

Marzena Karwowska

Uniwersytet Łódzki

## Wizja Nowego Człowieka w *Wiwisekcji* Mirona Białoszewskiego

Od tego się zaczęło w 1955 roku w Warszawie, na piątym piętrze czynszówki w mieszkaniu-pokoju Lecha Emfazego Stefańskiego<sup>1</sup>, [...] na dziesięciu metrach kwadratowych podłogi widownia (scena i kulisy w alkówce), galeria na kredensie cioci w przedpokoju (raz stała księżniczka w ciąży z widokiem na drzwi); ci, co się nie dostali w pięć pięter w dół, zamęt na podwórzu, protekcje, wstęp bezpłatny, a w górę ciurkiem wybrani. [...] Dodawałem później *Wiwisekcję* do moich wieczorów poetyckich w różnych miastach. Wtedy kuciałem za krzesłem z narzuconą płachetką, a palce rąk odgrywały wszystko co trzeba w dziurze do siedzenia po wyjęciu krążka. Raz nawet w Paryżu kuciałem przed

---

<sup>1</sup> Lech Emfazy Stefański jeszcze przed powołaniem Teatru na Tarczyńskiej w roku 1946 (wraz z malarzem Hilarym Krzysztofiakiem) założył Teatr Cynobrowych Snów, w którym wystawiano spektakle lalkowe. Stefański był zafascynowany teorią Czystej Formy (z egzemplarzem *Szkiców estetycznych* Witkacego w plecaku wziął udział w Powstaniu Warszawskim), odwoływał się do niej w swoich realizacjach scenicznych – w jego sztuce *Śledzie, śledzie*, która miała być przejawem niechęci do rzeczywistości, główną rolę zagrał Miron Białoszewski w stroju klauna wykonanym z gazet, por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 233.

światową Leonor Fini<sup>2</sup> [...] nie rozumiała słowa po polsku, a wołała „très intéressant!...” A może to Sartre’a do Sartre’a w parę lat później na schodach u mnie na Placu Dąbrowskiego? – już nie pamiętam<sup>3</sup>.

Taką przedmową rozpoczyna Miron Białoszewski<sup>4</sup> tom swoich utworów scenicznych<sup>5</sup> zatytułowany *Teatr Osobny 1955–1963*<sup>6</sup>, który otwiera *Wiwisekcja*<sup>7</sup>.



Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, 1632, Mauritshuis, Koninklijk Kabinet van Schilderijen, Haga

<sup>2</sup> Leonor Fini (1907–1996), argentyńska malarka surrealistyczna, popularna wśród paryskiej bohemy z kręgu Picassa i Salvadora Dalí, związana z polskim pisarzem Konstantym Jeleńskim.

<sup>3</sup> M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa 1988, s. 7–8 (wszystkie cytaty z *Wiwisekcji* pochodzić będą z tego wydania).

<sup>4</sup> Zdaniem Tadeusza Sobolewskiego wstęp, sygnowany nazwiskiem Białoszewskiego, w istocie napisał Ludwik Hering: „Tarczyńska stała się jednym z głównych ogniw odwilżowej awangardy. Atmosferę tych wydarzeń opisał Ludwik Hering (jako M. B.)”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 236.

<sup>5</sup> Miron Białoszewski pasjonował się teatrem od najmłodszych lat, w czasie okupacji organizował w piwnicach kamienic, wraz ze Swenem Czachorowskim, tzw. „lotny teatr”, spektakle polegały m.in. na reżyserowaniu modlitw lub rytualnym czytaniu gazetek, por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 233.

<sup>6</sup> Por. M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963*, op. cit.

<sup>7</sup> W skład zbioru *Teatr Osobny* oprócz *Wiwisekcji* weszły utwory sceniczne: *Kabaret: Pieśń na krzesło i głos, Lepy, Szara msza, Wyprawy krzyżowe, Żmud, Stworzenie świata, Osmędusze, Działalność, Imiesłów, Wą, Pani Koch, Peruga czyli Szwagier Europy, Szury*.

