

Aa@



Autobiografia

Literatura Kultura Media

nr 2 (19) 2022

Audiobiografie

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Szczecińskiego
Szczecin 2022

RADA NAUKOWA

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański), Urszula Chowanec (Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków; Paideia Folkhögskola, Jewish Studies, Stockholm), Ewa Domańska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; profesor wizytująca na Stanford University, także związana z CREEES), Alfrun Kliems (Humboldt-Universität zu Berlin), Bożena Karwowska (University of British Columbia), Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Magdalena Marszałek (Universität Potsdam), German Ritz (Universität Zürich), Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski), Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński) / Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński) – redaktorzy naczelni
Artur Hellich (Uniwersytet Warszawski), Natalia Aleksiu (Touro College, Graduate School of Jewish Studies, New York, USA), Joanna Ostrowska (Gender Studies, Uniwersytet Warszawski), Giovanna Tomassucci (Università di Pisa, Department of Philology, Literature and Linguistics, Pisa, Italy), Paweł Wolski (Uniwersytet Szczeciński), Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński), sekretarz redakcji: Aleksandra Grzemska (Uniwersytet Szczeciński)

Lista recenzentów jest dostępna na stronie: <https://wnus.usz.edu.pl/au>

ADRES REDAKCJI

a.l. Piastów 40 b, 71–065 Szczecin
<https://wnus.edu.pl/au>
e-mail: autobiografia.szczecin@gmail.com

REDAKTORZY NAUKOWI NUMERU

Agnieszka Karpowicz (Uniwersytet Warszawski), Aleksander Wójtowicz (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie)

REDAKTORZY JĘZYKOWI

Krzysztof Bernaś | e-DYTOR (j. polski), Zuzanna Zawadka (j. angielski)

KOREKTOR

Ewelina Piotrowska

SKŁAD KOMPUTEROWY

Iga Bańkowska

PROJEKT OKŁADKI

Joanna Dubois-Mosora

Wersja papierowa jest wersją pierwotną. Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <http://cejsh.icm.edu.pl>

Czasopismo jest indeksowane w bazach: ERIH PLUS, DOAJ, EBSCO, CEJSH, CEEOL, BazHum, Biblioteka Nauki



Publikacja wspierana przez Polskie Towarzystwo Autobiograficzne

© COPYRIGHT BY UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI, SZCZECIN 2022

ISSN (print): 2353-8694 ISSN (online): 2719-4361

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego | Ark. wyd. 9,0. Ark. druk. 9,6. Format B5. Nakład 64 egz.

Spis treści

AUDIOBIOGRAFIE

- Marta Rakoczy** | „Powieм głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem”.
Głos, pismo, audiobiografie 7
- Agnieszka Karpowicz** | Którędy wyjść z siebie? Szkice do audiobiografii
Mirona Białoszewskiego.....19
- Beata Śniecikowska** | Audiozabawa – audiozagadka – audiobiografia.
O poetyce dźwięku w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego 31
- Adam Poprawa** | Na szklanych harmoniki wekach. Z nagrań Białoszewskiego..... 49
- Aleksander Wójtowicz** | Taśmy. O nagraniach spotkań z pisarzami
w Muzeum Józefa Czechowicza..... 61
- Marta Baron-Milian** | O-mówienie. Siedem okrążeń wokół Ewy Zarzyckiej..... 71
- Ewelina Godlewska-Byliniak** | „Moje ręce”. Doświadczenie niepełnosprawności
w autonarracjach Cheryl Mary Wade..... 85

PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

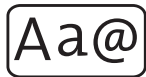
Andrzej Zieniewicz | Autobiografia jako „obiekty znalezione” w eseistyce
Adama Ważyka 97

Joanna Jeziorska-Haładyj | Raport z (twojego) wnętrza. Autobiografia drugosobowa
w prozie Paula Austera 109

KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

Sławomir Iwasiów | Szczecin 1964 (w krótkich hasłach) 121

Adriana Krawiec | The United States Holocaust Memorial Museum as a global
human rights advocate – that is, about the politicization
and institutionalization of the discourse on the Holocaust in the USA 139



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 7–18
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-01



AUDIOBIOGRAFIE

MARTA RAKOCZY*
Uniwersytet Warszawski

„Powień głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem”. Głos, pismo, audiobiografie

Streszczenie

W artykule zastanawiam się nad powodami niedostatecznych badań nad mówionymi autobiografiami i audiobiografiami. Próbując ustalić przyczynę przeoczenia tego gatunku jako samodzielnego i wartego pogłębionych badań, korzystających z osiągnięć *oral studies*, wskazuję na nowoczesną metafizykę głosu Jeana-Jacques’a Rousseau. Dowodzę, że audiobiografia nie jest ani fikcyjną kreacją, ani świadectwem. Jest gatunkiem twórczości słownej, który domaga się refleksji nad jego kulturowym usytuowaniem i społeczno-politycznymi funkcjami. Aby badać performans audiobiograficzny, należy dostrzec w głosie i gatunkach oralnych medium pełne ambiwalencji, napięć i negocjacji dziejących się w polu społecznych instytucji oraz ich aktorów. Należy też ujrzeć w nim kunsztowne praktyki sztuki słowa: żywe, wariantowe improwizacje, które czerpią w danym momencie ze środków językowych i pozajęzykowych, budując opowieść o życiu, będącą formą ustnej twórczości.

Słowa kluczowe

głos, ideologie głosu, Rousseau, autobiografia, audiobiografia, antropologia komunikacji, gatunek twórczości słownej, pakt autobiograficzny

* Kontakt z autorką: m.rakoczy@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0002-7967-293.

