

 <http://orcid.org/0000-0002-9118-6343>

ANDRZEJ ZAWADZKI
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
elrond2@poczta.onet.pl

Sytuacje fenomenologiczne Mirona Białoszewskiego, czyli raz jeszcze o tym, czego filozof (fenomenolog) mógłby dowiedzieć się od poety (lingwisty)

Miron Białoszewski's Phenomenological Situations, or Once Again What a Philosopher (Phenomenologist) Could Learn from a Poet (Linguist)

Abstract: This article presents an attempt at a phenomenological reading of several selected poems by Miron Białoszewski. Phenomenological tools were not often used in the study of this writer's work. The author of the article argues that this state of affairs was caused, on the one hand, by the dominance of formal and structural analyses, which was noticeable up to a certain point, and on the other hand, by the concept of a layer of linguistic meanings, contained in Roman Ingarden's book *On the Literary Work*. The poet's works selected for analysis are treated in the article from a different perspective than Ingarden's, namely as phenomenological mini-analyses, showing the process of constructing the objective world.

Keywords: Miron Białoszewski, Roman Ingarden, phenomenology, poetry

Abstrakt: W niniejszym artykule przedstawiona została próba fenomenologicznego odczytania kilku wybranych wierszy Mirona Białoszewskiego. Narzędzia fenomenologiczne nie były często stosowane w badaniach nad twórczością tego pisarza. Autor artykułu dowodzi, że za taki stan rzeczy odpowiadają, z jednej strony, zauważalna do pewnego momentu dominacja analiz formalno-strukturalnych, a z drugiej strony – koncepcja warstwy znaczeń językowych zawarta w pracy Romana Ingardena *O dziele literackim*. Wybrane do analizy utwory poety zostały w artykule potraktowane z innej niż Ingardenowska perspektywy, mianowicie jako fenomenologiczne minianalizy, ukazujące proces konstrukcji świata przedmiotowego.

Słowa kluczowe: Miron Białoszewski, Roman Ingarden, fenomenologia, poezja

Teza, że w badaniach nad twórczością Mirona Białoszewskiego obszar refleksji związany z językiem pisarza miał podstawowe znaczenie, nie wymaga raczej ob-

szerniejszego dowodzenia. Refleksja ta była prowadzona z różnych perspektyw i przy użyciu odmiennych narzędzi badawczych. Przez długi czas dominowała w niej perspektywa formalno-strukturalna, reprezentowana przez klasyczne już w obszernej bibliotece dzieł poświęconych Białošzewskiemu prace Janusza Sławińskiego, Michała Głowińskiego czy Stanisława Barańczaka. Najwyraźniej zaznacza się ona bodaj w książce tego ostatniego badacza, gdzie jest kluczem do całościowej interpretacji twórczości warszawskiego poety (Barańczak 2016, 34)¹. Od stosunkowo niedawna zaczynają się pojawiać opracowania rozpatrujące język Białošzewskiego z innych niż przywołana wyżej perspektyw, mianowicie przez pryzmat gramatyki kognitywnej (Gołąb 2004) oraz hermeneutyki (Gleń 2001).

Przyjęcie założenia o lingwistycznym charakterze poezji Białošzewskiego, o tym, że jej cechą podstawową, jej „stawką”, jest wysuwanie języka na plan pierwszy, może, jak się zdaje, zniechęcać do fenomenologicznych prób lektury, zwłaszcza wtedy, gdy będą one oparte na założeniach klasycznej, najpełniejszej fenomenologicznej koncepcji literatury, czyli bez wątpienia na ontologii dzieła literackiego przedstawionej przez Romana Ingardena. O takim stanie rzeczy decyduje miejsce, jakie filozof ten przypisuje w swej teorii językowi, a dokładniej – jego ujęcie znaczenia językowego. Oczywiście dokładna rekonstrukcja poglądów Ingardena w tym aspekcie wymagałaby dogłębnej interpretacji jego rozważań, przede wszystkim zawartych w pracy *O dziele literackim*, gdzie pojawia się refleksja na temat, jak to sam określa, warstwy tworów znaczeniowych. Należałoby także sięgnąć do będących podstawą Ingardenowskiego ujęcia znaczenia analiz pojęcia sensu, dokonanych przez Husserla, zwłaszcza w *Badaniach logicznych*. Tę ostatnią książkę Ingarden zresztą wielokrotnie – momentami aprobatywnie, chwilami zaś krytycznie – przywołuje, choć głównie robi to w przypisach (Ingarden 1988, 100–105). Na taką rekonstrukcję nie ma tu oczywiście miejsca, ograniczam się zatem jedynie do pobieżnego przedstawienia miejsca i funkcji, które w teorii krakowskiego filozofa pełni w dziele literackim tak zwana warstwa tworów znaczeniowych. Przedstawienie to posłuży, po pierwsze, do pokazania pewnych podobieństw zachodzących pomiędzy ontologiami dzieła literackiego wypracowanymi przez strukturalizm oraz fenomenologię (poglądy przywołanych polskich reprezentantów tych koncepcji można *grosso modo* uznać w tym sensie za reprezentatywne)²; po drugie, do podkreślenia różnic w refleksji na temat znaczenia językowego w ujęciu strukturalistycznym oraz fenomenologicznym, czyli w kwestii podstawowej dla określenia statusu oraz funkcji języka literatury; po trzecie, do postawienia tezy o niewystarczalności założeń, na których oparta jest

¹ Barańczak wykłada najpełniej założenia metodologiczne, na których opiera swe analizy, we wstępie do *Języka poetycki Mirona Białošzewskiego*, zaznaczając, że określenie język poetycki odnosi do całej twórczości pisarza, z prozą i dramatai łącznie (Barańczak 2016, 34).