*Wiwisekcja*, nazwana przez Białoszewskiego monodramem na dziesięć palców<sup>8</sup> (bohaterami dramatu są Osoby-Palce: Prawe – Mały, Serdeczny, Średni, Wskazujący, Kciuk i Lewe – Mały, Serdeczny, Średni, Wskazujący, Kciuk) jest rodzajem ekfrazy, stanowiąc artystycznie przetworzoną literacką interpretację obrazu Rembrandta *Lekcja anatomii*.

Białoszewski świadomie stylizuje aktorów swojego spektaklu na postaci z obrazu holenderskiego mistrza<sup>9</sup>:

Dwie ręce w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami.

Udają

a to holenderskich doktorów,

a to zakonnice w białych nagłowiach.

Wszystko w skrzynce z amfiteatrem bez dna albo w krześle<sup>10</sup>.

Obraz Rembrandta staje się tym tekstem kultury, do którego odwołuje się Białoszewski w swym dramacie wielokrotnie, aby zaprezentować własną koncepcję antropologiczną, przy czym pomimo kontekstu historycznego polskiej odwilży i liberalizacji życia w Polsce końca lat pięćdziesiątych XX wieku, o której wzmiankę znajdziemy w przedmowie<sup>11</sup>, pisarz w typowy dla siebie sposób uchyła się od podejmowania wprost zagadnień politycznych<sup>12</sup>. Swoją uwagę kieruje w stronę uniwersalnej filozofii

<sup>8</sup> Lech Emfazy Stefański tak wspomina spektakl: „To, co zaproponował Miron, było niezwykle, bo miał dziesięciu aktorów na scenie: swoje palce jako doktorów-scholarystyków w *Wiwisekcji*, rozważających: azali istnienie istnieje, azali nie istnieje, i wpadających w ekstazę modlitewną na widok spuszczonej z góry solniczki” (T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 235).

<sup>9</sup> Związek twórczości Białoszewskiego ze sztukami pięknymi analizuje szczegółowo A. Śliwa, *Sztuka-percepcja-język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.

<sup>10</sup> M. Białoszewski, *Teatr Osobny 1955–1963*, op. cit., s. 11.

<sup>11</sup> *Ibid.*, s. 7–8.

<sup>12</sup> Sam Białoszewski (jak również jego teatr) był jednak obiektem zainteresowania PRL-owskich służb bezpieczeństwa. W archiwach IPN znajdują się raporty (podpisane TW Piotr, TW Tomasz), z których wynika, że w mieszkaniu pisarza podczas cotygodniowych spotkań studentów i literatów mówiło się wiele o braku wolności słowa i druku (sam Białoszewski przez autora raportu przedstawiony został jako filosemita, narkoman i pederasta), por. T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 22. W tajnej notatce MSW sporządzonej przez widza sztuk teatralnych Białoszewskiego i jednocześnie członka Grupy Operacyjnej działającej pod kryptonimem „Zagubiony” znajdziemy (obok nazwisk i charakterystyki osób współtworzących z Białoszewskim realizacje sceniczne) szczegółowy wykaz rekwizytów używanych w spektaklach: „trzcpanka do bicia, zapałka, grzebień, solniczka, laska, krzesła, łyżka wazowa, workowate

człowieka, a jego wiwisekcja (łac. „cięcie żywego”) jest operacją prowadzoną na ludzkiej świadomości. Przedmiotem zainteresowania Białoszewskiego nie jest umysł zniewolony, ale świadomość Nowego Człowieka, który walczy o swobodę wyobraźni<sup>13</sup>.

