

# **Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego**

Marta Bukowiecka

---

## Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego<sup>1</sup>

---

Marta Bukowiecka

---

TEKSTY DRUGIE 2017, NR 4, S. 416–443

DOI: 10.18318/td.2017.4.24

te rymy gubią nas  
rym długo jak idzie (pięć wieków)  
zachodzi w rymy!

się urywa

to nam spada na nas  
i to gubi nas i to pisanie nam  
dlatego dyszymy

słyszemy  
a dyszymy  
a rym chich – śmich  
a tu rośnie

i znów dych! rymy! i dysz  
i się słysz i dalej rym  
z czego wyjścia nie ma<sup>2</sup>

Tekst powstał w ramach stypendium naukowego finansowanego z programu „Młody IBL”.

---

### Marta Bukowiecka

– sekretarz redakcji „Tekstów Drugich”, absolwentka polonistyki i kulturoznawstwa na UW, pisze doktorat o formach nieliterackich w literaturze polskiej po 1956 r. Asystentka w granicie prof. Agnieszki Kluby „Pisma zebrane Janusza Sławińskiego”. Kontakt: mmbukowiecka@gmail.com

---

1 Bardzo dziękuję prof. Aleksandrze Okopień-Sławińskiej, prof. Włodzimierzowi Boleckiemu i uczestnikom zebrania Pracowni Poetyki Historycznej IBL za dyskusję nad tym tekstem i cenne uwagi.

2 M. Białoszewski *piszmy ledwie dyszmy*, w: *Polot nad niskimi sferami*, oprac. M. Byliniak, M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2017, s. 155.

Miron Białoszewski to poeta dźwięku – bez wątpienia. Można się natomiast zastanawiać, czy jego wiersze mieszczą się w ramach poezji dźwiękowej; czy ich zapis jest wyłącznie partyturą głośnego czytania (albo scenicznej realizacji), podrzędną i służebną wobec formy wykonawczej, i czy samo nagranie odczytanego na głos wiersza to autonomiczne dzieło. Taką tezę postawił Maciej Byliniak, inicjator i wydawca czteroczęściowego albumu *Białoszewski do słuchu*, opublikowanego w 2014 roku nakładem wytwórni Bôłt Records. Album wypełniają nagrania z autorskim odczytaniem wierszy, dramatów i fragmentów prozy<sup>3</sup>; Białoszewski czyta je na głos, wyspiewuje i melorecytuje, różnicując dynamikę, tempo i rytm, naśladuje też różnego rodzaju odgłosy czy zjawiska niejęzykowe. Zasób tych powszechnie dostępnych dźwiękowych autointerpretacji powiększył się ostatnio o kilka nowych, w większości niepublikowanych wcześniej nagrań, które ukazały się razem z czternastym tomem niewydawanych dotąd późnych utworów Białoszewskiego *Świat można jeść w każdym miejscu*<sup>4</sup>, nakładem wydawnictwa PIW, krótko po poprzednim zbiorze ineditów z lat 40., 50. i 60. – *Polot nad niskimi sferami*. Nowe nagrania nie mają wariantów tekstowych, nie zachowała się bowiem ich wersja pisana. Wydawcy ostatniego tomu, Marianna Sokołowska i Maciej Byliniak, zdecydowali się więc udostępnić je w formie dźwiękowej online<sup>5</sup>, bo jak tłumaczą w dołączonej do zbioru nocie, „próba odtworzenia ich kształtu wersyfikacyjnego i interpunkcyjnego byłaby jedynie niepewną hipotezą”<sup>6</sup>.

Materiał audialny, z którego pochodzą wszystkie te nagrania, liczy około 100 godzin i jest zapisany na kilkudziesięciu kasetach i taśmach przechowywanych w Muzeum Literatury w Warszawie. Białoszewski rejestrował swoje teksty na magnetofonie szpulowym od połowy lat 60. w swoim mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego w Warszawie i potem, od połowy lat 70. na przenośnym magnetofonie Grundig,

3 W albumie *Do słuchu* mieszczą się, poza współczesną eksperymentalną muzyką inspirowaną utworami Białoszewskiego: 1. nagrania głosowych interpretacji dramatów (*Wyprawy krzyżowe* i *Osmędeusze*), 2. zbiór piosenek z Kabaretu Kici Koci, recytowanych i śpiewanych (do rytmu wybijanego na krześle) przez poetę i Ludmiłę Murawską, aktorkę i współtwórczynię Teatru Osobnego, 3. fragmenty *Chamowa*, późnej prozy inspirowanej akustyką dużego bloku, oraz 4. wiersze dźwiękowe, jak określił je Byliniak.

4 M. Białoszewski *Świat można jeść w każdym miejscu*, PIW, Warszawa 2017.

5 Zob. [www.piw.pl/bialoszewskiaudio](http://www.piw.pl/bialoszewskiaudio) (29.09.2017).

6 M. Białoszewski *Świat można jeść w każdym miejscu*, s. 329.

głównie u Jadwigi Stańczakowej, zaprzyjaźnionej poetki, w jej mieszkaniu na Hożej.

Okoliczności nagrywania przybliżył w kilku biograficznych esejach o Białoszewskim Maciej Byliniak. Dowodził w nich czysto dźwiękowej natury tej twórczości, pisząc na przykład, że „głośne czytania nie są jedynie odtworzeniem gotowych, skończonych utworów: to one stanowią właściwe utwory, a same teksty to zaledwie partytury domagające się głosowego dopełnienia”<sup>7</sup>. Tej muzykologicznej metafory użyło też kilku innych badaczy<sup>8</sup>, począwszy od Stanisława Barańczaka, który w książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* pisał, że „jeśli nawet utwory te są «zapisane», to zapis ten w większości wypadków należy traktować tylko jako coś w rodzaju partytury, która oczekuje na wykonanie. W strukturę utworów Białoszewskiego – nie tylko dramatycznych – wpisany jest wirtualny wykonawca: zawierają one jak gdyby utajone didaskalia, zespół dyrektyw projektujących oralne wykonanie”<sup>9</sup>. Słowa Barańczaka nie brzmią jednakże tak zasadniczo, jak stanowisko Byliniaka, i nie implikują autonomii nagrań względem tekstu literackiego, zresztą autor rozprawy *Język poetycki...* nie mógłby się za tym opowiedzieć; kiedy pisał swoją książkę w pierwszej połowie lat 70., większości tych głosowych interpretacji nie było nawet w planach.

Metafora partytury pojawia się później m.in. w artykule Andrzeja Hejmeja *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*. Badacz przywołuje fragment programowego tekstu poety: „Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisaniem mówionego. I żeby pisanie nie zjadło mówienia. To, co jest warte z języka mówionego, to się zapisuje. A to z napisanego – jest potem mówione na głos”<sup>10</sup>. I w odniesieniu do tych słów zaznacza: „wprowadzając stosowną hierarchię między «pisanym» a «mówionym», trzeba by nade wszystko sądzić, że tekst Białoszewskiego w układzie graficznym jest podrzędny tekstowi

7 M. Byliniak *Wiersze idą do sluchu*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artyku-1/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> (9.06.2017).

8 Pojawia się w eseju K. Rutkowskiego *Przeciw (w) literaturze. Esej o poezji czynnej Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, czy w cytowanym niżej tekście J. Kopcińskiego *Człowiek transu*.

9 S. Barańczak *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wydanie drugie, rozszerzone, wyb., oprac. i post. A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2016, s. 128.

10 M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: *Poezje wybrane*, wyb. i słowo wstępne M. Białoszewskiego, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1976, s. 10, cyt. za: A. Hejmeja *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, w: *tegoż Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.

dźwiękowemu, że jako pre-tekst stanowi wariant koniecznego medium czy też partyturę do zaktualizowania na głos<sup>11</sup>. Zarazem jednak zastrzega, że uznanie tekstów Białoszewskiego za przykład poezji dźwiękowej byłoby mocno dyskusyjne<sup>12</sup>; odnosząc jego wiersze do twórczości poety sonornego Bernarda Heidsiecka (któremu zdaniem badacza jeszcze najbliższej do omawianej tu poezji), wskazuje co prawda kilka podobnych założeń, ale również istotne rozbieżności: magnetofon jest w przypadku poezji dźwiękowej „niezbędnym narzędziem modyfikacji, decydującym o intermedialnej specyfice działania, zaś u lingwisty [tj. Białoszewskiego – przyp. M.B.] okazuje się sposobem prostej rejestracji, rodzajem [...] dźwiękowego zanotu”<sup>13</sup>. Jak wskazuje ponadto Hejmej, poezja dźwiękowa istnieje przede wszystkim w głośnych publicznych realizacjach autorskich; wizualna forma wiersza pełni w nich funkcję roboczego zapisu<sup>14</sup>.

Rola partytury autonomizuje nagranie i ogranicza znaczenie tekstu, traktowanego przez cytowanych wyżej badaczy jako raczej zbędny w odbiorze audiofonicznym instruktaż głosowej realizacji. Nawet jeśli uznać „partyturowość” za cechę wzbogacającą utwór pisany, a nie pomniejszającą jego rolę, sprowadzałyby się ona do dźwiękowych wytycznych zapisanych w tekście. Tymczasem, jak sądzę, bogate audialnie teksty Białoszewskiego mają znacznie więcej funkcji i znaczeń, niżby mogła zakładać rola instrukcji wykonawczej, a ich związek z wierszami pisanymi jest złożony i nie wyczerpuje się w opisie relacji partytura – wykonanie. Myśląc o napięciach między wierszem a jego wariantem głosowym, można wskazać więcej równorzędnych typów związków między nimi. Chciałabym wobec tego podjąć próbę obrony tekstu drukowanego, mając jednak świadomość wagi jego dźwiękowości.

