

MONIKA MAŃKA
ORCID: 0000-0003-1369-3339
Uniwersytet Syczuański, Chengdu, Chiny

Sylwiczność *Tajnego dziennika* Mirona Białoszewskiego

Tajny dziennik Mirona Białoszewskiego sytuuje się na przecięciu rozmaitych form; zespolone zostają tu tradycyjne narracje powieściowe ze *stricte* dziennikowymi, gatunki paraliterackie mieszają się z klasycznymi formami literackimi. Dziennik ten jest niejednorodny pod względem stylistycznym, gatunkowym, tematycznym i kompozycyjnym. Doraźny sposób pisania decyduje o kompozycyjnej otwartości tekstu¹, w której nie obowiązuje żaden plan całościowy, skoro wyznacznikiem pisania staje się nierównomierny rytm życia. Wszystko to pozwala rozpatrywać dziennik intymny Białoszewskiego jako sylwę, której dominującą cechą jest wielowarstwowość i wielogatunkowość. Nie tworząc żadnej spójnej całości, rozpadając się na poszczególne gatunkowe konwencje i tematy, sylwiczność jako pewna strategia pisania dziennika ukazuje rozproszenie prywatnego świata².

Wymykając się tradycyjnym kryteriom gatunkowym, *Tajny dziennik* Mirona Białoszewskiego realizuje się przez performatywną funkcję zapisu, ustanawiając poniekąd zupełnie nowe przeznaczenie dziennika, który staje się narzędziem ponawianego aktu samo-dookreślenia. Kontynuowanie praktyki dziennikowej związane jest z chęcią wypełnienia białych plam, powstałych między kolejnymi utworami Białoszewskiego, które na skutek cenzury bądź autocenzury wydawane były w uszczuplonej formie.

Białoszewski podzielił dziennik na trzy części, z czego pierwsza, *Dokładane treści*, jest najobszerniejsza i zaczyna się od 20 listopada 1975 roku, od czterdziestej piątej strony zeszytu. Nie wiadomo, co stało się z poprzednimi czterdziestoma czterema stronami — poeta na maszynopisie notuje, że one nie istnieją, nie poda-

¹ M. Głowiński, *Dziennik*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008, s. 509.

² R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996, s. 9.

jąc jednak okoliczności ich zaginięcia³. *Dokładane treści* były pisane po *Zawale*, rejestrującym wydarzenia z przełomu 1974/1975 roku, i *Konstancinie* (24 lutego–16 marca 1975) oraz *Szumach, zlepatch, ciągach* (w których ostatnią datą jest 15 października 1974). Początek *Dokładanych treści* splata się z *Chamowem* (od s. 234⁴), czyniąc te dwie pozycje pewnego rodzaju dwugłosem narracyjnym, który scala obie opowieści. Mimo że opatrzone tymi samymi datami, są one przeważnie zapisem zupełnie innych wydarzeń bądź wzajemnymi dopełnieniami.

Do swojej śmierci Białoszewski pracuje nad wydaniem relacji z podróży do Ameryki (która zostaje w końcu opublikowana w formie roboczej dopiero pięć lat po jego odejściu), jednocześnie kontynuując zapiski w dzienniku, w ostatnim, siódmym zeszytce. *AAAmeryka* odpowiada ostatniej części *Tajnego Dziennika*, zatytułowanej *Pogorszenie* i jest niemalże sobowtorem dziennikowych zapisków. Praca nad tymi dwiema pozycjami czasowo splata się z listami pisanymi do Marii Janion, Marii Żmigrodzkiej i Małgorzaty Baranowskiej, podczas pobytu pisarza w szpitalu. Listy te zostały wydane jako czwarta część *Tajnego Dziennika*, mimo że chronologicznie nie następują po nim, lecz wpisują się w zeszyt siódmy, który wchodzi w skład trzeciej części.

Dziennik jest brulionem, z którego Białoszewski wyluskuje fragmenty rozwijane później na gruncie tekstu literackiego. Poddaje je przy tym właściwym mu ujęciom organizującym i transformującym materiał językowy w dzieło literackie. W ten sposób *Chamowo* i *AAAmeryka*, oparte na treści dziennikowej i dzięki temu pewnych gotowych formach językowych, mają charakter metatekstowy. W *Tajnym dzienniku* metatekstowość ma charakter dwukierunkowy: przez komentarze autotematyczne czy świadectwo procesu pisania wpisuje się w porządek indywidualnej twórczości; przez nawiązywanie do obcych tekstów, działalność krytyczną wprowadza utwór w przestrzeń mowy i wyznacza jej miejsce wśród innych wypowiedzi.

W wypadku dzieła literackiego zasadniczym celem autora powinno być stworzenie obiektu artystycznego jako całości zamkniętej i zhierarchizowanej. W *Tajnym dzienniku*, którego nie można uznać za przede wszystkim utwór literacki, najważniejszą sprawą staje się funkcja, jaką dzieło ma pełnić w momencie opublikowania. Staje się on lepszczem uzupełniającym szczeliny, jakie powstały między innymi utworami prozatorskimi Białoszewskiego. Pełni funkcję łącznika, składającego w jedną całość inne dzieła prozatorskie pisarza — chodzi tu o *Donosy rzeczywistości*, *Szумы, zlepy, ciągi*, *Zawał*, *Rozkurz*, *Przepowiadanie sobie*, *Aaamerykę*, *Konstancin*, *Chamowo*. Większość z nich funkcjonowała już w czasie powstawania *Tajnego dziennika* i miała charakter powieściowo-dziennikowy. Codzienne zapiski dziennikowe stają się narzędziem ponawianego aktu samoodkreślenia, w którym Białoszewski nie tyle interpretuje własną osobowość,

³ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 9, przyp. red.

⁴ Korzystam z pozycji wydanej w ramach serii „Utwory zebrane”, cz. 11, M. Białoszewski, *Chamowo*, Warszawa 2009.

ile dopełnia wizerunek, jaki ukształtował się już przez utwory opublikowane za jego życia. Utwory literackie tworzą obraz wybrakowany, zaciemniający pewne aspekty biografii literackiej warszawskiego poety.

Białoszewski pisał swój dziennik ze świadomością, że zostanie on wydany wiele lat po jego śmierci (przesuwając zresztą datę wraz z upływem czasu o kolejne dziesięciolecia). Pragnął nakreślić przed przyszłym czytelnikiem kompletny obraz samego siebie, nieograniczony cenzurą obyczajową czy polityczną.

Tajny dziennik z wszystkich tekstów Białoszewskiego wyróżnia się cechą autentyzmu, wzmocnioną przez umieszczanie dat poprzedzających dany fragment prozy. Ważną rolę odgrywa tu także monolog wewnętrzny, który staje się mową narratora tekstu. Badacze od lat zastanawiali się nad tym, jaką rolę w twórczości prozatorskiej Białoszewskiego odgrywały źródła faktograficzne i w jakim stopniu twórczość ta jest autentyczną, autobiograficzną relacją, a w jakim fikcjonalną kreacją literacką, mającą realistyczne wydarzenia jedynie za punkt wyjścia — jako bodziec do snucia literackich narracji. *Tajny dziennik* pozwala odpowiedzieć na takie właśnie pytania.

Dziennik Białoszewskiego ma dwie zasadnicze funkcje. Pierwsza z nich polega na dopowiadaniu urwanych bądź pomijanych wątków. Druga zaś to zbieranie i przechowywanie cytatów z potocznej praktyki wypowiedzeniowej, wykorzystywanych później na gruncie literackim. Każda z książek prozatorskich Mirona Białoszewskiego odnosiła się do wycinka rzeczywistości określonego już w tytule: *Chamowo*, *Konstancin*, *Zawał*, *AAAmeryka*. Wszystkie te pozycje stanowiły jednak prozatorski ekstrakt codziennych zapisków, co potwierdzał sam Białoszewski, nazywając swoją twórczość epicką „skondensowaną”⁵. Chodziło tu o jak najbardziej precyzyjne zredukowanie treści, nie tylko ze względu na pewien zamysł artystyczny, ale także cenzurę obyczajowo-polityczną, która zmuszała Białoszewskiego do stosowania przemilczeń. Tworząc tę swego rodzaju wybrakowaną mapę własnego życia, Białoszewski miał świadomość białych plam powstających między kolejnymi utworami. W tym celu postanowił jednocześnie spisywać w kolejno *Dokładanych treściach*, *Nadawaniu* i *Pogorszeniu* wszystkie ciężące mu „półprawdy” (TD, s. 754). *Tajny dziennik* dopowiada więc wszystkie zredukowane wątki, a także przez brulionową formułę jest miejscem gromadzenia memorabiliów słownych⁶, w celu ich późniejszego wykorzystania.

Białoszewski prowadził w ten sposób dwojaką strategię dziennikową — z jednej strony czerpał z tradycji dziennika intymnego, eksponując przeżycia osobiste i tym samym nadając zapiskom konfesyjny charakter, z drugiej uczynił dziennik rejestrem codzienności, tworzonym z niemalże reportażową dokładnością. Jako rejestr rzeczywistości *Tajny dziennik* staje się magazynem notatek do dzieł, które jeszcze nie powstały, co skutkuje jego performatywnym charakterem.

⁵ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] *idem*, *Sprawdzone sobą*, Warszawa 2008, s. 6.

⁶ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 16.

Wyznaniowa forma dziennika współgrała z faktograficznym opisem, który, z jednej strony, pozostawał próbą uchwycenia obrazu epoki (jak czyni to na przykład Herling-Grudziński w *Dzienniku pisanym nocą*), z drugiej — koncentrował się na otaczających go osobach, tworząc swoistą galerię postaci nie tylko jako pewnej zamkniętej społeczności, której Białoszewski był członkiem, lecz także osób zupełnie przypadkowych, mijanych na korytarzu czy spotykanych w poczekalni u lekarza.