Początki nowoczesnej autobiografistyki wiążą się z *Wyznaniami* Jeana-Jacques'a Rousseau, pragnącego ukazać bezwzględną prawdę o „ja” w „prawdzie jego natury”¹. Prawda o tym, który „czuje własne serce”² i jest niepodobny do „żadnego z żyjących ludzi”, okazuje się niepowtarzalna: jej wypowiedzenie jest wydarzeniem, które nie może podlegać jakiegokolwiek reprodukcji. Właśnie dlatego – zastrzega Rousseau – nie ma ono precedensu i „nie będzie miało naśladowcy”. Cel *Wyznań* jest wskazywany w pierwszej księdze za pomocą zastanawiającego obrazka:

Niechaj trąba ostatecznego sądu zabrzmi, kiedy przyjdzie godzina: przybędę z tą książką w rękę stanąć przed obliczem Najwyższego Sędziego. Powiem głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem. Wyznałem dobre i złe równie szczerze. Nie przemilczałem nic złego, nie dodałem nic dobrego; a jeśli zdarzyło mi się uciec do czczej ozdoby, to jedynie wówczas, gdy trzeba było wypełnić lukę ułomnej pamięci. Mogłem wziąć za prawdę to, o czym wiedziałem, że mogło być prawdą; nigdy tego, o czym wiedziałem, iż było fałszem. Pokazałem się takim, jakim jestem: godnym pogardy i szpetnym, kiedy nim byłem; dobrym, szlachetnym, wzniosłym, kiedy nim byłem: odsłoniłem moje wnętrze takim, jakim tyś je widział sam, Najwyższy Sędzio. Zgromadź dokoła mnie nieprzeliczoną liczbę moich bliźnich; niech słuchają mojej spowiedzi, niech litują się mych nieprawości, niech się rumienią za me niedole. Niech każdy z nich kolejno odsłoni serce u stóp twego tronu z równą szczerością; a potem niechaj jeden jedyny powie ci, jeśli będzie miał czoło: „Byłem lepszy od tego człowieka”³.

Tak rozumiana autobiografia różni się od tekstów o charakterze nieintymistycznym. Jak przypomina Philippe Lejeune – najbliższy perspektywie antropologii literatury uwzględniającej konteksty kulturowo warunkowanego czytania⁴ – spośród innych gatunków wyróżnia ją to, że oparta jest na pakcie autobiograficznym: czytelnik powinien ją traktować jako prawdę o podmiocie, który ją napisał. W przeciwieństwie do kreacji literackiej, autobiografia opiera się na układających się symetrycznie zobowiązaniach: autora do mówienia prawdy i czytelnika do próby zrozumienia autora, zgodnie ze sformułowaniem Lejeune'a:

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Wyznania*, tłum. Tadeusz Boy-Żeleński (Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska), dostęp: 1.06.2022, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rousseau-wyznania.pdf>, 19.

² Tamże.

³ Tamże.

⁴ Zob. Paweł Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011).

„Oto ja. Czy jako taki ci się podobam, czy akceptujesz mnie?”⁵. Ponadto wynaleziona przez Rousseau intymistyka nowoczesna narzuca czytającemu zobowiązanie do wzajemności, czyli do wyobrażenia, jak mógłby opowiedzieć prawdę o sobie i co by ta sytuacja dla niego znaczyła⁶. Ponieważ takie dzieła nie są traktowane przez cytowanego krytyka jako kreacje, nie stanowią też dzieł literatury, którą czyta się w celach czysto estetycznych, ale raczej – polemizuje tu z konstruktywistycznymi teoretykami, jak choćby z Paulem de Manem – z nastawieniem socjologicznym lub historycznym. Nie lekceważy ich formy tekstowej, ale traktuje ją jako ważne świadectwo. A zatem inaczej niż estetyczną kreację, której towarzyszą, według słów Rousseau, „czcze ozdoby”⁷.

Lejeune pomija w swej interpretacji to, że najśłynniejszy autobiograf nowoczesności ukazuje własne przedsięwzięcie jako praktykę bliską gatunkom oralnym lub ściślej: gatunkom, których się słucha. *Wyznania*, w świetle przywołanego wstępu, to publiczna spowiedź przed empatycznym audytorium, które ma ją przeżyć, odnieść do własnego doświadczenia, a następnie zdecydować o losie wyznającego. Wspólne czytanie autobiografii służy ostatecznie ocenie moralnej jej autora. To nie czyni, lecz stojące za nimi intencje, odkrywane w publicznej spowiedzi i wymagające opowieści o całym życiu, mają być podstawą wartościowania jednostki. Nieporównywalna do innych, może być oceniana tylko poprzez odczytaną przez autora autobiografię.

Przywołana przez Rousseau opowieść o życiu to, rzecz jasna, tekst. Jej szczególnie status polega na tym, że traktowana jest jako najcenniejszy dla jednostki, nieśmiertelny zapis doświadczenia o transcendentnym przeznaczeniu. Koleje życia podlegają w niej tekstualizacji. Przybierają postać, której nie dotyczy reguła wariantowości cechującej wszelkie wypowiedzi ustne, będące zmiennymi w czasie wydarzeniami zależnymi od okoliczności ich wykonania. Autobiografia jako książka – w przeciwieństwie do ustnych opowieści o życiu, różniących się w zależności od sytuacji komunikacyjnej, na którą składa się wiele czynników, takich jak czas, przestrzeń, zmienne doświadczenie opowiadającego, audytorium i jego przewidywane reakcje – jest prawdą rozumianą jako pojedyncza, niezmienna opowieść o podmiocie, który ją ujawnia.

A jednak autobiografia Rousseau jest w cytowanym obrazku książką szczególną. Jej treść może zostać wyrażona tylko dzięki żywemu głosowi i słuchającej go zbiorowości. Wbrew temu, co pisze Lejeune, to nie czytelnik jest jej właściwym odbiorcą, ale wspólnota. Nie jest to też

⁵ Paweł Rodak, „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane». Rozmowa z Philippem Lejeune'em”, *Teksty Drugie* 2–3 (2003): 221.