Przedmiotem tej analizy są wiersze zestawione z ich głosowymi odpowiednikami, niezarejestrowana na taśmach audialna materia samego tekstu, a także nagrania pozbawione wersji tekstowej. Zagadnienia, które się tu wyłaniają, dotyczą tekstowej reprezentacji dźwięku, dźwiękowej interpretacji tekstu i związków między zapisem i nagraniem. Wiążą się one z kilkoma zagadnieniami. Po pierwsze, nagrania i utwory literackie są

---

11 A. Hejmej *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, s. 150.

12 Tamże, s. 163-164.

13 Tamże, s. 166.

14 Tamże, s. 65-66.

świadectwem wyczulonego słuchania i bogatej dźwiękowej wyobraźni Białoszewskiego, uzmysławiają, że był typem słuchowca. Na te predyspozycje wskazuje też kilka okoliczności biograficznych – Białoszewski, jak wiadomo, przez całe życie aranżował różnego rodzaju spotkania artystyczne: „wieczorki”, „wtorki”, spektakle, nagrywanie z Jadwigą Stańczakową. Dążył do sytuacji, w których słowo może wybrzmiewać. Drugą istotną sprawą w tej pisanej i mówionej poezji jest obszerny zakres tego, co słyszalne; Białoszewski rejestruje – poza oczywistymi zjawiskami dźwiękowymi, takimi jak mowa – również zjawiska wykraczające poza możliwości zapisu języka pisanego: intonację głosu, tempo czy dynamikę mówienia. Oddaje także elementy niedźwiękowe, takie jak ruch (jego tempo i charakter) czy widok (np. tłum na ulicy albo wymarłe podwórko nocą). Wciąż szuka tekstowych reprezentacji dla tego, co usłyszysz, i tego, czego doświadcza w sposób dźwiękowy.

Trzecim zagadnieniem są różnorodne sposoby oddawania dźwiękowości w tekście i nagraniu. Przybiera ona niekiedy formy nieregularnej rytmizacji, nieprzewidywalnego rymowania, instrumentacji głoskowej naśladującej dźwięki dotąd w poezji raczej niezapisywane. Te literaturoznawcze pojęcia pozwalają uchwycić tylko niektóre formy dźwiękowe w tekstach Białoszewskiego. Jego wiersze, co oczywiste, zasadniczo nie odpowiadają wzorcom metrycznym ani nie podlegają systemowemu formowaniu poetyckiej dźwiękowości. Autor dostosowuje zapis swoich wierszy do brzmienia, rozmieszczając słowa w nietypowy sposób, np. w kilku kolumnach graficznie eksponujących zestawienie wyrazów<sup>15</sup>, które tworzą jednorazowy rym. Sam efekt dźwiękowości nie tyle uzyskuje, ile reaguje na to, co pojawia się w jego otoczeniu: rejestruje usłyszane dźwięki, naśladuje je, deformuje, odkształca, natęża, zwielokrotnia, wycisza, ucina, harmonizuje z innymi brzmieniami, nakładając na siebie kilka odrębnych zjawisk dźwiękowych. Odnajduje graficzne ekwiwalenty trudno uchwytne brzmienia; nie tyle pokazuje dźwięk, ile sugeruje jakości brzmieniowe, oddaje mechanizmy jego powstawania, procesy zachodzące w czasie. Komponuje dźwiękową formę wiersza z odgłosów nieprzystających do siebie, zasłyszanych w różnych okolicznościach. Oderwane od kontekstu, niekiedy odrywają się też od znaczenia, tworząc asemantyczne współbrzmienie.

15 O zapisie wierszy tego poety pisze obszernie Witold Sadowski w książce *Tekst graficzny Białoszewskiego*, red. E. Czaplejewicz, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 1999.



Białoszewski często pisze o swoim doświadczeniu słuchania. Na codzienne, zwyczajne dźwięki reaguje żywo, mocno, nadwrażliwie; bywa, że je celebryje (jak w znanym wierszu *Ballada o zejściu do sklepu*: „i co słyszałem? ... co słyszałem? / szum toreb i ludzkie mówienie”<sup>16</sup>), niekiedy celowo ich nasłuchuje. Co się z tym wiąże, zwłaszcza za młodu ogranicza wrażenia wzrokowe; odcina się od światła, zasłania okna kartonami, ściany maluje na czarno. Dni przespia i żyje w nocy, nawet kosztem swojego życia uczuciowego, o czym dowiadujemy się z wydanych ostatnio *Tajnego dziennika* i „tajnych” wierszy: „nie byłem dla ciebie taki dobry / bo nie mogłem się wyrzec / zasłonien okien, spań w dzień / i swoich rozdziamdzian”<sup>17</sup>.

Swoje mieszkania, wspomniane po latach, opisuje przez pryzmat dominującego w ich otoczeniu brzmienia. Powojenne życie na Poznańskiej, w przedzielonym dyktą pokoju, z piecem podobnym do bramy triumfalnej, zapamiętał ze względu na „światny rezonans między wysokimi ścianami dwiema”, który wydobywał perypetie „urzędujących” tam „pań” wiadomej profesji<sup>18</sup>. Za to plac Dąbrowskiego około lat 60. był „oazą ciszy”<sup>19</sup> – miejscem zapamiętanym jako pejzaż z topolą. A znowu akustyczne mieszkanie na dalekim „Chamowie”, zajmowane od połowy lat 70., stale go irytowało odgłosem kroków, krzyków i przewodządek<sup>20</sup>. W jednym z wywiadów opowiadał o związanej z życiem w tym miejscu potrzebie „dźwiękowego odgrodzenia się” od blokowej akustyki – albo „zielskiem”, albo płytami<sup>21</sup> – jako meloman miał sporą kolekcję, znacznie przewyższającą „księgozbiór” liczący raptem kilka tomów, które trzymał w nieczynnym piekarniku. Kłopot z akustyką bloku

---

16 M. Białoszewski *Ballada o zejściu do sklepu*, w: *Obroty rzeczy; Rachunek zachciankowy; Mylne wzruszenia; Było i było*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2016, s. 118.

17 M. Białoszewski z *dziennika (za rachunku)*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 196.

18 *To, w czym się jest*. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, WSiP, Warszawa 1992, s. 165.

19 Tamże.

20 Problem akustyki bloku przedstawionej w prozie Białoszewskiego omawia Agnieszka Karpowicz w rozdziale *Audiosfera Mirona Białoszewskiego* książki *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2012.

21 *Warszawa była mi stale pod ręką*. Rozmowa Józefa Barana z Mironem Białoszewskim, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, s. 152.

widać w samych tytułach wierszy, które powstały w tym czasie, na przykład: *Sufit biega na obcasach* albo: *Boże, dokończ im tę szafę / do sufitu nad sufitem!* – „Bo korzystają / i objijają, objijają / prawda, że w subtelnościach” – by słowami poety wyjaśnić powód tytułowej apostrofy. Mimo tych „subtelności” autor odbiera to jako uciążliwy hałas, a odczucie szczególnego natężenia dźwięku oddaje, przywołując metaforę zwielokrotnionego ucha: „ja mam uszy przebite / i co gorsze – mam ich w sobie / pełno”<sup>22</sup>.

Jeden z wierszy o silnej reakcji na hałas, odczytany przez poetę na głos, znalazł się na płycie *Do słuchu* (przytaczam go w dwóch kolumnach):

Co pani  
zwariowała  
na suficie  
i pupu – ku  
i pupu – ku.

Łapię szczotkę za sztuczny kij  
i walę w górę.  
I nic.  
Nasłuchuję.  
I nic.  
Wylatuję. Aż wstyd.  
To nie ona.

Ucho do ścian  
Po piętach.  
Tu?  
Nie.  
Tu!  
Tam.  
I tam.  
Dom.  
Cały.  
Sam.  
Mgła.<sup>23</sup>

Wiersz nabiera dynamizmu w wariacie głosowym. Zwłaszcza sekwencja „Tu? Nie. Tu! Tam. I tam. Dom. Cały. Sam. Mgła” brzmi, nie przymierzając, jak seria z karabinu, a efekt ten nasila dominacja ostro tu brzmiących spółgłosek zwarto-wybuchowych, które słyhać tym wyraźniej w głosowym wykonaniu (‘t’ i ‘d’, wcześniej: ‘p’ i ‘k’; „pupu-ku pupu-ku” to zresztą onomatopieczny odgłos stukających obcasów). Na poziomie zapisu dynamikę tego „zajścia” oddają natomiast maksymalnie skrócone wersy. Ale tym, co daje tu „ognia”, jest nie tyle układ czy budowa wersów, ile szybkie tempo wypowiedzi, możliwe do oddania właściwie tylko w głośnym odczytaniu. Opisane w utworze odnajdywanie źródła dźwięku, ujęte w kolumnie pojedynczych zgłosek, można

22 M. Białośzewski „Odczepić się” i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980, oprac. M. Sokółowska, PIW, Warszawa 2016, s. 100-101.