W artykule podjęta zostanie próba interpretacji *Wiwisekcji* Mirona Białoszewskiego ukierunkowana na zagadnienia antropologiczne<sup>14</sup>. Podstawę teoretyczną rozważań na temat wizji Nowego Człowieka w omawianym dramacie stanowić będą zagadnienia teoretyczne wprowadzone do dyskursu humanistycznego przez Gilberta Duranda, francuskiego antropologa i socjologa kultury. Zgodnie z przyjętą perspektywą badawczą hermeneutyka utworu Białoszewskiego zmierzać będzie do wydobycia

---

materiały, parasolka, papier ścierny, lalka”, T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 21. Część z tych rekwizytów odgrywa kluczową rolę symboliczną w *Wiwisekcji*.

<sup>13</sup> Tadeusz Sobolewski w książce pt. *Człowiek Miron* w rozdziale *Teatr lat pięćdziesiątych* pisze: „Potrzeba teatru i teatralizacji własnego życia przenikała całe to środowisko. Była funkcją indywidualizmu, rodzajem prywatnej liturgii. Tworzyła warstwę ochronną, broniącą przed wielkim teatrem ideologii, który rozgrywał się wokół” (T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 233).

<sup>14</sup> Twórczość Mirona Białoszewskiego doczekała się licznych opracowań, w których omawiane były m.in. zagadnienia języka poetyckiego (S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974), problemy genologiczne (M. Głowiński, *Mirona Białoszewskiego gatunki codzienne*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*. Szkice, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1993, s. 144–151; W. Wantuch, *Miron Białoszewski w poszukiwaniu gatunków lirycznych*, [w:] *ibid.*, s. 152–163; A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny”, czyli „wypadek z genologii”*, [w:] *ibid.*, s. 226–136; A. Zieniewicz, *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989; A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez...: o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997), konstrukcja podmiotu (M. Łukaszuk-Piekara, „niby-ja”: o poezji Białoszewskiego, Lublin 1997; A. Gleń, „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004; E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006), aspekty biograficzne twórczości Białoszewskiego i jego „życiowy teatr” (A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997; *Miron. Wspomnienia o poecie*, pod red. H. Kirchner, Warszawa 1996; H. Kirchner, *Tworzenie Białoszewskiego (Nowe źródła biograficzne)*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, op. cit., s. 253–259; T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012), zagadnienia recepcji (P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego. Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013; A. Śliwa, *Czy lingwistyczny oznacza hermetyczny. Recepcja twórczości Białoszewskiego w świecie*, [w:] *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, pod red. R. Cudaka, Katowice 2006, s. 179–186), związki z awangardą (M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] *eadem, Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006).

i omówienia figur wyobrażeniowych<sup>15</sup> i mitemów, budujących antropologiczną siatkę znaczeń.

W Durandowskim i postdurandowskim nurcie badań zwraca się szczególnie uwagę na związki łączące kreację artystyczną i struktury mityczne. Zdaniem Jeana Jacques'a Wunenburgera świat wyobrażeń mitycznych zawiera matryce odradzające się w wyobraźni twórczej artysty<sup>16</sup>. Wunenburger dostrzega analogie pomiędzy tkaniem materii narracji mitycznych i materii tekstylnej, nazywając mit tramą<sup>17</sup> dzieła literackiego. W warstwie przedstawieniowej *Wiwisekcji* daje się wyraźnie zauważyć tramę symboliczno-mityczną<sup>18</sup>, na której Białoszewski buduje zręby swojej antropologii.

Centralną figurą mityczną *Wiwisekcji* jest bogini Atena. Dramat rozpoczyna scena, w której widzimy pusty amfiteatr, a głosy dobiegające z kulis, jak chór z tragedii greckiej, skandują słowa: Pa-natenaje!, Ob-jata!. Panataneje (w dramacie Białoszewskiego zapis: Pa-natenaje) były świętem i obrzędami obchodzonymi w starożytnej Grecji ku czci Ateny. Ważny element obrzędów stanowił taniec nagich mężczyzn (u Białoszewskiego jest to taniec dziesięciu Palców „ubranych w czarne sutanny i białe kryzy, po rembrandtowsku”<sup>19</sup>), dla upamiętnienia zwycięstwa Ateny nad gigantami. W interpretacji Białoszewskiego mityczna gigantomachia poddana została zabiegowi demityzacji i desakralizacji – głosy chóru skandującego

---

<sup>15</sup> O roli widzenia „drugimi oczami, tymi wyobrażeniowymi” pisze Białoszewski w swoim dzienniku: M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Kraków 2012, s. 511.

