



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ

5

## **Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.**

**tytuł:**

*Mi(k)ro(fo)n Białoszewski*

**autor / autorzy:**

Adam Repucha

**źródło:**

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 5 (2014)

**odsyłacz:**

<http://widok.ibl.waw.pl/index.php/one/article/view/168/276/>

**wydawca:**

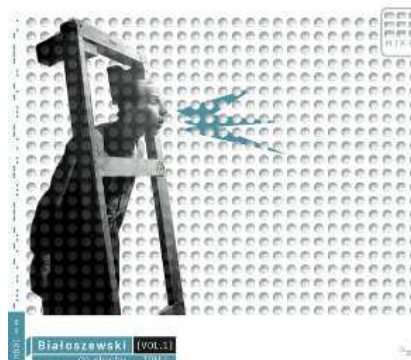
Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW

Adam Repucha

## **Mi(k)ro(fo)n Białoszewski**

***Białoszewski do słuchu, Bôlt Records BR R001-004, Warszawa 2013***

Miron Białoszewski pozostawił po sobie mnóstwo dźwięków. Nie tylko w formie tyleż subiektywnych, ile precyzyjnych zapisów tekstowych przeżywanej fonosfery, ale także na nagraniach zawierających jego zreprodukowany głos. Dziś dzięki wysiłkom wydawców staje się jasne, że archiwum dźwiękowe Białoszewskiego to materiał niezwykle bogaty, zróżnicowany i kulturowo doniosły. Oprócz nagrań sztuk teatralnych



zarejestrowanych w II połowie lat 50. w studiu Polskiego Radia na archiwum to składają się rejestracje dokonywane w mieszkaniu na Lizbońskiej oraz u przyjaciółki Jadwigi Stańczakowej. Właśnie tych kilkadziesiąt godzin taśm przekazanych przez nią do Muzeum Literatury to dokument najbardziej rozległy i intrygujący. Wydanie przekrojowego wyboru z dźwiękowej działalności poety na sześciu płytach kompaktowych zmusza do ponownego przemyślenia twórczości Białoszewskiego w kontekście dźwiękowości, głosu, teraz już nie tylko wyobrażonego, istniejącego jako domysł podczas lektury, ale rzeczywiście nawiedzającego nasze uszy.

Jasne jest bowiem, że głos autora *Obrotów rzeczy*, który tak wiele uwagi w swojej twórczości poświęcił dźwiękowi i który powszechnie określany jest jako jednostka dźwiękowo „nadwrażliwa”, jako „człowiek-antena”, „membrana”, to materia szczególnie predestynowana do rejestracji, a dzisiaj – słuchania i interpretowania. Jak pisał Stanisław Barańczak, jego utwory literackie należy traktować nie jako skończone zapisy, lecz oczekujące wykonania partytury<sup>1</sup>. Wykonania samego poety stają się teraz ogólnodostępne, oficjalne. Czy odtąd będą kanoniczne? Czy raz na zawsze ustalą sposób, w jaki będziemy czytać (także po cichu) Białoszewskiego? Przypomina to znany z adaptacji filmowych mechanizm psychologiczny: dotychczas niewidzialny bohater literacki na zawsze stapia się w wyobraźni czytelnika z wizerunkiem ujrzanego na ekranie aktora. Tembr głosu poety już zawsze będzie się unosił nad jego tekstami? Nagrania dźwiękowe pozostawione przez pisarza będą zapewne czymś problematycznym dla tradycyjnie rozumianego

literaturoznawstwa. Oto obok tekstu literackiego pojawia się ulotny, bo foniczny, złowieszczy naddatek, ów Derridiański „suplement”, którego obecności nie można odtąd w analizach ani pominąć, ani tym bardziej nie uwzględnić.