23 M. Białośzewski *Przesłuchy*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 174.



sobie równie dobrze wyobrazić jako uważne, powolne, cierpliwie nasłuchiwanie, jeśli wziąć pod uwagę jedynie odbiór wizualny, czytanie wiersza w tomiku. W wariancie głosowym emocje podbija fraza „co pani / zwariowała”. Pozbawiona w zapisie znaków interpunkcyjnych, w cichej lekturze może być odczytana jako fraza powiedziana spokojnie, do samego siebie. W nagraniu Białoszewski popisał się tu wypracowanym przez lata gry w teatrze talentem aktorskim, intonując krzykliwą, „bazarową” pretensję, którą tu z braku innych środków można oddać za pomocą interpunkcji: „co pani?! zwariowała?!”. Istotnie, jest to chwyt aktorski, a nie odtworzenie własnych emocji; tego typu choleryczna agresja była mu obca. Z licznych wspomnień o poecie wyłania się portret człowieka łagodnego, który w sytuacjach konfliktowych pozostawał raczej bierny i wycofany.

Jak uświadamiają wydane ostatnio nagrania, była to niejedna głosowa rola, którą Białoszewski udatnie odtworzył. Zwłaszcza dźwiękowy utwór *Wczasy w oborach*<sup>24</sup> wypełnia wiele zasłyszanych cudzych kwestii, by wspomnieć na przykład tę: „do śliwek mam stosunek dyktowany obawą” (15:40), wydeklamowaną przez niego w odpowiednio wyszukany sposób. W nagraniu pojawia się również trochę obcych mowie autora sensacyjnych informacji i kąśliwych plotkarskich uwag, np. „nie taka młoda. Nie... I gruba” (13:40); „wczoraj zajrzeliśmy do salonu z telewizją. Siedzi sam pan, ten 76, bez żony, z inną panią, trochę młodszą. A śmieje się!” (16:35) czy schematyczne utyskiwanie na życie: „ach, mieć wolne... bo tak to mąż, dzieci...” (16:55). Białoszewski zdaje się celowo włączać do swoich „gadanych” opowieści takie frazy, które w potocznym użyciu łączą się z przypisaną im jakby intonacją i błędnie ją odtwarza. W nagraniach ponadto śpiewa piosenkę o warszawskim placu Zbawiciela (*Piosenka placu do tańca*), naśladuje odgłos zepsutego silnika (*Wczasy w oborach*, 23:30) czy oddaje w powolnej wypowiedzi bezruch pasącej się krowy (tamże, 24:24). Tytułowe wczasy w domu pracy twórczej w *Oborach* opisuje w zasadzie bez scen odtwarzających widoki, opowiada o tym miejscu przez własne wrażenia dźwiękowe: podsluchane rozmowy, odgłosy obcasów stukających pod oknem, dobiegające zewsząd dźwięki maszyny do pisania. Każda brzmi inaczej. Pod koniec pobytu Białoszewski żałuje, że nie usłyszy już tej „wesolej” („tiritiritiri – tam tam” 42:05) i narzeka, że „tylko ze środkowych drzwi słyhać uparty klekot [...] trututututututu-tutu-tu”.

Utwór przypomina nieczyszczoną i niemontowaną dźwiękową formę dokumentalną; pod względem technicznym bardziej surową niż reportaż

24 Zob. [www.piw.pl/bialoszewskiaudio](http://www.piw.pl/bialoszewskiaudio) (29.09.2017).

radiowy, pod względem artystycznym jednak bardziej literacką – nagranie wypełniają świetnie opowiedziane i odegrane mikroopowieści; funkcja narratora, inaczej niż w dźwiękowym reportażu, który oddaje głos bohaterom, tutaj jest kluczowa. Między jego anegdotami słyszymy odgłosy, które w nagraniu pojawiły się przypadkiem: kobiecy śmiech, odchrząkiwanie, szelest kartek; w środku nagrania słyhać obcy głos i uwagę autora „z offu”: „ktoś wchodzi, przepraszam, podczas czytania akurat wszedł pan 76” (18:30), a na początku: „brak kilku początkowych zdań” (00:18). Pierwsze kilkanaście sekund (i tyleż ostatnich) nagrania jest puste, co zdradza brak ingerencji kogoś, kto mógłby je wyczyścić, choćby przykrawając głucho odcinki na początku i na końcu. Można by więc przyjąć, że nagranie jest techniką głosowego „zanutu”, a nie wypracowanym utworem dźwiękowym. Tekstowe odpowiedniki takich znaków niedoskonałości znajdziemy również w utworach literackich, a jednak nie przyjęło się sądzić, że ujmują one tej literaturze wartości artystycznej. Autor wprowadza je do narracji czy wiersza świadomie i celowo, jako elementy artystycznej kompozycji, inaczej niż w nagraniu.

Gdy przyjrzymy się ponownie wierszom z czasów „Chamowa” – poza odgłosami sąsiedzkich kroków i przeprowadzek powraca kilka innych fonicznych motywów, takich jak dźwięk kapiącej wody, opisany na wszystkie możliwe sposoby, czy odgłos zatkaanych przewodów sanitarnych. Wiersz *Nie leci* („odkręcam odkręcam / – kh a chł y chłch – co? coraz niżej jej? – kh a / charcze / spada, wysycha / dusi się! woda / Wisła”<sup>25</sup>) znalazł się nawet na nagraniu, w którym odgłos rur, mniej udatnie oddany w zbitkach spółgłoskowych wiersza, w głosowej interpretacji brzmi jak prawdziwy. Poza tym Białoszewski często naśladuje w poezji śpiew ptaków. Tu zapis, jeśli porównać go z nagraniem, sprawia wrażenie instrukcji czytania:

Jeden gołąb grucha,  
dwa:  
u-ha  
u-hu.  
Ucichły,  
To wrona wronie  
I wronie wrona  
krla i odkwia<sup>26</sup> [...]

25 M. Białoszewski *Nie leci*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 217.

26 Tamże, s. 171.

Autor wyraźnie zwalnia tempo mówienia, gdy odczytuje onomatopaje oddające gruchanie gołębia: „u-ha” i „u-hu”; powolne, wydłużone, przytłumione (pewnie celowo użył tu nie w pełni dźwięcznej samogłoski ‘u’). W głosowej interpretacji wiersza oddziela – wedle swoich tekstowych wytycznych – pierwszą sylabę od drugiej, zgodnie z realnym brzmieniem gruchania. Z kolei „krła” i „odkwia”, z dźwięcznym ‘a’ i nagromadzeniem zgłosek zwarto-wybuchowych, oddaje (i w tekście, i w nagraniu) głośne, gwałtowne krakanie wron, które tu wyraźnie ze sobą „gadają”, dlatego „wrona wronie” w odpowiedzi na „krła” – nie „kwia”, lecz „odkwia”, przedrostek ‘-od’ żartobliwie określa jej „kwestię” jako respons.

Niejeden utwór Białoszewskiego opiera się zresztą w całości na dokumentalnym zapisie brzmień językowych. Na przykład w jednym z wierszy (i w nagraniu) autor przedrzeźnia wietnamską farmaceutkę w jej wymowie polszczyzny częściowo pozbawionej głosek bezdźwięcznych; oddaje również wahanie czy jąkanie bohaterki: „Poszedłem do a a ab de teki / a a ab dekarka / brożę bana bez redzebdy nie zbrzedajemy [...]”<sup>27</sup>. Z kolei w wierszu *Paryżo-ja* ze zbioru *Polot...* Białoszewski naśladuje brzmienie języka francuskiego, kumulując takie słowa czy językowe nowotwory, jak Sitroę, niuji na niuji, Suła, armuła, lululu, Notrdam: „No i jednego Suła / ja na drzwi armuła mach! palto / a szafa buch! / a z szafy sirotę lululu / a ja w strach: / bo się zleci cały hotel!”<sup>28</sup>. Poza oddającą brzmienie tego języka eufonią wprowadza trochę innych elementów brzmieniowych, np. dynamizujące wiersz wykrzyknienia („mach!” i „buch!”) czy jednorazowe rymy (Suła – armuła; sirotę – hotel). Warto przy tym zwrócić uwagę na jedną objawiającą się tu, istotną dla poetyki Białoszewskiego zasadę fonocentryczności. Autor przedkłada wartość dźwiękową nad znaczenie wyrazu, jego budowę czy zapis. Słowa w jego wierszach niekiedy rymują się ze sobą, nawet jeśli ich literalne znaczenie pozostaje mgliste. Ani „niuji”, ani „lululu”, ani „sirotę” nic nie znaczą. Wyrazy, semantycznie wyswobodzone, figurują tu jako dźwięki. W innym wierszu Białoszewski stosuje wewnątrzwyrazowe przerzutnie ze względu na współbrzmienie jednej litery ze słowem w sąsiadującym wersie:

co k-  
rok

27 M. Białoszewski *Apteka*, w: tegoż „Oho” i inne wiersze opublikowane po roku 1980, red. M. Sokółowska, PIW, Warszawa 2017, s. 195.