<sup>16</sup> J. J. Wunenburger, *Création artistique et mythique*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, P. Walter, Paris 2005, s. 67.

<sup>17</sup> Trama jest rodzajem jedwabnej przędzy używanej na osnowę tkanin. *Trame* (fr.) – „element łączący składniki w strukturze materii”.

<sup>18</sup> W artykule przyjęta zostanie Durandowska koncepcja symbolu jako figury mitycznej (*figure mythique*), dającego się wyrazić na poziomie *langage* obrazu archetypowego (*image archétype*). Wyobraźnia (*mundus imaginalis*) będzie rozumiana jako Świadomość Rodząca Obrazy, struktura dynamiczna, zdolna do przekształceń, umożliwiająca dekompozycję i transformację obrazów w tekstach kultury oraz ich literacką palinogenezę, por. G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris 1979, s. 17–36. Ujęcie diachroniczne i synchroniczne zagadnienia symbolu por. G. Durand, *L'imagination symbolique*, Paris 1976. Zbliżone do Durandowskiego rozumienie symbolu prezentują badacze wyobraźni: F. Monneyron, *Le mythe et le mythique: bilan et perspective d'une hermeneutique*, „Cahiers de l'Imaginaire”, Paris 1992, s. 123–138; L. Mattiussi, *Schème, type, archétype*, [w:] *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, red. D. Chauvin, A. Siganos, P. Walter, Paris 2005, s. 307–317.

<sup>19</sup> M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, [w:] *Teatr Osobny 1955–1963*, op. cit., s. 13.

obrzędowe formuły („Ob-jata!”<sup>20</sup>) mają według zamysłu artysty brzmieć jarmarcznie. Desakralizacja ta pojawia się na wielu poziomach tekstu, w którym Białoszewski podejmuje ironiczną reinterpretację mitu jako reprezentacji *sacrum*. Częstym zabiegiem artystycznym służącym temu celowi w *Wiwisekcji* jest łamanie zasady *decorum*, nieustanne przewartościowywanie utrwalonego kulturowo symbolizmu *sacrum* i *profanum*: to, co w kulturze przynależy semantycznie do sfery *sacrum*, w dramacie Białoszewskiego zostaje pozbawione świętości, to, co w kulturze utrwalone zostało jako profaniczne, w *Wiwisekcji* nabiera znamion świętości, wzniosłe staje się pospolite, pospolite zostaje uwzniośnione. I tak oprócz jarmarcznego obrzędu ku czci Ateny Palce biorą udział w nieszpórach do Grzebienia (który ma rozczesać „perukę idei”), śpiewają godzinki i litanie do Rozumu, aby zaraz potem zacząć smażyć placki, czy skandują podniosłe pieśni na cześć trzepaczki do piany (zabawa semantyczna szeregiem asocjacji: „spirala abstrakcji – w byle sprężynie – choćby w trzepaczce”<sup>21</sup>), aby następnie stać się Grupą Uwielbienia Solnicy (solnica w dramacie Białoszewskiego jest reprezentacją Słońca i pozalogicznej sprawiedliwość (zabawa semantyczna i brzmieniowa przybierająca postać paronomazji: solniczka – sol – słońce). Styl wysoki, podniosłe eksklamacje, apostrofy, litanie, modlitwy do rozumu („Ukorzmy się przed nim. Módlmy się do przejrzystości choćby cząstki jego o przebłaganie całości”<sup>22</sup>) przeplatają się w *Wiwisekcji* ze stylem niskim, na który składają się rymy banalne, częstochowskie (rzesze – wyczesze; lodu – miodu; ości – zależności, Klara – para), anakoluty („Nieugaszona w prawdach istoto grzebienia / Płoniesz z ręki do ręki w palców pokolenia”<sup>23</sup>), kolokwializmy („LEWY ŚREDNI do PRAWEGO ŚREDNIEGO: Kawalerze, nie ślizgaj po mnie spojrzeniem jak po rynnie”<sup>24</sup>), wulgaryzmy (Bizantyńska biał<sup>25</sup>, gut ang. – jelita, bebechy), paronomazje („Solnica wypuszcza ćmy. Ćmy – ćmy – ćmok”<sup>26</sup>) czy glosolalie (tużu – tużu, Ta – da / ta – da – da.).

