



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 49–59
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-04



AUDIOBIOGRAFIE

ADAM POPRAWA*

Uniwersytet Wrocławski

Na szklanych harmoniki wekach. Z nagrań Białoszewskiego

Streszczenie

Miron Białoszewski często nagrywał swoje teksty na magnetofon. Te dźwiękowe dokumenty są nie tylko autointerpretacją, ale i źródłami edytorskimi. Nagrywanie własnych dzieł było dla Białoszewskiego również świadectwem autobiograficznym.

Słowa kluczowe

Miron Białoszewski, nagranie, interpretacja głosowa, źródło edytorskie, świadectwo autobiograficzne

W 2003 roku nakładem belgijskiej firmy płytowej Sub Rosa, publikującej dźwiękowe dokumenty i zainteresowanej różnymi muzycznymi awangardowościami, ukazała się płyta kompaktowa Jamesa Joyce'a *The Complete Recordings*. Tytuł nie jest nadużyciem, skoro nieczęsto głos autora *Dublińczyków* rejestrowano, ale też nie sposób traktować tego określenia tak całkiem bez ironii. Nagrania zebrane liczą wszystkiego dwanaście i pół minuty: cztery z sekundami wypełnia urywek siódmego (eolskiego) epizodu *Ulissesa*, ponad osiem zaś trwa fragment *Finneganów trenu* (znany jako *Anna Livia Plurabelle*). Wydawcy przypisali zatem epitetowi *complete* funkcję żartobliwą, zarazem jednak wcale poważnie sięgnęli do zacnej tradycji edytorskiej (notabene płyta i towarzysząca jej książka, zdecydowanie więcej niż broszura,

* Kontakt z autorem: adam.poprawa@uwr.edu.pl; ORCID: 0000-0003-4415-037X.

zostały przygotowane z wielką starannością). Znaleźć się da jeszcze jeden niebłahy sens: otóż dwanaście minut głosu autora ma być czymś w rodzaju dźwiękowego ekwiwalentu czy odpowiednika dzieł Joyce'a zebranych w postaci drukowanej, na co potrzeba by już, lekko licząc, dwóch–trzech tysięcy stron druku. Pisząc o odpowiedniości, mam na myśli oczywiście nie jakiegokolwiek przeliczanie, trudne zresztą do pomyślenia, lecz samą rangę. Nagranie dokonane przez pisarza jawi się jako propozycja interpretacji, dlatego pozostaje zawsze warte uwagi. Nie byłby to przecież jedyny powód, dla którego wydaje się płyty z autorskimi wykonaniami dzieł literackich (aczkolwiek w Polsce dział ten przedstawia się nader ubogo...). Audialna sygnatura pisarza, mimo że wymagała wysokotechnicznego pośrednictwa przy powstaniu i rozpowszechnianiu, daje odbiorcy iluzję bezpośredniego zetknięcia z egzystencją autora, którego jedyna i niepowtarzalna cielesność – głos – została któregoś dnia zarejestrowana¹. Tak pewnie wygląda nasze postsekularne świętych obcowanie. Jak inaczej wytłumaczyć radość (nie zainteresowanie, ale właśnie radość) entuzjastów Marcela Prousta, gdy odkryto niedawno, że przyszedł autor *W poszukiwania straconego czasu* przez kilka sekund 1904 roku znalazł się w obiektywie kamery filmującej pewien arystokratyczny ślub?

Nagrania zebrane Mirona Białoszewskiego – gdy kiedyś się ukażą – będą trwały znacznie dłużej niż dwanaście Joyce'owskich minut. Na razie z wielogodzinnych archiwów dźwiękowych autora *Oho* powstały dwa płytowe tytuły. W 2012 roku Michał Byliniak przygotował dla wydawnictwa Bôłt kompakt *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz Dziady*. Znalazły się tam część druga dramatu, montaż z części czwartej oraz *Wielka Improwizacja*. Dwa lata później, w 2014 roku, także Byliniak dla tej samej firmy opracował sześciodyskowy album *Białoszewski do słuchu*².