Pośmiertne otwarcie archiwum dźwiękowego pisarza musi mieć inny sens niż wydanie dotąd nieopublikowanego tekstu (np. *Tajnego dziennika* – zresztą także zrekonstruowanego na podstawie nagrań). Sądzę, że dochodzi do uwolnienia całkiem innego rodzaju energii zmagazynowanej w medium (a może ciele?). Pośmiertny tekst to raczej dalszy ciąg twórczości autora, głosa do całego dorobku, często o charakterze silnie biograficznym, nie dająca się odczytywać inaczej niż w kategoriach intertekstualnych – działająca na zasadzie wzmocnienia i wyrażenia sylwetki pisarza. Metafora długo leżakującego rzadkiego wina, teraz gotowego do spożycia z należywym namaszczeniem (oraz do porównania z innymi wybornymi bukietami), wydaje się w tym wypadku zawsze trafiona. Jednak nie w wypadku tych nagrań. Jacek Kopciński, badacz twórczości dramatycznej autora *Rozkurzu* oraz skrupulatny słuchacz jego taśm, pisze: „Kilkadziesiąt małych kaset zdeponowanych w Muzeum Literatury w Warszawie, które kryją w sobie ogromny ładunek poetyckiej energii. Warto ją wyzwalać”<sup>2</sup>. Przesłuchiwanie pozostawionych przez pisarza dźwiękowych śladów uruchamia raczej skojarzenia z niespodziewaną detonacją zapomnianego niewypału, nagłego zdarzenia o charakterze eksplozywnym. Taką też płomienistą figurę przywołuje w *Dzienniku we dwoje* Stańczakowa, która towarzyszyła mu w nagraniach: „Wieczór. Wesoły dzwonek. Miron! / – Przyniosłem wiersze i ten kawałek prozy. Trzeba czytać, kiedy jest ochota. / Stacha później, kiedy słuchała tych wierszy, powiedziała, że są jak rakiety, jak świetliste meteory”<sup>3</sup>. Na taśmach ostaje się coś w rodzaju mowy-ognia, której energia nie napotkała wcześniej sprzyjających warunków, aby się uwolnić.

Metafora płomienia stosowana w odniesieniu do nagrań Białoszewskiego wydaje się celna. Po pierwsze, ze względu na samą naturę procesu słuchania, który musi się mierzyć z tym, co w dźwięku ulotne – dźwięk to gwałtowne zdarzenie istniejące w czasie, momentalnie zaczynające się i kończące. Słuchanie to siłą rzeczy



Fot. Tadeusz Sobolewski

niekompletny akt interpretacji, w który wpisane jest doświadczenie narastającej utraty – nie można usłyszeć, zrozumieć, ogarnąć wszystkiego, bo czas nieustannie podkrada dźwięki naszej uwadze. Jest to całkiem inne doświadczenie niż racjonalna lektura tekstu uporządkowanego przez druk. Miron Białoszewski to poeta terażniejszości w takiej mierze, w jakiej zawsze terażniejsze są dźwięki. Z drugiej strony, „mowa-ogień” byłaby świetnym określeniem wykonania autora *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* z całą ich intensywnością – szybkich, zagęszczonych, zrytmizowanych, otwartych na przypadkowe innowacje brzmieniowe, a przy tym zupełnie nieraz niezrozumiałych przy pierwszym odsłuchu. Jak twierdzi Kopciński, jako słuchacze musimy tę właśnie niezrozumiałość zaakceptować, „świadomie podda[ć] się fali migotliwych znaczeń, skojarzeń i sugestii, które mimowolnie wyłaniają się ze splotu tych zaskakujących, jakby nie dopasowanych do siebie, pokawałkowanych, wieloznacznych, dziwnie i nierzadko śmiesznie brzmiących wyrazów”<sup>4</sup>. Na nagraniach słycać transowość, próby „zapalenia się” do odczytania oraz zarażenia ogniem słuchacza. Wiadomo, że pisarz przychodził na sesje nagraniowe zawsze w stanie uniesienia wywołanym świeżym zapisem i zapewne narkotykami; był w stanie euforycznym, wymachiwał kartkami<sup>5</sup>. Stańczakowa zaś radziła mu, by starał się nagrywać „na gorąco”, czyli świeżo po napisaniu tekstu – to porada jakże zgodna z rozpowszechnionym w środowisku muzyków przeświadczeniem, że utwory trzeba nagrywać jak najszybciej, zanim się „zestarzeją”, zanim wygaśnie w nich ogień.

Jak jednak traktować ów zreprodukowany głos, recytujący, śpiewający, melodeklamujący, wznoszący okrzyki, popadający niekiedy w ukierunkowaną glosolalię? Jak określić to medialno-dźwiękowe działanie na tekście, które zawsze ponad ten tekst się wznosi, nasycając go nowymi, wcześniej nieobecnymi sensami? Ponadto: w jakich kategoriach określić podmiot, który zapisuje własny głos? Skąd potrzeba dźwiękowej rejestracji samego siebie? I inne istotne pytanie: jak słuchać tego głosu dzisiaj – jako kolejnej (obok wizualnej – „filmikowania”) reprezentacji działającego ciała pisarza, a może jako czegoś w rodzaju furtki do projektowanej przez Białoszewskiego poetyckiej esencji, dźwięku w stanie „czystym”, materii dla niego najistotniejszej?



