

Jacek Kopciński

Człowiek transu : magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 4 (130), 206-219

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jacek KOPCIŃSKI

Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego

„A duch mój chodzi we mnie i nade mną. Nie spada. Świeci mi. Bez parasola. Od deszczu i celebracji chodzi uniesiony na swoich zgięciach jednocześnie na ziemi. Co ja z tymi ludźmi mam, co wiszą, gdzie nie przefrunąć, wiszą i są, i rosną, kolonie, kolonie, a między nimi latają krowy niespokojne, dojne, święte, wariackie” – napisał Białoszewski w *Transie (dalej)*. Od lat chodzę za Białoszewskim. Podglądam go, wypatruję, podsłuchuję. Skanduję jego wiersze, wybijam rytm jego prozy, śpiewam jego piosenki. Patrę przez jego okno. Czasem mi znikają, tracę go z oczu na dłużej, potem znowu wyłania się i zaczyna mi świecić. Od lat chciałbym napisać o jego *Transach* i łapię się na tym, że wcale mnie taki opis nie pociąga. Pociąga mnie sam trans. Może dlatego stale wracam do tego samego i pytam nie o twórczość, ale twórczy akt, o to, jak rodzi się dzieło i co tym dziełem w istocie jest. Wiersz czy recytacja? Dramat czy gra? To potem, bo wcześniej jest przecież zdarzenie – czy nie ważniejsze niż relacja? Jedno bez drugiego nie istnieje, jedno w drugim się dopełnia, przegląda, wzmacnia. Przeobraża. A on jest w środku, chodzi na „swoich zgięciach” – „uniesiony” i „jednocześnie na ziemi”. Próbuję go schwytać, spotkać i stale mi się wymyka. A może już go mam, tylko mi mało? Krążę, okrążam, nawracam. Doję tego Białoszewskiego, a chciałbym z nim fruwać.

*

W warszawskim Muzeum Literatury znajduje się zbiór kilkudziesięciu kaset magnetofonowych, na których Białoszewski nagrywał swoje wiersze (znane często w zupełnie innych wersjach), prozy (publikowane lub nie), dramaty, a także oso-

bisty dziennik poety, właśnie przygotowywany do druku¹. Nagrań tych dokonywał od połowy lat 70. do roku 1982, zazwyczaj w domu niewidomej przyjaciółki Jadwigi Stańczakowej na Hożej w Warszawie, a niekiedy także u siebie, w bloku na Lizbońskiej czyli na tzw. Chamowie. O nagraniach Białoszewskiego przypomnieliśmy sobie ostatnio za sprawą wydania kolejnego, 11 już tomu *Utworów zebranych* poety, zatytułowanego właśnie *Chamowo*.

Poeta pisał tę powieść-dziennik niemal rok, od czerwca 1975 do maja 1976. Był to okres pełen zmian w jego życiu. Pod koniec listopada 1974 roku przeszedł pierwszy zawał serca, do marca 1975 roku przebywał w sanatorium na rekonwalescencji. W czerwcu 1975, kiedy zaczyna się *Chamowo*, przeprowadził się do nowego mieszkania w ogromnym bloku na prawym brzegu Wisły, na obrzeżach Saskiej Kępy. Przyzwyczajanie się do nowej sytuacji dziś życiowej, poznawanie nowego otoczenia, osvajanie się z nim utrwały dziennikowe zapisy.²

– czytamy w nocie od wydawcy.

Tom ten nigdy by się nie ukazał, gdyby nie taśmy Mirona. Białoszewski, jak sugeruje wydawca, zniechęcony przez przyjaciół do ogłoszenia pełnej wersji *Chamowa*, w różnych wyborach swoich próz opublikował jedynie jego wybrane fragmenty. Na szczęście nagrał utwór na kasety, które przechowała Stańczakowa. Skrętnie przepisany z taśmy jest dowodem magnetofonowej pasji poety, o której w *Chamowie* wspomina się dość rzadko. Pod datą 18 lipca (1975 roku) Białoszewski zanotował: „Pojechałem do Jadwigi, nagrywać nowe wiersze i prozę. Z rozpędu zawiozłem ją na Gocławek do ociemniałej pani Celiny”. I właśnie tam, w obecności dwóch niewidomych, odbyła się „wyjazdowa” sesja Mirona: „Ja miałem chęć nagrywać, wzięliśmy magnetofon”³. Zazwyczaj jednak Białoszewski nagrywał w mieszkaniu Stańczakowej, u niej i dla niej: „Pewnego dnia Miron przyszedł do mnie i powie-

¹ Zbiór zawiera nagrania fragmentów *Dziennika* Białoszewskiego z lat 1975-1978 oraz z 1980, *Chamowa*, *Szumów, ślepow, ciągów, Zawału, Konstancina, Inowrocławia, Obmąpywania Europy, AAAAmeryki*, fragmenty *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, opowiadanie *Wydużona ręka*, fragmenty *Dziennika* Jadwigi Stańczakowej (a także jego parodię Białoszewskiego), wiersze powstałe w latach 1975-1980 (m.in. cykle: *Letnie siły, Wchodzi się, Mrówkowo–zimno–ciepło, Tropikalne noce, Wiersze ciotki Anieli, Garwolin i z powrotem, Kabaret Kici Koci, Wiersze egipskie*), wiersze z tomu *Obroty rzeczy*, wiersze nigdy niepublikowane, m.in. *Wodewil (Jadzia w hożym młynie)*, poemat *Wczasy w Oborach*, dramat *Osmędeusze*, rozmowy z Mironem Białoszewskim i Jadwigą Stańczakową, rozmowę z ciotką Białoszewskiego, Sabiną, przeprowadzoną po śmierci pisarza, komentarz Jadwigi Stańczakowej do nagrań Białoszewskiego oraz jej własne nagrania *Dziennika* poetki. Wersje wierszy i próz zarejestrowanych na taśmach przed ich drukiem znacznie różnią się od wersji opublikowanych. Zmianom ulegały także tytuły utworów.