Jednocześnie należy podkreślić, że *Tajny dziennik* nie jest całkowicie wyzbyty charakteru literackiego. Zaproponowane przez Romana Zimanda określenie „literatura dokumentu osobistego” sygnalizuje podniesienie do rangi dzieła literackiego omawianego obszaru piśmiennictwa dziennikowego, choć jak stwierdza autor, „dokumentowi osobistemu ranga literatury przysługuje wybiórczo”⁷. Dziennik jako jedna z kategorii piśmiennictwa jest dokumentem przechodzącym ze sfery literatury użytkowej, mającej performatywny i pragmatyczny sposób istnienia, do rejonów *stricte* literackich, poddanych praktykom przekształcającym codzienny osobisty zapis w literaturę⁸. Druk przeistacza doraźną praktykę piśmienną, jaką jest dziennik, w tekst, który staje się ciągły, jednolity. Białoszewski, przepisując *Dokładane treści* na maszynie, nadał im charakter literacki. Charakter ten jest wtórny w stosunku do pierwotnego przeznaczenia dokumentu osobistego, czyli działania słowem przez jego zapisywanie⁹. Zasadniczą przyczyną powstania dziennika nie jest nadawanie słowu określonej tekstowej postaci, ale uczynienie z tekstu narzędzia do dookreślenia dzieł już istniejących. Mowa więc o performatywności, zrównaniu pisania z działaniem, jak mówi sam pisarz w programowej wypowiedzi: „Pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”¹⁰.

Sytuując się na pograniczu literackości i nieliterackości, *Tajny dziennik* realizuje się w formie właściwej podobnym typom piśmiennictwa i zaliczanym do literatury sylwicznej. Jego cechy wyrażają się tu przez dezintegrację i hybrydyzację tekstu, który podlega indywidualnym sposobom organizacji¹¹. Heterogeniczność gatunkowa idzie w parze z jednością osoby-twórcy tekstu, który jest zarazem świadkiem prezentowanych wydarzeń, narratorem łączącym cechy bohatera literackiego i autora czynności twórczych, dzięki czemu tekst osiąga wymiar auto-biograficzno-dokumentalny i literacki zarazem¹².

⁷ R. Zimand, *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990, s. 25.

⁸ R. Lubas-Bartoszyńska, *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983, s. 9.

⁹ P. Rodak, *Dziennik pisarza. Między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4, s. 32.

¹⁰ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, s. 6.

¹¹ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 9–10.

¹² H. Gosk, *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009, s. 107–109.

O sylwie

Nazwa „*silva rerum*” wywodzi się z pisanych od XVI do XVIII wieku tekstów relacjonujących zdarzenia ze sfery rodzinnej, towarzyskiej czy obyczajowej, będących zarówno formami dłuższymi, jak i doraźnymi wpisami dziennikowymi o różnorodnej tematyce. Były to utwory pisane prozą i wierszem, w języku polskim i łacińskim, takie jak mowy pogrzebowe, listy, dialogi, anegdoty, przepisy i wywody. Przez dokumentowanie tak rozmaitych tworów piśmienniczych sylwa działała jak swego rodzaju archiwum, dlatego blisko jej do rocznika, kroniki, dziennika czy pamiętnika¹³.

Stefania Skwarczyńska wyodrębnia dwa charakterystyczne aspekty w strukturze *silva rerum*: pierwsza z nich, *varietas*, to przejawiająca się na wszystkich polach i w różnych postaciach wielość, różnorodność i niewspółmierność treści oraz formy jednostek literackich. Drugi aspekt to *uszerogowanie* tych jednostek w planie, który nie jest zamknięty. O końcu konkretnego dzieła tego rodzaju decyduje mechaniczne przerwanie, nie zaś zarysowanie granic jakiejś zamierzonej całości. Mielibyśmy więc tutaj do czynienia z pierwszą w piśmiennictwie artystyczną formą otwartą, bardzo jeszcze, oczywiście, prymitywną¹⁴.

Ryszard Nycz w swoich *Sylwach współczesnych* rozwija problematykę podjętą przez Skwarczyńską, traktując sylwiczność form jako jedną z najbardziej znamienitych tendencji we współczesnym piśmiennictwie, w którym tradycyjne przeciwstawienia typu poezja — proza i literatura — nie literatura tracą na znaczeniu¹⁵.

Określając swą odrębność przez negatywne odniesienie do retorycznego modelu wytwarzania, budowy i oddziaływania wypowiedzi, formy sylwiczne kształtują swe podstawowe wyznaczniki jako przeciwstawne ujęcia trzech zasadniczych planów retorycznego schematu: inwencji wraz z pamięcią, dyspozycji oraz elokucji¹⁶.

Kontynuując podział zapoczątkowany przez Skwarczyńską, Ryszard Nycz uznaje za kryterium różnicujące sylwy dominację jednego z tych trzech planów (oczywiście w ich sylwicznej modyfikacji):

1. *Inventio*: Dominacją sfery inwencji odznaczają się różnego rodzaju zbiory gromadzące przypadkowe memorabilia słowne i rzeczowe, w celu ich późniejszego wykorzystania (np. notatniki, zeszyty, typowe *silvae rerum*, dzienniki czy kroniki podobnego rodzaju, a zarazem zbiory cytatów z literatury i z potocznej praktyki wypowiedzeniowej, jak również kolekcje fragmentów).

2. *Dispositio*: Utwory, w których wyeksponowana została scalająca aktywność podmiotu jako ekwiwalent znormalizowanej dyspozycji; dają się wyróżnić dwa główne sposoby organizacji tekstu:

¹³ S. Skwarczyńska, *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] *eadem*, *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970, s. 184.

¹⁴ *Ibidem*, s. 185.

¹⁵ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 9–11; na ten temat zob. także G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 5–22.

¹⁶ R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 15.

a) Typ „brulionu” (szkic, próby, rozmyślenia), który scala różnorodną tematykę pewną myślą przewodnią bądź własną duchową biografią,

b) Typ „improvizacji” — reorganizacja zasobu cytacyjnych jednostek w nowy układ, np. centon, quodlibet, bigos czy „makaron”.

3. *Elocutio*: Uwydatnieniem planu elokucji, czyniąc w tym sensie sylwę kategorią ponadgatunkową, odznaczają się dzieła kolekcyjne, takie jak antologie, wirydarze, zwierciadła bądź inne formy literatury, składające się z utworów o różnorodnych cechach stylistyczno-gatunkowych¹⁷.

Jakkolwiek *Tajny dziennik* zdradza wszystkie cechy uporządkowania właściwe sylwom, to przez wplatanie w tekst prozatorski fragmentów wierszowanych czy wprowadzenie na równych prawach form literackich i użytkowych jest tworem o różnorodnych cechach stylistycznych i gatunkowych, dlatego też można w nim zaobserwować dominację sfery elokucji. Jednocześnie istotną funkcję pełni gromadzenie różnego rodzaju memorabilii, co jest właściwe sferze inwencji. Na tym polu Białoszewski zbiera i klasyfikuje spisane „cytaty rzeczywistości”, które tworzą późniejszą tkanę tekstu literackiego. Na drugi plan schodzi sfera dyspozycji, porządkująca i przemieniająca tekst pierwotny, wchłonięty z potocznej rzeczywistości językowej w tekst artystyczny. Plan ten jest charakterystyczny dla dzieł literackich, gdyż w jego obrębie dochodzi do działań twórczych.

Ciekawym rozumieniem płynności form sylwy, komplementarnym względem propozycji Ryszarda Nycza, jest próba przetransportowania matematycznej teorii zbiorów rozmytych w dziedzinę nauk humanistycznych. Regina Lubas-Bartoszyńska wskazuje na nakładanie się elementów gatunków takich jak dziennik, pamiętnik, notatnik, autobiografia, co powoduje trudności w podaniu precyzyjnego kryterium jednego z tych gatunków. Dopuszcza to powstawanie rozmaitych form pośrednich, które — opierając się sztywnym kategoryzacjiom — lepiej oddają rozproszenie i otwartość właściwe formom sylwicznym. Tak pojęte zbiory ulegają rozmyciu drugiego stopnia, sprawiając, że teksty powstałe z połączenia elementów samych w sobie nieostrych podlegają wpływom gatunku jeszcze bardziej nieostrego. Rezultatem tego są utwory podwójnie nieostre w swojej strukturze gatunkowej i poddające się rozmaitym modyfikacjom rodzajowym¹⁸. W taki sposób można wyjaśnić powstawanie form hybrydycznych, mieszczących się w kategorii dzieł otwartych, które nie mają jednolitej struktury, lecz składają się z wielu nakładających się na siebie mikrogatunków.

Inną właściwością współczesnej polskiej literatury jest — ściśle związane z wymieszaniem form literackich — pojawienie się podmiotu sylleptycznego, który dzięki realizacji dwojakich funkcji w tekście wyraża dwie odmienne koncepcje podmiotowości. Jednocześnie przez uszkodzenie klasycznych rozgraniczeń oddzielających teksty dokumentalne od tekstów fikcjonalnych dochodzi do

¹⁷ *Ibidem*, s. 16.

¹⁸ R. Lubas-Bartoszyńska, *W kręgu zagadnień teoretycznych literatury pamiętnikarskiej*, [w:] *eadem*, *Style wypowiedzi...*, s. 5–36.

zmiany w relacji między „ja” empirycznym a „ja” tekstowym¹⁹. Zacierają się granice między „ja” wypowiedzianym a „ja” wypowiadającym, „ja” tekstowym” i „ja” empirycznym, „ja” fikcyjnym i „ja” autentycznym. Wszystkie te pary tworzą się jednocześnie, powołane do bytu samym aktem pisania²⁰. Współzależność podmiotu autorskiego i tekstowego jest tak mocna, że nie sposób wskazać granicy między życiem artysty a jego dziełem²¹. Rzeczywisty autor, wkraczając do tekstu jako jego protagonista, zmienia bieg snutej opowieści i pozbawia ją fikcyjności. Zdawać by się mogło, że imienny ślad obecności autora w tekście jednoznacznie czyni go tekstem autobiograficznym lub, jak w przypadku liryki, wyznaniowym. Lecz — na co zwraca uwagę Aleksandra Okopień-Sławińska — nie można postawić znaku równości między nadawcą i postacią mówiącą o sobie „ja”, gdyż „ja” użyte w tekście wcale nie musi być portretem autora, a pozostaje jedynie znakiem podmiotu kreowanego, egzystującego dzięki tekstowi i w jego obrębie²².