28 M. Białoszewski *Paryżo-ja*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 112.

dwudziesty wiek  
 klap klap  
 czło-  
 wiek  
 czło-  
 wiek<sup>29</sup>

Tu przenosi słowo „krok” – „k-rok” – niezgodnie z zasadą przenoszenia słów, co jednak ma niewielkie znaczenie wobec znaczeń naddanych, poetyckich, dźwiękowych. Pojedyncze ‘k-’ doklejone w głosowej lekturze do ‘co’ daje rym cok–rok, który w dalszym przebiegu wiersza ma znaczenie dźwiękonaśladowcze. Uzmysławia je początek wiersza: „w kapciach idę tam” (po schodach). Skoro bohater wiersza idzie w kapciach, można się domyślać, że rym cok–rok naśladuje odgłos kłapek uderzających jednocześnie o stopy i podłogę. Tę dźwiękową funkcję pełni tu również onomatopeja właściwa „klap klap” i wyrazy (znów wpółrozbite) „czło-wiek / czło-wiek”. Powtórzenie słów w wierszu oddaje pewną rytmiczność kroku, a rozbitcie ich na pół nasuwa myśl o spowolnieniu, niedołączności niepewnego chodzenia; odgłos człapania oddają z kolei wyróżnione graficznie zgłoski ‘czło – czło’. Rozłamane, powtórzone słowa wprowadzają sens czasowości chodzenia, a może i wątek przemijania? Zdublowaną cząstkę ‘wiek’ zwielokrotnia osobne słowo „wiek”, które wszakże oznacza odcinek czasu równy mniej więcej długości życia człowieka; tak jak morfem ‘wiek’ zawiera się w wyrazie „człowiek”, tak czas niejako tkwi w człowieku. „Czło-wiek” jest zresztą, jak się okazuje, swego rodzaju motywem dźwiękowym; w tomie *Świat można jeść...* znajdziemy go w dwóch innych wierszach. W tym cytowanym wyżej grafia wiersza zachowuje więcej dźwiękowych znaczeń, niżby mogło oddać jego głosowe odczytanie.

Fonocentryczność poezji Białoszewskiego objawia się również tendencją do dźwiękowego rejestrowania zjawisk niedźwiękowych. W wierszu *Na jedenastym piętrze* miarowy ruch pełzającej dżdżownicy został oddany za pomocą zestroju akcentowego, zachowanego w złamanym na pół i powtórzonym słowie. Prozodyjną wartość wyrazu „pełźnie” wydobywa podział na mikrowersy: na korytarz / [...] świtkiem / wyłazi / glizda / blada / bada / i się przesuwa / i nie / pełz / nie / pełz / nie<sup>30</sup>. Innym znakiem takiego myślenia w konstruowaniu wiersza jest zapis służący wydobyciu brzmienia. Nietypowa

29 M. Białoszewski *Góra schodów*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 141.

30 M. Białoszewski *Na jedenastym piętrze*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 235.

organizacja quasi-stroficzna, np. zapis tekstu w kilku kolumnach czy pojedyncze głoski luźno rozsypane w tekstowej przestrzeni wiersza, zdradza ślady scenicznego instruktażu, ulokowanych w tekście wskazówek odczytania go na kilka głosów przez aktorów odpowiednio oddalonych od siebie na scenie; tak zorganizowany wiersz projektuje przestrzenne wybrzmienie słowa poetyckiego, efekt stereo<sup>31</sup>. A może: sfereo, by nawiązać do tytułu znanego wiersza, który zresztą można tak odczytywać i który w głosowej realizacji Białoszewskiego objawia nowe znaczenia; genesis, które się w nim dokonuje, w głosnej interpretacji poety objawia swój cybernetyczny charakter, Adam i Ewa mówią – głosem Białoszewskiego – tak, jakby byli robotami.

Innym zjawiskiem niedźwiękowym, zarejestrowanym w zapisie, jest zagęszczenie lub przerzedzenie krajobrazu, które poeta oddaje bądź to w nagromadzeniu słów w obrębie jednej strofy czy wersu, bądź przez rozrzedzenie przestrzeni wiersza. W utworze *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca* umieszcza pojedyncze słowa w osobnych strofoidach, oddzielając je dodatkowo światłem, a tym samym oddaje pustkę i ciszę wymarłego nocą podwórka. Wybrzmiewają w niej pojedyncze komunikaty:

Nie zabłądźcie.

Bądźcie

Mijajcie, mijajmy się,  
ale nie omińmy.

Mińmy.

My!

Wy! co latacie  
i jesteście popychani!<sup>32</sup>

Stróż latarnik to oczywiście Białoszewski, „nadający” swoje słowa na „Chamowie”, z okna na wysokim dziewiątym piętrze. W nocnym krajobrazie blokowiska (mrówkowca) jego mieszkanie jest zapewne jedynym, w którym o tej

31 Piszą o tym Witold Sadowski w książce *Tekst graficzny Białoszewskiego* i Andrzej Hejmej w artykule *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*. Zob. też J. Potkański *Wiersz choreograficzny Białoszewskiego w: tegoż Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosia, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2004.

32 M. Białoszewski *Ja stróż latarnik nadaję z mrówkowca*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 66.

porze pali się lampa; stąd metafora latarni morskiej, obracającej światło po ciemku, z góry, powoli, miarowo. Tak samo płyną słowa poety: po ciemku, z góry, powoli, miarowo. Słyszać to w nagraniu. Każdy fragment, widoczny w strofoidycznej całości, poeta odczytuje w tym samym czasie, oddając jednostajny rytm i powolne tempo latarnianej emisji światła. I każdy ten fragment wymawia z jednakową intonacją naśladowującą komunikat nadawany z oddali niczym przez megafon, głos słyszany jakby z daleka, tak jak światło widoczne w długim promieniu latarni. W tym przypadku zapis stanowi instrukcję głosowego odczytania, choć takie znaczenie wiersza ujawnia dopiero jego wersja „do słuchu”.

Ciekawym zjawiskiem foniczno-tekstowym jest próba zapisu dźwiękowej symultaniczności<sup>33</sup>. W wierszu *Zdawałoby się – sprawa zamknięta / Tupotanie tupotanie / Po paru dniach* w audiosferze poety rejestrującego brzmienie codzienności nakładają się na siebie dwa źródła dźwięku: na wizualną relację z tego, co dzieje się za oknem, nachodzą, jakby niespodziewanie, odgłosy płynące z podwórka („szur szur szur” i „tup tup tup”). Słysząc też muzykę odtwarzaną na gramofonie – *Credo b-moll* Bacha, niemal dosłownie; autor przytacza łacińskie passusy śpiewane przez chór, kontrastując te podniosłe sakralne treści ze zwyczajnością podwórkowych zdarzeń, choć i jedno, i drugie traktuje z równą powagą. W wariacie głosowym wyraźnie wyodrębnia fragmenty *Credo* w miarowej melorecytacji. Splatając dwa wątki melodyczne, pokazując przenikanie się dwóch rzeczywistości, muzyczności i antymuzyczności, wysokiej kultury i niedołączności starszego pana.

Bo chciałem właśnie sprawdzić rozpęd  
 „et in unam sanctam”.  
 Puściłem Credo Bacha,  
 podchodzę do okna  
 a tam  
 szur szur szur  
 tup tup tup  
 a tu jak huśtawa  
 „et in unam sanctam catholicam  
 et apostolicam Ecclesiam”.

33 Zjawisko nakładania się na siebie kilku wrażeń słuchowych w poezji Białoszewskiego opisuje Beata Śniecikowska w książce *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, FNP, Warszawa 2017.

Kto to? Staruszek. Po asfalcie.  
 Do ławki. Do ławki.  
 „et resurrectionem mortuorum”.  
 Usiadł<sup>34</sup>

Doświadczenie nakładających się na siebie sfer dźwiękowych, kontrast sacrum i życia, powraca w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. Białoszewski opisywał w nim wiele razy dźwiękowe spiętrzenie walących się murów i modlitw dobiegających z podwórek i piwnic.

W jego wierszach dobywane z różnych źródeł głosy nie tylko kontrastują ze sobą, ale też niekiedy harmonizują się w melodię<sup>35</sup>. W niżej cytowanym wierszu rzeczywistość dźwiękowa w autorskim ujęciu nabiera znaczeń artystycznych. Wiersz jest zrobiony podobnie jak fotografia, zatrzymująca w kadrze zjawiska prozaiczne, ale – dzięki kompozycji i dobremu światłu – tworzące obraz o naddanej wartości estetycznej i znaczeniowej. To samo, czyli artystyczną kompozycję, z kakofonii radiowej piosenki i płaczu dziecka czyni układ strof i zestrojone równoległe wyciszających się dwóch źródeł dźwięku. Tekstowym sygnałem jego wytracającej się siły jest stopniowa redukcja głosek i wykrzykników:

– Ralla  
 la laa! – radio z babą  
 – uuu! – gdzieś dziecko

– Ralla  
 la laa! – baba  
 – uu! – dziecko

– Ral  
 la la – baba  
 – uu – dziecko

34 M. Białoszewski *Zdawałoby się – sprawa zamknięta / Tupotanie tupotanie / Po paru dniach*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 199.

35 Agnieszka Karpowicz pisze o zjawisku porządkowania przez poetę chaotycznej blokowej dźwiękowości, harmonizowaniu jej, nadawaniu jej rytmu. A dźwięk w cytowanym niżej wierszu interpretuje jako odzwierciedlenie ruchu przyspieszającej karuzeli. Zob. A. Karpowicz *Audiosfera Mirona Białoszewskiego*, w: *Proza życia...*

– Ra  
la la –  
– u

oho  
ucho mi zwariowało?<sup>36</sup>

W końcowej części wiersza autor jakby sam się dziwi własnemu doświadczeniu niespodziewanej harmonii dwóch niezależnych motywów dźwiękowych, które zlały się przypadkiem w jedną melodię. Od siebie dodał tu tylko, poza budową wiersza, wydobywającą jego dźwiękowość, paronomastyczne zestawienie słowa „ucho” z wykrzyknieniem „oho”. A jednak to czynniki tekstowe wydobywają dźwiękowość wiersza. Stopniowe odejmowanie znaków i liter dobrze widać, gdy są zapisane; w głosowej realizacji efekt redukcowania, skracania głosek raczej by się zatarł, np. ‘uu’ i ‘u’, oddzielone sekwencją wypowiedzi, w głośnym odczytaniu brzmiałyby tak samo.