² Używam tu określenia ontologia celowo, gdyż zarówno Ingardenowska definicja dzieła literackiego jako tworu czysto intencjonalnego, jak i strukturalistyczno-semiotyczna teza o tym, że ma ono charakter znakowy, zakładają, iż dzieło literackie jest bytem specyficznym i nieredukowalnym do innych – by użyć określeń Husserla – regionów bytu, czy dziedzin przedmiotowych. Zasadniczo, obie koncepcje, choć na różne sposoby, wyrastają z podstawowego dla nowoczesnej humanistyki rozróżnienia na świat faktów oraz świat sensów.

Ingardenowska teoria dzieła literackiego, a w konsekwencji do fenomenologicznych interpretacji poezji Białoszewskiego.

Ingarden wyróżnia dwie intencjonalności – intencjonalność świadomości oraz intencjonalność samego języka. Ta pierwsza jako źródło znaczenia ma charakter prymarny, a druga – wtórny. Zawarte w słowach lub zdaniach znaczenia są – cytując określenia użyte przez filozofa – odzwierciedleniem oraz emanacją aktu nadawania sensu, zostały obdarzone intencjonalnością użyczoną im przez świadomość (Ingarden 1988, 157). Jeśli znaczenia językowe usamodzielniają się – „odrywają”, jak się wyraża Ingarden – od „konkretnych aktów świadomości spełnionych w pierwotnej żywości i pełni”, ulegają pewnym istotnym dla dzieła sztuki literackiej modyfikacjom, wśród których podstawową jest schematyzacja (Ingarden 1988, 191). Jeśli czysto intencjonalny przedmiot ma swoją bezpośrednią ontyczną podstawę tylko w tej zapożyczony intencjonalności słowa, traci swą naoczność oraz „rysy uczuciowe i piętna wartości”, w konsekwencji zaś przeraża się jedynie w szkielecie i schemacie (Ingarden 1988, 192). Nietrudno już teraz zauważyć, że tak zwana konkretyzacja dzieła literackiego, do którego istoty owa schematyczność należy, polega zasadniczo na – skoro sam Ingarden mówił o użyczeniu intencjonalności, ja też pozwolę sobie sięgnąć po metaforę z dziedziny księgowości – swego rodzaju spłacie długu, który język zaciągnął u świadomości. Chodzi tu o restytucję w dziele intencjonalności źródłowej, świadomościowej³.

Czy zatem Ingarden całkowicie redukuje rolę warstwy znaczeniowej, czyli – ogólniej mówiąc – po prostu języka, i ogranicza ją jedynie do funkcji służebnej, polegającej na przejrzystej „transmisji” treści świadomości? Innymi słowy: czy język powinien stać się niewidoczny, jeśli ma właściwie pełnić swą funkcję w konstrukcji danego utworu? Wydaje się, że stanowisko autora *O dziele literackim* nie jest w tej kwestii jednoznaczne. Po pierwsze, zauważa on, że język czy też, by pozostać przy stosowanej przez filozofa terminologii, warstwa jednostek sensu, wcale w dziele nie niknie, choć zasadniczo sens zdania nie jest dla nas interesujący (filozof, niestety, nie mówi dlaczego), a ponadto go przekraczamy, kierując swą uwagę ku rzeczom. Ingarden odwołuje się tu do metafory centrum i peryferii. Centrum jest świadomość, peryferiami zaś język. Niemniej się okazuje, że peryferie mogą modyfikować to, co znajduje się w centrum (Ingarden 1988, 275). Co jednak znaczy ta modyfikacja? Czy polega na wzbogaceniu intencjonalności świadomościowej, czyli prymarnej i źródłowej, przez uznaną za wtórną intencjonalność samego języka, czy też przeciwnie – jest zakłóceniem tej pierwszej, świadomościowej, przez tę drugą, językową? Znow można odnieść wrażenie, że Ingarden jakby nie chciał wypowiedzieć się w tej kwestii jasno i kategorycznie, a interpretacji jego poglądów nie ułatwia na pewno częste stosowanie przez niego terminów potocznych, do tego niekiedy opatrzonych cudzysłowem. Z jednej strony, gdy warstwa jednostek sensu jest – ponownie cytując – pozbawiona charakteru, „przeciętna”, „bez oblicza”, stanowi to uszczerbek na wartości dzieła. Pojawia się (kolejna przenośnia z obszaru księgowości!) „pewne manko” (Ingarden 1988,

³ Gdybyśmy chcieli użyć w tym miejscu technicznej terminologii fenomenologicznej, można by zapewne mówić o wypełnieniu aktu sygnitywnego w akcie unaocznienia (zob. Walińska 2013, 29 oraz Zahavi 2012, 39-44).

280). Z drugiej strony, „Ów szczególny udział i odzywianie się jakości wartościowych” (Ingarden 1988, 280), charakterystycznych dla warstwy znaczeniowej, może być nadmierny i – jeśli zdecydujemy się kontynuować zastosowaną wyżej metaforykę – jest w stanie generować swego rodzaju superatę, nadwyżkę po stronie tejże warstwy. Na płaszczyźnie aksjologicznej prowadzi to do „nieprzyjemnych dysharmonii”, czyli uszczerbku na estetycznej wartości dzieła, a gdy przekracza, by tak rzec, pewną masę krytyczną, może mieć negatywne reperkusje wręcz dla całej ontologii dzieła, a konkretnie – dla podstawowych w niej warstw przedmiotów oraz wyglądów: „Dysharmonia ta może iść tak daleko, że stanowi przeszkodę przygotowanemu jakby przez sens zdania wystawieniu na pokaz przedmiotu przedstawionego w dziele i hamuje budzenie się żywych wyglądów przynależnych do przedmiotów przedstawionych lub je w ogóle unicestwia” (Ingarden 1988, 280). Gdybyśmy teraz odwołali się do terminologii z dziedziny poetyki, można by rzec, że Ingarden waha się między lekceważeniem dla stylu stopnia zero czy też przeciętnej normy stylistycznej a lękiem przed zbyt daleko posuniętą dominacją funkcji poetyckiej i autoreferencjalności tekstu literackiego.