Między prozą fikcjonalną a dokumentem powstaje sfera pogranicza, w której dochodzi do naruszenia granicy między prawdziwym a zmyślnym. W tych podziałach przepadają jednoznaczne kategoryzacje; nie można jednoznacznie stwierdzić, co jest kreacją artystyczną, a co najczystszy wyimkiem rzeczywistości, gdyż tekst dzieje się „pomiędzy” tymi dwoma trybami relacji: „To, co jest między rzeczywistością a mną, to tekst. Ja jestem w środku tego, po prostu”²³ — stwierdza Białoszewski. Syllepsis łączy świat rzeczy codziennych i świat twórców literackich. Białoszewski okupuje przestrzeń, która nie jest już potoczną rzeczywistością językową, ale nie jest także rzeczywistością literacką. Poeta ściąga więc w obszar swojego tekstu wybrane zjawiska z zakresu zarówno jednej, jak i drugiej przestrzeni, przez co utworzony przez niego tekst staje się pomostem między mówionym a pisanym. To zresztą cecha wielu utworów prozatorskich Mirona Białoszewskiego, które można by potraktować w całości jako sylwiczne, w dalszym ciągu czyniąc rozróżnienie między prozą czysto artystyczną i w większym stopniu dokumentalną, jaka charakteryzuje *Tajny dziennik*.

Stabilny i zintegrowany podmiot we współczesności został zastąpiony zdekoncentrowaną („rozproszoną”²⁴ — jak zaznacza Barthes) jednostką. Zachowanie jej autentyczności osiągane jest dwiema strategiami: pierwsza z nich — autobiografizm — wyprowadza każdy z opisów z przestrzeni nieliterackiej, zmuszając tym samym czytelnika do rozpatrywania losów tekstowego protagonisty na tle biografii autora. Trafnie podsumowuje to Edward Balcerzan:

¹⁹ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.

²⁰ E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 36–38.

²¹ *Ibidem*, s. 44.

²² A. Okopień-Sławińska, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2006, s. 52.

²³ *Ja jestem w środku, po prostu*, z Mironem Białoszewskim rozmawia Z. Taranienko, „Argumenty” 1971, nr 36.

²⁴ Cyt. za: R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 21.

Autobiografizm nie wyraża się poprzez proste odrzucenie fikcji i supremację zapisu życiorysowego, przeciwnie, rozwija się pomiędzy prawdą a zmyśleniem. Dzieje się w napięciu, we współprzenikaniu doświadczeń życiowych pisarza i jego artystycznych fantasmagorii²⁵.

Druga z nich, autotematyzm, ukazuje proces pisania (nie tylko określonego dzieła, ale także utworów z nim współistniejących, jak w korelacji *Tajny dziennik–Chamowo & AAAmeryka*). W ten sposób pisarz uzyskuje swoje zakorzenie w danym dziele, a jego kreacja w tekście staje się manifestacją artystycznej samoświadomości²⁶.

Podmiot w *Tajnym dzienniku* konstruowany jest właśnie na takim sylleptycznym rozwidleniu: po pierwsze, funkcjonuje w napięciu między „ja” rzeczywistym, pokazującym pisarza jako sprawcę tekstu, a „ja” literackim, w którym pisarz staje się bohaterem snutej opowieści. Po drugie zaś, opisuje, z jednej strony, wydarzenia autentyczne, z drugiej używa do tego narzędzi typowo literackich, takich samych, jakimi pisarz posługiwał się w trakcie tworzenia *Chamowa* czy *Zawału*. Główną strategią Białoszewskiego-pisarza jest autotematyzm ujawniający proces pisania i autobiografizm zakorzeniający każdy z tych zapisów w rzeczywistości pozatekstowej. Znakiem autentyczności stają się wszystkie przytoczone w tekście topograficzne realia, wydarzenia historyczne czy autentyczne osoby, które przewijają się przez wszystkie dzieła prozatorskie Białoszewskiego.

Zmienia się w tym wariancie zależność między autorem zewnątrztekstowym a bohaterem utworu, którzy zostają usytuowani na tym samym poziomie — realizują się w tekście, konstytuowani w pisaniu „na gorąco”. Jak mówi Białoszewski: „czyli pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”²⁷. Zmienia się jednocześnie relacja między autorem a podmiotem: w miejsce jednokierunkowej, sprawczej, w której autor wpływa na kształt dzieła, mamy do czynienia z interferencją, w której dzieło wpływa także na życie pisarza. Literatura staje się w ten sposób częścią życia; dzieło kształtuje autora, który pisząc, utekstawia swoje życie²⁸. Białoszewski, wpisując siebie w swoje dzieło, pisze siebie i ocala życie codzienne od zapomnienia.

Zanoty dziennikowe Białoszewskiego tkwią w nieustannym zawieszeniu między prozą a poezją, epickością wywodu a wyznaniem lirycznym. Czytając *Tajny dziennik* Białoszewskiego, nie mamy wrażenia, że dzieje się on gdzieś obok, niezależnie od innych dzieł pisarza. Oprócz współczesnego rozumienia sylwiczności, zaproponowanego przez Ryszarda Nycza, *Tajny dziennik* w dużej mierze jest realizacją staropolskiego pojęcia sylwy. Sylwa miała charakter zarówno informacyjny, jak i przechowywała zapisy literackie, co u Białoszewskiego osiągnięte jest przez pewną kalendarzowość i obecność załączków tekstów, rozwijanych później

²⁵ E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik — badacz — tłumacz — pisarz*, Kraków 1982, s. 385.

²⁶ E. Winiecka, *op. cit.*, s. 44.

²⁷ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, s. 6.

²⁸ E. Winiecka, *op. cit.*, s. 46–47.

na przykład w *AAAmeryce*. Przez przywoływanie autentycznych postaci i ukaazywanie historycznych wydarzeń uwidacznia się autentyczność snutej narracji. Z kolei rozwijanie w przestrzeni literackiej wątków, które miały swój początek w diarystycznym zancie, nadają *Tajnemu dziennikowi* charakter metatekstowy.

Od innych utworów prozatorskich dziennik różni się przede wszystkim treścią, która obfituje w śmielsze wyznania niż w *AAAmeryce* czy jest dopowiedzeniem urwanych gdzie indziej opowieści (na przykład w *Chamowie*). W ten sposób *Tajny dziennik* wypełnia pustą dotąd przestrzeń między literackimi „małymi narracjami” a sferą piśmiennictwa dokumentalnego.

Podobny jest także styl narracji, sprawiający wrażenie „mówienia-pisania na gorąco”²⁹, nieustannego korygowania własnych zapisków, nadpisywania informacji, które są notowane w typowym dla Białoszewskiego eliptycznym stylu i wzbogacają tekst o kolejne niedomówienia. To tu przede wszystkim znajduje swój wyraz autotematyczny charakter sylleptycznego podmiotu, który dookreśla i własną twórczość, i siebie, w wypowiedziach o charakterze metatekstowym. Redaktorzy dziennika w jednym z przypisów informują, że: „U Białoszewskiego poszczególne bloki tekstu mają osobną numerację stron, opatrzone są odręcznymi autorskimi nagłówkami z tytułem części oraz cyframi określającymi kolejność fragmentów. Białoszewski robił w maszynopisie poprawki, skreślał i dopisywał nowe akapity”³⁰. Fakt robienia poprawek, nawet już na maszynopisie, świadczy o traktowaniu dziennika jako czegoś nieukończonego, otwartego. Jak pisał Bellemin-Noel: „Literatura zaczyna się wraz ze skreśleniem. Wydaje się, że zaczyna ona istnieć dopiero od chwili, gdy ten, kto pisze, eliminuje — wyskrobuje [...] to, co nie odpowiada jego projektowi albo wymaganiom tego tekstu, który wydaje właśnie na świat”³¹. Skreślenie w tym sensie nie oznacza usunięcia, ale przekształcenie, czyniąc tym samym skreślanie procesem właściwym literaturze. Ten właśnie proces zyskuje swój wyraz w relacjach dotyczących procesu tworzenia innych dzieł znajdujących się w *Tajnym dzienniku*.

Dziennik oddaje także charakter pracy twórczej pisarza. Białoszewski niejednokrotnie wskazuje w nim na sam proces pisania swoich poprzednich utworów, zaznaczając, że w dziele literackim szło mu o maksymalne skondensowanie treści, wyłuskanie tego, co ważne z niepotrzebnych słów i form obciążających odczyt znaczeń:

Zająłem się poprawianiem poufnego zapisu prozy w trzech kawałkach sprzed półtora roku [chodzi o zapewne o trzyczęściowe *Frywole*, opublikowane w *Szumach, zlepiach, ciągach* — przyp. red.] Raz to było tuszowane, skracane. Ale dopiero dziś skróciłem bardzo. Wydelikatniłem. Tak lepiej. Zwarte, samoironiczne, z podskubywaniem romantyczności. (TD, s. 63)

²⁹ J. Orska, *Życie jako happening. O artystyczności „Tajnego dziennika”*, [w:] *Białoszewski przed dziennikiem*, red. W. Browarny, A. Poprawa, Kraków 2010, s. 107.

³⁰ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 10, przyp. red.

³¹ J. Bellemin-Noel, *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris 1972, s. 5, za: S. Jaworski, *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993.