² M. Białoszewski *Chamowo*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 11, PIW, Warszawa 2009, s. 387.

³ Tamże, s. 78.

dział: «będę ci nagrywał moje pisanie, żebyś mogła sama słuchać, żebyś była od nikogo niezależna». Tak się zaczęło⁴.

Wiem dokładnie, jak wyglądały ich wspólne sesje, bo kiedy piętnaście lat temu odwiedziłem Stańczakową w jej mieszkaniu na Hożej, poetka od razu zaprowadziła mnie do pokoju i posadziła przy małym stoliku, na którym stał czarny, przenośny grundig (model MK 232, produkowany w połowie lat 70. na zachodnoniemieckiej licencji). Zaczęliśmy rozmawiać i już po chwili zorientowałem się, że siedzę na miejscu Białoszewskiego. Kiedy Stańczakowa wydoberła z walizki zszarzałe kasety i włożyła jedną z nich do magnetofonu, rzeczywistość w pokoju stała się jakby bardziej intensywna. Siedziałem naprzeciwko Stressy z *Kabaretu Kici Koci*, słuchając uważnie jej wspomnień. Ale moje ucho łowiło także dwa inne charakterystyczne głosy, kobiety i mężczyzny, którzy dokładnie w tym samym miejscu, tylko wiele lat wcześniej, szykowali się do nagrania kolejnej partii utworów Mirona.

A więc po jednej stronie ona, wsłuchana w głos przyjaciela, czasem reagująca na jego głośniejszą lekturę – cichym śmiechem, chrząknięciem, króciutkim komentarzem, a po drugiej on, z książką, zeszytem, pojedynczymi kartkami w rękę, czyta swoje utwory. Mikrofon rejestruje lekturę, ale także autorski komentarz do nagrywanych utworów, plan pierwszy, kiedy Białoszewski wzmacnia głos, przyjmując odpowiednie tempo, brzmienie, skalę, i plan drugi, kiedy poeta szeptem upewnia się, czy taśma już ruszyła, albo zaznacza, że skończył i odkłada kartki. Niekiedy bardzo wyraźnie słychać ich szelest. Każde nagranie zaczyna się zapowiedzią Białoszewskiego lub Stańczakowej (np. „Taśma 13 ścieżka 1” i tytułem) – niektóre z takich zapowiedzi zostały dograne przez Jadwigę później, dla porządku. W końcu „ślepa Jadzia” pełniła rolę sekretarki Mirona, przepisywała jego utwory, gromadziła umowy, zbierała recenzje, co ładnie pokazał Andrzej Barański w filmie *Parę osób, mały czas*. Pewnego dnia uporządkowała też taśmy poety, z których większość pierwotnie służyła nauce lekcji języka rosyjskiego. W latach 70. i pierwszej połowie lat 80. kasety magnetofonowe były w Polsce towarem deficytowym.

To Stańczakowa namówiła Białoszewskiego na te sesje. Ostatnie odbywały się jeszcze w 1982, kiedy to oboje zamierzali wspólnie układać i nagrywać opowiadania z cyklu *Ociemniałe opowieści*. Pierwsze z opowiadań nosi tytuł *Wydłużona ręka*, a jego zapis poprzedza taka oto zapowiedź: „Miron Białoszewski i Jadwiga Stańczakowa, opowiadania pisane w stanie wojennym, na przełomie zimy i wiosny 1982, pod koniec XX wieku na ulicy Hożej”. Stan wojenny sprzyjał prywatnym kontaktom domowym, które Białoszewski – skądinąd samotnik – zawsze bardzo lubił, nadawał im wyjątkowy charakter, podnosił na wyższy poziom dzieła, jak w przypadku Teatru Osobnego na przełomie lat 50. i 60. czy właśnie cyklu *Kabaret Kici Koci* dwadzieścia lat później. Także sesje przy mikrofonie pod koniec 1982 roku

⁴ J. Stańczakowa *Komentarz do zbioru nagrań Mirona Białoszewskiego*, nagranie nr M01415, z archiwum Muzeum Literatury w Warszawie.

były częste i intensywne – to wtedy powstała większość nagrań zgromadzonych w Muzeum Literatury.

Ale magnetofonowego bakcyła Białoszewski połknął wcześniej. W *Rozkurzu*, którego pierwodruk pochodzi z 1980 roku, opisał taką oto sytuację:

Dyktowałem sobie do magnetofonu. Podczas ostatnich zdań pukanie. W takt *Piątej symfonii* Beethovena. [...] Otworzyłem drzwi, Te. Powiedziałem, że tylko jeszcze sprawdzę końcówkę dyktowania, i nastawiałem i cofałem dwa razy, co ją zniecierpliwiło. Usiadła na skrzyni z płytami powiedziała:

– To cię jeszcze bawi? Takie nagrywanie?

– Tu nie chodzi o to, czy bawi, czy nie bawi, po prostu dyktuję.

– Ale widocznie to cię jeszcze bawi, bo mnie już dawno nie.

Zezłościło mnie to i zacząłem jej tłumaczyć jeszcze raz, ale ona mówiła swoje, więc w końcu powiedziałem

– Nieporozumienie.