Porzucam teraz bez wyraźnej konkluzji rekonstrukcję poglądów Ingardena i spróbuję „unaocnić” sobie i zarazem czytelnikom tego tekstu możliwą rozmowę autora *O dziele literackim* ze Sławińskim, Głowińskim i Barańczakiem o twórczości Białoszewskiego. Wszyscy rozmówcy zgodziliby się co do tego, że istnieje jakaś istota literatury czy literackości, czym ułatwiliby zadanie współczesnym tropicielom esencjalizmu, którzy z radością „wrzuciliby ich do jednego worka”. Poróżniłaby ich jednak subtelniejsza kwestia statusu znaczenia. Krakowski fenomenolog i uczeń Husserla nazwałby je sensem intencjonalnym i upatrywałby jego źródła w transcendentnej świadomości. Warszawscy strukturaliści, następcy de Saussure’a, użyliby określenia znaczące, *signifié*, i – co ważniejsze od terminologicznych różnic – dowodziliby, że powstaje ono w systemie językowym, w obrębie którego rola podmiotu zostaje zredukowana tylko do pewnej funkcji bądź miejsca w strukturze⁴. Na takie rozwiązanie Ingarden nie mógłby przystać, gdyż oznaczałoby ono dla niego ograniczenie dzieła literackiego i możliwości jego analizy do poziomu wtórnej, czyli uboższej, intencjonalności samego języka. Takie ograniczenie prowadziłoby do zubożenia literatury i wyzucia jej z tego, co w niej najwartościowsze: naoczności, żywości, wartości uczuciowych, których źródłem jest nie znaczenie językowe, lecz prymarna intencjonalność przedjęzykowej świadomości. Gdyby zatem Ingarden dowiedział się o Białoszewskim z pism Sławińskiego, Głowińskiego bądź Barańczaka, doszedłby zapewne do wniosku, że poeta ów nie jest pierwszym autorem na liście obowiązkowych lektur fenomenologa literatury, a jego utwory stanowią przykład tak zwanego granicznego przypadku dzieła literackiego (Ingarden 2000, 89–96; por. też Ingarden 1987, 18). Trzeba dodać, że przypadek graniczny to kategoria tyleż wygodna, co pojemna. Z tym pierwszym przymiotem wiąże się jednak spora niejasność terminologiczna. Owa wygoda pozwala Ingardenowi stosunkowo niewielkim kosztem i z zachowaniem spójności jego teorii rozprawić się z problematycznymi dla niego zjawiskami literackimi, a ponadto stanowi, mówiąc przenośnie, jakiś limbus,

⁴ Dobrze to ilustruje metafora szachisty użyta w *Kursie językoznawstwa ogólnego* (s. 112–113).

swoisty przedsięwzięcie czy czyściec, gdzie pokutują dzieła wprawdzie literackie, ale niebędące takimi w całości, skoro nie spełniają ontologicznych i estetycznych wymagań, które filozof wyznaczył literaturze. Pojemność wspomnianej kategorii – i to niepokojąca – sprawia, że *grosso modo* można by do niej zaliczyć większość „trudnej”, eksperymentatorskiej twórczości awangardowej dwudziestego wieku.

Czy zatem próby fenomenologicznych analiz poezji Mirona Białoszewskiego są skazane na niepowodzenie? Moja odpowiedź brzmi: i tak, i nie. Nie wtedy, gdy z powodów wyżej wyliczonych będą one szły tropami Ingardena. Tak, jeśli, po pierwsze, nieco inaczej ustawimy fenomenologiczny punkt spojrzenia na literaturę, czyli odejdziemy od zadawania pod jej adresem *essentiale Fragen* (by przywołać tytuł znanej rozprawy Ingardena), czyli pytań o ontologiczny status dzieła literackiego⁵, i potraktujemy literaturę nie jako przedmiot badań filozoficznych, lecz jako – na równi z myśleniem filozoficznym – pewien sposób odkrywania sensu świata w jego dynamice, a nie statyce. Najlepiej chyba streścił taką postawę Maurice Merleau-Ponty we wprowadzeniu do *Fenomenologii percepcji*:

Jeżeli fenomenologia była ruchem, zanim stała się doktryną lub systemem, nie jest to ani przypadek, ani oszustwo. Fenomenologia jest niestrudzona jak dzieło Balzaca, Prousta, Valéry'ego lub Cézanne'a, bo wypływa z tego samego rodzaju uwagi i zdziwienia, z tego samego wymogu samoświadomości, z tej samej woli uchwycenia sensu świata lub historii *in statu nascendi*. Pod tym względem pokrywa się z wysiłkiem nowoczesnego myślenia (Merleau-Ponty 2001, 18).