Skłonność Białoszewskiego do eksperymentowania z materią głosu i dźwięku jest jedną z centralnych cech jego twórczości, co ma swoje źródło w jego rozległych działaniach teatralnych. Dramatyczność uważana jest za jeden z najważniejszych kluczy do zrozumienia sylwetki pisarza<sup>6</sup>. Nagranej w 1956 roku w studiu Polskiego Radia sztuki *Wyprawy krzyżowe* wcale nie dzieli wiele od znajdujących się na płycie IV wierszy nagrywanych po 1975 roku, zebranych pod kątem szczególnej wyrazistości dźwiękowej, rytmicznej lub melodycznej. *Wyprawy krzyżowe* wykonywane wspólnie z Lechem Emfazym Stefańskim iskrzą się od słowotwórczych kontaminacji, quasi-średniowiecznych przekomarzanek oraz gromkich religijnych okrzyków wzbogacanych dźwiękami prostych instrumentów, jak choćby pisk przypominający odgłos dzisiejszych gumowych kaczek-zabawek. W wierszach dźwiękowych, w których kurator zbioru, Maciej Byliniak, chciałby widzieć prekursorskie egzemplarze nieistniejącego gatunku polskiej poezji dźwiękowej, słysząc to samo zamiłowanie do rytmiki, zwięzłości i rozrywania materii języka aż ku niezrozumiałości.

Co początkowo może wywołać szok, Białoszewski, bez względu na wykonywany gatunek literacki, często śpiewa. Sztuka *Osmędeusze*, „oratorium sztyldowe” nagrane pierwszy raz dopiero po wielu latach od teatralnych wykonań, to wielogłosowa opowieść ukazująca uliczny folklor przedwojennej Warszawy. Opierając się na melodiach dobrze mu znanych ludowych pieśni, autor fałszuje nieraz bez krzty zażenowania. Oczywiście jest, że nie chodzi tu wcale o wierność melodii, ale raczej o cytaty, powołanie się na konkretny kontekst gatunkowy, czy też pełniejsze wykorzystanie rytmiki słowa oferowanej przez melikę. Białoszewski zagospodarowuje swoim głosem ogromny, słabo zgłębiony obszar pomiędzy muzyką a mową – czy to w stylizacjach na podwórkową balladę w *Osmędeuszach*, czy też, jak w wypadku *Kabaretu Kici Koci*, wzorując się na fonosferze muzycznej spotkań towarzyskich. Słuchać tego śpiewu, jakby był wyłącznie muzyką, byłoby może zamiarem nie do końca właściwym, ale z pewnością owocującym inspirującym otwarciem granic tego, co nazywać chcielibyśmy twórczością muzyczną. Niekiedy słyszę w jego śpiewie bliźniacze echa na pewno nieznanego mu twórczości amerykańskiego muzyka folkowego, Johna Jacoba Nilesa, którego intensywne słuchanie w podobny sposób poszerza granice przyjemności, jaką można czerpać ze śpiewu przekraczającego swoje własne konwencje.

Choć postawa poety wobec aparatów dźwiękowych jest bez wątpienia osobliwa, jednak jego ogólne podejście do technicznej reprodukcji głosu wydaje się spójne, możliwe do zrekonstruowania. Biorąc choćby pod uwagę zestaw miejsc, w których autor *Chamowa* nagrywał: w Polskim Radiu, w domach różnych ludzi, u siebie, w samotności czy dla Związku Niewidomych, jego działania z magnetofonem można określić jako systematyczną praktykę nagraniową, która ponadto w interesujący sposób aktualizuje historyczne i kulturowe znaczenia obecne od początku w aparatach dźwiękowych. Na pierwszej liście przewidywanych praktycznych zastosowań fonografu – obok nauki wymowy, ochrony wymierających języków czy odtwarzania muzyki – pojawia się pomoc w pracach biurowych: w pisania listów, dyktowaniu<sup>7</sup>. W reklamówce z 1910 roku prezentującej zalety fonografu Edisona „pisanie głosem” okazuje się sposobem na lepszą organizację pracy<sup>8</sup>. Podobne stenograficzne tło *Pamiętnika z powstania warszawskiego* jest już dobrze znane (szczególnie po wystawie poświęconej Białoszewskiemu w warszawskim Muzeum Literatury, na której fragmenty tych nagrań były prezentowane) – w 1965 roku Białoszewski kupił magnetofon, aby przyspieszyć spisywanie zeszytów z utworem. Autor nigdy nie używał maszyny do pisania. Czytał więc przy włączonym magnetofonie zapisane przez siebie fragmenty, które następnie były transkrybowane przez znajome stenografki.