Ciekawym przykładem dźwiękowego przedstawienia zjawisk niedźwiękowych jest wiersz *Dwa przekłady – przekład z parasolki*:

Ja  
wrona  
miękki dzwon  
galanteryjny szpon  
takt ronda  
galanteryjny szpon  
takt – ronda  
to deszcze – to on  
toon  
ton<sup>37</sup>

Autor nakłada tu na siebie kilka efektów dźwiękotwórczych. Począwszy od widocznej na pierwszy rzut oka ekwiwalencji wersowo-rymowej; powtarzają się frazy „galanteryjny szpon” (zrymowany z „dzwon” i „to on”) oraz „takt ronda”. „Takt ronda” ma podwójne znaczenie; w skali miejskiej określa okrągłą linię ronda, po której *nomen omen* kołuje wrona, wprowadzając w realnej

36 M. Białoszewski *Blok, ja w nim*, w: tegoż „Odczepić się”..., s. 43.

37 M. Białoszewski *Dwa przekłady – przekład z parasolki*, w: tegoż *Obroty rzeczy*, s. 115.



przestrzeni cykliczny rytm powtarzalności. W drugim znaczeniu, z zakresu teorii muzyki, rondo, wbudowane poniekąd w strukturę wiersza, oznacza gatunek cechujący się „galanteryjnym” właśnie charakterem i tempem oraz powracającym (niczym kołująca w wierszu wrona) refrenem. Całości fonicznego obrazu wiersza dopełniają onomatopieczne dźwięki deszczu nieregularnie bębniącego w ulicę (a może w parasol?); raz słyszymy pojedyncze krople: ‘to on’, raz pojedynczą: ‘ton’ – słowo oznacza zresztą również ton muzyczny<sup>38</sup> – raz mocniejszy, cięższy ‘chłust’: ‘toon’. A tytuł – *przekład z parasolki*? Jeśli spojrzeć na grafikę wiersza, przypomina ona rozłożoną, schnącą po deszczu parasolkę bez uchwytu. Tytuł naprowadza też na inną interpretację<sup>39</sup>: *przekład z parasolki* jest jej ekfrazą, parasolka przedstawia się tu jako wrona. Galanteryjny szpon to zakrzywiony na końcu uchwyt, miękki dzwon przypomina rozpiętą na stelażu płachtę, której okrągły kształt określa figura ronda. Parasol, trzymany za głową, oparty na ramieniu, przypomina nimb czy aureolę wokół twarzy.

Osobną sprawą, znamioną dla poezji z okresu *Mylnych wzruszeń*, jest dźwiękowość wierszy o rozluźnionych związkach semantycznych i dźwiękowość słów deformowanych czy rozbijanych. Szczególnie bogatą ich reprezentację znajdziemy, co ciekawe, w pierwszym tomie tajnych wierszy, opublikowanych z górą trzydzieści lat po śmierci autora. Za życia poety nie trafiły do druku, odrzucone najpierw przez Artura Sandauera, który zajął się wyborem wierszy do pierwszego tomiku poety, i później, przez samego Białoszewskiego, gdy artystyczny mecenat nie był mu już potrzebny. Jednak pod wyraźnym wpływem tego krytyka (i z inspiracji Ludwika Heringa, a wcześniej też Stanisława Swena Czachorowskiego) twórczość Białoszewskiego ewoluuje i autor *Obrotów rzeczy* pod koniec lat 50. zaczyna pisać teksty w większym niż wcześniej stopniu eksperymentalne. Jak się okazuje, w dużej mierze do szuflady. Obszerny zbiór wierszy trudnych, nieklarownych, semantycznie i formalnie skomplikowanych w tomie pośmiertnym może świadczyć o tym, że mimo swojego nowatorstwa i eksperymentalnej śmiałości Białoszewski zmierzał do przekazu raczej komunikatywnego. Choć wiadomo, że w tomach wydanych za życia, zwłaszcza w *Rachunku zachciankowym* i *Mylnych wzruszeniach*, opublikował trochę tego typu wierszy.

Pośmiertny zbiór *Świat można jeść w każdym miejscu* nie stawia już czytelnikom takich wymagań jak *Polot nad niskimi sferami* – wiersze z lat 70. i 80.,

38 Zresztą „takt” to również pojęcie muzyczne.

39 Jest to interpretacja Aleksandry Okopień-Sławińskiej.

które go wypełniły, są pod każdym względem bardziej klarowne (to samo zresztą można powiedzieć o wierszach z tego okresu wydanych za życia poety). Znalazło się w nim jednak kilka utworów o złożonej dźwiękowości. Na przykład w wierszu *Nowa dzielnica ze źródłogonem* piętrzą się w jednej kolumnie słowa, które na pierwszy rzut oka niewiele łączy poza podobieństwem brzmieniowym: „Stegny / stygne / stepy / stypy / sztywne / stety / nie / styki / stygły / ściigi / sztangi / wy / stawne / Bogny / Dagny / Derby!”<sup>40</sup>. Pozornie odległe, grupują się jednak w dwa semantycznie skontrastowane porządki. Znaczenia związane ze sportem – pojawiają się tu Stegny, czyli warszawskie osiedle z torem łyżwiarskim, wyścigi, słowotwórczo rozbite wyrazem „sztangi”, i wreszcie derby – ewokują witalność i ruch, przeciwstawione znaczeniu cielesnej martwoty, którą przybliżają takie słowa jak „stypy”, „stygły” (i „stygne”) czy „sztywny”. Słowa sprawiają wrażenie bliźniaczych, dziwnie połączonych: „Stegny” to anagram „stygne”, „stepy” i „stypy” różni jedna litera; luźno pozostawiona część „wy”, jak element rozbitej układanki, pasuje do kilku półwyrazów: „-stawne” (wystawne), „-ściigi” (wyścigi) i „stygły” („wystygły”) i zachęca do słowotwórczej czy semantycznej wariantywności. Bardziej skomplikowane – brzmieniowo i znaczeniowo – przykłady pochodzą ze zbioru *Polot nad niskimi sferami*:

ukranuwód  
kappobrodzie

zkranuwódpijca kappobrodzie

raz poogrodziechodzien  
raz zkranuwódpijca

po ogrodzie<sup>41</sup>

i drugi wiersz:

!

oczy ma, usta ma o a co

i raz jak to

leci leci do wanny

40 M. Białoszewski *Nowa dzielnica ze źródłogonem*, w: tegoż *Świat można jeść w każdym miejscu*, s. 93.

41 M. Białoszewski \*\*\*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 107.

tu na  
 mój zbyt rozkręt kranu:  
 – jak tak można kran mża n'tak pszna  
 oksza ta okszan za kra kra kram psian  
 bezmyślność ! ! ! ! ! ! ! ! !  
 szczech\_aszcz ! chude noce ! tchy ! samemu'y !  
 żenada\_maja\_tak\_a\_tak\_niemożn  
 ae i bez a m'ba: niemożn<sup>42</sup>

Obydwa wiersze, w mniejszym lub większym stopniu klarowne, pod pewnym względami przypominają poezję futurystyczną i, jak się wydaje, razem z innymi skomplikowanymi utworami z tomu *Polot nad niskimi sferami* (ale i z tymi wydanymi choćby w zbiorze *Mylne wzruszenia* z 1961 roku) mieszczą się w zaproponowanej przez Beatę Śniecikowską, stworzonej na potrzeby opisu dźwiękowo wyrazistych wierszy futurystycznych, klasyfikacji typów wiersza i odpowiadających im zabiegom wierszowych (mimo że powstały, rzecz jasna, poza środowiskiem futurystów, wiele lat po rozwiązaniu tej grupy)<sup>43</sup>. Badaczka przywołała w swojej typologii trzy funkcjonujące w tradycji literackiej formy wiersza, potraktowane przez nią jako nazwy genologiczne: słopiewnie (utwory zachowujące fleksyjne, słowotwórcze, składniowe reguły języka, lecz nieco je rozluźniające), namopaniki (utwory w większym stopniu niedookreślone formalnie i znaczeniowo, słowotwórczo niesystemowe, ale wciąż czytelne) oraz mirohłady (wiersze wyzwolone ze związków z rzeczywistością mową, zupełnie odsemantyzowane)<sup>44</sup>.

Pierwszy cytowany wyżej wiersz Białoszewskiego wygląda na słopiewnia; wyrazy, choć pozrastane, można rozpoznać z łatwością. Słowotwórczy eksperyment daje awangardowy efekt brzmieniowego i semantycznego uniezwyklenia, w którym „słowa się sobie dziwią”; widać tu ponadto ślad myślenia fonocentrycznego. „Chodzien” pojawił się w wierszu z braku lepszego słowa, które mogłoby zwięźle określić „osobę spacerującą po ogrodzie”, ale też – czy:

42 M. Białoszewski *hepyent* (5), tamże, s. 182.

43 Wspólną linię łączącą futurystów, lingwistów i neolingwistów wskazała Beata Śniecikowska w tekście „Manifest Neolingwistyczny v. 1.1” i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008. (Tekst opublikowany także w piśmie „Ha!art” 2006 nr 23).