Po drugie, fenomenologiczna ścieżka do twórczości Białoszewskiego może otworzyć się wtedy, gdy odejdziemy od mocnej, postawionej przez badaczy orientacji formalno-strukturalnej, tezy o lingwizmie twórczości tego poety jako podstawowym, całościowym modelu lektury jego wierszy, i przeniesiemy uwagę na inne aspekty jego dzieł, które najczęściej opisywane są jako swoista, odmiennie i nie zawsze precyzyjnie rozumiana „metafizyczność”⁶. W wielu z nich natrafimy na stawiane na różne sposoby pytania o status „ja” oraz świata, pojawiających się u Białoszewskiego, a także ich wzajemny stosunek. W tym kontekście można umieścić próby fenomenologicznych odczytań twórczości tego poety, które wykorzystują bardzo różne nurty fenomenologii. Mają one ugruntowaną tradycję, a aparat fenomenologiczny w badaniach nad utworami Białoszewskiego jest coraz śmielej stosowany w ostatnich latach⁷. Jak się wydaje, te rozpoznania można

⁵ Jak wiadomo, Ingarden określa dzieło literackie jako przedmiot czysto intencjonalny (zob. Ingarden 1988, 179).

⁶ Wątek ten bodaj po raz pierwszy wybrzmiał wyraźnie w szkicu Mariana Stali *Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?* (1993). Badacz ten upatruje tytułową metafizyczność u Białoszewskiego w pewnym projekcie egzystencjalnym i ontologicznym, czyli otwarciu na wszystko, co przynosi rzeczywistość (Stala 1993, 113). Problematyka tej szeroko pojętej „metafizyczności” – choć to niezręczne określenie – przejawia się między innymi w pracach Nycza („*Szare eminencje zachwyty*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, 1993), Kopcińskiego (*Gramatyka i mistyka*, 1997), Fazana (*Ale ja nie Bóg*, 1998), Nofikow (*Metafizyczne gospodarstwo Mirona*, 2001). Nie mam tu możliwości, by oddać osobno sprawiedliwość każdemu z tych oryginalnych ujęć interesującego mnie tu zagadnienia.

⁷ Ewa Sławek i Tadeusz Sławek w artykule *Filozoficzna podróż windą: uwagi o elementach stylu Białoszewskiego: na przykładzie tomu „Odczepić się”* (1986) odwołują się do myśli Heideggera, zwłaszcza tych jej wątków, które dotyczą zamieszkiwania świata przez człowieka, także za pomocą

by ująć ogólnie w postaci podstawowego fenomenologicznego pytania o różne sposoby podmiotowego „dania” rzeczywistości.

Sądzę, że można mówić o dwóch typach poetyckiego doświadczenia fenomenologicznego u Białoszewskiego. W jednym akcent pada na bardzo ważną, zwłaszcza dla dzisiejszej fenomenologii, kwestię cielesności jako podstawy kształtowania się świata sensu. Ten wątek ma swe źródło w myśli późnego Husserla i jego rozróżnieniu na *Leib* oraz *Körper*. Później był on rozwijany przez Merleau-Ponty’ego (Franck 2017; Migasiński i Prokopski 2017; Karpiński 2020)⁸. W ramach tej perspektywy u Białoszewskiego można wskazać na leżenie oraz chodzenie jako cielesne sytuacje będące podstawami organizacji sensu przeżywanego i doświadczanego świata, fenomenologicznego *Lebensweltu*. Pierwsza z nich została zarysowana bardzo wyraźnie na przykład w *leżeniach*, druga zaś jest widoczna między innymi w wielu zapisach z *Chamowa*, gdy po wyprowadzce ze śródmieścia Warszawy poeta próbował się odnaleźć w nowej przestrzeni, „obchodząc” ją⁹. W drugim z tych fenomenologicznych doświadczeń „bohaterem” jest oko jako podmiot i źródło sensowności świata¹⁰.

języka. Jest to jednak Heidegger późny, który zasadniczo oddalił się od fenomenologii. Sobolewska (1993, 128) zauważa, że w twórczości Białoszewskiego „odsłanianie podmiotowości” dokonuje się nie tyle na drodze introspekcji, ile badania relacji podmiotu i przedmiotu: „Relacje między podmiotem a przedmiotem prowadzą z jednej strony do badania rzeczywistości, z drugiej natomiast do odkrywania funkcji podmiotu w świecie”. Ewa Nofikow (2001, 38), przywołując Husserla i Heideggera, jak również, skądinąd, konteksty religijne, jogę oraz zen, twierdzi, że „jego [Białoszewskiego] kreacją literacką jest właśnie podmiot zredukowany do czystego trwania, przedstawiający się czytelnikowi jako przybysz z innego języka i świata”. Joanna Armatowska w artykule *Mirona Białoszewskiego i Emanuela Levinasa osvajanie istnienia: fenogram w pięciu odsłonach* (2022) odwołuje się w swych odczytaniach wierszy poety do myśli Levinasa; jest to raczej fenomenologia egzystencjalna. Najpełniejsze bodaj analizy utworów Białoszewskiego z perspektywy fenomenologicznej przedstawiła Barbara Sienkiewicz w rozprawie *Białoszewskiego obroty rzeczy i języka* (2003) oraz Artur Grabowski w tekście *Czy trzeba pisać wiersze, żeby filozofować? O fenomenologicznych praktykach w poezji Mirona Białoszewskiego* (2022). W obu tych pracach narzędzia fenomenologiczne są potraktowane bardzo wszechstronnie, głęboko i subtelnie, a ich zastosowanie daje znakomite rezultaty poznawcze. Sienkiewicz odwołuje się głównie do Husserłowskiej wersji fenomenologii, wyprowadzając refleksję wyraźnie w kierunku Derridańskiej dekonstrukcji. Z kolei Grabowski sięga do francuskiej fenomenologii, w tym do jej nowszych odmian (Henry, Marion). Z przyjętego przeze mnie punktu widzenia najistotniejsze są dwie sprawy. Po pierwsze, choć wszystkie te analizy „omijają” zasadniczo klasyczną Ingardenowską koncepcję dzieła literackiego, to dowodzą, że szeroko pojęta fenomenologia jest bardzo przydatnym językiem badawczym w przypadku analiz twórczości Białoszewskiego. Po drugie, ukazują kwestię znaczenia w dziele literackim w sposób odmienny i, jak się zdaje, bardziej interesujący, niż działo się to w przypadku strukturalistycznych badań nad językiem poetyckim bądź Ingardenowskich refleksji nad warstwą znaczeniową dzieła literackiego.