⁶ Tamże.

⁷ Rousseau, *Wyznania*, 19.

narracja wykreowana za pomocą narzędzi literackich. Stanowi raczej świadectwo, a właściwie dowód. Idealna, projektowana, lektura to praktyka zbiorowa, polegająca na wspólnym słuchaniu odczytywanych wyznań, które z kolei otwierają na wyznania innych, mogących wyrazić własne doświadczenie.

Głos wyznającego stanowi legitymację wypowiedzi autobiograficznej. To on czyni ją tym, czym jest: wypowiedzeniem jednostki, która pozwala na wspólny osąd; przy czym Bóg zostaje z tej wspólnoty wyłączony. Osądu dokonuje wspólnota osób słuchających, czujących i przeżywających. Innymi słowy, autobiografia w projekcie Rousseau nie jest tekstową kreacją, reprezentacją lub ekspresją doświadczenia jednostki. Jest raczej otwarciem sytuacji, w której wspólnota osób zabierających głos oddaje się komunikacji rozumianej zgodnie z jej łańcuchowym źródłosłowem: jako zbieranie się, łączenie i dzielenie między sobą tego, co uznawane za wspólne⁸. Ta wizja ma zasadniczo źródło w praktykach silnie naznaczonych oralnością: proces komunikowania nie jest tu dekodowaniem linearnego, jednokierunkowego przekazu treści czy informacji dziejącej się między autorem i czytelnikiem.

Prawda o podmiocie staje się dla Rousseau ważna, gdy zostaje wypowiedziana na forum, które będzie ją wspólnie przeżywać. Źródłowe, autentyczne „ja” ujawnia się poprzez głos, dla którego tekst jest tylko partyturą.

Jeśli zakłada się, że istnieje jakaś „prawda ja” – pisze Agata Sikora w książce poświęconej szczerości nowoczesnej – to powinna być ona czymś w rodzaju subiektywności obiektywnej, czyli czymś, czego inni nie mogą bezpośrednio obserwować, ale co istnieje poza bezpośrednimi zachowaniami i aktami komunikacji. Rousseau wierzy, że obiektywnie istnieje jakiś jego charakter, stan wewnętrzny, tyle tylko, że dostęp do niego ma wyłącznie Bóg i on sam przez swą obiektywność⁹.

Jednak, aby przekazać innym to, czego sami nie mogą zobaczyć, Rousseau nie tylko – jak świetnie pokazuje Sikora – wymyśla strategie literackie (przywołanie listów, retoryka „czystych faktów”, prezentacja intencji etc.). Tworzy również ideologię głosu, który ma bezpośrednio uobecniać to, co wewnętrzne, subiektywne i który potrafi uruchamiać w słuchającej wspólnocie ukryte źródła szczerości. Dlatego w stworzonej przez autora *Wyznań metafizyce komunikacji*, którą najdobitniej wyraził w *Szkicu o pochodzeniu języków*, głos jest

⁸ Yves Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, tłum. Agnieszka Karpowicz (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007).

⁹ Agata Sikora, *Szczerość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020), 174.

nośnikiem prawdy, autentyczności i subiektywności, w przeciwieństwie do pisma, będącego narzędziem cywilizacji, kłamstwa i krępującego jednostkowe doświadczenie obiektywizmu¹⁰. Nic dziwnego, że w epoce nowoczesnej głos będzie narzędziem ewokacji doświadczenia, które z kolei – jak pisze Terry Eagleton – staje się „ojczyzną ideologii”¹¹. Wszak to głos, a nie tekst, skierowany do wspólnoty słuchających „bliźnich”, ma budzić współczucie i empatię. Krótko mówiąc, pierwszy nowoczesny autobiograf prezentuje własne przedsięwzięcie jako audiobiografię. A właściwie audiobiograficzny performans.

Ta pobieżna lektura dzieła Rousseau służy pokazaniu, że w dziedzinie źródeł autobiografii i jej współczesnych rozwinięć wiele kwestii wymaga problematyzacji. Podjęcie refleksji nad zapleczem medialnym i komunikacyjnym jest ważne przede wszystkim dlatego, że autobiografia jako gatunek twórczości słownej jest obecnie nadal kojarzona nie tyle z głosem, ile z tekstem i praktykami tekstowymi¹². Gdy Lejeune mówi o zmianach medialnych dotyczących autobiografii, ma zasadniczo na myśli te, które dzieją się między przejściem od tekstów rękopiśmiennych do tekstów cyfrowych. Owszem, wspomina też o autobiografiach mówionych, w postaci nagrań członków własnej rodziny, ale z zastanawiających powodów nie określa ich mianem autobiografii¹³. Nagrane rozmowy to ważne dla jego badań „opowiadania o życiu” lub „historie mówione”. Z przywołanej rozmowy z Pawłem Rodakiem wynika, że audiobiografie to właściwie margines działalności badacza; krótka wycieczka w teren, na którym zbierane są „czyste” świadectwa. Ten nieoczywisty, a jednocześnie mocno zawłaszczający współczesną wyobraźnię związek pisma i autobiografii – związek, który pozwala w ciszy powierzyć papierowi to, co ukryte we wnętrzu jednostki – podkreślany jest na wiele sposobów w różnych tradycjach badawczych.

Właściwe dla Rousseau przekonanie o wspólnototwórczym, wywołującym empatię charakterze osobistego pisania jako wyznania jest wciąż dostrzegalne w badaniach audiobiograficznych. Podziela je też Lejeune – papież autobiografii:

Normalny dyskurs naukowy jest, moim zdaniem, z reguły dyskursem nieprzejrzystym, ukrywającym wewnętrzne założenia czy słabości rozumowania badacza. Ja przynajmniej pokazuję to, co robię, tak że czytelnik widzi słabe punkty i ograniczenia mojego rozumowania.

¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, tłum. Bogdan Banasiak (Łódź: Oficyna, 2019).

¹¹ Terry Eagleton, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory* (London: NLB, 1976), 15.

¹² Paweł Rodak, „Autobiografia”, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski i in. (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego), 2013.

¹³ Rodak, „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane»”, 224.

Sądzę więc, że moja strategia, aby opisywać pracę w formie dziennika, jest w rzeczywistości daleka od postępowania pełnego subiektywizmu, egotyzmu czy obskurantyzmu. W mojej opinii jest to postępowanie w pewnym sensie altruistyczne, pozwalające czytelnikowi, taką mam nadzieję, wyrobić sobie opinię o przedmiocie pracy, a nawet poprowadzić dalej tok rozumowania¹⁴.

Intymistykę uznaje za predestynowaną do tego, by oddać czytelnikowi władzę oceny. A także stworzyć z nim więzi oparte na wspólnocie poszukiwań.

Jeśli wierzyć Mladenowi Dolarowi, metafizyka głosu jest mocno wpisana w zachodnie kategorie związane z polityką, reprezentacją i ideą zaświadczenia prawdy¹⁵. W wielu rytuałach zbiorowych, politycznych lub religijnych, pismo jest traktowane tylko jako sposób utrwalenia treści, ożywia je dopiero ustne, publiczne wykonanie¹⁶. To głos powoduje, że komunikat ma charakter sprawczy, wyraża on bowiem ścisły, niepodważalny związek jednostki z treścią tego, co mówi. Wypowiadać coś na głos wobec innych to utożsamiać się z treścią tego, co wypowiedane, a zarazem osobiście ją poświadczać. Jednak wbrew temu, co pisze Dolar, łączący tradycyjne praktyki oralne społeczności przedpiśmiennych i metafizykę głosu obecną w projektowanej przez Rousseau komunikacji nowoczesnej, teksty Rousseau wskazują, że w postrzeganiu tego, co mówione, nastąpiła rewolucja. W społeczeństwach tradycyjnych mowa jest sztuką, a zarazem rzemiosłem. Stanowi twórczość, której sztuka polega na kreatywnym, opartym na improwizacji użyciu skonwencjonalizowanych technik dotyczących leksyki, intonacji, wyboru i łączenia gatunków mowy, w odniesieniu do tradycyjnej społecznej logosfery tak, by uczynić wypowiedź kunsztownym, wielomedialnym performensem¹⁷. Głos jest tylko jednym z jego wielu, obok ciała, komponentów. Nie stanowi emanacji przedkulturowej natury podmiotu, jest narzędziem, którego dobre użycie wymaga dużej wiedzy i złożonych umiejętności. Nie ewokuje prawdziwej tożsamości jednostki. Przeciwnie: używając go wraz z całym spektrum jego możliwych modulacji, aktor performansu oralnego podejmuje intencjonalną, daleką od spontaniczności, twórczą grę z różnymi rolami i tożsamościami społecznymi¹⁸.

¹⁴ Tamże, 215.

¹⁵ Mladen Dolar, „Polityka głosu”, tłum. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak, *Teksty Drugie* 5 (2015): 238–260.

¹⁶ Richard Bauman, „Sztuka słowa jako performance”, w: *Literatura ustna*, red. Przemysław Czapliński (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010); Grzegorz Godlewski, „Druk a głos. W stronę antropologii literatury”, w: tegoż, *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008).

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Junzo Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, tłum. Radosław Nowakowski (Kraków: Universitas, 2004).

Dopiero Rousseau, a właściwie następująca w jego czasach rewolucja druku, powodują, że mowa zaczyna być utożsamiana z tym, co naturalne, a nie techniczne, z tym, co spontaniczne, a nie konwencjonalne¹⁹. Mowa i głos w stworzonej przez Rousseau metafizyce komunikacji oznaczają ujawnienie natury. Dlatego mowa nie może być sztuką rozumianą jako intencjonalna twórczość polegająca na improwizowanym performansie, którego maestrię można zrozumieć tylko dzięki wykorzystaniu olśniewającego bogactwa technik i sztuk „słowa żywego”. Opozycja mowy i pisma jako przeciwstawienie naturalności temu, co sztuczne, bo ograniczone konwencjami i technologią, wiąże się ściśle z rewolucją Gutenberga. To wówczas mowa zaczyna być traktowana jako źródło spontanicznej, autentycznej, osadzonej w porządku subiektywności wypowiedzi. Rousseau utrwała i kodyfikuje ów sposób myślenia. Tworzy spójne imaginarium, które pozwala wokół tej opozycji zbudować filozofię podmiotu, kultury, twórczości i polityki.

Najciekawsze jednak, że głos jako gwarant autentyczności wypowiedzi, a zarazem jej świadectwo, staje się u Rousseau podstawowym medium idealnej demokracji; każdy obywatel musi być przez innych usłyszany. Wypowiedź ustna jednostki – będąca według Rousseau jedynym prawdziwym świadectwem tego, kim ona jest i kim była – stanowi jednocześnie medium idealnej wspólnoty. Tylko mowa odsłania – wbrew konwencjonalnym założeniom i przyzwyczajeniom – prawdziwe potrzeby jednostki, a zatem tylko ona może być narzędziem walki o emancypację zarówno podmiotu, jak i społeczeństwa. Wspólnota Rousseau opiera się nie tylko na podzielanym doświadczeniu. Ma charakter polityczny, bowiem jej członków łączą tak podobne przeżycia i koleje losu, jak i możliwość wspólnego osądu moralnego tego, co dobre i złe. Autobiografia w koncepcji Rousseau – która jest jednocześnie audiobiografią – ma zatem charakter ściśle polityczny. Służy uruchamianiu empatii oraz jednostkowej identyfikacji z osobą opowiadającą własne życie, ale też tworzeniu wspólnych rytuałów wartościowania ludzkiego doświadczenia, które są według Rousseau niezbywalne, aby autobiografia mogła stanowić medium jednostkowej emancypacji i pozwalała sobie uświadomić, że w oczach własnych i innych przeżyło się życie zgodnie ze sobą.