Po *Pamiętniku* Białoszewski jednak powoli zaprzestaje nagrań. Poświęca się prozie. Dopiero znajomość z Jadwigą Stańczakową skłania go w połowie lat 70. do powrotu do taśm (co zaowocuje także powrotem do poezji). „Pewnego dnia Miron przyszedł do mnie i powiedział: »będę ci nagrywać moje pisanie, żebyś mogła sama słuchać, żebyś była od nikogo niezależna«. Tak się zaczęło”<sup>9</sup> – oto świadectwo narodzin tej jedynej w swoim rodzaju medialno-dźwiękowej przyjaźni. Wspólne nagrywanie miało swoją szczególną oprawę w postaci składanych Jadwidze podarunków. Z *Dziennika we dwoje* dałoby się wydobyć całą listę przynoszonych przez niego roślin i produktów spożywczych: były to róże, mimozy, miodowniki, „bukieciak kolorowy, pachnący wszystkim”<sup>10</sup>, plastikowe wiaderko z nagietkami, miętę, kawę, czekolady... Dookoła nagrań rozpościerała się sieć symbolicznej wymiany<sup>11</sup>, której centrum stanowił głos poety – nie tylko jako substytut druku, do którego ze względu na swoją ślepotę nie miała pełnego dostępu Stańczakowa, ale także jako medium artystycznej



komunikacji. Z drugiej strony, nagrania poezji Białoszewskiego to artefakty posiadające ten sam kulturowy sens, co produkowane od początku lat 60. pocztówki dźwiękowe: nagrany dźwięk jest w obu przypadkach czymś, co można podarować. Głos poety zdeponowany na nośniku jest walutą przyjaźni. Chociaż jej emitent już dawno nie żyje, nie oznacza to jednak, że straciła ona na wartości.

Ledwie uchwytna obecność niewidomej operatorki magnetofonu, pierwszej odbiorczynie utworów poety, stenografki i komentatorki, jest rodzajem ramy dla sytuacji nagrania. „Ślepa Jadzia” siedzi zaraz obok; wiadomo, że na oryginalnych taśmach słychać było jej reakcje, śmiech, chrząknięcia – obecność tych dźwięków na wydanych płytach została jednak ograniczona. Na kontekst nagrania składa się wyraźnie słyszalny szelest kartek z utworami poety – tak jakby samo pismo cały czas pragnęło o sobie przypomnieć – oraz metaliczne dzwonienie srebrnej patery świadczące o ograniczeniach ówczesnej technologii: „Trzymamy w niej mikrofon, bo sznur jest przykusy”<sup>12</sup>. W zależności od uchwyconego momentu życiowego różnicuje się także brzmienie głosu Białoszewskiego. Przechodzi on transformację wraz z wiekiem (co wynikało z osłabienia po zawale oraz sztucznych zębów, które utrudniały mówienie), ale zapewne także w zależności od rodzaju dostępnego akurat mikrofonu – nieraz głos brzmi mocno, stentorowo, niekiedy zaś chwiejnie, nieprzejrzyste, co także ma jednak swój urok. Ponadto słychać często, jak otaczający dźwięki pogłos, opisany niegdyś jako „bukiet otulający słowa, znak obecności głosu, sposób, w jaki współgra on z fizycznym otoczeniem”<sup>13</sup>, echoiczny aspekt przestrzeni, w której zanurzone było ciało poety, zmienia się z nagrania na nagranie – tak samo jak zmieniały się miejsca, w których nagrywał. Z kolei ramy czasowe, czyli odgłosy włączenia-wyłączenia urządzenia, zostały ze zgromadzonych na płytach utworów także usunięte, co mogłoby wydawać się decyzją zrozumiałą. Jako że niektóre zapisy nie trwają dłużej niż kilka sekund, komplikowałoby to płynny odsłuch całości. Trzeba jednak zaznaczyć, że decyzja, by usuwać tego rodzaju artefakty stanowi wyraz dominującej współcześnie tendencji do „egzorcyzmowania” starszych nagrań z wszelkich nieproszonych „gości” – tła dźwiękowego, indywidualnego brzmienia nośnika, szumu aparatu i innych śladów działania aparatury rejestrującej. Dźwięki mają powracać „gładkie”, oczyszczone z wszelkich mniej lub bardziej uciążliwych „defektów” oraz przystosowane do wymogów teraźniejszości – tym samym jednak zaciera się przejawy ich historycznej, materialnej i ontologicznej odmienności<sup>14</sup>.