⁸ Językowi, choć nadal jest rozpatrywany z perspektywy życia i ekspresji świadomości, nie zaś działania językowego systemu, przypada w tej tradycji myślenia fenomenologicznego miejsce znacznie ważniejsze i o wiele bardziej autonomiczne niż w Ingardenowskiej ontologii literatury.

⁹ O relacji cielesności i sensu u Białoszewskiego pisze, odwołując się między innymi do prac Merleau-Ponty’ego, Elżbieta Winiecka w cytowanej już przez mnie książce *Białoszewski sylleptyczny*, 2006, 198–207. Anna Śliwa (2023, 148) wyróżnia dwa sposoby percepcji w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*, a mianowicie z perspektywy obserwatora statycznego (rzadszy w utworze) oraz dynamicznego.

¹⁰ Można by zatem mówić, nawiązując do książki Barbary Sienkiewicz *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego* (1992), o poetyckiej fenomenologicznej teorii widzenia u Białoszewskiego.

W tym krótkim szkicu odchodzę od „cielesnej” fenomenologii Białoszewskiego, a skupiam się na fenomenologii „oka”. Traktuję je jako poetycką wersję czy też „figurę” czystej, zredukowanej – w znaczeniu redukcji transcendentalnej – świadomości intencjonalnej. Do analiz i interpretacji chcę wykorzystać niektóre terminy zaczerpnięte z technicznego żargonu fenomenologii. Odpowiadając od razu na zarzuty, które mogłyby się w tym miejscu pojawić, zaznaczam, że nie zamierzam narzucić na teksty literackie filozoficznych schematów, do tego zaczerpniętych z tradycji, której Białoszewski nie znał (por. Sobolewska 1993, 128). Wręcz przeciwnie: uważam, że fenomenolog mógłby nauczyć się od Białoszewskiego tyle samo – lub zgoła więcej – co badacz twórczości tego pisarza od fenomenologa. Nie pretenduję też do odkrywczości w bogatej dziedzinie studiów nad twórczością tego pisarza, niemniej ufam, że terminologia fenomenologiczna, umiejętnie zastosowana, może pomóc w lepszym zrozumieniu niektórych, wskazywanych już zasadniczo przez najwybitniejszych badaczy dorobku Białoszewskiego cech jego poetyckiej wyobraźni oraz ontologicznej wrażliwości. Wybrane wiersze poety, przede wszystkim *Widnokrzęzenie* i *Krajobraz jako oko*, a pomocniczo: *Rzeczywistość nieustalona*, *Organizujące się formy* oraz *Do N.N.* (Białoszewski 2016, 231; 2014, 307), chcę pokazać jako swego rodzaju poetyckie, znakomite mikroanalizy fenomenologiczne – stąd tytułowe określenie „sytuacje” (por. Głowiński 1993; Zieniewicz 1989).

Już same tytuły podpowiadają, że we wskazanych wierszach Białoszewskiego mamy do czynienia z jednej strony ze światem płynnym, pozbawionym kształtu: *Rzeczywistość nieustalona*, *Widnokrzęzenie*, a z drugiej strony z próbą jego kształtowania, konstruowania jakby samoczynnego (*Organizujące się formy*) lub dokonywanego przez jakąś instancję podmiotową, która się ujawnia, lecz jest dość niejasno zarysowana (*Krajobraz jako oko*). W *Widnokrzęzeniu* ta próba konstrukcji jest jawnie nieudana. I podmiot, i świat znajdują się w stanie dezorganizacji. Podmiot zostaje sprowadzony wyłącznie do stanów psychicznych, do bezpośrednich oraz chaotycznych, dezintegrujących jego spójność doznań: jest oszołomiony, upity, podważony, przewrócony, jego obecność jest roztrzepotana. Podmiot ten, by wyrazić się nieco bardziej technicznie, nie został jeszcze poddany transcendentalnej redukcji, nie ukonstytuował się jako świadomość intencjonalna, będąca źródłem intencjonalnych aktów kierowanych ku światu, a jego doświadczenie można opisać krótko jako przedfenomenologiczne, pozbawione wymiaru intencjonalnego¹¹.

Podmiot i świat nie są, co więcej, odróżnione, lecz stanowią raczej pewną ciągłość doświadczeniową, jakby nieustanny przepływ danych z jednego biegu na drugi, podkreślony przez dynamikę użytych w czasie teraźniejszym czasowników „Wiatr wieje przeze mnie”, „rzemienie ziemi rozwiązuje się na mnie”. Wrażenia przechodzą jedno w drugie: zielone w niebieskie, biel w siwość, żółć w jakieś plasty. Jak można sądzić, nie mamy tu do czynienia ze światem przedmiotów intencjonalnych danych w intencjonalnych sensach, lecz ze światem nieuporządkowanych wrażeń, nagich faktów psychicznych, do czego zdaje się

¹¹ O przeżyciach nieintencjonalnych zob. Zahavi (2012, 39).

odnosić przenośnia „dzieje jednego wielkiego łopotu”. To raczej dopiero tak zwany materiał hyletyczny (zob. Zahavi 2012, 139), żywa materia stanowiąca bazę dla sensotwórczych operacji świadomości.