44 B. Śniecikowska „Nuż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, FNP, Wrocław 2008, s. 203.

przede wszystkim – jako współbrzmienie, jednorazowy, zaskakujący rym do „ogrodzie”, ewokujący również na poziomie znaczeń spacer w ciągu dnia (stąd częśćka „dzień” w neologizmie „chodzień”).

Drugi wiersz, skądinąd również podejmujący tak częsty u Białoszewskiego motyw zepsutego kranu i kapiącej wody, łączy (zdaje się) cechy namopaniku i mirohładu. „Mój zbyt rozkręt kranu” jest jeszcze jasny (i jakże trafny w swoim słowotwórczym skrócie mieszczącym w dwóch słowach: „zbyt rozkręt” rozwlekłą, stylistycznie niezgrabną, choć poprawną frazę „za mocne odkręcenie kranu”). Fraza „jak tak można” zapowiada (wciąż czytelnie) początek awantury, wywołanej zalaniem komuś mieszkania. Ale dalsze pretensje stopniowo się rozmywają. Zapis wypowiedzi zaciera jej literalne znaczenie, ale wydobywa brzmieniowe cechy mówienia: jego ekspresję, energię szybkiej, niewyraźnej mowy, „zjadającej” w zapalczącej pretensji głosi. Czy więc w istocie wiersz zaciera znaczenia? Czy właśnie ekspresja, energia i pospieszna bełkotliwość nie są właśnie tym, co słyhać przede wszystkim we wrzasku furiata? Semantyczna precyzja słowa w awanturach tego typu nie ma większego znaczenia, liczą się w nich emocje – tego, kto krzyczy i tego, kto słyha. Podobnie można odczytywać dalszą część wiersza, w której bohater próbuje tłumaczyć się z zalania. „Wykoślawione”, pouncinane słowa oczywiście nie są żadnym wytłumaczeniem i niewiele objaśniają, ale przecież wiersz nie służy dociekaniu przyczyn awarii hydraulicznej, tylko mówi o zawstydzeniu i osamotnieniu, językiem oddającym mowę kogoś w półśpiącego, gwałtownie wybudzonego z żalostnej, „chudej” nocy; pouncinane słowa oddają jego stan ducha. Dlatego „ambaras” to niewyraźne „a m’ba”, dlatego słyhać tu nieporadne powtórzenia nie do końca wymówionych słów („niemożn”), przejęzyczenia („szczez\_aszcz”), westchnienia („tchy”) czy pojękiwania („ae”). Ten „pozbawiony” logiki i sensu wywód na granicy komunikatywności jest więc paradoksalnie mimetyczny. Zdradza tym większe poetyckie działania, im bardziej jest „niepoprawny” – ale tę dźwiękową poetyckość wydobywa tu akurat zapis; nietypowo rozmieszczone wykrzykniki, czyniące z wiersza obiekt graficzny, wieloznaczne apostrofy, których nie sposób oddać w wymowie i które można odczytać rozmaicie; jako zamyslenie, pauzę, łkanie, czkawkę..., podobnie niewysławialne głosowo półkoliste podkreślniki, które być może naśladowują melodię płaczu. I wreszcie układ wiersza, eksponujący powtórzenia, które dają wrażenie chaotyczności słów na poziomie naśladowanej wypowiedzi roztrzęsionego czy może rozspanego bohatera, a zarazem uświadamiają ich poetyckie uporządkowanie na poziomie zapisu; jest ono oczywistym znakiem

panowania poety nad materią „niepoprawnej” mowy. Podobne teksty sporo wymagają od czytelnika, co widać najwyraźniej w odniesieniu do odbioru wierszy bardziej jednoznacznych (przynajmniej na poziomie ukształtowania dźwiękowego).

Odmienne od tej poetyki wiersze numeryczne, podporządkowane konkretnym wzorcom metrycznym, cechuje przewidywalny tok wypowiedzi poetyckiej, wypełniony powtarzającymi w regularnych odstępach podobnymi brzmieniowo głoskami. Takie ukształtowanie wiersza wywołuje w czytelniku mechanizm oczekiwania na konkretne, wyobrażone w cichej lekturze sylaby, miarowo powracające w klauzulach wersu. Czyni to dźwiękową strukturę wiersza przejrzystą, a odbiór – przewidywalnym (na poziomie fonii). Tymczasem poezję Białoszewskiego wypełniają współbrzmienia, które trudno przewidzieć, takie jak na przykład jednorazowy rym czy dźwięk, który pojawia się nagle jak błysk. Sporo jest również w tej poezji dźwięków poukrywanych, czyli takich, które wydobywa dopiero głośna lektura albo zapis, np. nietypowe rozmieszczenie słów, które objawia ich paronomastyczne podobieństwo. Dźwiękowość wierszy numerycznych jest przejrzysta, czytelna, widoczna (albo raczej: słyszalna), dźwiękowość Białoszewskiego – ukryta, trudna i nierówna, tj. raz gwałtownie zaskakująca, raz subtelna i wyciszona, wymagająca „nasłuchiwania”. Trudno ją też uchwycić, ponieważ strumień dźwięków w tej poezji nie odsyła do żadnego systemu. Większość rozwiązań dźwiękonaśladowczych i dźwiękotwórczych jest oryginalna i swoista tylko dla twórczości Białoszewskiego; w tym sensie są niesystemowe. Ale przy tym pełne możliwych interpretacji.

Jest w tym pewien paradoks – Białoszewski to pisarz osobny, oryginalny, nieprzynależny do żadnej grupy; jego wiersze wymagają indywidualnego traktowania. Zarazem jednak jest skory do zbiorowych praktyk artystycznych i wspólnotowego uczestniczenia w kulturze. Od izolacji woli relację, lepiej odnajduje się w sytuacji spotkania, wielogłosowego „rozgadania” czy rozproszonej miejskiej audiosfery niż w samotnej pracy, kontemplatywnym wyciszonym skupieniu, choć oczywiście nie jest to reguła – w jego dorobku, zwłaszcza wczesnym, nie brak wierszy o samotnej obserwacji sufitu, a w życiu – dni, które przespisał, odcięty od światła i świata. Zasadniczo jednak większość artystycznych inicjatyw Białoszewskiego wzięła początek z rozmów czy regularnych spotkań; i pomysły na teksty czy spektakle, i koncepcje sztuki, i gotowe do „zanotu” dialogi powstawały w jego „tu i teraz”, w dźwiękowej przestrzeni mówienia i słuchania.



O wyczuleniu Białoszewskiego na melodie, rytmy, współbrzmienia świadczy wiele okoliczności, faktów i zdarzeń dotyczących jego artystycznych praktyk – dotyczących twórczości literackiej, muzycznej, teatralnej, filmowej (by tak szumnie i na wyrost, z braku lepszej nazwy, określić praktykę „filmikowania”, tj. nagrywania krótkich niemych etiud filmowych na ośmiomilimetrowej taśmie w pracowni Romana i Ady Klewinów; które są co prawda nieme w odbiorze, ale dźwiękowe w chwili nagrywania). Wszystkie te sfery „życia i twórczości poety” niekiedy przenikały się czy splatały.

Białoszewski od młodych lat rozwijał swoją wrażliwość muzyczną, był więc wyczulony na różne formy dźwiękowości, a skoro tak go interesowały, dążył do tego, by je rejestrować i przetwarzać w tekstach literackich. Mimo pewnej artystycznej osobności inspirowało go wspólnotowe uczestnictwo w różnych sferach życia, takich jak spotkanie na artystycznym „wieczorku” czy udział w religijnym rytuale, o koncertach nie wspominając, dążył więc do założenia teatru, umożliwiającego i wspólnotę, i dźwiękowość, sztukę wybrzmiewającą w przestrzeni między ludźmi. Jak pisał Jacek Kopciński:

Poeta wiązał wartość literatury z kwestią takiego jej odbioru, który zakłada też współuczestnictwo: dobra literatura to taka, którą wykonuje się publicznie i która jako recytacja, a częściej pieśń wchodzi w rytuał (w kościele), w szlagier (w podwórku, ulicy), w deklamację (na weselu, spotkaniu towarzyskim, wieczorze poetyckim), opowieść. Ludzie ją powtarzają, a przez to ożywiają: recytacją, śpiewem, ale też wspólnym przeżywaniem rytuału, ceremoniału, zdarzenia, spotkania. Ożywiają głosem, ale także wspólnym zachwytem, a potem wspólną pamięcią.<sup>45</sup>

Wedle wspomnień Stanisława Prószyńskiego „Miron był bardzo spragniony muzyki”<sup>46</sup>, do końca życia kupował rzadkie, niepospolite płyty; stale ich słuchał na adapterze. Podobne wspomnienia o Białoszewskim zachował Tadeusz Sobolewski: „miał ogromny, idący chyba w tysiące, zbiór płyt. I one – a nie książki – stanowiły jego bibliotekę. Książek miał mało. Trzymał

45 J. Kopciński *Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2011 nr 4, s. 211.

46 S. Prószyński *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, TenTen, Warszawa 1996, s. 23.

je w tapczanie, a na Lizbońskiej biblioteczką był piekarnik piecyka gazowego<sup>47</sup>. Muzyką fascynował się już w czasie wojny, co najmniej od 1942 roku, gdy – jak wspomina Prószyński – ryzykując wiele, spotykali się we trzech ze Swenem Czachorowskim na organizowanych w swoich domach „seminariach z literatury muzycznej”, „wieczorkach artystycznych” czy „patriotyczno-literackich z teatralnościami”, na których kiełkowała idea późniejszych teatrów i tzw. wtorków<sup>48</sup>. Nie opuścili ani jednego z koncertów symfonicznych organizowanych dla polskiej publiczności w oblężonej Warszawie. Te fascynacje zapisały się już w jego wczesnych wierszach, by zacytować fragment z 1946 roku (kto by pomyślał, że to może być Białoszewski...): [mistrz jak widmo] „Z arki dźwięków akordy wynurza / I zaklina wichry fletów – w święty taniec”<sup>49</sup>.