I dalej:

Przestawianie, „ulepszanie” (przechytrzenie) mści się. Jednak trzeba wydlubywać niepotrzebności, wiązania niekonieczne, zdaniowości, które zwalniają tempo. (TD, s. 80)

W samym *Tajnym dzienniku* autor nie dokonuje jednak takiej artystycznej redukcji treści. Białoszewski stara się, by słowa w dzienniku jak najdokładniej oddawały sytuacje, których był uczestnikiem, nie zważając na formę zapisu. Wydane w wybiórczej formie *Lapidaria*, które nie tworzyły spójnej całości, lecz zbiór oderwanych od siebie zapisków, zostały sceptycznie ocenione przez ich autora Ryszarda Kapuścińskiego, który po ich opublikowaniu powiedział: „Książka nie powinna być kolekcją najlepszych fragmentów, gdyż stanie się czymś w rodzaju ciasta składającego się z samych rodzynek — więc rzeczą niejadalną, niestrawną, a w naszym wypadku — nieczytelną”³². Podobna myśl przyświeca Białoszewskiemu, który podczas pisania dziennika nie dokonuje żadnej selekcji. Pisząc jedynie o rzeczach wielkiej wagi, politycznych czy kulturalnych, fałszowałby obraz własnego życia, które w równej mierze składało się z czynności prozaicznych, powtarzających się, częstokroć zupełnie oddalonych od tych, jakimi trudnili się egzaltowani poeci. Autotematyczna charakterystyka procesu pisania ujawnia się także, kiedy autor dziennika różnicuje sposób pisania utworów lirycznych i epickich, w zależności od celu, jaki przed nimi stawia i tego, co chce dzięki danej formie tekstowej osiągnąć:

W poezji słowa więcej znaczą, jest ich mniej, jak pączki w luźnym maśle, ma się od nich większe wymagania. Więcej się w słowa ładuje. W prozie słów jest dużo, jakby było za dużo wymyślnych dźwiękowo, obtaniłyby się nawzajem. W prozie słowa są w toku, ocierają się o siebie i ścierają. (TD, s. 400)

Białoszewski różnicuje tu sposób pisania wierszy i prozy. Poeta mówi o próbach nasycenia niewielkiej lirycznej przestrzeni jak największą liczbą znaczeń, podczas gdy w prozie pozwala sobie na „rozzredzenie” zapisu. Dziennikowe zapiski są więc przez pisarza tworzone bez dbałości o selekcję, jak miało to miejsce w jego twórczości typowo literackiej. *Tajny dziennik* to zatem synteza obu form — w tekst prozatorski wplecione są fragmenty quasi-wierszowane, co pociąga za sobą zderzenie się dwóch charakteryzujących je rejestrów językowych. W takiej „totalności” diarystycznego rejestru chodzi o przekazanie prawdy życia. Białoszewski nie chce wyłapywać jedynie historycznie najważniejszych wydarzeń, takich jak wprowadzenie stanu wojennego czy wybór Polaka na papieża, ale pisze o wszystkim. W *Tajnym dzienniku* nie idzie więc Białoszewskiemu o wyabstrahowanie z codzienności jedynie wydarzeń szczególnych. Skrupulatnie opisuje prozaiczne sytuacje, dając tym samym do zrozumienia, że owe „rodzynki” czegoś doniosłego nabierają sensu jedynie odpowiednio umiejscowione wśród szarzyzny ludzkiego życia. Autor *Oho* nie skupia się także na wytluszczeniu najistot-

³² R. Kapuściński, *Lapidarium IV*, Warszawa 2007.

niejszych wydarzeń społeczno-kulturalnych. W tkankę tekstu wszczepia się tutaj wszelkie doświadczone cząstki rzeczywistości. Czynności opisane przez podmiot nie podlegają wartościowaniu: równie ważne jest kupno słoika miodu dla Jadwigi co wieczór autorski czy rozmowa z Czesławem Miłoszem. Obok ulicznych manifestacji czy śmierci Stanisława Grochowiaka w podobnym stylu napisana zostaje rozmowa o pomidorach czy podsłuchana rozmowa sąsiadów.

Sposób notacji w *Tajnym Dzienniku* jest żmudny, miejscami rozwlekły i nużący, skłania do traktowania go jako czegoś, co mimetycznie utrwała rzeczywistość, która bywa zarówno zdynamizowana, jak i monotonna. Inaczej sytuacja wygląda na gruncie literackim, na którym Białoszewski dąży do wydestylowania esencji przeżywanego świata w niewielkie treściowo kompozycje.

„Cytaty z rzeczywistości”

„Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania”³³ — umieszczając taką tezę na samym początku rozprawy *Mówienie o pisaniu*, Białoszewski ustala pryncypium swojej twórczości. Stanisław Barańczak zauważa, że utwory Białoszewskiego są wprawdzie „zapisami”, ale zapis ten służy tylko — jak gdyby z braku czegoś lepszego — przekazaniu wypowiedzi³⁴. Język literacki jest więc przede wszystkim narzędziem działania. Dla Białoszewskiego istotnym zaczątkiem słowa pisanego jest słowo mówione. Aby dziennik mimo drukowanej formy był wciąż jak najbliżej „wygłosowości”, poeta stosuje swoiste didaskalia, tak by mimo druku, który „spłaszcza” tekst, ukazać go jako akt „mówienia”. Oczywiście zatem wydają się zabiegi organizacyjne i stylistyczne, jakim podlegają zapiski autora.

Tajny dziennik jest notacją wyprowadzoną z przestrzeni mowy potocznej z jednej strony, z drugiej strony jego pokrewieństwo z piśmiennictwem autobiograficznym, a także dokumentalnym i paraliterackim skłania, by określić go dziełem wielogatunkowym. Mechanizm tworzenia tekstu jest zdeterminowany przez skojarzenia i wspomnienia, będące następstwem rzeczywistych zdarzeń. Narracja jest niejednorodna, ściera się w niej ciągła forma narracyjna i radykalna segmentacja³⁵. Jej fragmenty są przede wszystkim aktami mówienia, a nie spójnymi interpretacjami świata³⁶.

Ukształtowanie tekstu zdeterminowane jest indywidualnymi metodami organizacji tekstu, wymykającymi się klasycznym podziałom literaturoznawczym. Operując jedynie narzędziami znanymi literaturze, nie sposób tworzyć wiarygod-

³³ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, s. 5.

³⁴ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 87.

³⁵ M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 148–149.

³⁶ *Ibidem*, s. 143.

nych zapisów słowa mówionego. Jak pisał Białoszewski: „Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury. Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia. Z życia i przeżycia”³⁷. Tradycyjne formy literackie stają się niewystarczające do pełnego oddania zamysłu artystycznego pisarza, zwłaszcza gdy idzie w nim o intencję jak najdokładniejszego odzwierciedlenia danego skrawka rzeczywistości. Taki zaś właśnie cel przyświeca Białoszewskiemu przy pisaniu *Tajnego dziennika* — dlatego posuwa się dalej, w paraliteraturę, a nawet to, co jeszcze literaturą nie jest: w obszary jeszcze nienazwanego. Eksploatacja skodyfikowanych form piśmiennictwa dokumentalnego doprowadziła tu do wytworzenia odmiany języka, będącego jakby pomostem między polszczyzną literacką a polszczyzną codzienności. Język *Tajnego dziennika* jest wynikiem wykorzystywania wydarzeń codziennych w charakterze źródeł poetyckich. Załączki poetyckości w zwykłej mowie transferuje się w tekst dziennika w takich sposób, by jak najwierniej imitowały mówioną rzeczywistość. Rzeczywistość dziennikowa tworzy się przy tym na naszych oczach — nie jest przedstawiana z perspektywy czasu, lecz dzieje się tu i teraz, „na gorąco”. Mimo licznych retrospekcji wplątywanych w przestrzeń tekstową — zmieniających styl i powodujących różną segmentację tekstu, który z bardzo udialogizowanego, reportażowego wraca do jednolitego ukształtowania — to właśnie „momentalność” jest celebrowana, najbardziej pożądana. Wszystko powstaje z „dziania się”³⁸, dlatego też sylwiczna forma staje się narzędziem oglądu rzeczywistości jako konstrukcja oparta na luźnych skojarzeniach.

Jak zauważa Michał Głowiński, w prozie Białoszewskiego w ogóle dochodzi do zderzenia dwóch żywiołów: typowo dziennikowej formy, między innymi dzięki opatrzeniu zapisków datami, swoistemu sposobowi ukształtowaniu czasu i narracji powieściowej, widocznej przez znaczne udialogizowanie tekstu³⁹. Rozbudowany dialog, który zazwyczaj nie pojawia się w dziennikach, albowiem jest raczej charakterystyczny dla powieści, pozostaje w związku z gatunkiem paraliterackim — reportażem, stanowiąc narzędzie szczegółowego odzwierciedlenia rzeczywistości. Takie „wymieszanie” gatunków jest jednym z wyznaczników sylwiczności, przewidującej zmontowanie różnych form, które — dzięki niedomkniętej kompozycji — zmieniają się w cykle tak upoetyzowane, że można wydzielić w nich zaczątki wierszy.