Skąd potrzeba nagrywania siebie? Sam Białoszewski swojej „teorii” obcowania z magnetofonem nigdzie nie wyłożył<sup>15</sup>. Pozostaje nam jej dookólna rekonstrukcja na podstawie innych dostarczonych przez niego interpretacji dźwiękowości. Obok przekonania o koniecznie performatywnym sposobie funkcjonowania poezji i wiary w możliwość powrotu do źródeł poetyckiej oralności – opisanych na przykład w tekście *O tym Mickiewiczu jak go mówię* – nasuwają się inne interesujące stwierdzenia poety na temat natury głosu. W *Rozkurzu* autor wymienia trzy różne sposoby czytania: „na głos / po cichu, ale z wyobrażaniem pełnego brzmienia / po cichu, ale bez wyróżniania brzmienia”, by następnie dojść do wniosku, że ten trzeci jest niemożliwy: „Nie można czytać po cichu bez wyobrażenia brzmienia”<sup>16</sup>. Okazuje się, że utrzymanie jakiegoś wyimaginowanego poziomu zerowej dźwiękowości jest niemożliwe. Mówiącemu zawsze będzie towarzyszył głos, który, niby jakiś kłopotliwy kompan, będzie „wystawał” ponad język – przecież nie można mówić bez głosu<sup>17</sup>. Magnetofony pieczołowicie rejestrują nie tylko wspomniane elementy „niepożądane”: dźwięki tła, odgłosy działania aparatury, szумы, ale też – na poziomie głosu – wszelkie „ekskrementy” znaczącego – ciało, brzmienie, aparat mowy, intonację, akcent<sup>18</sup>. Wynika z tego pewna poetycka korzyść: otwiera się droga do emancypacji samego dźwięku z języka. Rejestrując „uboczne” efekty mowy, aparaty dźwiękowe umożliwiają otrzymanie czegoś w rodzaju dźwiękowej esencji języka. Pozwalają też na technologiczne zrekonstruowanie tego nieintencjonalnego sposobu słuchania, który tak upodobał sobie autor *Donosów rzeczywistości*: gdy otaczające nas codziennie dźwięki, akcenty oraz intonacje zlepiają się, zazębiają o siebie aż do zatarcia konturów znaczenia. Magnetofon, podobnie jak sam Białoszewski, nie uprzywilejowuje niczego, jest narzędziem egalitarnym, dla którego nie istnieje hierarchia rejestrów dźwiękowych. Słowa znaczące stoją na równi z onomatopejami, głosy z odgłosami, a śpiew nie jest wcale czymś bardziej estetycznym od zwykłej mowy. Tylko po tej oczywistej, choć absolutnie fundamentalnej afirmacji tego, że głos to podstawowy warunek mówienia i nie można się go po prostu pozbyć, staje się możliwe również demokratyczne podejście do poezji i dźwięku.

W geście nagrywania siebie tkwi coś narcystycznego, ambiwalentnego. Maciej Byliniak w towarzyszącym płytom wstępie wspomina w tym kontekście o chęci sprawdzenia siebie. Rejestracja własnego głosu miałaby być formą eksperymentu, próbą usłyszenia własnej poezji z pozycji zdystansowanego słuchacza. Przestrzeń nagrania zastąpiła scenę teatralną, a odbiorcą stał się sam aktor. Wydaje się

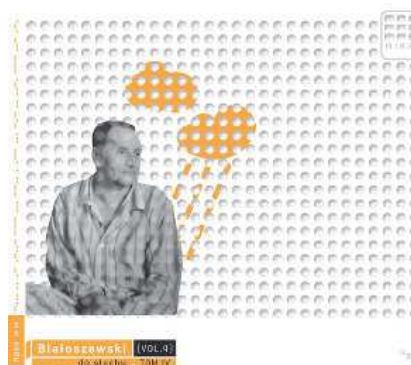


jednak, że Białoszewskiemu chodziło raczej o intensywność doświadczenia związaną z sytuacją sesji nagraniowej – taśma się kręci, trzeba szybko nagrywać – niż o późniejszy odsłuch. Uruchomione urządzenie wzmagą napięcie, świadomość upływającego czasu wzrasta. Jak twierdzi Tadeusz Sobolewski, Białoszewski nie lubił własnego głosu, nie lubił siebie słuchać – co wcale nie jest tak rzadkim zjawiskiem, jakby się mogło wydawać, nawet u tak doświadczonych „operatorów” oralności jak autor *Wypraw krzyżowych*. Nagrany głos to raczej pewna osobliwość, kuriozum budzące sprzeczne uczucia: od zachwyty (u innych) do odrazy i zdziwienia (u poety). Stańczakowa opisuje jego reakcję na audycję radiową: „Te głosy, okropne! [...] E, wyciągnęli spod dupy stare nagrania. Wyłącz [...] Nie chcę słuchać. Uciekam”<sup>19</sup> i wybiega. Białoszewski sprawdzał siebie nie w późniejszym odsłuchu, a w samym procesie, który z założenia miał posiadać moc ceremonii. Ważniejsze było owo „przepowiadanie”, ponawianie misterium. W *Rozkurzu* opisuje on sytuację, w której chcąc dokończyć dyktowanie, ignoruje świeżo przybyłego gościa<sup>20</sup>. Nagrywanie wiązało się dla niego z przyjemnością, ciekawością, ale też pewną dozą niecierpliwości.