Ona z ćwierćśmiechem ze skrzyni z płytami i w kołpaku futrzanym na głowie

– Nie, nie ma nieporozumienia, przychodzi rzadki gość, a ty bawisz się nastawianiem magnetofonu.⁵

Białoszewski traktował nagrywanie poważnie i, jak możemy się domyślać, nie lubił, gdy mu je ktoś zakłócał. Myślę też, że miał na nie jakąś teorię, ale nie chciało mu się jej wyklądać naburmuszonej Te. (która ich wspólną, środowiskową chyba, fascynację magnetofonem miała już za sobą). A szkoda. O nagrywaniu niemych obrazów ośmiomilimetrową kamerą w domu Romana i Ady Klewinów poeta wspomina w *Chamowie* dosyć często, a jego komentarze są dziś świetnym dopełnieniem cudem odzyskanych filmów⁶. Natomiast o „zabawie” z magnetofonem poeta milczy, skazując nas na domyśle i prowokując interpretacje⁷.

⁵ M. Białoszewski *Rozkurz*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 8, PIW, Warszawa 1998, s. 172-173.

⁶ O „filmikowaniu” Białoszewskiego w gronie jego przyjaciół pisze Izabela Tomczyk w artykule *Miron Białoszewski filmowcem?*, „Kwartalnik Filmowy” 2003 nr 44.

⁷ „Dyktowanie” było wymyśloną przez poetę metodą nagrywania polegającą na zaznaczaniu głosem interpunkcji (z myślą o maszynistce przepisującej utwór). Bardziej niż walor artystyczny liczyła się w nim technika zapisu. Tak o „dyktowaniu” mówiła Stańczakowa: „Po pewnym czasie Miron zaczął sam obsługiwać magnetofon. I przeszedł, a także namówił mnie, na nową technikę zapisu. Dyktowanie do magnetofonu. Mion dyktował od razu ze znakami przystankowymi. Teksty spisywała z magnetofonu niewidoma maszynistka, pani Irena Łowińska. Niestety kasety te Miron traktował jako robocze i po spisaniu ich treści nagrywał na nich na nowo. Uratowały się tylko częściowo i wchodzą w skład tego zbioru. Kasety *Obmąpywania Europy* i *AAAmeryki* książki pisanej w styczniu 1983 roku, a więc 5 miesięcy przed śmiercią pisarza. Miron się nie oszczędzał, był niezwykle wytrwały. Potrafił nagrywać dwie, dwie i pół godziny, pomimo że stan jego zdrowia był słaby a nagrywanie męczyło serce” (J. Stańczakowa *Komentarz do zbioru nagrań...*).

Domysł pierwszy wiąże się z przeświadczeniem Białoszewskiego o wyższości poezji przeznaczonej do recytacji lub śpiewu nad tą, która wraz rozwojem literatury całkowicie zatraciła walor ustny i meliczny. Najobszerniej o swojej koncepcji „głośniejszej poezji” mówił poeta w znanym, publikowanym odczytaniu *O tym Mickiewiczu jak go mówię* z 1967 roku. Białoszewski komentował w nim pracę nad IV częścią *Dziadów*, której obszerne fragmenty wystawiał w mieszkaniu przy Placu Dąbrowskiego. Monodram ów nagrał podobno na duży magnetofon szpulowy, ale taśma zaginęła i o tym, jak poeta mówił Mickiewicza możemy się dziś dowiedzieć (a właściwie domyśleć) jedynie z maleńkich fragmentów Kroniki Filmowej. No i oczywiście z relacji samego poety: „Spinanie jednakowych długości (a raczej krótkości) przyspieszeniem, a potem zwolnieniem” – tłumaczył się ze swojej (aktorskiej) interpretacji⁸. W Teatrze Osobnym mówił i grał także fragmenty *Kordiana* Słowackiego, *Antoniusza i Kleopatry* Norwida oraz *Wesela* Wyspiańskiego (z towarzyszeniem urzekającej Ludmiły Murawskiej). Gdy teatr przestał istnieć, planował zarejestrowanie *Konrada Wallenroda*, ale nie znamy tego nagrania. Na taśmach przechowała się natomiast jego brawurowa interpretacja *Lilii* Mickiewicza z końca lat 70. „Pełne bycie poezji to czytanie na głos, mówienie jej. Bo co to za poezja, co czytana po cichu?”⁹ – zastanawiał się w *Rozkurzu* i zaraz rozwijał swoją myśl:

Stwierdziłem, że istnieją trzy rodzaje czytania:
na głos
po cichu, ale z wyobrażeniem pełnego brzmienia
po cichu, ale bez wyróżniania brzmienia.
Pierwsze dwa rodzaje oczywiste.¹⁰

– stwierdza, a potem inicjuje mały eksperyment:

Zacząłem kilka dni temu badać ten trzeci rodzaj. Zaskoczenie. Okazało się, że nie ma czytania po cichu bez wyobrażenia brzmienia. Można czytać po łebkach, skokami, może brzmieć tekst w naszych uszach wyobraźni poza naszą świadomością, ale brzmi. Nie ma czytania po cichu głuchego. Zwłaszcza poezji. A więc czytanie wierszy sobie w fózku nie odbiega aż tak od głośniego. Nawet jeżeli to poezja regulowana mówieniem. To wszystko jest do mówienia sobie w myśli.¹¹

Po chwili, w charakterystyczny dla siebie sposób, przeskakuje z obszaru fizjologii mowy i myśli na obszar etyki: „Nasza epoka wstydy się patosu, okazywania uczuć,

⁸ M. Białoszewski *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967 nr 6. Por. J. Kopciński *Ja-Gustaw, czyli Mickiewicz według Białoszewskiego*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Wydawnictwo PTPN, Poznań 2002.

⁹ M. Białoszewski *Rozkurz*, s. 119.

