian dowolnego pomieszczenia³⁷ – ma dawać poczucie przynależności do życia, a równocześnie zapewniać katartyczne doznanie przekroczenia jego potocznego wymiaru. Podmiot – bohater Białoszewskiego z zejścia do sklepu czyni rytuał (jego „zejście” to w jakiejś mierze katabaza), ale rytuał, w którym liminalność doświadczana jest cielesnie. Mówiąc słowami Vita Acconciego, jednego z pierwszych performerów: odbiera świat jako „ucieleśnioną informację”. Ciało pełni tu bowiem rolę medium, za pomocą którego dochodzi do kontaktu z rzeczywistością, jest rodzajem filtra³⁸,

³³ Jako pierwszy pisał o tym Sandauer w przywołanym przeze mnie tekście.

³⁴ Zob. G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy. Rozpoznanie zjawiska*, w: *Performance*, wybór tekstów G. Dziamski, H. Gajewski, J.S. Wojciechowski, Warszawa 1984.

³⁵ Wskazuje na nią Stefan Morawski – zob. S. Morawski, *Paradoksy estetyczne najnowszej awangardy*, w: idem, *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985, s. 194.

³⁶ Chodzi o akcję Vita Acconciego zatytułowaną *Step Piece* (1970) – zob. na ten temat G. Dziamski, *Performance*, w: idem, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Poznań 1995, s. 107.

³⁷ To jedna z akcji George’a Brechta, zatytułowana *Sześć eksponatów* (1961) – zob. G. Dziamski, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy...*, s. 26.

³⁸ Performans to „Zwrócenie uwagi na ciało, które prezentuje informacje, koncentracja na ja jako na filtrze (filtrowanie przez siebie)” (V. Acconci, *Rubbing Pieces*. Cyt. za: G. Dziamski, *Performance*, s. 107).

to ono doświadcza dezalienacji, ale i stanowi jej warunek *sine qua non* – artysta musi na tyle poddać się działaniu, by działanie zaplanowało nad nim, by ciało „wyszło poza ciało”. Podmiot – bohatera *Ballady*... pochłania bez reszty coraz bardziej uniezależniające się doświadczenie widzenia i słyszenia – tak samo ważnych i nieważnych przedmiotów i ludzi.

Inni ludzie nie są tu jednak tak zupełnie niepotrzebni – są projektowaną, choć nieobecną publicznością („Żałujcie, / żeście nie widzieli”). Najwyraźniej więc dezalienacyjny wymiar nie tylko sam ma udział w zdarzeniu, ale odpowiada także za jego aranżowanie: dla siebie i innych. „Ucieleśnione informacje” zawsze są przekazywane i odbierane w aranżowanych przez happeningów i performerów sytuacjach, nieraz bardzo dyskretnych, wręcz intymnych, niewymagających publiczności lub mocno ją ograniczających, częściej jednak uwzględniających wzajemne relacje artysty i przestrzeni, w której odbywa się działanie³⁹. Co prawda „wkład własny” podmiotu – bohatera *Ballady o zejściu do sklepu* w sytuację wydaje się raczej niewielki, a jego ingerencja w rzeczywistość wręcz niewidoczna, jednak nie jest on wyłącznie świadkiem czy widzem – w dokumentacji, jaką stanowi wiersz, jest z całą pewnością autorem tego spektaklu – zdarzenia. Tak jak w kwestii – również przeciw zdarzeniowej – ingerencji w język, rozumiany jako normatywny system, dezalienacyjnie działało przekształcanie go w przestrzeń, z jednej strony, anonimowego „języka bez końca”, z drugiej – zmitologizowanej prywatności, tak i tutaj przekroczeniem alienacji wydaje się gest transgresyjny: przeżywanie życia jako sztuki i rozpoznanie sztuki jako zdarzenia z życia (innymi słowy: mit sztuki jako doświadczenia równocześnie prywatno-intymnego i estetyczno-społecznego). Efektem takiej kontaminacji jest nieoczywisty komunikat – jak mówi Dick Higgins – złożony z mediów artystycznych i „życiowych”⁴⁰.

W twórczości Białoszewskiego – artysty totalnego – manifestacyjnie przekraczającej zastane podziały na poezję, prozę i dramat, na teatr, *happening* i performans, na poezję i performans etc.; twórczości, która rytualizuje zdarzeniowość i indywidualność artystycznego „ja”, odpodmiotawia, a zarazem prywatyzuje język, dokonuje się zasadnicza rewaloryzacja modernistycznych mitów. Można o niej mówić jako o wcieleniu i próbie przekro-

³⁹ Według Dziańskiego chodzi o ingerencję w pole psychologiczne (którego koncepcję sformułował Kurt Lewin), przetwarzane podczas akcji zarówno przez artystę, jak odbiorców – zob. G. Dziański, *Performance*, s. 108.

⁴⁰ Zob. D. Higgins, *Intermedia*, w: idem, *Foewombwbnw*. Cyt. za: G. Dziański, *Performance – tradycje, źródła, obce i rodzime przejawy...*, s. 27.

czenia wszystkich niemal estetycznych i filozoficznych kryzysów, które w modernizmie przeżywały swoją kulminację; można też spojrzeć na nią jako na już pomodernistyczne aktualizowanie wyzwolonego z przymusów estetycznych kontynuacji mitu prywatności, wolności i indywidualizmu. Neoawangardowe alianse służyłyby tu zatem przekraczaniu modernizmu.

Mająca źródła w alienacji potrzeba konstruowania dezalienacyjnych mitów, czy inaczej mówiąc: utopijność estetyczno-egzystencjalnych założeń sztuki Białoszewskiego, to jeszcze jeden powód, dla którego można analizować ją w kategoriach awangardy. Poeta zgodziłby się najpewniej z Theodorem Adornem, że społecznej alienacji, wyobcowującym, całościującym systemom przeciwstawić się może tylko sztuka. Adorno nie wierzył co prawda w prywatne mity, jednak utopia jest według niego ideą napędzającą sztukę, choć z założenia niespełnialną – jej realizacja oznaczałaby koniec sztuki. Jak pisze niemiecki filozof, to jedna z podstawowych estetycznych antynomii wieku XX⁴¹.

ALINA ŚWIEŚCIAK

**Miron Białoszewski: Alienation and Utopia.
On Neo-Avant-Garde Contexts of Białoszewski's poetry**

The article deals with the problem of avant-garde character of the poetry by Miron Białoszewski in the context of alienation and dealienatively understood utopias. This is the way the language is understood here, being, on the one hand, an anonymous "language without an end", and, on the other hand – an extremely privatized code, as the transgressive neo-avant-garde ideas inscribed in this kind of writing: experiencing life as art and the recognition of art as an event from life, and thus a myth of art as an experience parallelly private and intimate and aesthetically-social. Consequently, the relationships with neo-avant-garde in the Białoszewski's poetry are treated as an expression of the modernist artistic crises, and, at the same time, as a tool helping to overcome them.

Keywords: avant-garde, neo-avant-garde, modernism, alienation, utopia, privatized language, performativity.

⁴¹ Zob. T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 61–62.

Alina Świeściak – pracuje w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego, zajmuje się polską poezją XX-wieczną i najnowszą. Ostatnio opublikowała książkę *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku* (Kraków 2010) i szkice krytycznoliterackie *Lekcje nieobecności* (Mikołów 2010). Redaktor naczelna Kwartalnika Kulturalnego „Opcje”.