Dziennikowe reguły gry pozwalają Białoszewskiemu na pełną swobodę, jeśli chodzi o formy wypowiedzi. Wspomniane udialogizowanie tekstu w *Tajnym dzienniku* nie jest — jak w większości znanych dzienników — zjawiskiem marginesowym, lecz jedną z najistotniejszych form przytoczenia stosowaną przez Białoszewskiego. Białoszewski nie tylko notuje rozmowy na bieżąco, lecz także,

³⁷ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, s. 10.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, s. 148–149.

wbrew typowo dziennikowej konwencji, rekonstruuje przeszłość, używając dialogów. Dialogi te są rozwijane i częstokroć jedynie nimi tworzona jest dziennikowa rzeczywistość. Ponadto notowane za tym, co mówione z niemalże reportażową dokładnością — mowę przyłapuje się tutaj „na gorąco”, częstokroć kiedy jeszcze wypowiedzi nie są pełnymi zdaniami, lecz raczej „słownymi świadkami” niedoskonałości świata o rozmaitych konturach. Nie idzie więc w *Tajnym dzienniku* o poddanie wycinka rzeczywistości obróbce literackiej, lecz o złapanie w karby literackie efemerycznej zbitki słownej, która jeszcze nie jest zdaniem, ale właśnie dzięki swej nieprecyzyjności, szybkiej i niespójnej manierze potocznej wypowiedzi najlepiej oddaje ruchliwość, rozproszenie świata. Posługiwanie się tak „odnotowywanymi” dialogami sprawia, że autor nie zajmuje uprzywilejowanej pozycji jak w dziennikach intymnych. Wszyscy uczestnicy przytaczanej rozmowy mają jednakowy udział w snutej opowieści, tak jak w konwencji powieściowej z narratorem wszechwiedzącym, co nadaje *Tajnemu dziennikowi* cechy typowo literackie. Powieściowe dialogi sąsiadują tu z mową zależną, mową pozornie zależną i monologiem wewnętrznym, wchodząc z wszystkimi tymi formami przytoczenia w rozmaite związki. Celem takiego zróżnicowania jest nie tylko zatarcie granic między poszczególnymi gatunkami, więc wyjście poza literacką konwencję, lecz także jak najwierniejsze przedstawienie opisywanej sytuacji. Możliwe jest to jedynie dzięki właśnie formom pogranicznym, wymykającym się literackim standardom. Próby transferowania zarówno zasady reportażowej bezstronności w żywioł opowieści o przeszłości, jak i powieściowej narracji w przestrzeń autobiograficzną powodują przekraczanie granic literackich i dziennikowo-autobiograficznych konwencji, czyniąc *Tajny dziennik* brulionowym lepiszczem, wypełniającym białe plamy powstałe w wyniku procesu literackiej obróbki codzienności w samej prozie.

W wypadku *Tajnego dziennika* „wymieszanie” gatunkowe staje się dominantą kompozycyjną znacznie wyraźniejszą niż w wypadku *Zawahu* czy innych utworów pisanych prozą, które mimo podobieństwa do form brulionowych czy dziennikowych były utrzymane w pewnej dominancie literackiej, jedynie pozornie pisane bez troski o literacki szlif. Ostatecznie sam fakt pisania dziennika, będącego czynnością doraźną i fragmentaryczną, implikuje powstanie formy odmiennej niż w wypadku konstruowania formy literackiej, jakkolwiek nieuporządkowana by była. Białoszewski wpuszcza w konstrukcję dziennikową konwencje luźno splatające się wzajemnie. Przestrzeń, w której kielkuje dany wyimek rzeczywistości, jest przestrzenią bezpośrednio związaną ze sposobem prowadzenia narracji i segmentacji wypowiedzi. Wybór gatunku jest uwarunkowany sytuacją pozatekstową, dlatego w odmiennej formie notowane są cudze anegdoty, a w odmiennej „cytaty z rzeczywistości”, których fragmentaryczność odsyła do dynamiki świata zewnętrznego, niemieszczącej się w zapisie. Z kolei zapisy snów, oddające rzeczywistość „wewnętrzną”, pisane są jednolitym, upowieściowionym stylem narracji. Takie typy wypowiedzi jak powiastki, sceny obyczajowe, anegdoty zestawia się z udialogizowanymi reportażami imitującymi rzeczywistość, dalej

— z telegraficzną prozą, typową dla *fait-divers*⁴⁰, poetyckimi cząstkami-aforyzmami wyodrębnionymi z tekstu czy powieściowym monologiem wewnętrznym. W ten sposób powstaje swoisty melanz gatunkowy. Odczytanie *Tajnego dziennika* w ramach pozaliterackiego układu odniesienia umożliwi ujęcie go z jednej strony jako utworu dokumentalnego, quasi-reportażowego, kronikarskiego, bardzo sfragmentaryzowanego i wyrastającego z potocznej praktyki językowej. Z drugiej zaś narracja i fabularyzacja treści wskazuje na czerpanie z konwencji powieściowej, która miejscami przeważa nad tą dziennikową.

Literackie cykle prozatorskie Białoszewskiego takie jak *Rozkurz* czy *Zawal* cechują się wyraźnymi klamrami, zamykającymi dany wycinek rzeczywistości w wyrazistej formie. W dzienniku rozpoczęcia i zakończenia poszczególnych sytuacji są przypadkowe, całość jest amorficzna, podziały w tekście przebiegają według zmieniającego się stylu narracji czy gatunku. Płynnie przechodzi się od dialogu do monologu wewnętrznego, od powiastek, relacji obyczajowych i reportaży do fragmentów zbliżonych do tradycyjnego dziennika intymnego. Polifoniczny i doraźny sposób pisania decyduje o kompozycyjnej otwartości tekstu, w której nie obowiązuje żaden plan całościowy, wyznacznikiem konstrukcyjnym staje się tu sam nierównomierny rytm życia. O otwartości decyduje także nieukończenie tekstu; zakończenie zostało tu spowodowane śmiercią pisarza. Dwie pierwsze części dziennika, *Dokładane treści* i *Nadawanie*, były nagrywane na taśmy magnetofonowe. Trzecia zaś nie została nawet oddana do przepisania na maszynę, nie wiadomo także nic o wersji magnetofonowej. Pozwala to domniemywać, że Białoszewski planował dalsze adiustacyjne zabiegi, takie jak przepisywanie *Pogorszenia* i nanoszenie poprawek na maszynopis — jak przy pierwszej części dziennika. Podążając za Łotmanowskim określeniem, tekst ten jest tekstem „improvizowanym”⁴¹, wciąż pisanym, wciąż poprawianym, co zostaje jeszcze bardziej wzmocnione zmieniającą się raz po raz datą wydania (2010, 2020, a raz w tekście jest określone, że „za 25 lat”). Otwartość przenika nawet w zapisy dialogów, w których niewstawienie znaku interpunkcyjnego określa sposób wypowiedzenia, modulację głosu czy nastawienie do uczestnika konwersacji. Białoszewski czyni z używanych znaków przestankowych swoiste didaskalia („utajone didaskalia”⁴²);

[Dialogi] zaczynają się wielką albo małą literą, zdanie zapowiadające wypowiedź nie kończy się kropką ani dwukropkiem, poszczególne kwestie dialogowe zamykają się kropką tylko wtedy, kiedy mają charakter kategoriycznego twierdzenia. Jeśli natomiast rozmówcy zawieszają głos, ich kwestie nie są zakończone żadnym znakiem interpunkcyjnym⁴³.

⁴⁰ M. Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 319–338.

⁴¹ Cyt. za: R. Nycz, *Sylwy współczesne*, s. 24.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 11, przyp. red.

Te wskazówki, dotyczące jakby sposobu odczytania utworu, przetransferowane zostają wprost z przestrzeni dramatu w przestrzeń epicko-liryczną. Autor wydaje dyrektywy odnośnie do sposobu czytania, mianując tym samym przyszłego czytelnika reżyserem tekstu. Odczytując tak jawne autotekstowe wskazówki dotyczące strategii rozumienia i odtwarzania tekstu, nie sposób nie zauważyć zamierzonej artystyczności dziennika. Wszystkie te wytyczne, ukryte pod postacią znaków interpunkcyjnych lub ich braku, stają się metatekstową mapą dzieła. Po raz kolejny autor *Chamowa* daje wyraz swojemu upodobaniu do pisania „na gorąco” i „przedstawiania” słowa pisanego w procesie twórczym, korzystając przy tym z graficznych możliwości, tak, by jak najwierniej odwzorować brzmienie.

Sam Białoszewski stwierdza:

Tak to dziennik jest żywą powieścią, w której ja i inni jesteśmy bohaterami niewiedzącymi, jak i co będzie jutro, za godzinę. Zmieniamy nieraz zdanie, poglądy, zapominamy się, wydajemy na łup obserwatora z przeszłości. (TD, s. 786)

Operowanie diarystycznymi zapiskami w taki sposób nadaje im wymiar sceniczny, happeningowy⁴⁴, w związku z którym codzienność staje się teatrem⁴⁵, a przyszły czytelnik może być zarówno widzem, jak i reżyserem tekstu, w dowolny sposób, według luźnych autorskich wskazówek, odtwarzającym sobie nie tylko Mirona, lecz także jego przyjaciół, czyniąc z przedstawianych postaci aktorów, a z dziennika scenariusz.

Nazywanie dziennika wprost „żywą powieścią” powoduje jeszcze większe rozmycie granicy między literackimi formami prozatorskimi publikowanymi za życia autora a dziennikiem, który, według części badaczy, jest zupełnie pozbawiony znamion literackości. Tadeusz Sobolewski mówi:

W dzienniku spotykamy te same postacie, które przewijają się w prozie i wierszach Mirona. Więc niby jest to przedłużenie twórczości, ale, jak by to powiedzieć, mam wrażenie, że dziennik ten jest pozbawiony błysku. Wydaje się w pierwszym momencie, jakby to był czysty Miron — bez żadnej kreacji. [...] Ta proza jest pozbawiona wszystkiego, co powierzchownie kojarzy się z Białoszewskim — lingwistą. Z Mironem, który rozkręca słowa, który uprawia „kult codzienności”. Tam nie ma żadnych ciekawych zdanków. Goły zapis. A przy tym jest to prawdziwa literatura, prawdziwa, bo przezroczyta⁴⁶.

Sobolewski, który był zarazem przyjacielem Białoszewskiego i jednym z bohaterów jego prozy, wyraźną granicą oddziela dziennik od pozostałej twórczości Białoszewskiego, stawiając je w opozycji niefikcjonalności–fikcjonalności dzieła. Jednocześnie podważa aurę autentyczności pozostałej twórczości prozatorskiej pisarza, mówiąc, że „To nasycenie literatury rzeczywistością było przecież kunsztowną kreacją. Doskonale realistyczną, rzeczywistopodobną, ale jednak

⁴⁴ J. Orska, *op. cit.*, s. 110.