¹⁰ Tamże, s. 120.

¹¹ Tamże.

nadużywania słów. Słowa straciły na wartości. Ale czy przez to my zaczniemy ich używać sensowniej – po milczeniu? Mają szansę odzyskać wartość”.

Wiadomo, że dopiero magnetofonowe nagrania okupacyjnych wspomnień Białoszewskiego skłoniły go do wydania w 1970 roku *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Poeta przez lata opowiadał przyjaciołom swoje przeżycia, ale ich nie publikował. Nie tylko z powodu klimatu politycznego, który nie sprzyjał wspomnieniom o powstaniu – także z powodu niepewności, co do ich formy. Białoszewski chciał w nich ocalić dynamikę wypowiedzi ustnej, rozwijanej tu i teraz, w obecności słuchaczy, przez opowiadacza, który nie jest funkcją konwencji literackich, ale żywym człowiekiem, identyfikowanym jako osoba dająca świadectwo i podmiot zapamiętanych zdarzeń. Wspomnienia zapisywane natychmiast traciły taki walor, rejestracja go ocalała. Może ocalała coś jeszcze – utraconą wartość słów? Poeta wiązał wartość literatury z kwestią takiego jej odbioru, które 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 (na 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. Recytacja czy śpiew to powrót do początków literatury, do jej oralności i meliczności – także w wymiarze komunikacyjnym. Taka literatura nie odrywa się od nadawcy, ma konkretnego odbiorcę-świadka-słuchacza, jej wykonywanie przywraca pierwotną sytuację uczestnictwa w akcie twórczości. Wystarczyło przysiąc na brzegu łóżka, w który Białoszewski gadał o powstaniu...

Przepisany z taśmy *Pamiętnik* okazał się arcydziełem. Potem, już po wydaniu wspomnień, poeta jeszcze kilka razy nagrywał jego fragmenty na taśmę, wracając niejako do oralnego źródła swojej opowieści. Dyktował też *Pamiętnik* dla niewidomych z zakładu przy Placu Trzech Krzyży w Warszawie, przejęty tym, że tamci usłyszą dużo więcej, odczują jego opowiedziany świat intensywniej, razem z jego zapachem osypujących się murów, kształtem, ciężarem, fakturą wynoszonych z gruzów przedmiotów, temperaturą pyłu, który unosił się w powietrzu. Temat pozawzrokowego odbioru świata nieraz pojawia się w rozmowach ze Stańczakową, która wprowadziła poetę w środowisko ociemniałych i w ogóle w swój świat. W filmie Barańskiego Białoszewski zamyka oczy, a Stańczakowa prowadzi go na podwórko i uczy rozpoznawać rzeczywistość słuchem i dotykiem. Potem wspólnie układają *Ociemniałe opowieści*, których głośną wersję „dla ucha” nagra oczywiście Miron.

W naszych czasach literaturę mówią i czytają na głos przede wszystkim aktorzy w teatrze i Białoszewskiego interesowały te wykonania. Miał swoich ulubionych. Jednym z nich był Wojciech Siemion, który odwzajemniał poecie swoją sympatię. Zachwyciwszy się wierszami Białoszewskiego, ułożył z nich scenariusz głośnego spektaklu *Mironczarnia*, który z powodzeniem grał w Starej Prochowni w Warszawie (na podstawie spektaklu powstało także widowisko telewizyjne). Siemion dobrze wyczuwał ustny i meliczny walor poezji Białoszewskiego, ale pocią-

Dociekania

gało go coś więcej, sama sytuacja swobodnej improwizacji poetyckiej w gronie bliskich słuchaczy stworzona przez Mirona podczas wtorkowych spotkań na Lizbońskiej. Siemion ją poznał i próbował odtworzyć w swoim teatrze:

To właśnie z wieczorów u Białoszewskiego zrodził się pomysł teatru probabilistycznego [Siemiona] – wspomina Tomasz Miłkowski. Miejsce zwartej budowy, solidnej konstrukcji, miała zająć nie-konstrukcja, jak u Mirona, który zawsze sprawiał swym gościom niespodzianki. Wiedzieli tylko jedno, że będzie dużo poezji, ale nie wiedzieli, jakie to będą wiersze, w jakiej kolejności, czy tylko nowe.¹²

Białoszewski cenił aktorów, ale przecież sam występował w swoim teatrze i na dobra sprawę nigdy nie przestał go tworzyć. Jego wieczory poetyckie zazwyczaj przekształcały się w występ, przez lata na przykład Białoszewski przedstawiał swoją *Wiwisekcję*, kucając za krzesłem. W latach 70. miał swoje improwizowane „wtorki”, o których sporo w *Chamowie* (wtedy także, niekiedy, włączał magnetofon)¹³. Na koniec pozostała mu tylko jedna niewidoma słuchaczka, by taki teatr mógł zaistnieć. Wreszcie – wystarczył mu sam mikrofon.