Od 1955 roku funkcjonował Teatr na Tarczyńskiej, który po kilku latach przeistoczył się w Teatr Osobny. Spektakle, reżyserowane przez kilkuosobową grupę na podstawie dramatów Białoszewskiego i Ludwika Heringa, były dźwiękowo bogate, o czym można się dziś przekonać, słuchając zachowanych i udostępnionych nagrań dwóch sztuk, *Wyprawy krzyżowych* i *Osmędeuszy*<sup>50</sup>. W 1965 roku Białoszewski kupił magnetofon szpulowy. Jak pisze Maciej Byliniak, „od tej pory w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego regularnie obracają się szpule, a Białoszewski czyta, dyktuje, deklamuje i śpiewa do mikrofonu”<sup>51</sup>. Bezpośredni powód tego zakupu był dość prozaiczny, jak podaje Byliniak, Białoszewski nie pisał wtedy na maszynie, więc wymyślił, że opowieści z powstania warszawskiego, które przez dwadzieścia lat nabierały literackiego kształtu w rozmaitych rozmowach („to się utrzymywało poprzez przypominki sobie i poprzez rozmowy z ludźmi, poprzez opowiadania – moje – o powstaniu”<sup>52</sup>), nagra na taśmę, by następnie przekazać ją komuś do przepisania; jest to zresztą kolejny, dobitny dowód słuchowej natury jego umysłu

47 T. Sobolewski *Post scriptum: muzyka u Mirona*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, s. 235.

48 Spotkania odbywały się też u Swena Czachorowskiego, w Warszawie, a potem w Kobylcu i w mieszkaniu ciotki Lecha Emfazego Stefańskiego, zanim powstał tam teatr.

49 M. Białoszewski *Scherzo h-moll*, w: tegoż *Polot nad niskimi sferami*, s. 29. Juwenilia z lat 40. to regularne wiersze metryczne, podobnie jak wydane niedawno przekłady poetyckie czy niektóre znane czytelnikom teksty z Kabaretu Kici Koci. Również tego typu utwory uświadamiają jego znakomity słuch i warsztat literacki.

50 O spektaklach pisze szczegółowo Grácia Kerényi w książce *Odtańcowywanie poezji, czyli Dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

51 Zob. <http://boltrecords.pl/7,radio/69,Bia%C5%82oszewski1.pl.html> (1.06.2017).

52 A. Trznadel-Szczepanek *To, w czym się jest*, w: S. Burkot *Miron Białoszewski*, s. 159.

i wyobraźni. Ale i w tym przypadku praktyczny zamiar zszedł na dalszy plan i wokół nagrywania pojawiło się wiele innych celów i znaczeń. Jak pisze Byliniak, „magnetofon staje się dla Białoszewskiego zarówno narzędziem pracy, jak i zabawką, gadżetem uruchamianym dla towarzyskiej rozrywki, zaś samo nagrywanie – substytutem wciąż nieodżałowanych przez poetę występów przed publicznością domowego teatru, do których planuje wrócić, odkąd w 1963 roku Teatr Osobny zakończył działalność”<sup>53</sup>. Namiastką teatru były też zapewne „wtorki”, regularne towarzysko-artystyczne spotkania w mieszkaniu poety przy placu Dąbrowskiego, a potem na „chamowskiej” Lizbońskiej.

Ze względu na wszystkie te rodzaje aktywności i wyczulen był typem słuchowca, a może inaczej: był słuchowcem i właśnie z tego powodu tak chętnie odnajdywał się w sytuacjach dźwiękowo wyrazistych. Pewnie też dlatego większość jego utworów „przechodziło przez ucho”, jak w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką (w odniesieniu do *Pamiętnika z powstania warszawskiego*)<sup>54</sup> określił własny proces twórczy, w którym zapis formuje się ostatecznie po głośnym odczytaniu. I pewnie z powodu rozwiniętego słuchu i „słuchowego” typu umysłu tak dobrze odnalazł się w twórczym tandemie z Jadwigą Stańczakową, niewidomą poetką. Ich przyjaźń przyczyniła się do tego, że po kilkuletniej przerwie zaczął w połowie lat 70. znów nagrywać swoją literaturę. Nagrania pełniły początkowo funkcję książki, jeśli można tak powiedzieć; służyły utrwaleniu tekstów w takiej formie, by mogła do nich wracać osoba niewidząca. Jak opowiadała Stańczakowa w nagraniu przywołanym przez Jacka Kopcińskiego: „Pewnego dnia Miron przyszedł do mnie i powiedział: «będę ci nagrywał moje pisanie, żebyś mogła sama słuchać, żebyś była od nikogo niezależna». Tak się zaczęło”<sup>55</sup>.

Z czasem, oprócz tego praktycznego przeznaczenia, pojawiły się również inne powody rejestrowania utworów na kasetach; stało się ono częścią procesu twórczego, weszło poecie w nawyk. A ponieważ w przypadku tego autora pisanie łączyło się z życiem a teksty powstawały nierzadko w rozmowie, nagrywanie było nieodzowną częścią spotkań ze Stańczakową. Z czasem zaczęło przybierać też inne formy. Za namową Stańczakowej Białoszewski zarejestrował trochę nagrań w profesjonalnym studio Polskiego Radia. Za

53 Zob. <http://boltrecords.pl/7,radio/69,Bia%C5%82oszewski1.pl.html> (1.06.2017).

54 Z. Taranienko *Szacunek do każdego drobiazgu. Rozmowa z Mironem Białoszewskim*, w: tegoż *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 399.

55 J. Stańczakowa *Komentarz do zbioru nagrań Mirona Białoszewskiego*, nagranie nr Mo1415, archiwum Muzeum Literatury w Warszawie, cyt. za: J. Kopciński *Człowiek transu...*



namową Białoszewskiego Stańczakowa zaczęła prowadzić dziennik, ostatecznie wydany w formie książki, lecz na etapie tworzenia opowiadany, „obgadany”, czytany na głos, uzupełniany przez nich oboje kolejnymi historiami, siłą rzeczy pierwotnie mówionymi. Spotkania w jej warszawskim mieszkaniu na Hożej były pierwszą próbą opowieści, które potem wypełniały strony *Chamowa*, *Tajnego dziennika* i innych książek Białoszewskiego.

Wiele artystyczno-dźwiękowych doświadczeń dzielił ze swoim partnerem, malarzem Leszkiem Solińskim. W programowym tekście *O tym Mickiewiczu jak go mówię* Białoszewski wspomina na przykład wspólne śpiewanie *Psalmów Dawidowych* Kochanowskiego, które w przypadku ich obu polegało na sięganiu do dawnych dźwiękowych wspomnień.

tego Dawida – Kochanowskiego na melodię ówczesnika [...] nagrywaliśmy z Leszkiem Solińskim na dwa nasze osmędeuszowe głosy, na nocnym zapędzie, on na swojej pamięci pierwszych wzruszeń nieszpornych, z kościoła [...] z Żarnowca [...], ja na wspominkach z 36 roku z kościoła na Nowolipkach, jak jeszcze ten Muranów był większy i prawdziwszy pod żydowskim względem od samej ówczesnej Jerozolimy.<sup>56</sup>

Praktyki twórcze Białoszewskiego opisane przez niego na tle tradycji oralności w tekście *O tym Mickiewiczu...* zdradzają jego artystyczną samoświadomość i głęboką wiedzę o źródłach dźwiękowości w kulturze. Autor wychodzi od opisu historycznie niesprecyzowanej, archaicznej (a może ludowej?) literackości i jej dźwiękowego fenomenu, by w tym odniesieniu pokazać odmienność głuchego, zmartwiałego języka pisanego, utrwalającego stereotypy.