¹ Konstatuje przy innej okazji pewien badacz: „Głos w audiobooku odprowadza nas w kierunku swojego jednostkowego źródła, do rzeczywistego narratora, z którym budujemy relacje emocjonalne. Co ciekawe, technologiczne zapośredniczenie między mówcą a słuchaczem oraz ich oddalenie w czasie i przestrzeni nie uniemożliwiają intymnej relacji, zostają zawieszane czy zignorowane i nie wpływają istotnie na doświadczenie słuchania, które zawsze wydarza się tu i teraz”; Dominik Antonik, „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 140. Mimo że teza ta wydaje się zbieżna z moimi przekonaniem, trudno mi ją przyjąć bez zastrzeżeń. Kłopot bowiem w tym, że wywody Antonika, zmierzające do wskazania pierwszorzędnej roli nagranego autorskiego głosu, wydają się przeteoretyzowane i niekiedy zbyt metaforyczne. Takie właśnie wrażenia towarzyszą czytelnikowi praktycznie w trakcie lektury całego artykułu. Autor nie popiera swoich zasadniczych twierdzeń niemal żadnym materiałem empirycznym, jeśli nie liczyć nader pobieżnie (ponownie zresztą salwuje się metaforami) skomentowanych nagrań Wisławy Szymborskiej i pojedynczej wzmianki o Michale Witkowskim. Pomijam już samo zestawienie, niemniej przy jego okazji nie został wymieniony choćby jeden tytuł.

² Korzystam tutaj ze swojego omówienia tego wydawnictwa. Zob. Adam Poprawa, „CDn (167)”, *Odra* 6 (2014): 152–153.

Głosowy modus literatury zajmował pisarza bodaj od zawsze. W połowie lat 50. byli najprawdopodobniej odbiorcy, którzy najpierw słuchali go na żywo, a dopiero potem mogli przeczytać. W późniejszych dekadach u większości oko jednak dominowało nad uchem. Dzięki zachowanym i opublikowanym nagraniom można te proporcje zmienić. W zestawie Byliniaka dwie w pełni profesjonalne rejestracje pochodzą z archiwów Polskiego Radia. W roku 1956 zatem Białoszewski i Lech Emfazy Stefański wystąpili w *Wyprawach krzyżowych*. Kapitalnie prowadzone świetne głosy dwóch aktorów przezabawnie grają wieloma językami i konwencją dziecięcej wyliczanki i następuje wyzwajające (przypomnę: był rok 1956) „roz-kulbaczenie kobyły historii”. Druga radiowa rejestracja pochodzi z roku 1958: Białoszewski i Ludmiła Murawska wykonali *14 pieśni na krzesło i głos* (autorstwa Białoszewskiego i Ludwika Heringa). Aktorzy posługują się melodeklamacją, mówią z zaśpiewem, wyrafinowanie kształtują wygłosowe spółgłoski. Tekstowi akompaniują dźwięki wydobywane z założonych przez oboje aktorów na szyję drewnianych krzesel. Uderzenia wzmacniają strukturę rytmiczną, ba! sposób ich kształtowania pozwala mówić o krześle basowym i krześle tenorowym...

Większość pozostałych nagrań z albumu Byliniaka pochodzi z lat 1975–1982 i powstała w warunkach domowych, na nieprofesjonalnym sprzęcie. Różnią się zatem pod względem technicznym od rejestracji radiowych, niemniej i ta codzienność (technicznego) brzmienia ma walor zbieżny z pisaniem Białoszewskiego: podkreśla jego pozasystemową prywatność, w tym autobiograficzny aspekt całości projektu dźwiękowego. Historię nagrań Białoszewskiego tak podsumowuje Byliniak:

W kwietniu 1965 roku Miron Białoszewski kupuje magnetofon. Zamierza nagrywać na taśmę powstający właśnie *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, a także sprawdzać siebie: utrwalać swoje wiersze we własnym wykonaniu. Od tej pory w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego regularnie obracają się szpule, a Białoszewski czyta, dyktuje, deklamuje i śpiewa do mikrofonu. (...) 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 (...). Na nowo rozbudza [zapał do nagrywania] w połowie lat 70. znajomość poety z Jadwigą Stańczakową. Chcąc zapewnić niewidomej przyjaciółce swobodny dostęp do swoich tekstów, Białoszewski postanawia na bieżąco i systematycznie nagrywać je na taśmę³.