Domowe czytanie (prozy, wierszy) na głos miało dla Białoszewskiego wymiar wręcz ceremonialny. W rozmowach ze Stańczakową pada nawet słowo „misterium”, poprzez analogię do misterii w świątyni czy nawet samej liturgii. Na tym tle dochodzi zresztą między Mironem i „ślepą” Jadzią do ciekawej kontrowersji, która rodzi się właśnie z refleksji na temat słuchowej materii poezji. W cytowanym dialogu głos pierwszy należy do poety:

- No, ale jednak pisanie to nie jest misterium.
- Jak to? Jest.
- Nie – wyjaśniam – misterium to obrządek. Coś widać. A przy pisaniu nic nie widać. Stawiam znaczki, a mogę i bez, z pamięci.
- Ale misterium jest.
- W czytaniu potem na głos – tak. Jak tu na Hożej miałem czytanie, to gosposia do Dziadka: „Cicho, bo tam się odprawia”.
- Ale odprawia się gotowe – mówi Jadwiga – Tamte duże misteria też były przez kogoś układane. A potem się odprawiały.
- Aha, więc jak pisze, to układam misterium.
- Właśnie, z tym się zgadzam.
- A potem czytam to przy ludziach głośno. Przepowiadam sobie. Gosposia dobrze mówi.¹⁴

Białoszewskiego fascynował brzmieniowy walor poezji w ogóle i w innym miejscu *Chamowa* powie tak:

¹² M. Miłkowski *Wojciech Siemion czyli Prometeusz*, strona internetowa: www.aict.art.pl/loia...71/1198-wojciech-siemion-czyli-prometeusz.

¹³ „Kilka utworów tego zbioru jak *Poznańska*, część *Zawatu* zostały nagrane na Lizbońskiej u Mirona w czasie przyjęć wtorkowych.” – wspomina Stańczakowa (*Komentarz do zbioru nagrań...*).

¹⁴ M. Białoszewski *Chamowo*, s. 149.

Kopciński Człowiek transu

Przypomina mi się

... jakby wstęgą, miedzą

Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą

Ja wymawiam „zieloną” głośniej. „Siedzą” akcentuję mocno. A w ogóle słowa sylabizuję i puszczam dość osobno.¹⁵

W podobny sposób będzie czytał i własne utwory. Sądzę jednak, że to nie brzmienie, nie dźwięk były w tej „głośnej” lekturze najważniejsze, choć to właśnie im Białoszewski poświęca najwięcej miejsca w swoich zapiskach. Ważniejsze było samo „przepowiadanie” „ułożonego”, a więc ponawianie owego „misterium” pisania, czyli – mówiąc inaczej – aktu twórczości w całym jego artystycznym, intelektualnym, emocjonalnym, duchowym i technicznym („stawiam znaczki”) „zlepie”. Nawet najbardziej wyrafinowane lingwistycznie wiersze poety z początku lat 60. są w moim przekonaniu partyturą doświadczenia: zewnętrznego i wewnętrznego, które można próbować rozpoznać w głośnej lekturze. A może nawet obudzić? Ciekawe, że do takiego „eksperymentowania” z liryką namawiała kiedyś Maria Renata Mayenowa w książeczce *O sztuce czytania* (1963). Pokazując na przykładzie Mickiewicza, Leśmiana, Broniewskiego jak odpowiednia, głośna właśnie lektura, uwzględniająca intonację, tempa, pauzy i akcenty, pozwala wydobyć z wiersza emocjonalny profil mówiącego podmiotu. A nawet, w akcie tej lektury, spotkać się z nim, może – na chwilę – zespolić.

„Przepowiadanie” byłoby więc – kolejny domysł – spotkaniem poety z sobą samym? Na powrót doświadczającym uczuć, myśli i wrażeń wywołanych percepcją świata w pierwotnym akcie twórczym? Chyba tak. Oto jak wspomina te sesje Stańczakowa:

Miron przylatywał na Hożą zaraz po napisaniu wierszy czy prozy, w dzień czy w nocy. W nocy wyskakiwałam z łóżka, Miron wołał: „szykuj magnetofon, nagrywamy!”. Początkowo ja obsługiwałam magnetofon. Te nagrania sprawiały nam obydwójgu wielką radość. Miron był szczęśliwy w uniesieniu a w jego głosie nie zagasł jeszcze blask chwil tworzenia.¹⁶

Nagrywanie napisanych już tekstów, poza oczywistą funkcją wykonania zapisu audio dla niewidomej przyjaciółki, stało się więc sposobem docierania do siebie artystycznie aktywnego. Ale także rejestrowania tej aktywności w sposób bliższy autentycznemu przeżyciu – głosem, a nie pismem. „Miron zawsze mówił, że trzeba czytać głośno zwłaszcza wiersze. To było właśnie pierwsze czytanie”¹⁷. Wierszy powstałych poprzedniego dnia albo przed godziną. Ale nie tylko, poeta czytał przecież także starsze utwory z *Obrotów rzeczy*, ballady rzeszowskie i peryferyjne. Stawał z nimi jak na scenie, specjalnej, bo domowej, takiej jak na Tarczyńskiej albo przy Palcu Dąbrowskiego.

¹⁵ Tamże, s. 89.

¹⁶ J. Stańczakowa *Komentarz do zbioru nagrań...*

¹⁷ Tamże.

Warto przypomnieć, że w Pierwszym Programie na Tarczyńskiej razem z debiutantką *Wiwisekcją* Białoszewski „przedstawiał” także wiersze w programie *Kabaret. Pieśni na krzesło i głos*. W odautorskim komentarzu w tomie *Teatr Osobny* napisał: „Ja z zawieszonym przez szyję krzesłem do wypukiwania rytmu na zmianę sobie i Ludmile przy intyno-recytowanych pieśniach”¹⁸. Nie był Białoszewskim w tej roli aktorem, był poetą-performerem, który w swojskiej, ale uroczyście odmienionej przestrzeni mieszkania, wobec przyjaciół i znajomych zaproszonych do uczestnictwa w trochę dziecięcej grze (zawiadomienie o spektaklu wysyłano w pudełku po zapałkach), w sposób oryginalny, choć z pewnością nieprofesjonalny, w tonie poważnej, ale zabawy, „uruchamiał” swoją poezję. Poezję wyprowadzoną z doświadczenia i zdarzenia (sytuacyjnego i językowego), ale zakrzepłą w zapisany wiersz, który jednak można zamienić w partyturę i wykonać na scenie. *Kabaret. Pieśni na krzesło i głos* to nie było jedynie dopełnienie Pierwszego Programu. Analiza dramatów Białoszewskiego przekonała mnie, że akt performatyzowania poezji był samym rdzeniem jego domowych spektakli, które nazwałem kiedyś „poezją w działaniu”¹⁹.