Nawet tak krótka interpretacja uznaje Rousseau za architekta wielu współczesnych wyobrażeń opartych na nowoczesnej mitologii głosu jako świadectwa jednostkowych doświadczeń. Świadectwo głosu stanowi narzędzie tworzenia wspólnoty politycznej, dlatego musi on wybrzmieć na forum i być na forum wysłuchany. Współczesne metafory, cały czas obecne w humanistyce i naukach społecznych usiłujących „oddać głos” konkretnym ludziom lub

¹⁹ Tim Ingold, *Perception on the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill* (New York–London: Routledge, 2022).

grupom lub ten głos „usłyszeć” – metafory oparte na założeniu, że wielość wywołanych i wysłuchanych głosów musi niejako automatycznie stworzyć empatyczną wspólnotę doświadczenia, nieodzowną, by mówić o autentycznej wspólnocie politycznej – są dziełami Rousseau. Jakie to ma znaczenie dla audiobiografii? Fundamentalne. Powoduje, że niezależnie od ukrytego audiobiograficznego założenia Rousseau, wypowiedziana audiobiografia traktowana jest na gruncie twórczości literackiej jako gatunek subwersywny, daleki od kanonicznych, pisanych i literackich autobiografii. Widać to nadal we współczesnych realizacjach opowiadanych autobiografii. Przykładowo, wywiady rzeki i wywiady delty powstałe w latach 70. w Polsce mogą być rozumiane, jak zauważał Przemysław Czapliński, jako „otwarcie na społeczną interpretację i włączenie wiedzy [o stalinizmie] do społecznych strategii tworzenia kultury dialogowej”²⁰. Co więcej, mówiona autobiografia może być uznana za projekt ściśle polityczny, promujący „dialogowość jako zasadę kultury” i działający „na rzecz większej zwrotności oraz równości komunikacji społecznej”²¹.

Oczywiście dowodów na to, że tak rozumiana audiobiografia, niezmiennie kojarzona ze spowiedzią, wyznaniem i świadectwem, uważana jest – podobnie jak w koncepcji Rousseau – za działanie polityczne, można znaleźć wiele. Nie tylko u wybitnych teoretyków literatury, lecz także u reprezentantów innych dziedzin humanistycznych. Dobrym, choć nie jedynym przykładem jest wypowiedź Timothy’ego Snydera, który w wywiadzie-rozmowie z Tonym Judtem wspomina o mówionej autobiografii, powołując się na słynny wywiad rzekę Czesława Miłosza z Aleksandrem Watem. Snyder nie tylko twierdzi, że w Europie Środkowo-Wschodniej audiobiografia ma chlubną tradycję. Jego zdaniem te wypowiedzane świadectwa zarówno epoki, jak i pojedynczych losów, wpisują się w oddolne ruchy działające na rzecz demokratyzacji i wspólnototwórczego zaangażowania. Właśnie dlatego wiąże je nie tylko z zaangażowaną społecznie i politycznie inteligencją dawnego bloku wschodniego, ale też ze zbiorową i jednostkową emancypacją²².

Krótko mówiąc, mówiona autobiografia rzadko traktowana jest jako odmienna pod względem medialnym i komunikacyjnym forma intencjonalnej twórczości, oparta na określonych technikach tworzenia wypowiedzi za pomocą nie tylko jej treści, ale także głosu, czasu, przestrzeni, inkorporowanych gatunków i oczekiwań audytorium. Stanowi to, rzecz jasna, daleką konsekwencję koncepcji Rousseau, który widzi sztuczność cywilizacji głównie w sztukach

²⁰ Przemysław Czapliński, „Rozmowa przeciw ekstazie. O kłopotach z autobiografią (nie tylko) komunistyczną”, *Teksty Drugie* 6 (2018): 26.

²¹ Tamże.

²² Tony Judt, Timothy Snyder, *Rozważania o wieku XX*, tłum. Paweł Marczewski (Poznań: Rebis, 2021), 9.

opartych na twórczości pisanej, nie zaś ustnej. We współczesnych interpretacjach kulturowych słuchana, mówiona lub odczytywana audiobiografia oraz czytana samotnie i po cichu autobiografia to gatunki odmienne. Zmiana medium powoduje radykalną zmianę interpretacji. Pismo od czasów nowoczesności uważane jest za medium twórczości autonomicznej, indywidualnej i swobodnej, choć opartej na określonych konwencjach tekstowych²³. Z kolei głos kojarzony jest od czasów nowoczesnych nie tyle z twórczością, ile z zaświadczeniem wobec innych prawd lub sensów, które mają wymiar nie tylko jednostkowy, ale też zbiorowy. W tej koncepcji audiobiografia musi być świadectwem: głosu autora, jego życia, niepowtarzalnego doświadczenia i niepowtarzalnej sytuacji komunikacyjnej, która doprowadziła do uzyskania i utrwalenia tegoż świadectwa. Audiobiografia, nawet jeśli podlega masowej reprodukcji, jest traktowana jako pamiętka po danej chwili, poświadcza moment żywego i z definicji autentycznego spotkania z autorem. Pakt autobiograficzny w przypadku audiobiografii wygląda inaczej niż w innych przypadkach. Jeśli autobiografia pisana traktowana jest nie tyle jako prawda, ile jako zobowiązanie czytelnika, aby uznawał ją za prawdę, to mówiona interpretowana jest jako prawda, bowiem sam głos, traktowany jako jej emanacja, znosi konwencję w postaci, bądź co bądź, umownych paktów wpisywanych w ten gatunek.