³ Maciej Byliniak, wkładka z tekstem do: *Białoszewski do słuchu* (Warszawa: Bôłt, 2014), niepaginowana.

Białoszewski włączał zatem magnetofon w wielu celach, niejednokrotnie zapewne zróżnicowane funkcje się łączyły. Zdarzały się też rejestracje wyłącznie na własny użytek: „Teraz o nagrywanym. Tylko sobie samemu. Na taśmę. Magnetofonową. *Konradzie Wallenrodzie*”⁴. W pierwszy dzień Bożego Narodzenia 1965 roku poeta nagrał z kolei wspomniany już montaż *Dziadów*. Nie wiem, nie przypominam sobie z czytanych wspomnień o pisarzu, by puszczał tę taśmę znajomym. Owszem, rejestracja mogła być próbą do wystawienia Mickiewicza według tego pomysłu, przede wszystkim jest jednak autonomicznym słuchowiskiem, przygotowanym i zrealizowanym przez Białoszewskiego samodzielnie. Nie da się stwierdzić, czy na przykład Leszek Soliński był wtedy w mieszkaniu na Dąbrowskiego. Nie powiem, bardziej przemawia do wyobraźni sytuacja, w której poeta sam sobie jest aktorem, reżyserem, realizatorem i słuchaczem. W każdym razie data nagrania – 25 grudnia – pozwala spojrzeć na ten dźwiękowy spektakl jak na coś w rodzaju prywatnego obrzędu.

Przygotowanie do wykonania *Dziadów* – tego nagranych w Boże Narodzenie? – opisał Białoszewski w jednym ze swoich (nie tak przecież licznych) autokomentatorskich tekstów. Gustaw z czwartej części okazał się dlań szczególnie preferowaną postacią. Któregoś razu poeta chciał skonfrontować swoje pamiętane (i rozwijane w czasie) wrażenia z tekstem.

Naszło mnie nagle. Żeby to sprawdzić. Pojechałem do Otwocka... Bo tam miałem pewność. Że będzie egzemplarz. Był. Co za radość. I już w elektrycznym wagonie, o jedenastej wieczorem, więc puchy – zacząłem z miejsca montaż, czyli zakreślanie, wykreślanie (przeszło połowy) i przymierzanie jednocześnie tego, co zostaje. Na głos. Mogłem sobie na to pozwolić. Rytm pociągu daje (plus ta pucha) dobre tło i spokój. Niby mówiłem sobie, że ten sposób czytania (na głos) to tak na razie. Ale że mi to od razu szło, bo byłem nie tylko niezawiedziony, ale to wszystko przeszło moje oczekiwania, więc – czułem, że tak zostanie. I zostało. Jak z własnymi tekstami do grania – wiem, jak mam mówić, co krzyzczyć, gdzie podśpiewać, gdzie jaki rytm. Tak tu. Miałem niucha⁵.

Autobiograficzne wspomnienie staje się prozatorską kreacją – i nie ma potrzeby dociekać, czy i na ile był to konfabulacyjny retusz (Czy wagonowe puchy oznaczają tu brak choćby jednego współpasażera?). Istotna jest głosowa interpretacja dramatu Mickiewicza, stająca się również swoistym aktem autointerpretacyjnym: Białoszewski zabiera się do wieszczą jak do własnego wiersza, realizuje *Dziady* głosem tak, jak słyszy i mówi własną poezję. W jadącym pociągu odgrywany jest spektakl poetycki i biograficzny zarazem. Autor współczesny

⁴ Miron Białoszewski, „O tym Mickiewiczu jak go mówię”, w: tegoż, *Proza stojąca, proza lecąca. Teksty rozproszone i niepublikowane, Utwory zebrane*, t. 12 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015), 366.

⁵ Tamże, 364.

udziela swojego głosu Mickiewiczowi, który był jednym z ważniejszych czynników ten głos (Białoszewskiego) kształtujących. Spotkanie obu poetów oscyluje między odkryciem (dwóch) tożsamości a ich odróżnieniem.