Białoszewski podejmuje w ten przewrotny sposób polemikę z filozoficzną tradycją pojmowania człowieka jako *res cogitans*. Uzyskuje to poprzez mnożenie artystycznych zabiegów zmierzających do zdeprecjonowania

<sup>20</sup> Ibid. Obiata (u Białoszewskiego objata) była ofiarą składaną bogom lub siłom nadprzyrodzonym.

<sup>21</sup> Ibid., s. 26.

<sup>22</sup> Ibid., s. 18.

<sup>23</sup> Ibid., s. 19.

<sup>24</sup> Ibid., s. 20.

<sup>25</sup> Ibid., s. 21.

<sup>26</sup> Ibid.

kartezjańskiego racjonalizmu. Wprowadza do dramatu liczne chwytły literackie, polegające na zachwianiu Arystotelesowskiej zasady *decorum*, a służące parodii stylu naukowego wywodu: Palce zwracają się do siebie: „Doktorze Prawy Serdeczny”, „Doktorze Lewy Wskazujący” (gra słów, będąca aluzją zarówno do łac. słowa *doctus* – uczyony, jak i do bohatera obrazu Rembrandta, doktora Tulpa, przeprowadzającego lekcję anatomii). Innym razem, na forum akademickim („Panowie Kolegium”, „Sala Dysput”<sup>27</sup>), Palce prowadzą utrzymany w stylu kolokwialnym, pseudoerdycyjny dialog podejmujący doniosłe zagadnienia ontologiczne, a wykazujący w rezultacie absurdu wnioskowania logicznego:

PRAWY ŚREDNI:

W ową nieskończoność pustki wiążą się linie bytu. A skoro napięcie kierunkowe promieni bytu, siatki bytu – wyraża niebyt, czyż nie załapuje to w wątpliwość bytowania bytu w ogóle?

KCIUK PRAWY

Bytu bytu?

LEWY MAŁY

Wynika z uplecionej przez doktora Prawego Średniego konsekwencji, że piramida wyłożona jako dzieło sztuki wyprzedziła stereometrię wątpliwości?...

PRAWY SERDECZNY

Transfiguralność nauki da się wyprzedzić jeno niebytowi<sup>28</sup>.

Białoszewski bawi się leksykalnymi środkami stylistycznymi, których używa w funkcji litoty – przy czym owo pomniejszenie znaczenia opisywanego zjawiska służy temu, aby na jeszcze jednym poziomie organizacji tekstu podjąć polemikę z tradycją kartezjańską i wykazać jej sztuczność i martwość: zamiast ontologii w *Wiwisekcji* pojawia się termin „ortopedia ontologiczna” lub „proteza ontologiczna”<sup>29</sup>, innym razem Białoszewski wykorzystuje przeniesienia semantyczne i wprowadza w takiej samej funkcji metaforę („peruka idei”<sup>30</sup>). Niekiedy swój sprzeciw wobec człowieka kartezjańskiego wyraża *expressis verbis* za pomocą szeregu eksklamacji: „LEWY WSKAZUJĄCY: Opuśćmy miejsce myślenia!; PRAWY PALCE:

<sup>27</sup> Ibid., s. 15.

<sup>28</sup> Ibid., s. 14–15.

<sup>29</sup> Ibid., s. 14.

<sup>30</sup> Ibid., s. 17.