Zgodnie z założeniami Lejeune'a audiobiografia nie może być w najmniejszym stopniu kreacją. Nie jest też zazwyczaj traktowana jako jeden z wielu możliwych wariantów opowiadania o własnym życiu; wariantów zależnych od sytuacji komunikacyjnej, które wraz ze zmianą czasu, przestrzeni i rozmówcy mogłyby brzmieć inaczej. Właśnie z tego powodu pojawia się ona w wielu praktykach komunikacyjnych, właściwych nie tyle literaturze, ile historii mówionej oraz psychoterapii. W polu tych zinstytucjonalizowanych form komunikacji głos jest świadectwem, mówiący zaś – świadkiem bądź podmiotem wyznającym tajniki własnego życia. Przy takich założeniach trudno w audiobiografiach ujrzyć coś innego niż autentyczność niepowtarzalnego świadectwa. Powoduje to, że dostrzega się w nich – w przeciwieństwie do pisanych autobiografii – przede wszystkim same mówione lub czytane opowieści, a nie to, co one wypowiadają/poświadczają. Utrudnia zaś dostrzeżenie kunsztownych praktyk sztuki słowa: żywych, wariantowych improwizacji, które w danym momencie budują za pomocą określonych środków (językowych i pozajęzykowych) opowieść o życiu, będącą formą ustnej twórczości w tym sensie, że nie stanowi jedyne-go możliwego dzieła pojedynczej osoby. Utrudnia też dostrzeżenie, jak nośnik jako forma zapisu, a także instrumenty wywoływania, archiwizacji, klasyfikacji i dokumentacji głosu, zmieniają sposoby jego działania i rozumienia.

²³ Marta Rakoczy, „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”, *Teksty Drugie* 4 (2015).

Tymczasem opowieści audiobiograficzne są dziełem chwili, sytuacji komunikacyjnej i jej pola społecznego. Ich wariantowość i stojące za nią twórcze, intencjonalne wybory podlegają regułom, które dalekie są od postulowanej przez Rousseau „prawdy”. Jak pisze zajmujący się problematyką głosu antropolog Webb Keane, „mówienie głosem pojedynczym lub monologowym wydaje się przede wszystkim wysiłkiem politycznym, nie stanem naturalnym czy neutralnym”²⁴. Samotny, autonomiczny głos to konstrukt zaawansowanej kultury pisma, która wyrwa go z niezmiennie relacyjnego, wielogłosowego pola społecznej komunikacji i cyrkulacji. To także ta kultura stara się poddać go systematycznej produkcji lub zorganizowanemu odzyskiwaniu za pomocą różnych decyzji związanych z włączaniem i wykluczeniem określonych mówiących i piszących. Tym samym utrudnia dostrzeżenie, że praktyki słuchania i milczenia można rozumieć jako coś więcej niż wynik „społecznego uciszenia” lub braku publicznej reprezentacji.

Podsumowując, audiobiografia nie jest ani fikcjonalną kreacją, ani świadectwem. Jest gatunkiem twórczości słownej²⁵ *sui generis*, który domaga się pogłębionej refleksji nad jego społecznym usytuowaniem i znaczeniem. Aby badać audiobiografię jako performans audiobiograficzny, należy dostrzec w głosie i jego gatunkach dziejące się zdarzenia, pełne ambiwalencji, napięć i negocjacji odbywanych w polu instytucji oraz ich aktorów. Aktorzy ci prowadzą własne polityki pozyskiwania, odzyskiwania, przywracania, wywoływania lub przemilczania głosu. Powodują one, jak pisze Anna Witeska-Młynarczyk, „(...) uwikłanie głosów w złożoną sieć relacji, rozgrywających się poprzez interakcje społeczne osadzone w często sprzecznych dyskursach”²⁶. Badanie ich wymaga uwzględnienia – wskazuje antropolożka – „materialnego świata infrastruktur”, związanych w przypadku audiobiografii z polityką kulturalną i historyczną. Należy wziąć pod uwagę „nowe technologie”, które przekształcają głosy i warunkują ich społeczną cyrkulację²⁷. A przede wszystkim: podjąć badania dotyczące słuchania jako praktyki kulturowej, w której ujrzyć można nie tylko gest otwarcia i empatii, ale także różnorodne, złożone techniki percepcji i interpretacji.

²⁴ Webb Keane, „Voice”, *Journal of Linguistic Anthropology* 1–2 (1999): 271; Webb Keane, „Indexing Voice. A Morality Tale”, *Journal of Linguistic Anthropology* 21 (2011): 166–178; Zob. też Martha Feldman, „Why Voice Now?”, *Journal of the American Musicological Society* 68 (2015): 653–685.

²⁵ Agnieszka Karpowicz, „Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci”, w: *Od aforyzmu do zinu, Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski i in.

²⁶ Anna Witeska-Młynarczyk, „Can the Children Speak. Voice, Children and an ADHD Diagnosis in an Ethnographic Research”, *Revue des Sciences Sociales* 63 (2020): 47.

²⁷ Tamże.