Nagranie *Dziadów* rozpoczął Białoszewski przytupywaniem – żeby nabić, nakręcić rytm⁶. Znany inicjalny dystych drugiej części dramatu podaje szybko, mocno akcentując. *Dziady* Białoszewskiego to wręcz orgia rytmu, stąd akcenty poboczne: „Oto obchodzimy Dziady!”; „potępieńca”. Żeby uniknąć monotonii, poeta aktor czasem przeciąga samogłoski („wyyyrok taaaki”), dokonuje zniekształceń brzmieniowych („piekłaa”) oraz transakcentacji, co ciekawsze, w klauzulach: „napoju / spokoju”. Nawet pomyłkę potrafi rozegrać muzycznie. Gdy zamiast powiedzieć: „Temu człowiek nic nie pomoże”, zacznie od „Ten”, nie poprawia się, tylko w wyrazie następnym wydłuża ostatnią sylabę i mocniej wymawia wygłosową spółgłoskę. W efekcie: „Ten człowiek nic nie pomoże”. I rachunek brzmieniowy mniej więcej się zgadza... O samych detalach artykulacji dałoby się zresztą napisać niezgorszą rozprawę. Ale to, oczywiście, nie wszystko. Jest jeszcze odgrywanie postaci z komicznymi efektami, w *Improwizacji* zaś fragmenty, m.in. „Język kłamię głosowi, a głos myślom kłamię”, śpiewane są na melodię kolędy (w końcu nagranie powstało w pierwszy dzień świąt).

Dziady w wersji ironicznej? Dlaczego nie? Zarazem jednak – i tę kwestię już sygnalizowałem – Gustaw z czwartej części jest dla Białoszewskiego rodzajem maski. Kiedy zaś w *Improwizacji* słyhać dźwięki uzyskiwane za pomocą słoików, to taka szklanna harmonika robi się przezabawna. I pod pewnymi względami autobiograficzna: tych naczyń jako źródeł akustycznych używa ktoś, kto pisał wcześniej o durszlaku, szafie, piecu. I nie zgadzał się z określaniem tych przedmiotów mianem rupieci. Gra na szklanych harmoniki wekach brzmi zatem wcale poważnie.

Warto zwrócić jeszcze uwagę na pewien detal dźwiękowy. Otóż Białoszewski wskazał rytm pociągu (obok pustych wagonów) jako czynnik stymulujący. Tyle że ten rytm, wytwarzany przez koła przejeżdżające po kolejnych łączeniach szyn, to powtarzalny stukot odpowiadający ciągowi jambów. A stopy te nie są bynajmniej dominującą miarą w *Dziadach*. Oczywiście, rytm pociągu stanowił dla Białoszewskiego tło, które mogło być również kontrastowe, nie był podkładem dźwiękowym w sensie prostszym. Niewykluczone zresztą, że kontrastowe jamby stukających kół pociągu, zderzane z rytmami Mickiewiczowskiego wiersza, były jednym ze źródeł wskazanych transakcentacji.

Białoszewski jest bodaj jedynym pisarzem – a na pewno jedynym spośród twórców największych – w którego przypadku autorskie nagrania tekstu stały się źródłami edytorskimi, pełniącymi zróżnicowane role w przygotowaniu dzieła do druku. Historia zaczyna się jeszcze w latach 80. Wspomina Marianna Sokołowska, wieloletnia redaktorka Białoszewskiego:

⁶ Por. moje omówienie płyty. Adam Poprawa, „CDn (148)”, *Odra* 10 (2012): 137–138.



Obmapywanie Europy, czyli dziennik okrętowy i AAAmeryka miały wchodzić w skład przygotowywanej na wiosnę roku 1983 nowej książki. Prace nad nią przerwała śmierć pisarza 17 czerwca tegoż roku. Opracowując pierwsze wydanie obu tekstów, dopełnione *Ostatnimi wierszami* (Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988), zachowane maszynopisy porównano z ich zapisami magnetofonowymi (poeta w ostatnim okresie życia nagrywał swoje utwory, czytając znaki przestankowe i zapowiadając akapity, dla niewidomej maszynistki, która je przepisywała)⁷.