Uciekajmy!; LEWY SERDECZNY: Wszystkie szpary wzburzone rzeką przeciwności, rzeką przeciw rozumowi”!<sup>31</sup>

Jaki jest zatem Nowy Człowiek Białoszewskiego? W *Wiwisekcji* można odnaleźć propozycję antropologiczną, według której człowiek pojmowany jest w kategoriach kultury jako *animal symbolicum*. Ta Cassirerowska wizja człowieka sytuuje go w świecie jako byt relacyjny w stosunku do podstawowych form symbolicznych kultury: mitu, religii, sztuki i języka, nauki<sup>32</sup>. W antropologii Cassirerowskiej obok terminu „inteligencja” pojawia się fundamentalne dla jego filozofii kultury pojęcie inteligencji symbolicznej<sup>33</sup>:

Wielcy myśliciele, którzy określili człowieka jako *animal rationale*, nie byli empirykami ani też nie było nigdy ich intencją dać nam empiryczną ocenę natury ludzkiej. Przy pomocy tej definicji wyrażali raczej podstawowy imperatyw moralny. Rozum jest bardzo wąskim i niewystarczającym terminem, nie może więc objąć form kulturalnego życia człowieka w całym ich bogactwie i różnorodności. Wszystkie te formy jednak są formami symbolicznymi. Stąd zamiast określać człowieka jako *animal rationale*, powinniśmy określić go jako *animal symbolicum*. W ten sposób potrafimy wskazać na odrębność gatunkową człowieka<sup>34</sup>.

Wprowadzenie przez Mirona Białoszewskiego do *Wiwisekcji* postaci Ateny jako centralnej figury mitycznej odwołuje do symboliki tego bóstwa, wyobrażanego nie tylko jako bogini mądrości, ale też jako prządka

<sup>31</sup> Ibid., s. 18.

<sup>32</sup> Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. A. Staniewska, Warszawa 1971.

<sup>33</sup> Ernst Cassirer przywołuje poglądy antropologiczne H. Taine’a, według którego „inteligencja” w odniesieniu do człowieka jest terminem bezużytecznym i pozbawionym naukowego znaczenia (nie jest bowiem przywilejem natury ludzkiej, a tylko bardziej złożoną formą tego samego automatyzmu asocjacyjnego, który można zaobserwować we wszystkich reakcjach zwierzęcych) oraz Roberta M. Yerkesa, który stawia tezę, że termin „inteligencja” jest przestarzały i domaga się ponownego zdefiniowania. Cassirerowi bliska jest antropologia Johna Deweya, który w książce *Natura i zachowanie człowieka* wskazuje niebezpieczeństwa tzw. „realizmu scholastycznego”, w którym naczelnym narzędziem dochodzenia do prawdy jest umysł ludzki dokonujący na rzeczywistości nieustannych operacji definiowania, inwentaryzacji, układania spisów. Zdaniem Cassirera sprowadziło to istotę ludzką do kategorii zbioru cech, które można kolejno ponumerować, skatalogować i wyczerpująco opisać, por. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, op. cit., s. 129–131.

<sup>34</sup> E. Cassirer, *Esej o człowieku*, op. cit., s. 70.



ludzkiego losu<sup>35</sup>. Takie wyobrażenie Ateny odnajdziemy w *Metamorfozach* Owidiusza (VI,1 i ns), gdzie Atena zamienia Arachnę w pająka, co jest karą za to, że ta odważyła się współzawodniczyć z boginią w sztuce tkania. W narracjach mitycznych tkanina ma symbolikę nie tylko antropologiczną, ale też kosmiczną<sup>36</sup> – Atena miała uczestniczyć w procesie tkania bezkresnej kosmicznej sieci wiążącej niewidocznymi nićmi ludzi, roślinność, zwierzęta, śmierć, regenerację i życie pośmiertne<sup>37</sup>. Innym ważnym potencjałem symbolicznym Ateny, który można odnaleźć artystycznie przetworzony w *Wiwisekcji*, jest opisywana przez Eliadego symbolika odrodzenia związana z tą figurą mityczną. Eliade przywołuje *Hymny* Kallimacha z III w n.e., w których Atena opiewana jest jako żeńskie bóstwo płodności związane z symbolizmem wody (hylogenie) i zanurzenia (symbolika puryfikacyjna), patronuje procesowi regeneracji człowieka i płodnych sił natury (w *Hymnach* Kallimacha symbolizm ten przedstawiony został jako kąpiel bogini). Białoszewski nawiązuje do tej mniej znanej symboliki Ateny w początkowej scenie monodramu *Palce*, bezpośrednio po eksklamacjach „Pa-natenaje”, skandując apostrofy do bogini płodności Kybele („Cyy-bele! Cy-bele!!!”<sup>38</sup>).