Miał więc rację Ryszard Nycz łącząc późniejszą twórczość Białoszewskiego z nurtem zachodniej neoawangardy.

W happeningu i *performance* [...] nie mamy do czynienia z przedstawianiem (w tradycyjnym znaczeniu), lecz raczej „unaocznianiem” czy „cytowaniem” życia. Praktyka tego rodzaju jest bowiem przedłużeniem życiowej aktywności artysty, który nie angażując się w działania w ramach ponadjednostkowego systemu reguł konstytuujących autonomiczny świat sztuki, zmierza raczej do samorealizacji i zmanifestowania własnej indywidualności. Ostentacyjna podmiotowość tej sztuki, uznanie „ja” artysty za źródło znaczenia, bezpośrednie powiązanie życia, artystycznego wytworu z wykonywaniem i osobowością artysty – wszystko to zdecydowanie ja odróżnia od depersonalizacyjnych tendencji sztuki modernistycznej.²⁰

Białoszewskiemu zawsze brakowało teatru czyli miejsca, gdzie życie zyskuje na intensywności. Magnetofon mu go zastąpił i – przebudził w nim poetę. W swoim *Dzienniku we dwoje* Jadwiga Stańczakowa wspomina:

Nagrywamy nowy kawałek *Przeprowadzki* i... wiersze z 27 czerwca 1975! Miron pisze znowu wiersze po kilkuletniej przerwie. Magnetofon się rozłączył. Miron musiał czytać drugi raz, a ja się z tego cieszyłam. Te wiersze są bardzo piękne, z najgłębszych pokładów ducha. Są filozoficzne ponadczasowo i wstrząsająco dramatyczne. Nikt nie przeczyta ich tak jak Miron.²¹

18 M. Białoszewski *Teatr Osobny 1955-1963*, wstęp A. Sandauer, PIW, Warszawa 1971, s. 37.

19 J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną „osobność” Mirona Białoszewskiego*, Wud. IBL PAN, Warszawa 1998.

20 R. Nycz „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Wyd. IBL PAN, Warszawa 1993, s. 180.

21 J. Stańczakowa *Dziennik we dwoje*, Borgis, Warszawa 1992, s. 53.

W ciągu siedmiu lat nagrał ich kilkadziesiąt, układając nowe cykle i całe tomy. Równolegle nagrywa prozy, które pisze z myślą o sesjach ze Stańczakową. Relację z jednej z wizyt na jego ulubionym Placu Zbawiciela, gdzie kupował ser, kwiaty, a czasem nagrobne wianki, zapisał od razu, przysiadając na jakimś murku, a potem pobiegł na Hożą, by jak najszybciej nagrać ten nowy kawałek prozy! Po co? Żeby podzielić się przeżyciem, raz jeszcze wejść w środek niedawnej sytuacji, wreszcie podnieść ją na wyższy poziom kreacji. Przeżyć, zapisać, nagrać (i zagrać). Trans, trans dalej, transik...

*

Jak brzmią te nagrania? Co w nich słychać? Przykład z prozy. „Taśma 12 ścieżka 1” – zapowiada Stańczakowa, a Białoszewski czyta z rękopisu relację z letniej wycieczki z Warszawy do pobliskiego Anina, którą odbył w towarzystwie Tadzia (Tadeusza Sobolewskiego) i Justynki (Justyny Sobolewskiej, malutkiej wówczas córki Tadeusza). Początkowo czyta dość monotonna, czasem myląc słowa lub zwalniając na niewyraźnie zapisanym słowie (te całkiem nieczytelne przy innej okazji będą go bardzo denerwować, co zostało utrwalone). Po pewnym czasie ustala się pewien charakterystyczny rytm i ton tej głośnej lektury. Wcześniej Białoszewski odczytywał po prostu zapisane zdania, teraz już nimi opowiada o pewnym zdarzeniu – a może raczej zdarzenie to wypowiada. Zmianę słychać bardzo wyraźnie.

Oto więc wszyscy troje idą, patrzą i głośno komentują zaobserwowane. Choć to tylko Anin, a nie Neapol, są bardzo zaafierowani odkrywaniem nowych obiektów i widoków, a także podsłuchiwaniami zasłyszanych głosów i dźwięków. Białoszewski jest w środku, a zarazem na zewnątrz, bierze udział w wycieczce jako ten, który organizuje, uczestniczy i komentuje, ale zarazem, już w akcie twórczym, pisząc, zbiera głosy Tadzia i Justynki, a potem splata je ze swoim na kształt polifonicznej narracji. Głosy pojawiają się tu nie tylko na zasadzie cytatu, ale także mowy pozornie zależnej, która bardzo dynamizuje wspomnienie, nadając mu pozór relacji na żywo. W głośnej lekturze ta pozorna relacja zyskuje dodatkowy walor teatralny. Poeta napisane szybko, dobitnie, tempo lektury odpowiada dynamice zdarzeń, a zwłaszcza – wrażeń. Stale też zmienia intonację, melodię, brzmienie poszczególnych fraz. Mówi przecież za trzy osoby i bardzo się stara odróżnić nie tylko tembr ich głosów (zwłaszcza małej Justynki), ale też styl wypowiedzi i ukryty za nim styl bycia osób. Strasznie się przy tym uwija, wyraźnie podniecony i rozradowany. Jakby tańczył. Ze wspomnienia rodzi się monodram i jest to monodram odkrywcy, który tu i teraz, w obecności ślepej przyjaciółki, w uniesieniu relacjonuje wspólną przygodę: „Teraz szliśmy w stronę łąki i zagajników. Trawy, trawy, jeszcze trawy. Woda w rowie! Za szeroka”. W głośnym wykonaniu ta „woda w rowie” jest okrzykiem, przy czym poeta akcentuje przede wszystkim „wodę”, bo to ona jest tu odkryciem. Z kolei w „za szeroka” kładzie akcent na „za” i podkreśla rozczarowanie, bo nie przejdą. Białoszewski przyspiesza przy opisie ludzi, zwalnia – przy opisie rzeczy i widoków. Wydobywa emocje i uczucia: zaskoczenie, zachwyt, entuzjazm,