⁴⁵ M. Głowiński, *Białoszewski: codzienność i teatr*, „Teatr” 1996, nr 10.

⁴⁶ „Szara epopeja”, o dziennikach Mirona Białoszewskiego rozmawiają Anna Kozłowska-Targiel i Tadeusz Sobolewski, „Arkadia” 2002, nr 13–14, s. 53–55.

kreacją⁴⁷. Dyskusji nie podlega fakt, że *Chamowa* czy *AAAmeryki* nie można traktować w kategoriach czysto autobiograficznych, mając na względzie jawnie literackie strategie poety, czyniącego zabawy językiem ośrodkiem swojej twórczości. Jednocześnie nie można zawyrokować, że *Tajny dziennik* nie był uwikłany w literacką fikcję w ogóle, zwłaszcza mając na uwadze pasję Białoszewskiego do eksplorowania pogranicza literackości⁴⁸. Trzeba pamiętać, że diarystyczne zapiski były notowane przez pisarza z nieustanną świadomością istnienia „obserwatora z przyszłości”, co, jak już wspominałam, uruchamia mechanizm autokreacji autora. Napisane w ten sposób dzieło staje się literackim testamentem adresowanym do przyszłych czytelników. Wiele tekstów sprawia zresztą wrażenie „uszykowanych” z myślą o odbiorcy, któremu autor zawiera przemilczane bądź zakłamate dotąd kwestie. Na przykład niejasności nastroczała data urodzin Białoszewskiego — używano zamiennie 30 czerwca bądź 30 lipca. W *Pogorszeniu* pisarz wyjaśnia tę sytuację, co nie jest przecież rejestrem rzeczywistości ani nie pełni funkcji terapeutycznej dla samego Białoszewskiego, lecz zostało zaprojektowane z zamiarem przedstawienia go czytelnikowi.

Za literackością dziennika przemawia także fakt poprawiania jego tekstu: *Dokładane treści* najpierw były nagrywane, później przepisywane na maszynie, by ostatecznie Białoszewski i tak nanosił poprawki na maszynopisie. Przyjmując pozycję obserwatora własnego tekstu, Białoszewski przestaje być osobą, która relacjonuje swoje losy, a staje się kimś postronnym, oceniającym dziennik, a więc własną twórczość i życie zarazem. Tkwi zatem w sylleptycznym rozwarstwieniu, jako obserwator i uczestnik własnego życia.

Akt samo-dookreślenia

Tajny dziennik zachowuje swoje kanoniczne cechy, jeśli idzie o formę: zapisy są opatrzone datami, a także prowadzone z pewnego dystansu czasowego, co stawia go w opozycji do pamiętnika. Podział dziennika, mimo uporządkowania chronologicznego, tworzy części sąsiadujące z sobą, ale nietworzące jednolitej całości. Tytuł utworu, sygnalizując konstrukcję dziennikową, presuponuje odpowiednie reguły odnośnie do konstrukcji czasoprzestrzeni, konstrukcji głównego podmiotu mówiącego (pisany w pierwszej osobie), koncepcji narracyjnej, a także problematykę związaną z umiejscowieniem go w konkretnej rzeczywistości pozatekstowej, co wpływa na sposób interpretacji tekstu.

Dziennikowym opisom stanów wewnętrznych bliżej do krótkich notek niż do rozbudowanych monologów wewnętrznych, co sprawia, że trudno nazwać jednoznacznie *Tajny dziennik* dziennikiem intymnym. Białoszewski wplata zwierzenia dotyczące rzeczywistości „wewnętrznej” między znacznie obszerniejsze

⁴⁷ *Ibidem*, s. 53.

⁴⁸ J. Orska, *op. cit.*, s. 101.

relacje ze świata zewnętrznego, które przeistaczają się w społeczną kronikę; kronikę PRL i relacji międzyludzkich. Zderzają się tam portrety dziesiątków postaci, znanych i nieznanymi, wygłaszających rozbudowane kwestie, pojedyncze zdania, a czasem niemówiące nic, ocierające się o siebie w tramwajach, potrącające w kolejce do kasy czy hałasujące za ścianą o drugiej w nocy. Nie brak plotek, słuchanych złośliwości, powtórzonych pogłosek.

W pierwszej części *Tajnego dziennika*, zatytułowanej *Dokładane treści*, Białoszewski skupia się na relacjonowaniu własnych kontaktów społecznych. Najmocniej uwidacznia się tutaj postawa świadka, który — według Czermińskiej — w epicki sposób opowiada czytelnikowi o znanym sobie świecie. Świadectwo, jako jedna z trzech postaw autobiograficznych, jakie można wyodrębnić w dziennikowej przestrzeni, ujawnia się przez marginalizowanie monologu wewnętrznego i szeroko pojętej dziennikowej introwertyczności na rzecz naocznego poświadczenia⁴⁹. Chodzi więc o użycie dziennika w celu spisania i utrwalenia tego, co terażniejsze — w ten sposób pełni on funkcję nieliterackiego dokumentu. Nastawienie na zapis rzeczywistości jest tu postawą dominującą w tej części *Tajnego dziennika*. Przejawem tego jest zanot niemalże reportażowy, oddalający pierwiastek osobisty i dążący do bezstronnej relacji. Głos autora zostaje tu ściszony i inni uczestnicy wydarzeń dostają równe prawa narracyjne. Taki sposób narracji występuje w dzienniku, który Georges Gusdorf nazywa dziennikiem zewnętrznym⁵⁰, nastawionym na dokładny przekaz zaobserwowanych faktów. Białoszewski, jak mówiłam, notuje nie tylko bieżące wydarzenia, jak wprowadzenie stanu wojennego czy śmierć Anny Jantar, lecz także szczegółowo rejestruje zasłyszane rozmowy. Utrwała wymiany zdań między przyjaciółmi, powtarza opinie na czyjś temat, plotki, relacjonuje zapatrywanie się Leszka czy Jadwigi na kondycję współczesnej literatury i malarstwa. Równie istotne są dla niego rozmowy zasłyszane w tramwaju, kolejce do kasy, kłótnie sąsiadów, jak i obecna sytuacja polityczno-społeczna. W ten sposób utworzona zostaje galeria postaci, które można podzielić na dwie grupy: pierwsza z nich to osoby uchwycone szkicowo — występuje tu jako coś efemerycznego, ale jednocześnie o tyle relewantnego, że wartego zapisu. Druga grupa to ci, którzy są najbliżej Białoszewskiego — opisywani z wielką starannością, uwzględniającą ich kulinarne upodobania, nałogi czy relacje rodzinne; ich przygody mają swoją wyraźną autonomię. W ten sposób warszawski pisarz staje się świadkiem relacji międzyludzkich w komórce społecznej, w której funkcjonuje, w swego rodzaju mikroświecie, ale przedstawia także Polskę podczas wydarzeń mających wymiar globalny. Narrator formułuje raz po raz uogólnienia dotyczące życia w Polsce, Kościoła katolickiego i samej literatury, tworząc obraz panoramiczny, a zarazem znajdujący swoje uzupełnienie w przedstawieniu śro-

⁴⁹ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000, s. 15–19. Autorka cytuje między innymi Henriego Gouhiera i jego definicję dziennika-świadectwa, którym bez wątplenia można nazwać dziennik Białoszewskiego.

⁵⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 19.

dowiska zamkniętego, artystycznego, którego był uczestnikiem. Tkając sieć drobiazgowej deskrypcji, Białoszewski tworzy swoje „ja” dziennikowe w napięciu między fascynacją szarzyzną, codziennością, która buduje poczucie autentyczności tekstu, a chęcią zanotu totalnego, potrzebą przekazania komuś kompletnego obrazu samego siebie, który zostaje literacko skonstruowany.

Zagłębiając się coraz dalej w karty dziennika, możemy zaobserwować zmianę sposobu pisania. Pisarz, początkowo nastawiony na relacjonowanie świata zewnętrznego, po problemach zdrowotnych i śmierci matki powoli odchodzi od postawy świadka i skupia się na rozważaniach bardziej wsobnych. Ma świadomość upływającego czasu, jest coraz to słabszy fizycznie, a także coraz to bardziej zmęczony otaczającymi go ludźmi. Widoczny staje się rozpad zainteresowania zewnętrznym światem. Następuje więc odejście od „słuchania” na rzecz „myślenia”. „Mam dość codzienności” (TD, s. 770) — mówi Białoszewski, spędzając coraz więcej czasu w odosobnieniu, skupiając się na odtwarzaniu własnego życia w dziennikowej przestrzeni. W trzeciej, ostatniej części dziennika, najwyraźniej kształtuje się postawa wyznania, która jest charakterystyczna dla dziennika intymnego⁵¹. Dziennik ma tutaj formułę konfesyjną, skupiającą się na życiu wewnętrznym pisarza. Narracja w tej części przypomina „ja” mówiące w liryce. U Białoszewskiego tendencja taka w mniejszym stopniu realizuje się przez spisywanie przeżyć wewnętrznych; zmarginalizowane stają się też zachowania autoterapeutyczne. Wyznanie polega tu raczej na reminiscencji, zwłaszcza odnośnie do związków homoseksualnych pisarza. Celem Białoszewskiego staje się więc pełne ukazanie w tekście własnej osoby, nie chodzi tu o egotyczne dywagacje, lecz bardziej o zagłębienie się w siebie i wycofywanie ze świata. W tym miejscu zachodzi relacja wewnątrztekstowa, w której stykają się dwa wierzchołki opisane przez Czermińską: dwie pozycje „ja” mówiącego względem przedmiotu wypowiedzi: postawa wyznania współgra z postawą świadka, przy czym staje się on świadkiem dziwności własnego życia.