W ujęciu Białoszewskiego człowiek, odradzający się w liberalizującej się polskiej rzeczywistości lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku<sup>39</sup>, powraca do mitu i rytuału (nieprzypadkowo pierwsza scena dramatu odwołuje

<sup>35</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 177.

<sup>36</sup> W biblijnych psalmach przędzenie i tkanie jest symbolem stwarzania człowieka: „Ty utkałeś mnie w łonie mej matki” (Ps 139, 13), ale też utkane są niebo i czas. W kulturze indyjskiej symbol tkania i Wielkiego Tkacza pojawia się w Bhagawadgicie, gdzie Kriszna ogłasza się Najwyższą Osobą, która tka Wszechświat. W hymnach *Rigwedy* Wielkim Tkaczem jest Słońce nazywane Kosmicznym Pajakiem. Symbolika tkania poprzez odwołanie do regularnej struktury tkaniny jest odczytywana jako reprezentacja idei spójnego uporządkowania kosmosu (mikrokosmosu i makrokosmosu); szerzej na ten temat, por. J. Ślósarska, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004, s. 19–28.

<sup>37</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 17–18.

<sup>38</sup> M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, [w:] *Teatr Osobny 1955–1963*, op. cit., s. 13.

<sup>39</sup> Tadeusz Sobolewski przywołuje fragment dziennika Jerzego Zawieyskiego (zapis z 17 czerwca 1955), w którym znajdziemy niepoehlebną recenzję *Wiwisekcji* jako utworu metafizyczno-religijnego słabego artystycznie i niepoprawnego politycznie: „Zupełna paranoja. Bezsens, który czepia się spraw, jakie są związane z religijną tematyką. Cóż to oznacza? Czy obsesje? Czy bunt? Obrzydzenie do marksizmu przybiera taką oto formę [...]. Ciekawe, co będzie z tą młodzieżą” (T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 236).

się do sakralnych obrzędów ku czci Ateny i Kybele<sup>40</sup>). Mirona Białoszewskiego, który sam siebie nazywał niewierzącym, badacze jego twórczości rozpatrują w kontekście antropologii ponowoczesnej Rogera Bastida i jego *Mistycyzmu bez Boga*, pisząc, że był poszukiwaczem spontanicznego *sacrum*, pierwotnego transu, swoim życiem i twórczością realizował własny model świętości, „świętości dzikiej”<sup>41</sup>. Białoszewski w *Wiwisekcji* wykorzystuje tramę antycznych narracji mitycznych, aby za pomocą środków literackich przeprowadzić rembrandtowską lekcję anatomii na ludzkim rozumie. Jest to w rezultacie rodzaj dekonstrukcji modelu antropologicznego *animal rationale*, który Cassirer nazywa modelem klasycznym człowieka<sup>42</sup>. Białoszewski przedstawia proces powolnego umierania starego człowieka (*animal rationale*)<sup>43</sup> również na poziomie wyobrażeniowym za pomocą obrazów morbudycznych, umysł człowieka racjonalnego, reprezentowanego przez Palce-Doktorów Scholastyków, toczy bowiem „Trójcowa schizofrenia”<sup>44</sup>, a filozoficzna ontologia wymaga protez ortopedycznych („ortopedia ontologiczna trąci schizmą”<sup>45</sup>).