W obu wspomnianych prozach zapis magnetofonowy umożliwił zatem doprowadzenie tekstu do jak najbardziej poprawnej postaci. Zrekonstruowana przez Sokołowską całość *Chamowa*, tej powieści-dziennika, istnieje z kolei tylko dzięki nagraniu. Autograf i maszynopisy przetrwały w formie niepełnej i w sumie niepewnej.

Brakowało w kilkunastu miejscach po kilka stron. Na szczęście zachowało się magnetofonowe nagranie tekstu. Po napisaniu całości poeta nagrał *Chamowo* dla swej niewidomej przyjaciółki, Jadwigi Stańczakowej. Te taśmy zachowały się⁸.

Powtórzenie tuż przed chwilą podanej informacji wzięło się zapewne z radości edytorce, spowodowanej ocaleniem dzieła...

Zdarza się wreszcie, że autorskie nagranie pozostaje do dziś jedyną – ogłoszoną – postacią dzieła. W drugim woluminie rozproszonych i niewydanych poezji Białoszewskiego znalazł się odsyłacz: kod do zeskanowania i adres internetowy umożliwiające pobranie plików dźwiękowych z wierszami. Zrezygnowano z tekstowego – pisanego – odtworzenia tych utworów. Byliniak i Sokołowska tłumaczą:

Niektóre wiersze zachowały się wyłącznie w formie nagrań. Próba odtworzenia ich kształtu wersyfikacyjnego i interpunkcji byłaby jedynie niepewną hipotezą, dlatego postanowiono zaprezentować je w postaci dźwiękowej⁹.

Przygotowując odcenzurowaną edycję *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, również posłużyłem się autorskim nagraniem dzieła dla radia jako jednym ze źródeł edytorskich.

⁷ Marianna Sokołowska, „Nota od wydawcy”, w: Miron Białoszewski, *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980, Utwory zebrane*, t. 9 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017), 268.

⁸ Marianna Sokołowska, „Nota od wydawcy”, w: Miron Białoszewski, *Chamowo, Utwory zebrane*, t. 11 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014), 388.

⁹ Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska, „Nota od wydawcy”, w: Miron Białoszewski, *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975-1983, Utwory zebrane*, t. 14 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017), 329.

Dzięki uprzejmości Państwowego Instytutu Wydawniczego i Polskiego Radia uzyskałem dostęp do tego bezcennego dźwiękowego dokumentu. Czytany przez Białoszewskiego *Pamiętnik* nie ukazał się dotąd w postaci płytowej. Radiowa Dwójka emituje niekiedy tę rejestrację w dniach rocznicy powstania, niemniej na stronie Polskiego Radia ta autointerpretacja nie jest, o ile mi wiadomo, stale dostępna. Gdybym, pracując nad nowym wydaniem arcydzieła Białoszewskiego, wiedział, że głosowa autorska wersja wkrótce zostanie w ten czy inny sposób wydana, być może nie pokusiłbym się o uwzględnienie nagrania w przygotowywanej uzupełnionej wersji tekstu. Nie było jednak zapowiedzi kompaktów czy choćby plików sieciowych, więc *Pamiętnik* przeczytany w radiu potraktowałem – zgodnie zresztą z edytorskimi regułami – jako ostatnie wydanie za życia autora: sesje nagraniowe odbyły się w okresie od 5 maja do 25 sierpnia 1981 roku (dziękuję Pani Joannie Szwedowskiej za tę informację). Owszem, Białoszewski przed mikrofonem niektóre fragmenty opuścił i oczywiście nie znalazłem powodu, żeby usunąć te fragmenty. Istotne, że w trakcie lektury autor modyfikował i uzupełniał swój tekst. Szczególnie ważna zmiana dotyczyła zakończenia. Tak wygląda znana wersja książkowa:

Pierwszą osobą z powstania, którą zobaczyłem nagle wieczorem przy budce ulicznej w Częstochowie, była Mama Swena, a drugą trzymający ją pod pachę Swen.

Warszawę zobaczyłem w lutym 1945 roku¹⁰.

Dźwiękową wersję *Pamiętnika* domknął natomiast autor w ten sposób:

Pierwszą osobą z powstania, którą zobaczyłem nagle wieczorem przy budce ulicznej w Częstochowie, była Mama Swena, a drugą trzymający ją pod pachę Swen. W parę miesięcy później zobaczyłem Stefę, która wybierała się za granicę.