Wspomniane cechy rzeczywistości wylaniającej się z omawianego utworu można dobrze zaobserwować na przykładzie konstrukcji przestrzeni, która jako kategoria stanowczo dominuje w wierszu, oraz sposobów jej doświadczania przez podmiot. Co interesujące, przestrzeń ta ma charakter – jak można by to określić – czysto formalny. W wierszu mowa raczej o wymiarach oraz stosunkach przestrzennych niż o osadzonych spacialnie konkretnych przedmiotach: odległość, jakiś nieokreślony promień („krój promienisty”), kresy, wierzch, pułap, dno, zbliżenia, mijania. Są to raczej, by odwołać się tym razem do Kanta, pewne formy naoczności, a nie przedmioty dane naocznie, czyli w wyglądach, choćby nawet mocno uschematyzowanych.

Owa przestrzeń jest wyraźnie rozbita i zdeintegrowana, „powyginana”. Zachwiane są wspomniane proporcje (to nimi „upity” jest podmiot utworu), odległości („odległość się łamie”), dystanse, relacje góra–dół („dno” i „wierzch” zamieniają się miejscami), granice rzeczy („mylne kresy i miedze” – mowa o mijaniu i odwróceniu, czyli pewnych zaburzeniach relacji przestrzennych). Ta czysta abstrakcyjność „połamanej” przestrzeni to druga strona wspomnianej wcześniej czystej „impresyjności”.

Podobnie zarysowany świat można zauważyć w *Rzeczywistości nieustalanej*, z tym, że w tym przypadku dochodzi jeszcze wątek snu, a „senne przeżycia” trudno uznać za intencjonalne. Sen służy tu łagodnemu rozpraszaniu ciągłości obrazów i ich konsystencji. Rzeczywistość przedmiotów jest dana w stanie rozproszenia, „pulberyzacji” („kurz”), zmienności czasu „wewnątrzświatowego” (rdza zmienia kolor szuflady, ściany zmieniają skórę jak węże); do tego niektóre dość odległe porównania (ściany–węże) podkreślają niestabilność rzeczy i ich przechodzenie jedna w drugą. Wspomniani w wierszu *jedyna ludzka obecność* przechodnie to z kolei tylko jakaś niezróżnicowana masa, skrojona „według jednego manekina”, a zatem sztuczna, dana w sposób jednowymiarowy, czyli zubożony (do kwestii wymiarowości jeszcze powrócę), oraz czyste wrażenie czy wręcz refleks – przechodnie „połyskują”. Trudno tu zatem mówić o *Leib*, żywym ciele, od razu „naznaczonym” sensem, bądź nawet o przestrzennej bryłowości *Körper*.

W *Organizujących się formach* rysuje się już chyba jakaś próba spojenia świata, stworzenia z niego przedmiotu intencjonalnego, danego za pośrednictwem sensu. Podmiot jest zbiorowy, ale raczej nie konstytuuje sfery intersubiektywności jako źródła sensu. Uderza jego nieokreśloność, abstrakcyjność, dany jest raczej przez wrażenia zmysłowe – „osypany”, „zamoczony”. Wspomniane w wierszu głosy są bezsensowne, papuzie, a ruchy to na co dzień „rozmałowane machania”. To doświadczenie potoczne, zdroworoządkowe, ale stanowi tu jakby zaczątek redukcji tego zwykłego wszak przeżycia, choć jeszcze dość niewyraźny. Te wszystkie elementy „wiążą się w jakąś kukłę dramatyczną”, czyli otrzymują jaki zarys kształtu, skoro się już organizują, ale jeszcze dość niejasny: kukła to forma bliższa kształtem manekinowi z *Rzeczywistości nieustalanej* niż postaci ludzkiej.

Krajobraz jako oko to bodaj najbardziej „przybosiowy” z wymienionych tu utworów Białoszewskiego ze względu na pewien przestrzenno-wzrokowo-konstruktywistyczny patos, który można w nim zaobserwować. W przyjętym tu porządku prezentacji, czyli od utworów Białoszewskiego, które proponują odczytać jako wyrażające doświadczenie przedfenomenologiczne, po te, w których odnaleźć chcę doświadczenie intencjonalnego konstruowania świata, ma on znaczenie kluczowe.

Uderza od razu to, że podmiot tego utworu jest dany jako oko, jako patrzący. Spostrzeżenie stanowi już akt intencjonalny, tu – być może – nawet zasadne byłoby potraktować je jako metaforę świadomości intencjonalnej. Oko jest najwyraźniej aktywne – pada słowo „patrzę”, wspomniane jest „tworzenie oglądanego”, wyróżniony zostaje w osobnym wersie rzeczownik „czynność”. Określenia takie jak „krystalizacja” i „kroić” („Krystalizacja kroić to mijanie z powiewu wielomasyw”) można traktować jako zmetaforyzowane akty intencjonalne, aktywnie skierowane na rzeczywistość.

Jak zatem przebiega w wierszu konstruowanie świata i jego sensu? Wydaje się, że można wyróżnić dwa bieguny: „rozsypkę” i „krystalizację”, czyli powstawanie fazy stałej ze stanu amorficznego. Rozsyпка w porządku wiersza następuje jednak po krystalizacji. Czy chodzi więc o rozbijanie form skryształizowanych, spetryfikowanych i tworzenie ich od nowa? O swego rodzaju poetycką analizę sensu, ale nie tego utrwalonego w łatwo rozpoznawalnych kształtach oraz poetyckich obrazach, lecz danego *in statu nascendi*? Za taką interpretacją zdaje się przemawiać trzykrotnie powtórzone zero, dwa razy w kontekście oka („soczewka”, „powieka”), a raz w stosunku do aktywności („ruch”). Niewykluczone, że owe zera można by odnieść do aktywności oka czy – szerzej – świadomości polegającej na intencjonalnym wychodzeniu poza siebie we wciąż ponawianym „od zera”, od początku wysiłku konstruowania świata.