Wraz ze zmianą tematyki dziennika zmienia się także jego struktura. Inaczej jest ukształtowany tekst traktujący o rzeczywistości „zewnętrznej”, a inaczej ten obfitujący w autorefleksje. Rzeczywistość „zewnętrzna” przedstawiana jest przez udialogizowanie tekstu. Postrzępione, lapidarne zdania odnotowują często reportażową tendencję, jeśli chodzi o pietyzm dla szczegółu:

20 listopada 1975 w Warszawie na Chamowie

Raz ojciec przyszedł na plac Dąbrowskiego. Był okres popłochu. Jeden z tych, co wykupują w sklepach.

— No jak, panie Ludwiku? Nie będzie wojny?

— Nie wiem

— Zrobił pan jakie zapasy?

Lu. rozkłada ręce z humorem

⁵¹ *Ibidem*, s. 11–20.

— Nie

[...]

Agnieszka powiedziała

— Ja nie mam szczęścia w miłości

Malina miała już dosyć tych babskich problemów. Poszła do Felka, a on się bardzo ucieszył.

I tak są ze sobą.

[...]

Ludwik mówi, że Leszek jest niepoczytalny.

Leszek o Ludwiku, że niedouczony. Kiedy nas przesłuchiwali godzinami na Rakowieckiej w 1967 roku, ja miałem osobnego pana, kulawego, Ludwik i Leszek wspólnego, blondyna. Pytali nas, cośmy robili w 56-ym roku w grudniu. Le. na dowód statystowania w teatrze w Krakowie za-deklamował swojemu panu kawał *Balladyny*

Wróć, panie, wróć, jak gąski

jedna za drugą... (TD, s. 13–15)

Ten nieco długi cytat ilustruje, w jaki sposób Białoszewski zmienia dziennikowe prowadzenie narracji. Nawet podczas relacji z jednej doby dochodzi do znacznej fragmentaryzacji tekstu, która ukazuje „wymieszanie się” udialogizowanego opisu dnia z retrospekcjami. Sposób pisania jest podporządkowany swobodnemu strumieniowi świadomości, jednakże nie w sposób typowy dla monologu wewnętrznego. Subiektywny styl narracji, charakterystyczny dla zapisków retrospektywnych, sąsiaduje z tendencją do rzetelnego opisu, uwzględniającego na równych prawach innych bohaterów, przez których rozmowy podmiot usiłuje rekonstruować zdarzenia.

Białoszewski przechodzi swobodnie z jednego stylu prowadzenia narracji w drugi. Miesza konwencje wypowiedzeniowe w luźne hybrydyczne formy. Tak na przykład rozmowa z Jadwigą pewnego styczniowego poranka 1976 roku staje się punktem wyjścia do wspomniania wydarzeń sprzed ponad dziesięciu lat. Codziennosc jest bodźcem do autorefleksji, często natury retrospektywnej. Chodzi więc nie tylko o zdobywanie i odkrywanie sensów zdarzeń, lecz także rozpoznawanie siebie z przeszłości w rekonstruowanych obrazach. Co ciekawe, przejście od opisu wydarzenia teraźniejszego do tego, które wydarzyło się w przeszłości, nie oznacza zmiany sposobu narracji: dystans temporalny między narracją a wydarzeniami zmniejszony jest do minimum, co wyraża się na przykład w użyciu czasu teraźniejszego w obu przypadkach.

Odmienną stylistykę stosuje Białoszewski w celu przedstawienia rzeczywistości „wewnętrznej”. Części wyznaniowe są na ogół bardziej rozbudowane i jednolite. W zeszycie czwartym najobszerniej zostaje poruszona kwestia homoseksualności pisarza, który wyznaje:

Sex-przygody z mężczyznami. Traktowałem swoje potrzeby homo jako przejściowe, że niby kiedyś znormalnieję. Mając 15 czy 16 lat zadałem sobie pytanie „kiedy”? Niby zmienię się z dnia na dzień? Nie. Wobec tego trzeba przyjąć siebie takiego, jakim się jest. Ustaliłem to, przestałem się tym turbować. I nadal uprawiałem swoje sex-przygody ze świadomością, że to jest mój rodzaj. (TD, s. 752)

Swoją retrospektywną wędrówkę przez gąszcz seksualnych zawirowań pisarz rozpoczyna od wydarzeń dziejących się w czasach szkolnych, począwszy od przypadkowych relacji z „przygodziarzami”, którzy chcieli płacić za seks, po poważne związki uczuciowe, do których odnosi się z konkluzją: „Lepsza wolność z przygodami. Miłość ma wymagania, pożera siły. Za dużo wysiłku. Zresztą po co?” (TD, s. 754). Na tle przeważającej do tej pory beznamiennej reportażowości, z jaką relacjonował wydarzenia codzienne, poraża drobiazgowość deskrypcji intymnych wynurzeń. Wywnętrzanie się staje się kroniką — już nie świata zewnętrznego, ale doświadczeń wewnętrznych. Liczba introwertycznych rozważań rośnie wraz z kolejnymi stronami dziennika: o ile w pierwszej części, w *Dokładanych treściach*, takie zapiski są epizodyczne, o tyle w ostatniej, *Pogorszeniu*, Białoszewski nie tylko odważnie wspomina przygody seksualne, lecz także najwyraźniej komentuje świat, wyrażając niechęć do niego i do obcowania z ludźmi, która przybiera na sile wraz z upływem czasu:

Uświadomiłem sobie, że jestem już dawno znużony kontaktem z młodymi czy niewyrobionymi słuchaczami. Powtarzanie się. Czytam nieraz chętnie, ale nie na wszystkie pytania chce mi się odpowiadać. (TD, s. 763)

A dalej:

Nie ma kogoś, kto by został tu dla mnie. Bardzo proste: dla nikogo nie jestem osobą pierwszą. Co mi zresztą pasuje. Nawet ojciec miał Dorotę, a Mama pana Antoniego. To było bardzo korzystne dla mnie.

Nie jestem dla nikogo osobą pierwszą, natomiast dla wielu ludzi jestem osobą drugą, czy drugą „a”, trzecią z plusem. Dla zbyt wielu ludzi — tak mi się chwilami zdaje. (TD, s. 781)

W *Tajnym dzienniku* istnieje więc pęknięcie między chęcią dania świadectwa właściwej literaturze dokumentalnej a introspekcją, przypominającą formy liryczne; pęknięcie to dopuszcza obecność przyszłego czytelnika jako odbiorcy tekstu. W ten sposób pisanie jest nie tylko pisanem o sobie, lecz zarazem staje się pisanem siebie, czyli autokreacją⁵²: „Jeśli w postawie świadectwa można dostrzec element epickości, a w sytuacji wyznania — element liryczny, to taki zwrot ku TY, będący sednem postawy wyzwania, charakterystyczny jest dla dramatu i dla retoryki”⁵³. W pewnym sensie takie nastawienie na odbiorcę jest zupełnie sprzeczne z intymnością diarystycznych dywagacji, w których idealna sytuacja komunikacyjna przebiega na linii JA–JA. Jednakże jeśli przyjmujemy, że dziennik Białoszewskiego to forma dookreślająca całość jego twórczości i od samego początku pisana z zamysłem oddania go w ręce przyszłego czytelnika, intymność ta nie musi być zaburzona:

Wiem, że niektóre rzeczy powtarzam. Ale w innych zestawach, w odległych miejscach. A świadkowi życia — czytelnikowi pośmiertnemu, na pewno myślą się cudze przeżycia, imiona,

⁵² M. Czermińska, *op. cit.*, s. 15–16.

⁵³ *Ibidem*, s. 24.

daty. Dlaczego ten świadek ma istnieć — nie bardzo wiem. Nie bardzo wiem, po co to wszystko piszę. Zabrnąłem z rozpędu. Nie chcę półprawdy. (TD, s. 754)

Pisząc *Tajny dziennik*, Białoszewski pozostawia w nim miejsce dla „świadka życia — czytelnika”, który stanie się odbiorcą jego tekstu i ustosunkuje się do niego. Jednocześnie pisarz nie potrafił jednoznacznie określić, kiedy ta konfrontacja z czytelnikiem się dokona. Wraz z zapisywanymi stronami data publikacji dziennika była przesuwana na coraz odleglejszą. W 1976 roku czytamy:

A dziś ten telefon. Agnieszce trudno było mówić. Ale zobaczyła, że ja jestem spokojny. Więc rozmowa poszła nam szczerze i serdecznie. Aż mi się głupio zrobiło, że za dwadzieścia pięć lat może coś nieprzyjemnego o sobie wyczytać. (TD, s. 79)

2000–2001 rok jest jednak jednym z kilku terminów nad którymi zastanawiał się Białoszewski. W innym miejscu pada stwierdzenie:

Napisałem kawałek testamentowego rozporządzenia, że *Dokładane treści* można drukować w dwutysięcznym roku. Kartkę podpisała Jadwiga i pan Julian

— Pierwszy raz użyłem tej daty konkretnie.

Chyba trzeba będzie jednak poprawić na 2010. Bo w dwutysięcznym to za wcześnie. (TD, s. 61)

W *Pogorszeniu* data wydania po raz kolejny zostaje zmieniona, z 2010 roku na 2020 (TD, s. 749). Na ostatnią część dziennika składało się siedem zapisanych zeszytów, z czego cztery najprawdopodobniej zostało zniszczonych. Tekst zaczyna się od zeszytu czwartego, który zawiera w sobie bodaj najintymniejsze zapiski w całym dziele. Prawdopodobnie ze względu na nie Białoszewski przesunął ustalaną wcześniej datę wydania o dziesięć lat. Ostatecznie dziennik został wydany w roku 2010, gdyż spadkobiercy za obowiązującą przyjęli wolę wyrażoną wobec Jadwigi Stańczakowej. Wraz z pisaniem kolejnych stron dziennika Białoszewski pozwala sobie na coraz to bardziej „tajne” wyznania. Przeważa tematyka własna, zapis wsobnych (najczęściej retrospektywnych) drgań i odczuwań. Innymi słowy w ostatniej części *Tajnego dziennika* nasila się forma dziennika intymnego, marginalizowanego do tej pory, a osłabia formuła dziennika społecznego⁵⁴, która najintensywniej wyrażała się w pierwszej części diarystycznej relacji. Ta zmiana sposobu pisania była najprawdopodobniej powodem wątpliwości związanych z datą wydania dziennika. Być może w momencie rozpoczęcia jego tworzenia zamiarem Białoszewskiego było jedynie spisywanie zasłyszanych rozmów, bez zagłębiania się w kwestie własnej seksualności. Wraz z kolejnymi rozdziałami pisarz jednak zmienił treść dziennika, co pociągało za sobą konieczność zmiany daty wydania.