Działania Białoszewskiego z magnetofonem wpisują się także w starsze znaczenia reprodukcji dźwięku dotyczące społecznej konstrukcji przestrzeni. David Tompkins, historyk amerykański, w swojej pracy poświęconej związkom muzyki i polityki w powojennej Polsce i NRD pisze z perspektywy zachodniej:

W odróżnieniu od przytłaczająco wizualnego świata, który jest nam bliżej znany, mieszkańcy środkowej Europy około roku 1950 żyli w rzeczywistości naznaczonej tym, co słuchowe, z wszechobecnym głośnikiem publicznym, wysokim odsetkiem własności radia i tradycją chodzenia na koncerty; telewizja nie zdominowała jeszcze sfery publicznej, a film stanowił rozrywkę jedynie okazjonalną<sup>21</sup>.

Jest to stwierdzenie ze wszech miar interesujące: konstrukcję społecznego sensorium w Polsce Ludowej określał dźwięk. Media dźwiękowe zdefiniowały więc ogólną relację ówczesnego podmiotu do wszelkich sytuacji medialnych – co, jak sądzę, było także silnie związane ze sposobem organizacji przestrzeni publicznej i domowej. Świetną ilustracją tego stanu rzeczy może być pamiętna pierwsza scena



z filmu Andrzeja Wajdy, *Niewinni czarodzieje* z 1960 roku, w której bohater w swoim prywatnym zakątku słucha jednocześnie radia oraz płynącego z taśmy magnetofonowej głosu poderwanej dziewczyny (nagranie jako trofeum). Przestrzeń prywatna i własność nagrania idą tutaj w parze. Historycznie rzecz ujmując, dla rozpowszechnienia się aparatów reprodukcji dźwięku nieodzowna była obecność mieszczańskiej przestrzeni prywatnej, miejsca, w których gramofon lub radio mogłyby swobodnie, ale i w ograniczeniach czterech ścian rozbrzmiewać<sup>22</sup>.

„Prywatność” zaś to kolejny klucz do twórczości Białoszewskiego, pojęcie dobrze wyjaśniające działania pisarza w Teatrze Osobnym czy późniejsze jego „filmikowanie”. O „ucieczce w prywatność” mówi się w odniesieniu do lat 80.<sup>23</sup>; jest ona też szerzej rozumianą cechą charakterystyczną życia w bloku wschodnim.

W tym samym tonie Kopciński zwraca na przykład uwagę na częstotliwość oraz intensywność sesji nagraniowych Białoszewskiego pod koniec 1982 roku – stan wojenny sprzyjał bowiem prywatnym kontaktom domowym<sup>24</sup>. Tadeusz Sobolewski w spotkaniu poświęconym nagraniom poety przywołuje także inny równoległy przykład z filmu: magnetofon pojawia się także w *Słodkim życiu* Federica Felliniego (1960), gdzie służy do rejestracji rozmów salonowych. Aparat rejestrujący głosy staje się atrakcją ubarwiającą spotkania towarzyskie. Wiadomo, że także i Białoszewski nagrywał swoje rozmowy z przyjaciółmi.

Praktyka rejestracyjna Białoszewskiego jawi się więc jako wypadkowa polityki, codziennej obyczajowości, sposobów społecznego konstruowania sfery publicznej i prywatnej oraz jego własnych mniej lub bardziej jawnych przekonań co do roli dźwięku w literaturze. Magnetofon to urządzenie do wytwarzania prywatności, z którego można na własną rękę korzystać w domu, przy łóżku, w sypialni. Służy kreowaniu, choćby iluzorycznej, autorefleksyjnej pełni głosu-dla-siebie. Zarejestrowany głos może być więc tutaj rozumiany także w swoim metaforycznym znaczeniu politycznym. Nagranie oferowałoby demokratyczną przestrzeń, w której mowa jednostki ani nie gubi się w tłumie innych głosów, ani nie zostaje przytłumiona przez mowę autorytarnej władzy.