Świat ów dany jest w formach: osobliwych, bryłowatych, jakby w samej potencjalności bycia jakimś przedmiotem czy też przedmiotowości, do czego wydaje się odsyłać wspomniana w wierszu „figuracywność”. Jej przykładami są amonit, czyli forma spiralna i skrętna, oraz jeszcze bardziej nieoczywiste kształty: dwustóg, spiętozłub, dwurożec, wielomasyw. Z jednej strony są to – spróbuję teraz wykorzystać techniczne pojęcia fenomenologii – przedmioty czysto intencjonalne, sensowne, lecz pozbawione desygnatów czy też, by sięgnąć po znaną terminologię Fregego – sensy, nie znaczenia. Z drugiej strony mowa tu o jakichś osobliwych bryłach, jakby niejasno rysujących się na horyzoncie doświadczenia; dopiero się pojawiają pierwotne zarysy możliwych kształtów, które się z nich wyłonią, wykrystalizują, zostaną „wycięte” z przestrzeni.

Pod koniec wiersza wyraźnie podkreślona jest korelacja „podmiotowego” i „przedmiotowego”. Znakomite sformułowanie „ogłądane oglądającego” dobitnie wskazuje, że widzenie czy też świadomość (o ile przystaniemy na równanie oko–świadomość) to świadomość czegoś, a to „coś” jest dla świadomości tylko przedmiotem. Ten wątek zostaje rozbudowany w skomplikowanej i niełatwej do interpretacji koncepcji przestrzeni, do której teraz przejdę. Przestrzeń ta, podobnie jak w *Widnokrążeniu*, jawi się jako formalna, lecz przybiera inną postać. Tam

dominowały linie proste (choć „połamane”), linearność, wektorowość, tu – ogólnie rzecz biorąc – przeważają formy koliste i wypukłe, niezniekształcone, ograniczone, domknięte i stanowiące jakby oparcie dla przedmiotowości, podstawę dla jej „zjawiania się” i konstytuowania. Podkreśla się zatem „zakrzywienia jako kolei rzeczy” (krzywość nie musi być, rzecz jasna, wypukłością, ale odmianami krzywej są łuk i parabola). Wspomniane są: elipsa (krzywa stożkowa), panorama, soczewka (która może być wypukła bądź wklęsła), amonit (spirała), wypukłość/wypuklenie, jajo (czyli kształt elipsoidalny, stożkowy), horyzont (też okrąg) oraz oś (środek symetrii elipsy), promień, punkt.

Ta wielość i bogactwo określeń zdaje się sugerować jedność oka i krajobrazu. Spośród terminów wymienionych wyżej do oka najpewniej można odnieść – choćby ze względu na wielkość – jajo, soczewkę, elipsę oraz określenia dotyczące ukierunkowania aktu widzenia (oś, promień, punkt), a do świata – horyzont, panoramę. Ogólne pole semantyczne wypukłości, stosujące się i do oka, i do świata, a także pewna niejasność atrybucji tych określeń do jednej lub drugiej strony (na przykład fraza „panorama bije/wypuklenie z oka”) może jednak stanowić kolejny argument przemawiający za tym, że w wierszu uwypuklona jest nierozdzielność, przynależność oka i świata, widzącego i widzianego, innymi, technicznymi słowami – znana w fenomenologii korelacja noetyczno-noematyczna, powiązanie aktu intencjonalnego i intencjonalnego przedmiotu.

Chcąc podsumować powyższe rozważania, należy zauważyć, że jeśli w ogóle można mówić o jakiejś poetyckiej fenomenologii Mirona Białoszewskiego (a ufam, że tak), to da się w niej wskazać kilka cech podstawowych. Po pierwsze, wbrew temu, co twierdziło wielu badaczy twórczości tego poety, jego świat nie jest czy też nie jest tylko światem przedmiotów. Stanowi on także świat sensów¹². Po drugie – tu przypominam przywołanego wyżej Merleau-Ponty’go – w omawianych wierszach Białoszewskiego ów sens jest dynamiczny, a nie statyczny, ukazany w procesie konstytuowania się, nie zaś pod postacią spetryfikowanych już „porcji” znaczenia, które, jak się wydaje, interesują Ingardena jako zasadniczo stabilne przedmioty i ich wyglądy dane w dziele literackim. Jest to świat dramatycznego niekiedy napięcia między materiałem nieintencjonalnym a intencjonalnością. Po trzecie, pojawia się sprawa języka jako medium konstytuowania sensu. Dla Ingardena czy ingardenisty warstwa znaczeniowa w poezji Białoszewskiego stanowiłaby duży problem, i to z obu wspomnianych na początku tego szkicu powodów – z uwagi na zarówno silne nasycenie tej warstwy językiem codziennym, potocznym, banalnym, jak i takie jej ukształtowanie, które prowadzi do wyraźnej deformacji świata przedstawionego oraz stawia pod znakiem zapytania proces tak zwanego wypełniania aktów sygnitywnych, czyli samych pustych znaczeń, przez akty naocznego oglądania. Pozwalają one światu przedstawionemu jakiegось dzieła rozwijać się w swej pełni i konkretności przed „okiem” czytelnika. Na gruncie fenomenologii wypracowano jednak też inne niż Ingardenowska koncepcje języka, zwłaszcza w odniesieniu do literatury,