Warszawę ujrzałem w lutym 1945 roku¹¹.

Zakończenie radiowe umieściłem w *Nocie od wydawcy*, natomiast w tekście głównym zdecydowałem się na pozostawienie wcześniejszego zakończenia¹². W tym dodanym przypomniał

¹⁰ Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego, Utwory zebrane*, t. 3 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014), 238.

¹¹ Adam Poprawa, „Nota od wydawcy”, w: Białoszewski, *Pamiętnik*, 247. W tekście przedstawiam i komentuję przyjęte założenia i decyzje edytorskie, podaję również wykaz uzupełnień w stosunku do wydań wcześniejszych (239–248).

¹² Decyzja ta spowodowała wcale intensywną dyskusję, wywołaną komentarzem amerykańskiej tłumaczki, zamieszczonym przez nią w jej nowym przekładzie arcydzieła Białoszewskiego. Zob. Madeline G. Levine,

Białoszewski Stefę, a przez jej osobę – ocalonej – problematykę Zagłady. Zdawałem sobie sprawę z wagi takiego finału i niesionej przez niego zmiany, dlatego zastanawiałem się długo, którą wersję dać w odcenzurowanym *Pamiętniku*. Zdecydowała estetyka. Nie chcąc po raz trzeci mówić o zobaczeniu, Białoszewski najprawdopodobniej tym razem Warszawę „ujrzał”, a jestem głęboko przekonany, że nowe zdanie pointujące – „Warszawę ujrzałem w lutym 1945 roku” – zbyt mocno podnosi rejestr stylu. Nie żeby cały *Pamiętnik* był stylizowanym monolitem, ale wariant „ujrzałem” (w tym miejscu!) nieco narusza estetyczną spójność dzieła. Nawet zresztą jeszcze u Doroszewskiego czasownik ten opatrzony został kwalifikatorem „książkowy”.

Już w trzecim (z niedługich przecieży) akapicie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* pisarz zamieścił swój aktualny czasowy autoportret:

Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach [od powstania], leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok¹⁵.

Czternaście lat później (i po trzydziestu siedmiu od powstania) usiadł przed radiowym mikrofonem. Humor mu dopisywał, aczkolwiek był już po pierwszym zawale; jak się okazało, miał przed sobą jeszcze tylko dwa lata życia. Nagranie głosu pozostaje śladem cielesnym z konkretnego czasu, tak że i tym razem pojawiła się wyraźna autobiograficzna sygnatura. Głos Białoszewskiego stracił zatem na dynamice, artykulacja jest bardziej miękka, głos stał się przy tym wyższy¹⁴. Również w wersji czytanej *Pamiętnik* sięga do rejestrów mówionych, tyle że skrycie – a czasem i spontanicznie – precyzyjnych. Ano tak: pisarz niby czyta jak leci, niemniej bardzo pilnuje płynności oraz zmian intonacyjnych, świetnie też (i raz jeszcze: raczej miękko) rytmizuje. Cytowane pieśni czy piosenki zazwyczaj śpiewa, w repertuarze kościelnym imitując dodatkowo nieszkolone głosy. Przy okazji trochę melodycznie improwizuje. No i jak gadanie, to kolokwialność. Białoszewski ma przed oczami wydrukowaną „tę” czy „tę” rzecz, a prawie zawsze czyta „tą” i „tą”. Widzi poprawne „2 września”, z ust wychodzi mu jednak „2 wrzesień”. Akcentuje po warszawsku: „powieździeliśmy”, „zasnęliśmy”.

Pamiętnik jako książkę można postrzegać – i tak przecież czyniono – jako efekt biograficznego doświadczenia, literacką konstrukcję będącą jego pochodną. *Pamiętnik* nagrany staje się zaś dodatkowo zapisem jednorazowego aktu biograficznego.

„Translator’s Introduction”, w: Miron Białoszewski, *A Memoir of the Warsaw Uprising* (New York: New York Review Books, 2014), s. XVIII–XIX. Wymianę poglądów i stanowisk wnikliwie omawia Joanna Niżyńska, „Tłumaczenie pamięci. Recepcja «Pamiętnika z powstania warszawskiego» w Ameryce Północnej”, *Ruch Literacki* 6 (2020): 635–651.