Bibliografia

- Bauman, Richard. „Sztuka słowa jako performance”. Tłum. Grzegorz Godlewski. W: *Literatura ustna*, red. Przemysław Czapliński, 202–231. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Czapliński, Przemysław. „Rozmowa przeciw ekstazie. O kłopotach z autobiografią (nie tylko) komunistyczną”. *Teksty Drugie* 6 (2018): 11–30.
- Dolar, Mladen. „Polityka głosu”. Tłum. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak. *Teksty Drugie* 5 (2015): 238–260.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London: NLB, 1976.
- Godlewski, Grzegorz. „Druk a głos. W stronę antropologii literatury”. W: tegoż, *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2008.
- Feldman, Martha. „Why Voice Now?”. *Journal of the American Musicological Society* 68 (2015): 653–685.
- Ingold, Tim. *Perception on the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. New York–London: Routledge, 2022.
- Judt, Tony, Snyder, Timothy. *Rozważania o wieku XX*. Tłum. Paweł Marczewski. Poznań: Rebis, 2021.
- Karpowicz, Agnieszka. „Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci”. W: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, 7–28. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Kawada, Junzo. *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*. Tłum. Radosław Nowakowski. Kraków: Universitas, 2004.
- Keane, Webb. „Voice”. *Journal of Linguistic Anthropology* 1–2 (1999): 271–273.
- Keane, Webb. „Indexing Voice. A Morality Tale”. *Journal of Linguistic Anthropology* 21 (2011): 166–178.
- Rakoczy, Marta. „Materia, ciało, wizualność, czyli jak lepiej zrozumieć pisanie”. *Teksty Drugie* 4 (2015): 13–32.
- Rodak, Paweł. „Autobiografia”, w: *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, red. Grzegorz Godlewski, Agnieszka Karpowicz, Marta Rakoczy, Paweł Rodak, 43–50. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2013.
- Rodak, Paweł. *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Rodak, Paweł. „«Nie istnieje tu nic, zanim nie zostanie wypowiedziane». Rozmowa z Philippe'em Lejeune'em”. *Teksty Drugie* 2–3 (2003): 213–229.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Szkic o pochodzeniu języków*. Tłum. Bogdan Banasiak. Warszawa: Oficyna, 2019.

- Rousseau, Jean-Jacques. *Wyznania*. Tłum. Tadeusz Boy-Żeleński. Warszawa: Fundacja Nowoczesna Polska. Dostęp 1.06.2022. <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/rousseau-wyznania.pdf>.
- Sikora, Agata. *Szczerłość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Winkin, Yves. *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*. Tłum. Agnieszka Karpowicz. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Witeska-Młynarczyk Anna. „Can the Children Speak. Voice, Children and an ADHD Diagnosis in an Ethnographic Research”. *Revue des Sciences Sociales* 63 (2020): 46–57.

„Thus have I acted; these were my thoughts; such was I”. Voice, writing, audiobiographies

Summary

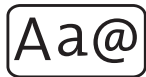
In this paper, I reflect on the source of insufficient research on spoken autobiographies and audiobiographies. Tracing the source of the genre’s oversight as a stand-alone genre worthy of in-depth research that benefits from the achievements of orality studies, I point to Jean Jacques Rousseau’s modern metaphysics of voice. In this paper I argue that audiobiography is neither a fictional creation nor a testimony. It is a genre of verbal creativity that demands in-depth research examining its cultural location and socio-political functions. To study audiobiographical performance, I argue, one must see voice and the genres based on it as a medium full of ambivalence, tensions, and negotiations happening within the field of social institutions and their actors. It is also necessary to see in it the artful practices of word art: vivid, variant improvisations that, drawing on linguistic and extra-linguistic means at any given moment, construct a life story that is, in this sense, a form of oral creativity in that it is not the only possible work of coherence, torn from the relations of the subject.

Keywords

voice, ideologies of voice, Rousseau, autobiography, audiobiography, anthropology of communication, genre of verbal creativity, autobiographical pact

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Marta Rakoczy, „«Powieм głośno: oto co czyniłem, co myślałem, czym byłem». Głos, pismo, audio-biografie”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 7–18. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-01.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 19–29
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-02



AUDIOBIOGRAFIE

AGNIESZKA KARPOWICZ*
Uniwersytet Warszawski

Którędy wyjść z siebie? Szkice do audiobiografii Mirona Białoszewskiego

Streszczenie

W artykule zanalizowano zbiór taśm magnetofonowych zdigitalizowanych przez Muzeum Literatury w Warszawie i przekazanych tej instytucji przez Jadwigę Stańczakową, by odpowiedzieć na pytanie, na ile głos Białoszewskiego czytającego i nagrywającego na magnetofon *Tajny dziennik* może zostać potraktowany jako medium autobiografii. Będzie mnie interesowało przede wszystkim to, czy słuchanie tejże autobiografii Białoszewskiego przemodelowuje tę, którą dobrze znamy z zapisów pisarza oraz jakie treści pozwala odkryć, zwłaszcza przemilczane czy niezwerbalizowane.

Słowa kluczowe

głos, Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, nagrania magnetofonowe

O autobiograficzności literatury tworzonej przez Mirona Białoszewskiego wiadomo już chyba wszystko – zarówno od samego autora, jak i od badaczy wielokrotnie analizujących ten aspekt jego twórczości. Obrazu relacji między jego prozą i poezją a piśmiennictwem autobiograficznym dopełniły w ostatnich latach nowe wydania tomów zawierających m.in. niepublikowane

* Kontakt z autorką: a.karpowicz@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0001-9593-2350.

wcześniej juvenilia i erotyki, ale przede wszystkim pośmiertna premiera *Tajnego dziennika*, tekstu, którego wydanie zostało zastrzeżone przez pisarza na dekady¹. Edycje te zawierają niewątpliwie więcej intymnych treści niż publikowane za jego życia utwory literackie, na pewno też w dzienniku Białoszewski pisał o sobie w bardziej bezpośredni, mniej zawołowany sposób². Jednak teza, że tworząc literaturę, Białoszewski pisał jednocześnie autobiografię, nie uległa znacznym rewizjom. Zasadniczo badacze są zgodni co do tego, że dziennik nie zrewolucjonizował wiedzy o biografii czy autobiograficznym „ja” pisarza wyniesionej z lektury jego wcześniejszych wierszy i prozy. „Małe narracje” Białoszewskiego wciąż można traktować – za Michałem Głowińskim – jako formy najbliższe piśmiennictwu osobistemu, a jego twórczość postrzegać w kategoriach „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego”³, choć warto też pamiętać, że chodzi tu raczej o literackie konstruowanie autobiografii, niepozbawione autocenzury i przemilczeń niż o praktykę diarystyczną w sensie ścisłym⁴.