Chociaż Białoszewski z pewnością kochał dźwięki, był osobowością zdecydowanie w tym względzie nadwrażliwą. Podmiot liryczny *Chamowa* przypomina żyjącego w podziemnym labiryncie bohatera opowiadania *Schron* Kafki, którego wciąż prześladowuje jakiś niesamowity dźwięk o nieokreślonym źródle. Białoszewski jest ofiarą własnych uszu, które, jak często powtarzał Lacan, „nie mają powiek”<sup>25</sup>.

Akustyka bloku zmuszała go do niekończących się domysłów, przyprawiała go o halucynacje słuchowe, kazała podważać własny proces słuchania. Paranoicznie krążył po korytarzach w poszukiwaniu źródła dźwięku („Latam po piętach, przykładam ucho”<sup>26</sup>). Katalogował stuki, odgłosy, szmery. Do ucha wpada wszystko – może trzeba coś z tym zrobić? Być może ta nadświadomość słuchowa, która szukała swego ujścia w tekstach, miała lepsze szanse przepracowania w działaniu z magnetofonem? Nagrywanie na własną rękę byłoby jak budowanie własnego dźwiękowego zamku – moje odgłosy przeciwko odgłosom was wszystkich. W *Piosence na wyjazd* z cyklu *Kabaret Kici Koci* deklamuje: „Kiedy słońce mnie się oduczy, / Kiedy zła karta mi dokuczy, / Zabieram wór pełen drutów, wełen, / Nagrania krzyków / Do odstraszenia”<sup>27</sup>). Białoszewski na taśmie staje się panem dźwięku, głównym posiadaczem przestrzeni nagrania. Wszelkie ewentualne szmery stają się zamierzone, a jego głos osadza się w centrum – jako jedyny dźwięk, który wypełnia przestrzeń i czas, dzielące słuchacza od momentu nagrania.

Jednak zapisy dźwiękowe *Chamowa* ukazują przede wszystkim podmiot rozbity, niekiedy dojmująco samotny. Bije z nich także zagubienie płynące z prób oswojenia nowego miejsca. Utrzymuje się ton nieco profetyczny: oto osamotniony poeta w bloku, tej współczesnej wieży z kości słoniowej, „przepowiada”. Mój przyjaciel, z którym słuchałem tych nagrań, jadąc nocą samochodem, zwrócił uwagę, że są nawiedzone, niesamowite. Myślę, że jest to groza, która wynika ze szczególnej natury zreprodukowanego głosu – dotykającego słuchacza niczym realna obecność działającego obok ciała, zarazem niebędącego niczym więcej jak jego pustym śladem. Opisane przez Rolanda Barthes'a pojęcia „ziarna głosu”, czyli „tego, co cielesne w śpiewającym głosie”<sup>28</sup> jest tutaj dawno martwe, co dodatkowo wzmożone jest przez tematykę nagrań dotyczących ostatniego etapu życia poety.

Jonathan Sterne w swojej pracy poświęconej kulturowym znaczeniom reprodukcji dźwięku przywołuje figurę „rezonującego grobu”<sup>29</sup>, związanego z rejestracją głosu komponentu tanatycznego, biorącego się zarówno z kontekstu kulturowego, w którym wynaleziono fonografię (wiktoriańska kultura śmierci oraz rozwój techniki balsamowania zwłok, które użyczyły języka dyskursowi reprodukcji dźwięku), jak i z obecnego w nagraniach horyzontu śmierci, zapowiedzi momentu, w którym cielesna podstawa głosu obróci się w pył. W nagraniowej praktyce poetyckiej Białoszewskiego, oprócz projektowanej przez niego rezurekcyjnej mocy wykonania, można się dopatrzeć także i takich śmiertelnych sensów. Rezonujący grób

Białoszewskiego wydaje się tym bardziej niesamowity i paradoksalny, bo umieszczony był wysoko nad ziemią, na dziewiątym piętrze. W jednym z niepublikowanych nagrań poeta wypowiada drobną uwagę, która zdaje się uwzględniać pośmiertny horyzont nagrania: „Wydaje mi się, że po raz pierwszy Warszawa jest nieciekawa. [...] To już 20 lat tak jest i to są dosyć niewdzięczne widoki. No to już nie potrzebuję tłumaczyć, bo wszyscy wiedzą, o co chodzi, chyba że tę taśmę będą puszczali kiedyś, kiedy te bloki zostaną zbombardowane”<sup>30</sup>. W innym, także nieopublikowanym nagraniu dramatu pod tytułem *Pani Koch*, który jest czymś w rodzaju polskiego odpowiednika *Ostatniej taśmy Krappa* Samuela Becketta<sup>31</sup>, metafora magnetofonu opisuje mechaniczną pracę placówki szpitalnej, zacinającej się jak zepsuta szpula. Koniec taśmy oznacza śmierć jednego z bohaterów. Nagrania Białoszewskiego można doświadczać niczym daru dawnej przyjaźni, świadectwa rozpalonego ciała – ale też jak budzącego grozę spotkania ze zmarłym.