¹⁵ Białoszewski, *Pamiętnik*, 5.

¹⁴ Odwołuję się do swojego omówienia nagrania. Zob. Adam Poprawa, „CDn 166”, *Odra* 5 (2014): 146–147.

W tym szkicu starałem się wskazać kilka kwestii związanych z zarejestrowanym głosem pisarza. Jest ich, rzecz jasna, więcej i są bardzo złożone, nic więc dziwnego, że dźwiękowy Białoszewski dość dawno już zaintrygował badaczy, a w ostatnich latach problematyka ta powraca w mironologii jeszcze częściej¹⁵.

Trudno oczywiście porównywać autorskie nagrania Białoszewskiego. Owszem, ocena jakości technicznej jest dość łatwa, gdyby natomiast postawić pytanie, które ze swoich tytułów autor czyta lepiej, które zaś gorzej, trzeba by uściślić – na ile to możliwe – kryteria wartościowania. Powtórzyć zresztą warto, że wraz z wiekiem zmieniał się głos poety. Niemniej z dostępnych dotąd dźwiękowych dokumentów to właśnie radiowy *Pamiętnik z powstania warszawskiego* jawi się jako nagranie szczególne. Na taki sąd i odbiór wpływają niewątpliwie ranga literackiego źródła, ale przecież nie determinuje ona zaproponowanego wyróżnienia. Dopóki nie ukaze się przeczytane przez Białoszewskiego *Chamowo*, pozostaje *Pamiętnik* najdłuższym przedsięwzięciem dźwiękowym pisarza. Jasne, nie o samą długość chodzi, ale też nie jest ona obojętna: podobnie jak pisanie, jest to proces rozłożony w czasie, realizowany etapami. Jak można się domyślać, czym innym jest dla autora nagranie niedługiego dramatu czy kilku wierszy, zwłaszcza nowych, czym innym praca twórcza rozłożona na wiele godzin.

Przede wszystkim zaś Białoszewski przed mikrofonem radiowym dokonał podwójnej auto-interpretacji. Poza nieoobojętną dla sensów dzieła zamianą tekstu pisanego na jego odczytanie pisarz zarazem samym głosem interpretuje siebie młodszego, tego z czasu powstawania *Pamiętnika*. Zwracałem już wyżej uwagę, że to jest inny głos, pięćdziesięciodziewięcioletni, który opowiada o Mironie dwudziestodwuletnim, bohaterze książki, a pośrednio i przy okazji także o Mironie czterdziestopięcioletnim, który tę książkę pisał. Niezależnie od łączenia w *Pamiętniku* dwóch wzorców gatunkowych, tytułowego i dziennikowego, dzieło zawiera epicki – całościujący – dystans. Relacja między Białoszewskim z 1965 a tym z 1981 roku jest złożona. Z jednej strony nagranie okazało się ostatnią autorską realizacją *Pamiętnika*, z nieuniknioną różnicą między pisarzem młodszym a wkraczającym w starość; wiadomo zresztą z jego tekstów, że starzenie się było dlań doznaniem dotkliwym. Z drugiej strony *Pamiętnik* radiowy staje się, by tak rzec, niemożliwym powtórzeniem: o ile kreacja literacka, pisemna obiektywizuje autora-bohatera, nadając jego doświadczeniu (mimo przypominania

¹⁵ Zob. Andrzej Hejmej, „Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego”, *Przestrzenie Teorii* 5 (2005): 53–74; Jacek Kopciński, „Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 4 (2011): 206–219; Agnieszka Karpowicz, „Audiosfera. Miron Białoszewski”, w: teje, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012), 50–83; Marta Bukowiecka, „Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 4 (2017): 416–443; Piotr Bogalecki, „Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka”, w: tegoż, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020): 149–245.

o różnicy lat, o czasie przeżycia i czasie pisania) status ponadczasowy, o tyle dokument dźwiękowy pozostaje zapisem biografii w konkretnym momencie, oznaczonym głosem, który tak a nie inaczej zabrzmiał w dniach sesji nagraniowych.