Białoszewski, dokonując literackiej wivisekcji, odsłonił ostatecznie, w końcowej scenie swego monodramu, jelita i bebechy (ang. *gut*<sup>46</sup>) człowieka kartezyjańskiego i absurdu logicznego rozumowania, dlatego też wieńczy *Wiwisekcję* już nie przywoływaną wcześniej litanią do Rozumu, ale pospolitą piosenką śpiewaną w rytm tanga:

Jestem nie jestem  
białe niebieskie  
rozum czy maczek  
zwoje trzepak<sup>47</sup>.

<sup>40</sup> Na temat epifanii jako sposobu przedstawiania i sposobu organizacji semantycznej utworów Białoszewskiego por. R. Nycz, „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, op. cit., s. 179–190.

<sup>41</sup> T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, op. cit., s. 15.

<sup>42</sup> Por. E. Cassirer, *Esej o człowieku*, op. cit., s. 69.

<sup>43</sup> W dzienniku Białoszewskiego czytamy: „Zapaliłem świece. Popatrzyłem w świece i leżąc tak nieco embrionalnie na łóżku pomyślałem o człowieku. Nagle człowiek. Jedna z istot, która jest, czuje się. I zaczyna myśleć. Patrzy w ogień, buduje całą piramidę mistyki przekazywaną z pokolenia na pokolenie. Właściwie to to samo, co ómy” (M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, op. cit., s. 611).

<sup>44</sup> M. Białoszewski, *Wiwisekcja*, op. cit., s. 14.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, s. 27.

<sup>47</sup> *Ibid.*, s. 26. Gra słów: zwoje (mózgowe) – zwoje trzepak.

## Abstrakt

### The Vision of the New Man in Miron Białoszewski's *Wiwisekcja*

The author examines anthropological issues in Miron Białoszewski's *Wiwisekcja*. Her reflections on the play's vision of the new man are grounded in the theoretical issues introduced into humanistic discourse by Ernst Cassirer and Gilbert Durand. The hermeneutics of Białoszewski's text aim at extracting and discussing imaginative figures and mythemes that emerge from the human, anthropologically structured imagination.

## Bibliografia

- Barańczak Stanisław, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.
- Białoszewski Miron, *Tajny dziennik*, Kraków 2012.
- Białoszewski Miron, *Teatr Osobny 1955–1963*, Warszawa 1988.
- Cassirer Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przeł. Anna Staniewska, przedm. poprzedał Bogdan Suchodolski, Warszawa 1971.
- Delaperrière Marie, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, [w:] eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Durand Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris 1979.
- Durand Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris 1976.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. Jan Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.
- Gleń Adrian, „W tej latarni...”. *Późna twórczość Mirona Białoszewskiego w perspektywie hermeneutycznej*, Opole 2004.
- Łukaszuk-Piekara Małgorzata, „niby-ja”: o poezji Białoszewskiego, Lublin 1997.
- Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrał i oprac. Hanna Kirchner, Warszawa 1996.
- Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. Michała Głowińskiego i Zdzisława Łapińskiego, Warszawa 1993.
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Paris 2005.
- Sobolczyk Piotr, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1: *Teoria recepcji i recepcja krytycznoliteracka*, Gdańsk 2013.
- Sobolewska Anna, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewski Tadeusz, *Człowiek Miron*, Kraków 2012.
- Śliwa Anna, *Czy lingwistyczny oznacza hermetyczny. Recepcja twórczości Białoszewskiego w świecie*, [w:] *Literatura polska w świecie. Zagadnienia recepcji i odbioru*, pod red. Romualda Cudaka, Katowice 2006, s. 179–186.
- Śliwa Anna, *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego*, Kraków 2013.
- Ślósarska Joanna, *Studia z poetyki antropologicznej*, Warszawa 2004.
- Świrek Anna, *Zgatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.
- Winiecka Elżbieta, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Zieniewicz Andrzej, *Małe iluminacje: formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989.