¹² Bliska jest mi tu opinia Anny Sobolewskiej, że podmiot u Białoszewskiego nie styka się z samym przedmiotem, lecz z jego sensem (zob. Sobolewska 1993, 128).

w których jego immanentna intencjonalność nie jest traktowana jako wtórna ani zapożyczona od intencjonalności świadomościowej i zyskuje większą w stosunku do tej ostatniej autonomię, a tym samym ważną rolę w kształtowaniu sensu świata¹³. Wydaje się, że Białoszewski, działając w medium języka, poddawanego licznym zniekształceniom i doprowadzanego niekiedy do granic sensowności, robi coś podobnego do Cezanne'a, który – zdaniem przywołanego już tu Merleau-Ponty'ego – środkami malarskimi próbował uchwytywać strukturę świata jako „rodzącego się organizmu” (Merleau-Ponty 1996, 83).

Bibliografia (References)

- Armatowska, Joanna. 2022. „Mirona Białoszewskiego i Emanuela Levinasa oswojenie istnienia: fenogram w pięciu odsłonach”. *Teksty Drugie* 6.
- Bachelard, Gaston. 1975. „Fenomenologia obrazu poetyckiego”. W *Gaston Bachelard, Wyobrażenia poetycka. Wybór pism.* przeł. Henryk Chudak, Anna Tatarkiewicz. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Białoszewski, Miron. 2016. *Utwory zebrane*, t. 1. Warszawa: PIW.
- Białoszewski, Miron. 2014. *Utwory zebrane*, t. 11. Warszawa: PIW.
- Fazan, Jarosław. 1998. *Ale ja nie Bóg*. Kraków: Universitas.
- Franck, Didier. 2017. *Dwa ciała. Wokół fenomenologii Husserla*, przeł. Jacek Migasiński, Anastazja Dwulit. Warszawa: Scholar.
- Gleń, Adrian. 2004. „*W tej latarni...*”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*. Opole: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Opolskiego.
- Gołąb, Mariusz. 2001. *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Głowiński, Michał. 1993. *Białoszewskiego gatunki codzienne*. W *Pisanie Białoszewskiego: szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, 144–151. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Grabowski, Artur. 2022. „Czy trzeba pisać wiersze, żeby filozofować? O fenomenologicznych praktykach w poezji Mirona Białoszewskiego”. W *Dom poety. Eseje o twórczości Mirona Białoszewskiego*, red. Jacek Kopciński. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Ingarden, Roman. 1987. „Z teorii dzieła literackiego”. W *Problemy teorii literatury*, wybór Henryk Markiewicz, seria I. Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Ingarden, Roman. 1988. *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii*, przeł. Maria Turowicz. Warszawa: PWN.
- Ingarden, Roman. 2000. „Graniczny wypadek utworu literackiego”. W Ingarden, Roman. *Szkice z filozofii literatury*. Kraków: Znak.
- Karpiński, Piotr. 2020. *Odsłanianie cielesności. Wieloaspektowa problematyka ciała w fenomenologii francuskiej*. Kraków: WAM.

¹³ Można wymienić choćby, bez wchodzenia w kwestie szczegółowe, uwagi o języku poezji sformułowane przez Gastona Bachelarda w *Fenomenologii obrazu poetyckiego* czy też rozprawy o fenomenologii mowy Merleau-Ponty'ego z *Prozy świata*. W: *Wyobrażenia poetycka: wybór pism*.

- Kopciński, Jacek. 1997. *Gramatyka i mistyka*. Warszawa: Instytutu Badań Literackich PAN.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1996. *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, oprac. i wstęp Stanisław Cichowicz, Gdańsk: Słowo/Obraz/Terytoria.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Proza świata. Eseje o mowie*, wybór i wstęp Stanisław Cichowicz, przeł. Ewa Bieńkowska, Stanisław Cichowicz, Joanna Skoczyła. Warszawa: Czytelnik.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Fenomenologia percepcji*, przeł. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Warszawa: Aletheia.
- Migasiński, Jacek, Pokropski, Marek (red.). 2017. *Główne problemy współczesnej fenomenologii*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Nofikow, Ewa. 2001. *Metafizyczne gospodarstwo Mirona*. Białystok: Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza.
- Nycz, Ryszard. 1993. „»Szare eminencje zachwytu«. Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego”. W *Pisanie Białoszewskiego: szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, 179–190. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Sienkiewicz, Barbara. 1992. *Literackie „teorie widzenia” w prozie dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Obserwator.
- Sienkiewicz, Barbara. 2003. „Białoszewskiego obroty rzeczy i języka”. *Pamiętnik Literacki* 3.
- Sławek, Ewa, Sławek, Tadeusz. 1986. „Filozoficzna podróż windą: uwagi o elementach stylu Białoszewskiego: na przykładzie tomu »Odczepić się«”. *Język Artystyczny* 4.
- Sobolewska, Anna. 1993. „Lepienie widoku z domysłu”. W *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*. red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, 114–129. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Stala, Marian, 1993. „Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?”. W *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Śliwa, Anna, 2013. *Sztuka-percepcja-język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*. Kraków: Universitas.
- Waligóra, Marcin. 2013. *Wstęp do fenomenologii*. Kraków: Universitas.
- Winięcka, Elżbieta. 2006. *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne.
- Zahavi, Dan. 2012. *Fenomenologia Husserla*, przeł. Marek Świąch. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Zieniewicz, Andrzej. 1989. *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*. Warszawa: PIW.