Ta jedynokrotność ma jeszcze inny sens. Otóż po zakończeniu czytania w radiu nagrano rozmowę z autorem, który nieco dokładniej opowiedział o podróży do Warszawy oraz o powojennym życiu niektórych postaci *Pamiętnika*. Różnica i tożsamość nabrały nowych znaczeń. Białoszewski mówi inaczej, niż czyta: w takim zestawieniu uwyraźnia się uporządkowana, literacka struktura dzieła. Co tym cenniejsze, że nie tylko w popularnych opracowaniach mówiono o *Pamiętniku* często przysłania inne, równie ważne składniki tekstu. Kiedy natomiast pisarz odpowiada na pytania redaktorki, przechodzi na rejestr (naprawdę) mówiony. Przede wszystkim zmienia się składnia; staje się luźniejsza, bez (przecież!) uporządkowanego czy nawet zrygoryzowanego rytmu zdań książki, oznaczonego graficznie za pomocą interpunkcji, wyznaczającej także prozodię czytania. Niemniej to ciągle ten sam głos: głos skonstruowanego podmiotu dzieła i głos, by tak rzec, podmiotu życiowego.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 126–147.
- Białoszewski, Miron. *Pamiętnik z powstania warszawskiego. Utwory zebrane*, t. 3. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014.
- Białoszewski Miron. *Proza stojąca, proza leżąca. Teksty rozproszone i niepublikowane. Utwory zebrane*, t. 12. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015.
- Bogalecki, Piotr. „Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześczaka”. W: tegoż, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neo-awangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, s. 149–245. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Bukowiecka, Marta. „Między tekstem a nagraniem. Formy niesystemowej dźwiękowości w poezji Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 4 (2017): 416–443.
- Byliniak, Maciej. Wkładka z tekstem do: *Białoszewski do słuchu*. Warszawa: Bôłt, 2014.
- Byliniak, Maciej, Sokołowska, Marianna. „Nota od wydawcy”. W: Miron Białoszewski. *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975–1983. Utwory zebrane*, t. 14, s. 327–391. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Hejmej, Andrzej. „Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego”. *Przestrzenie Teorii* 5 (2005): 53–74.

- Karpowicz, Agnieszka. „Audiosfera. Miron Białoszewski”. W: Agnieszka Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert)*, s. 50–83. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Kopciński, Jacek. „Człowiek transu. Magnetofonowe sesje Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 4 (2011): 206–219.
- Levine, Madeline G. „Translator’s Introduction”. W: Miron Białoszewski, *A Memoir of the Warsaw Uprising*, VII–XIX. New York: New York Review Books, 2014.
- Niżyńska, Joanna. „Tłumaczenie pamięci. Recepcja «Pamiętnika z powstania warszawskiego» w Ameryce Północnej”. *Ruch Literacki* 6 (2020): 635–651.
- Poprawa, Adam. „CDn (148)”. *Odra* 10 (2012): 137–138.
- Poprawa, Adam. „CDn (166)”. *Odra* 5 (2014): 146–147.
- Poprawa, Adam. „CDn (167)”. *Odra* 6 (2014): 152–153.
- Poprawa, Adam. „Nota od wydawcy”. W: Miron Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego. Utwory zebrane*, t. 3, 239–248. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014.
- Sokołowska, Marianna. „Nota od wydawcy”. W: Miron Białoszewski. *Małe i większe prozy opublikowane po roku 1980. Utwory zebrane*, t. 9, 267–268. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Sokołowska, Marianna. „Nota od wydawcy”. W: Miron Białoszewski, *Chamowo. Utwory zebrane*, t. 11, 387–388. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2014.

On a Glass Harmonica’s Jars. From Białoszewski’s Recordings

Summary

Miron Białoszewski often recorded his texts on a tape recorder. These sound documents are not only self-interpretation but also editorial sources. Recording his own works was also an autobiographical experience for Białoszewski.

Keywords

Miron Białoszewski, recording, voice interpretation, editorial source, autobiographical testimony

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Adam Poprawa, „Na szklanych harmoniki wekach. Z nagrań Białoszewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 49–59. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-04.