Dociekania

ale też sceptycyzm, rezygnację, nudę. Niczego nie markuje, przeciwnie, zapisane okrzyki wykonuje ekspresyjnie, niczym aktor wzmacniając wybrane elementy opowieści. Ale nie jest aktorem, bo stale się odsłania, wie, co będzie dalej i już się z tego cieszy! Nie reżyseruje tego improwizowanego monodramu, on go uruchamia i daje się mu ponieść. Słowa uderzają poecie do głowy! Brzmi to tak, jakby całą ich wycieczkę przeżywał na nowo, i to w trójnasób. Przeżywa ją też Jadwiga, która reaguje na tę relację: śmieje się, mruczy, komentuje, chwali. Białoszewski patrzy za nią i za nią wędruje alejkami Anina, a ona to czuje i nagle wszystko widzi!

A teraz poezja. „Taśma 15, ścieżka 1”. Wiersze pochodzą z tego samego okresu, zostały napisane kilka dni wcześniej, 12 i 16 lipca 1975 i są częścią tego samego projektu artystycznego. Niektóre z nich (np. *Na pętli na Chamowie*) Białoszewski czyta podobnie jak prozę, wartko i dynamicznie; naśladuje ukryte w nich głosy, przez co wydobywa sytuacyjność wierszy, nawet – dramatyczność, chwytą rodzajowość zdarzeń, ich dynamikę. „Ona mu daje z kosza jedzenie / a on je”²² – komentuje dowcipnie podpatrzoną na pętli autobusowej scenkę (i parafrazując *Świteziankę* Mickiewicza). To są jeszcze małe relacje (głównie z wycieczek po Grochowie), choć już skrótowe, syntetyczne. Wiersze z 30 lipca przynoszą natomiast nowe spojrzenie i generują zupełnie inne brzmienie – metaforyczne i kontemplacyjne.

Ciepło. Nieruchomo
Znów zjechałem. Poszedłem
między bliźniak owce,
wieżowce,
zielska.
Zielsk tyle, że ojej,
a to zawsze
całe ich skwery, ulice
wyższe od ludzi
i jeszcze rosną.
[...] (*30 lipca w nocy*)²³

Pierwsze wrażenie: monotonia, a zaraz potem: sztuczność, formalizm. Każde słowo poeta czyta osobno, choć w wierszu zapisuje je niekiedy w jednej linii, powoli, w tym samym tempie, czasem z oddzielaniem od siebie sylab, w jednej – niemal – tonacji. Ale to tylko powierzchnia tej lektury. Pod spodem kryją się niezwykłe niuanse. Gdy dokładniej wsłuchamy się w nagranie, odkryjemy zmianę, różnorodność, napięcie. Białoszewski przyspiesza i zwalnia, wydłuża i skraca, punktuje, ścisza i wzmacnia głos, wydelikaca go, nadaje mu barwę: tajemniczy, ulotności, niespodzianki. Czyta tak, jakby coś przeczuwał, czegoś się spodziewał i siebie samego tym oczekiwaniem uwodził, czarował. W kulminacyjnym momencie na

²² M. Białoszewski *Odczepić się i inne wiersze opublikowane w latach 1976-1980*, w: tegoż *Utwory zebrane*, t. 7, PIW, Warszawa 1994, s. 49.

²³ Tamże, s. 61-62.

Kopciński Człowiek transu

taśmie słycać zachwyty, a jego ekspresja obdarza zachwytem słuchacza. Magneto-
fonowo synestezja: co dla oka, staje się piękne dla ucha.

I Ciut później

Powietrze na blokach
Błoki na powietrzu
Niebieskie
Na drzewach
I samo na sobie
Wszystko niebieskie.

To na prawo.