## Przypisy

- 1 Stanisław Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974, s. 87.
- 2 Jacek Kopciński, *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2001, nr 4, s. 218.
- 3 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, Borgis, Warszawa 1992, s. 57.
- 4 Jacek Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997, s. 25.
- 5 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje...*, s. 3.
- 6 Jacek Kopciński, *Gramatyka i mistyka...*, s. 11-12.
- 7 Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, przeł. B. Massumi, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1985, s. 93-94.
- 8 *The Stenographer's Friend; Or, What Was Accomplished by an Edison Business Phonograph*, 1910, <https://www.youtube.com/watch?v=q7iticaveQk>, dostęp 8 maja 2014.
- 9 Cyt. za: Jacek Kopciński, *Człowiek transu...*, s. 207-208.

- 10 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje...*, s. 60.
- 11 O kulturze daru w życiu codziennym w kontekście twórczości Białoszewskiego, zob. Weronika Parfianowicz-Vertun, „*My mamy cudy?*” *Życie w Warszawie, życie w Europie Środkowej*, w: *Tętno pod tynkiem. Warszawa Mirona Białoszewskiego*, red. A. Karpowicz, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013, s. 95-114.
- 12 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje...*, s. 88.
- 13 Cyt za: Mary Ann Doane, *The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space*, „*Yale French Studies*” 1980, nr 60, s. 36-37.
- 14 Piszę o tych procesach szerzej w: Adam Repucha, *Odwiedziny poltergeista. Od egzorcyzmu do etyki nagrania*, „*Czas Kultury*” 2013, nr 2, s. 66-73.
- 15 Jacek Kopciński, *Człowiek transu...*, s. 209.
- 16 Miron Białoszewski, *Rozkurz*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 8, PIW, Warszawa 1999, s. 120.
- 17 Właśnie w taki sposób określa głos perspektywa psychoanalityczna: choć nie przyczynia się bezpośrednio do wytwarzania sensu, jest elementem koniecznym do zaistnienia języka w przestrzeni. Zob. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Cambridge, London 2006.
- 18 Jak pisze Friedrich Kittler: „Natomiast tylko fonograf potrafi zapisać w całości dźwięk wytwarzany przez krtań, zanim zostanie mu nadany jakiś porządek semiotyczny i znaczenie językowe. [...] To, co rzeczywiste – zwłaszcza w postaci terapii mówieniem, zwanej psychoanalizą – ma status fonografii”. Friedrich Kittler, *Gramofon, film, maszyna do pisania*, „*Kultura Popularna*” 2010, nr 3-4, s. 164.
- 19 Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje...*, s. 106-107.
- 20 Miron Białoszewski, *Rozkurz...*, s. 172-173.
- 21 David G. Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Purdue University Press, West Lafayette, Indiana 2013, s. 2.
- 22 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003, s. 137-177.

- 23 Zob. Krzysztof Kosiński, *Samowystarczalność. Życie „udomowione” w mieście lat osiemdziesiątych*, w: *Niepiękny wiek XX*, red. B. Brzostek, Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2010, s. 585-616.
- 24 Jacek Kopciński, *Człowiek transu...*, s. 208.
- 25 Cyt. za: Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More...*, s. 78.
- 26 Miron Białoszewski, *Chamowo*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 11, PIW, Warszawa 2010, s. 70.
- 27 *Białoszewski do słuchu*, Bôlt Records BR R001-004, Warszawa 2013, tom II, ścieżka 15.
- 28 Roland Barthes, *The Grain of the Voice*, w: idem *Image-Music-Text*, przeł. S. Heath, Fontana Press, London 1977, s. 188.
- 29 Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham 2003, s. 287-333.
- 30 Cyt. za: Joanna Łojas, „Którędy wyjść ze słowa”. *Praktyki miejskie Mirona Białoszewskiego*, w: *Tętno pod tynkiem...*, s. 263-264.
- 31 Opieram się tutaj na ustaleniach zawartych w: Jacek Kopciński, *Ostatnia taśma Białoszewskiego (Pani Koch)*, w: idem, *Gramatyka i mistyka...*, s. 335-355.