Chyba to się miało śpiewać, chyba na pewno wtedy kiedyś, i długo, bo w tych początkach jak się układało, to w pamięci czyli bez zapisywania, ale za to głośno czyli do słuchu (nie dla oka) i tak potem – jeszcze raz przy kimś. Ktoś inny to prześpiewał innym. I tak szło. Jako śpiewanie. Jako mówienie-śpiewanie. Z wybijaniem – dajmy na to – początku słowa [...]. Z podtańcowywaniem. Wtedy leciały okrzyki – „Oo!” – refreny, jako podobieństwa dźwiękowe. Te podobieństwa dźwiękowe, powtórki, nawroty, akcenty ruchowe ułatwiały zapamiętywanie.<sup>57</sup>

56 M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967 nr 6, s. 35.

57 Tamże, s. 33.

A potem dźwiękowość wyciszył druk i wedle słów Białoszewskiego

zaczęło się mielenie strof. Rytm, ślizgi jak na łyżwach. Narodowych. Kołyskach. Strofozwroty. Nawalił słuch, wyobraźnia, odpowiedzialność za słowo, za zdanie, za całe toki. Które lecą. Rymy-obrazami. Ze złego malarstwa. Z niezauważenia Norwida. Z podejrzanego metafizyki. Rozpychane opisiki. Na niedorozwinięciu intelektualnym. Trofea patriotyczne. Całe garnitury wypchanych orłów, skał, symboli, które przestały znaczyć na dobre. Mimo całej umowy (samochcąc) na przekazywanie wzruszenia. Tu na pewno zaszło nieporozumienie.<sup>58</sup>

W swoim drugim „manifestie”, *Mówienie o słuchaniu*, Białoszewski wyłożył własny program poetycki, który pozwala wpisać jego twórczość w zarysowany przez niego w tekście *O tym Mickiewiczu...* ponadhistoryczny nurt literatury „do słuchu”, czulej na dźwięki. Ale czy dźwiękowej? Byłaby to twórczość upodrzedniająca zapis. Tymczasem autor *Obrotów rzeczy* zdaje się podkreślać równorzędność słowa pisanego i mówionego, związek, w jaki wchodzi, ich wzajemne uwikłanie. I choć zaznaczał wagę ustnych wypowiedzi, nie negował znaczenia ich zapisu:

Wiersze moje od paru lat powstają z rzeczywistości, nie z wymysłu, tylko z działania się. Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisem mówionego. I żeby pisanie nie zjadało mówienia. To, co jest warte z języka mówionego, to się zapisuje. A to z napisanego – jest potem mówione na głos. Jak wiersze. I tak te dwa języki nawzajem się popierają.

Poezja osiąga pełne swoje bycie, gdy jest mówiona na głos. To jedno moje kryterium, a drugie, że to, co ja piszę, jest związane jakoś z tym, co się dzieje z językiem mówionym, łowionym. Szukam tych żywych docieków. Żeby robić literaturę, nie należy nigdy sięgać do literatury. Trzeba ją robić z czegoś żywszego i innego, właśnie z życia. Z życia i przeżycia. Sztuka jako źródło jest tu także nie do odjęcia.<sup>59</sup>

58 Tamże, s. 36. Nawiasem wypada jeszcze zasygnalizować, że „o tym Mickiewiczu, jak go mówi” Białoszewski, możemy się dowiedzieć: wytwórnia Bôlt Records poza albumem *Do słychu* opublikowała w 2012 roku album *Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz – Dziady*, wypełniony, jak sama nazwa wskazuje, czytanimi przez Białoszewskiego fragmentami Mickiewiczowskiego dramatu, w jego autorskim montażu.

59 M. Białoszewski *Mówienie o pisaniu*, w: tegoż *Wiersze. Wybór*, PIW, Warszawa 2003, s. 10.

Czy wobec tego teksty literackie odgrywają w tej twórczości rolę partytury? Jak pisze Andrzej Hejmej, termin ten

definiuje status i funkcję zapisu słownego – jako „pre-tekstu”, przedwstępnego projektu czy konwencjonalnie zredukowanego szkicu, który pozwala przygotować głośną realizację. Graficzny zapis tekstu, będący jedynie fazą projektowania (swoistą formą mediatyzacji), zawiera pewne wskazówki wykonawcze, staje się partyturą poezji dźwiękowej przeznaczoną „na głos” poety-interpretatora. [...] Tekst w zapisie graficznym nie jest tutaj w konsekwencji właściwym stanem poezji; można by nawet powiedzieć więcej: tekst słowny poza publiczną realizacją jeszcze w ogóle nie istnieje, trzeba go dopiero – jak sugestywnie podpowiada Bernard Heidsieck – „katapultować w przestrzeń”.<sup>60</sup>

Tymczasem wiersze Białoszewskiego, nim trzy lata temu zaistniały powszechnie jako nagrania, były dostępne w formie drukowanej, począwszy od tomu *Obroty rzeczy* z 1956 roku. Przez sześćdziesiąt lat broniły się same i nadal bronią, mocno ograniczony dostęp czytelników do dźwiękowych wariantów tej poezji niczego jej nie ujmował ani nie ujmuje. Co więcej, autor swoje teksty nagrywał i wystawiał, ale w równej mierze je zapisywał, dbając o ich układ graficzny (niektóre jego wiersze przypominają poezję konkretną, słowa przybierają w nich na przykład wzór schodków, kształt kwadratu, albo, jak się rzekło, parasolki). Trudno wobec tego upierać się przy wyłącznie dźwiękowej bądź czysto wizualnej tożsamości tych wierszy<sup>61</sup>, skoro wzajemnie od siebie zależą, a czytane – i słuchane – łącznie wydobywają komplementarne znaczenia. Ponadto dźwiękowość wiersza drukowanego, zarówno w zestawieniu z realizacją głosową, jak i widziana niezależnie od niej, w tekstach bez wariantu dźwiękowego, wydaje się ciekawsza, bo bardziej złożona. Utwór pisany ma większy potencjał interpretacyjny i brzmieniowy; nagranie można natomiast traktować jako formę interpretacji tekstu, wtórną wobec niego. Owa wtórność dotyczy nie tylko odbioru, ale również procesu twórczego. Nagrania wierszy to utwory czytane, a więc uprzednio spisane.

60 A. Hejmej *Muzyka w literaturze...*, s. 113.

61 Jak uświadamia w swoim tekście Andrzej Hejmej, w interpretacjach poezji Białoszewskiego można wskazać trzy zasadnicze tezy: że tekst Białoszewskiego jest (po pierwsze) przede wszystkim tekstem graficznym, po drugie – wizualno-brzmieniowym, i po trzecie: dźwiękowym.

Wszystkie analizowane tu mniej lub bardziej pobieżnie programy, wiersze i praktyki artystyczne Białoszewskiego uświadomiamy, że dźwiękowość to w tej twórczości obszar różnorodny i rozległy, który obejmuje cały historycznie rozumiany dorobek poety i rozmaite, nie tylko literackie, sfery jego artystycznej działalności, niemające wspólnego języka opisu. Samo nagranie to typ wypowiedzi łączącej zjawiska literackie (tekst jako podstawa i źródło słuchowiska), muzyczne<sup>62</sup> czy dźwiękowe i performatywne<sup>63</sup>, związane z aranżowaniem występu, choćby przed jedną osobą (czyli głównie przed Jadwigą Stańczakową), a nawet przed samym sobą. Aspekt występowania przed kimś wiąże te nagrania również ze sztuką teatralną czy widowiskową, która niejednemu badaczowi tych nagrań – i tego nagrywania – nasunęła skojarzenia z tworzonym przez Białoszewskiego teatrem<sup>64</sup> czy może raczej: teatrami (Teatrem na Tarczyńskiej i Teatrem Osobnym<sup>65</sup>). Dlatego, jak myślę, warto patrzeć na te artystyczne praktyki całościowo jak na układ wielorako powiązanych zjawisk i szukać do nich klucza nie przez zawężenie tej problematyki (np. do roli partytura – wykonanie), nie w dominacji jednej formy dźwiękowości nad drugą, nagrania nad tekstem czy tekstu nad nagraniem, ale w sferze napięć między nimi. Inaczej „te rymy zgubią nas”.

62 O muzyczności w twórczości Białoszewskiego zob. A. Poprawa *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004 nr 3.

63 W ujęciu Jana Potkańskiego poezja ta wiąże się również z tańcem. Zob. *Sens nowoczesnego wiersza. Wersyfikacja Białoszewskiego, Przybosa, Miłosza i Herberta*, Wydział Polonistyki UW, Warszawa 2004.

64 Piszą o tym Jacek Kopciński, Maciej Byliniak, zob. również T. Sobolewski, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*; tegoż *Człowiek Miron*, Znak, Kraków 2012.

65 Myślę, że były to dwa odrębne teatry; poza odmiennymi nazwami miały również odmienne miejsca, odmienny skład, odmienny program i różne założenia artystyczne. Objaśniam to szerzej w tekście *Miron Białoszewski i teatry. Poznańska, Tarczyńska, Plac Dąbrowskiego*, w: „*Tętno pod tynkiem*”. Warszawa Mirona Białoszewskiego, red. A. Karpowicz, P. Kubkowski, W.K. Pessel, I. Piotrowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2013.

## Abstract

---

### Marta Bukowiecka

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)

*Between Text and Recording: Forms of Non-Systemic Sonority in Miron Białoszewski's Poetry*

This article deals with Miron Białoszewski's original technique of imitating and transforming sound. Drawing on poems that Białoszewski published in print as well as works that he recorded on tape, Bukowiecka examines the textual representation of sound, the sonoric interpretation of text, as well as the relationship between script and recording – media that she treats as equivalent and complementary. This leads her to question the notion that these works should belong to the genre of sound poetry or that the recordings should represent autonomous works of art. Where the same poem exists in print form and as a recording, Bukowiecka demonstrates that the text does not merely function as a score. Meaning, she argues instead, emerges between the script and the recording, without one form dominating over the other. Furthermore, Bukowiecka presents biographical material that suggests that Białoszewski was particularly sensitive to sound, that his imagination was auditory, and that his work (literary or theatrical) was created in the sonoric space of speaking and listening.

### Keywords:

---

sound, recording, sound poetry, written text, Miron Białoszewski