⁵⁴ A. Poprawa, *Mistrz duchowy w trafach społecznych*, [w:] *Białoszewski przed dziennikiem*, s. 153.

„Mówioność” dziennika

Rozwój i przenikanie stylu sylwicznego w obręb kanonicznej literatury związane jest z pogłębiającym się w XX wieku kryzysem powieści i karierą autentyku. Dzieło staje się faktem biograficznym, ukazującym pewną postawę autora wobec rzeczywistości, w której traktuje on własną osobę jako przedmiot penetracji a zarazem obiekt artystycznej manipulacji⁵⁵. Konsekwencją tego jest wysunięcie się na pierwszy plan utworu, który podlega nieustannemu rozproszeniu, rozpadając się na poszczególne tematy i gatunkowe konwencje, odchodząc tym samym od retorycznej koncepcji dzieła jako całości spójnej i zamkniętej.

Dziennik dla Białoszewskiego pełnił kilka funkcji. Codziennie zapiski są narzędziem aktu samo-dookreślenia, w którym pisarz dopełnia wizerunek, jaki ukształtował się już przez utwory opublikowane za jego życia. Ma on świadomość tego, że czytelnicy i badacze łączyli jego życie z twórczością, jednakże twórczość ta, poddawana cenzurze społecznej i politycznej, wykreowała obraz wybrakowany i zaciemniający pewne aspekty życia poety. *Tajny dziennik* dopowiada więc zredukowane wątki, jest pomostem między sferą dokumentalną, pozbawioną artystyczności, a sferą czysto literacką. Moim celem było też udowodnienie, że dziennik ten pozostawał budulcem wykorzystywanym później przez pisarza w jego prozie. Wiele wątków rozwijanych na gruncie literackim ma swoje zarzewie w przestrzeni dziennikowej.

Tak jak pisanie *Tajnego dziennika* wpływało na twórczość literacką Białoszewskiego, tak chwytły literackie, które były przez niego stosowane w pozostałych utworach prozatorskich, przeniknęły na grunt dziennika, który mimo że początkowo tworzony bez założeń artystycznych, jest naszpikowany załączkami literackości.

W przestrzeni dziennikowej XX wieku *Tajny dziennik* zajmuje dość osobliwe miejsce, nie tylko ze względu na samą strukturę tekstu, lecz także motywy, jakie przyświecały autorowi w momencie jego tworzenia. Dziennika Białoszewskiego nie można umiejscowić obok dzienników pisanych przez Gombrowicza⁵⁶ czy Herlinga-Grudzińskiego⁵⁷; daleko mu do tak precyzyjnej, zaplanowanej literackiej obróbki, jakiej poddali swoje teksty obaj pisarze. Mimo używania tytułu „dziennik” Gombrowicz uczynił ze swoich zapisów list do współczesnych i potomnych, wysuwając wyzwanie pod adresem czytelnika na widoczny plan⁵⁸. Białoszewski pisze dziennik ze świadomością istnienia czytelnika z przyszłości, lecz nie chce on, jak Gombrowicz, toczyć gry z odbiorcą i prowokować go do odpowiedzi. Białoszewski widzi w osobie czytelnika świadka, który za po-

⁵⁵ J. Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 423–427.

⁵⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Warszawa 2011.

⁵⁷ G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1. 1971–1981, Warszawa 2011.

⁵⁸ M. Czermińska, *op. cit.*, s. 40.

mocą dziennika będzie mógł sobie Mirona „odtworzyć”⁵⁹, a wraz z nim także otaczającą go przeszłą rzeczywistość. Już sam fakt pisania dziennika wprost do czasopisma jak w przypadku Gombrowicza nadaje mu zupełnie inną optykę niż w chwili sporządzania relacji przeznaczonej do odtworzenia dopiero po śmierci autora. Notatki dziennikowe Herlinga-Grudzińskiego przyjmują z kolei postać subiektywnego komentarza odnośnie do przemian w mentalności i obyczajach społeczeństwa. Czyni on ze swojego dziennika pole do polemiki zarówno filozoficznej, jak i politycznej. Mimo podobnego założenia — chęci odmalowania obrazu epoki — Białoszewski skupia się na przedstawieniu komórki społecznej, w której funkcjonuje, wydarzenia w kraju i na świecie przywołując jedynie jako tło. Sposób pisania dziennika przez Białoszewskiego odróżnia się także od pisarstwa diarystycznego Sławomira Mrożka⁶⁰, który w przestrzeń dziennikową transplantuje cytaty z innych dzieł i podejmuje się ich krytycznego omawiania, czego w ogóle nie robi Białoszewski. Jeśli przenosi, to tylko „cytaty z rzeczywistości”, co wskazuje zresztą na czerpanie przede wszystkim z „mówioności” potocznego języka i osvajanie autentyczności mowy codziennej, która przeniesiona w tkanekę tekstu buduje pewną strategię pisarza. Dziennik dla Mrożka jest więc przede wszystkim praktyką krytyczną i autokrytyczną, dzięki której autor wyrabia sobie stosunek do innych literatów i próbuje określić współrzędne własnej pozycji literackiej⁶¹. Także ze względu na funkcję, jaką pełniło w życiu pisarza prowadzenie dziennika, Białoszewski znajduje się w pewnym odosobnieniu. Diarystyczna relacja przybiera u niego wymiar zanotu totalnego, kontynuowanego każdego dnia. W podobny sposób relacjonuje on śmierć matki co wyprawę do Romana i Ady na Żoliborz. Bez wątpienia *Tajny dziennik* jest pozycją fascynującą nie tylko ze względu na mnogość zawartych w nim konwencji i gatunków. Białoszewski odchodzi w nim od narracji typowej dla utworów autobiograficznych, starając się nadać swojej relacji możliwie zobiektywizowany kształt, dając równe prawo głosu wszystkim bohaterom, chcąc tym samym jak najwiarygodniej oddać dziejącą się rzeczywistość.

Bibliografia

- Balcerzan E., *Powracająca fala autobiografizmu*, [w:] *idem, Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik — badacz — tłumacz — pisarz*, Kraków 1982.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Bellemin-Noel J., *Le Texte et l'avant-texte. Les brouillons d'un poème de Milosz*, Paris 1972.
- Białoszewski M., *Chamowo*, Warszawa 2009.
- Białoszewski M., *Mówienie o pisaniu*, [w:] *idem, Sprawdzone sobą*, Warszawa 2008.
- Białoszewski M., *Tajny dziennik*, Kraków 2012.

⁵⁹ J. Orska, *op. cit.*, s. 106.

⁶⁰ S. Mrożek, *Dziennik*, t. 1. 1962–1969, Warszawa 2010.

⁶¹ P. Rodak, *op. cit.*, s. 41–42.

- Czerwińska M., *Autobiograficzny trójkąt*, Kraków 2000.
- Głowiński M., *Białoszewski: codzienność i teatr*, „Teatr” 1996, nr 10.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Głowiński M., *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973.
- Gosk H., *Sylwa ponowoczesna. Fragment, autobiografia, konwencja literacka*, [w:] *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*, red. R. Cudak, Warszawa 2009.
- Grochowski R., *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000.
- Ja jestem w środku, po prostu*, z Mironem Białoszewskim rozmawia Z. Taranienko, „Argumenty” 1971, nr 36.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jaworski S., *Piszę, więc jestem*, Kraków 1993.
- Kapuściński R., *Lapidarium IV*, Warszawa 2007.
- Lubas-Bartoszyńska R., *Style wypowiedzi pamiętnikarskiej*, Kraków 1983.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz R., *Tropy „ja”. Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, [w:] *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Kraków 2006.
- Orska J., *Życie jako happening. O artystyczności „Tajnego dziennika”*, [w:] *Białoszewski przed dziennikiem*, red. W. Browarny, A. Poprawa, Kraków 2010.
- Poprawa A., *Mistrz duchowy w trafach społecznych*, [w:] *Białoszewski przed dziennikiem*, red. W. Browarny, A. Poprawa, Kraków 2010.
- Rodak P., *Dziennik pisarza: Między codzienną praktyką piśmienną a literaturą*, „Pamiętnik Literacki” 2006.
- Skwarczyńska S., *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*, [w:] *eadem, Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1970.
- Stańczakowa J., *Ocalić wszystko*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 2008.
- „Szara epopeja”, o dziennikach Mirona Białoszewskiego rozmawiają: Anna Kozińska-Targiel i Tadeusz Sobolewski, „Arkadia” 2002, nr 13–14.
- Winiecka E., *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Zimand R., *Diarysta Stefan Ż.*, Wrocław 1990.

Białoszewski's *Secret Diary* as a *silva rerum*

Summary

The article is an attempt to prove that Miron Białoszewski's *Secret Diary* can be treated as a *silva rerum*, implementing its genre principles in drafting space, opening the text to the possibility of various content transformations and creative continuation. Open composition, illusiveness, hybridization and disintegration of literary ways of shaping the text, allows Białoszewski's *Secret Diary* to be placed between what is literally institutionalized, subjected to the strategy of proper formation of artistic objects, and the sphere of autobiographical-documentary, paraliterary writing, drawing on the colloquial reality of language.

Keywords: *silva rerum*, Miron Białoszewski, Białoszewski's *Secret Diary*