A na lewo
mgła i mgła
zorza przyleciała
zaowocowała.²⁴

Opis tego, co na 9 piętrze wieżowca na Lizbońskiej poeta zobaczył przez okno, tego konkretnego dnia, o tej konkretnej porze, „ciut później”. Opis z pozoru prosty, ale w istocie niezwykły, bo jego przedmiotem jest powietrze otaczające bloki i drzewa, „niebieskie”. „To na prawo”, bo „na lewo” ciągnie się mgła. Wiemy już, co widać, zapytajmy: jak to słycać? Widokowi pierwszemu poświęca poeta sześć pierwszych linii wiersza. Każdą linię mówi powoli, w intonacji wznoszącej (anty-kadencja), z małym obniżeniem na końcu, które nadaje wersom rozmarzony charakter. Powstaje mała, dźwiękowa wizja świata przyjmowanego w zachwyte. Potem następuje rzeczowa informacja: „to na prawo”, wypowiedziana zupełnie innym głosem, nie bohatera przeżywanego, ale jakby narratora, autora didaskaliów. Koniec wizji. Ale już w tym „a na lewo” kryje się nowe, inne, przeczuwane odczucie, intonacja akcentuje różnicę: tu jest tak, a tu... Znowu moment wydobywanej głosem tajemnicy. Głos zwalnia tempo, by za chwilę zabrzmieć zupełnie inaczej, muzycznie: „mgłaiiii mgłaiiii”. Białoszewski stosuje mimetyzm dźwiękowy – wypowiada mgłę, mgła snuje się i rozciąga w jego głosie. I nagle niespodzianka, przyspieszenie, mocny akcent: „zorza przeleciała” jak ptak, szybko, dynamicznie, w oka mgnieniu, i zmieniła wszystko. Domyślamy się – jasnym promieniem przeszła mgłę, rozświetliła ją i rozproszyła. Ten błyskawiczny akt na niebie kojarzy się z aktem miłosnym i nagła puenta: „zaowocowała” wcale nas nie dziwi. Owocem jest tu nowy dzień. Charakterystyczne, że słowo „zaowocowała” Białoszewski wypowiada weselnie, w rytmie i na melodię wiejskiego oberka, z małym przytupem, jakich wiele np. w *Osmędeuszach*. Gdyby zapisać tę recytację tak, by uchwycić jej brzmienie, powstałby wiersz bardzo przypominający niektóre partie tego „dziadowskiego oratorium”.

Ostatecznie poeta rytualizuje słowo, wytwarzając głosem specyficzna aure, która wydaje się być fonicznym ekwiwalentem metaforycznych obrazów. Z dźwięków

²⁴ Tamże, s. 64.

Dociekania

konstruuje nowy obraz, przeżyty jak bardzo subtelne zdarzenie, zrodzone w ruchu odczuć, spostrzeżeń, myśli i wypowiedzianych słów, które – to tylko mój kolejny domysł – mogły rodzić się już w momencie przeżycia. A jednocześnie wydobywa z wiersza ukryty w nim, zupełnie inny obraz, emocjonalny obraz człowieka mówiącego, jak chciałaby Mayenowa. Kim on jest?

Kiedy słucham kolejnych wierszy nagranych przez Białoszewskiego nie mogę oprzeć się wrażeniu, że poeta za każdym razem przebywa podobną drogę: od pragnienia, przecucia, oczekiwania, do powoli narastającego zachwyty, po silne i nagłe spełnienie. Jakby za każdym razem, metodycznie wprawiał się w trans, ale też: jakby tym właśnie sposobem głośnej lektury uruchamiał w sobie trans dawny, przeżyty. Jego kształt budzi skojarzenia i erotyczne, i mistyczne. Najpierw jest więc przyglądanie się i nasłuchiwanie, niezwykle wzmożone, uważne, zapisywane pojedynczymi słowami doświadczenie terażniejszości, jak w *Transach* właśnie: „Coś kracze. Teraz. Tu. Nie wiem co”. A potem jest transowe odczytywanie tego zapisu, przepowiadanie go jak z mapy jakiejś wyobraźniowej wędrówki. Tak, odczytane głośno, wiersze Białoszewskiego kryją w sobie człowieka, który słowo po słowie wędruje drogą coraz większego skupienia, z którego rodzi się niezwykle doznanie jakby wyjścia z siebie („A duch mój chodzi we mnie i nade mną”), zwieńczone poczuciem pełni i rozładowane dowcipną puentą.

Jeżeli poeta był w formie, a nagrania nie traktował rutynowo (co także mu się zdarzało), człowiek ów, człowiek transu, spotykał się na powrót ze swoim stwórcą w akcie głośnej lektury. Ważnej, nawet jeśli samotnej! Właśnie widzimy go w pustym, zaciemnionym pokoju, jak pochylony nad magnetofonem nagrywa swoje wiersze z poprzedniego dnia, kiedy stanął w otwartym oknie i rozciągający się przed nim pejzaż uczynił przestrzenią nagłego aktu – miłości?, zaślubin? – powietrza ze słońcem. Teraz na powrót go wywołuje, więc kiedy usłyszy pukanie do drzwi, nie będzie szczęśliwy. Naciska klawisz, otwiera drzwi, potem jeszcze wraca do magnetofonu, coś tam sprawdza, za chwilę dojdzie do małej scysji z Te. Koniec. Ale kase-ta z nagraniem pozostała. Kilkadziesiąt małych kaset zdeponowanych w Muzeum Literatury w Warszawie, które kryją w sobie ogromny ładunek poetyckiej energii. Warto ją wyzwalać.

Abstract

Jacek KOPCIŃSKI

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences
(Warszawa)**

A trance man. Miron Białoszewski's tape-recorded sessions

Miron Białoszewski was permanently fascinated by the idea of resuming the oral and melic sources of poetry; for instance, he knew the Biblical Psalms by heart and recited them, if not sang, willingly. Yet, he did not add style to early lyrical forms, but instead, invented certain novel ones. He approached his own pieces of verse in terms of musical score: he would write them 'aloud' and strive for their being performed out loud. In 1950s, he set up a home theatre so that he could have his poetry 'set in motion' with use of voice and gesture. Once this 'Separate Theatre' [Teatr Osobny] suspended its activity, Miron started, from the mid-seventies onwards, tape-recording his pieces. Initially, he did that for his blind friend Jadwidga Stańczakowa. With time, though, his tape-recorded sessions gained the form of a poetic performance where the very performance of a piece counted on equal terms with a poem or piece of prose. Mr. Kopciński believes that Białoszewski recorded his works in order to replay the moment of their initial creation and to awake in himself the former artistic experience through the use of his own voice.