Jest w tym kontekście znamienne, że *Dokładane treści*, pierwsza część *Tajnego dziennika* była przez Białoszewskiego redagowana i przygotowywana do publikacji – choć tym razem odroczonej – w podobny sposób jak powstające w tym samym okresie (listopad 1975 – luty 1978) utwory poetyckie i prozatorskie. Podstawę wydania dziennika z 2012 roku stanowił zachowany maszynopis, opracowany jeszcze za życia autora na podstawie nagrań magnetofonowych, które sporządzał, by niewidoma Jadwiga Stańczakowa mogła je przepisywać. Były to czytane przez Białoszewskiego rękopisy, datowane notatki tworzone w sposób ciągły w zeszytach, a czasem, zwłaszcza podczas wyjazdów, na luźnych kartkach. Materiały te zostały zdeponowane przez Stańczakową – podobnie jak kasety – w Muzeum Literatury

¹ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* (Kraków: Znak, 2012); *Proza stojąca, proza leżąca. Utwory zebrane*, t. 12 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015); *Polot nad niskimi sferami. Utwory zebrane*, t. 13 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017); *Świat można jeść w każdym miejscu. Utwory zebrane*, t. 14 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017).

² Więcej na ten temat zob. Agnieszka Karpowicz, „Ekstraspekcje. Dwie autobiografie «lizbońskie»”, w: *MiroFor*, t. 2, red. Maciej Byliniak i in. (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021); Agnieszka Karpowicz, „«Tak jakby poza nawiasem». Apolityczność Mirona Białoszewskiego?”, w: *Polityki/Awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021). Zob. też Adam Poprawa, Wojciech Browarny, red. *Białoszewski przed „Dziennikiem”* (Kraków: Universitas, 2010).

³ Michał Głowiński, „Białoszewskiego gatunki codzienne”, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. tenże, Zdzisław Łapiński (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1993), 146. Zob. też Michał Głowiński, „Małe narracje Mirona Białoszewskiego”, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973); Maria Janion, „Być Ja swojego Ja”, w: tejże, *Odnawianie znaczeń* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980); Anna Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego* (Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997).

⁴ Halina Konicka, „Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 1–2 (1997): 74; Joanna Niżyńska, *Królestwo małoznaczności. Trauma, codzienność, queer*, tłum. Agnieszka Pokojska (Kraków: Universitas, 2018).

im. Adama Mickiewicza w Warszawie. O ile Białoszewski lubił wyrzucać bruliony po nagraniu i przepisaniu ich treści, co stanowiło swego rodzaju proces redakcji utworów, o tyle Stańczakowa je zachowywała i w ten sposób wiele z nich uchroniła przed zniszczeniem.

Gdy mowa o autobiograficzności pisarstwa Białoszewskiego, istotne jest również to, że rękopisy *Dokładanych treści* nie uległy znacznej cenzurze autorskiej w trakcie opracowywania maszynopisu, jednak poeta postanowił ostatecznie wykreślić kilka drobnych szczegółów o znajomych, które wydały mu się prawdopodobnie zbyt prywatne, a także, co szczególnie intrygujące w przypadku dziennika stanowiącego po części piśmienny *coming out*, informacje o lekach traktowanych jako używki. W opublikowanej wersji bardziej bezpośrednio wzmianki na ten temat pojawiają się dwukrotnie: „Zabrakło w aptekach tussipectu, który podtrzymuje mnie na siłach. Dopiero przed paru dniami do aptek dowieźli tussipect. Kupiłem na zapas wielomiesięczny. I wpadłem w lepszy nastrój. Zresztą nabrałem więcej sił, nie wiadomo od czego”⁵; „Wymaniłem od niej codeinę i efedrynę. Ta ostatnia – jak się okazało – bez recept, trzeba znać nazwę, a jej etykietkę mi dała”⁶. W zeszycie datowanym „od 19 do 26 lutego 1977” przekreślono zapis, który ostatecznie nie znalazł się w opublikowanej wersji dziennika: „Wróciłem do domu. Napiłem się tussipectu. Te trochę efedryny od razu mnie wzmocniło właśnie. Jak by kto był ciekaw, to co używam, to trochę efedryny i dwie kodeiny na dobę. Żeby mi nie wmawiali ciężkich narkomanii”⁷. Niestety wśród taśm ze zbioru Stańczakowej nie zachowały się materiały audialne z 1977 roku. Relacja między nagraniami a maszynopisem stanowiącym podstawę edycji pozostaje więc częściowo zagadką.

Taśmy magnetofonowe, na których nagrano *Dokładane treści*, można potraktować po prostu jako przezroczysty nośnik służący jedynie procesowi redagowania tekstów, a magnetofon – jako praktyczne narzędzie techniczne umożliwiające Stańczakowej przepisywanie ich na maszynie. Nie sposób jednak pominąć tego, że wersja audialna *Tajnego dziennika* – nawet jeśli jest bliższa treści maszynopisów niż brulionów – oferuje nam niepowtarzalne doświadczenie słuchania Białoszewskiego czytającego własne zapiski diarystyczne. Jego „ja” autobiograficzne istnieje więc również poprzez głos.

Czy słuchanie autobiografii przemodelowuje opowieść, którą dobrze znamy z zapisów, i pozwala odkryć nowe treści, zwłaszcza te przemilczane czy niezwerbalizowane wcześniej? Co głos pisarza wnosi do rozumienia jego autobiograficznego „ja”? Zadawanie tych pytań jest dość ryzykowne – w tym sensie, że może zaprowadzić donikąd – skoro wiemy, że treść

⁵ Białoszewski, *Tajny dziennik*, 741.

⁶ Tamże.

⁷ Miron Białoszewski, *Dokładane treści*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 7–8, sygn. 16 T. 5. 3956.

nagrań zasadniczo nie odbiega ani od słów maszynopisu, dla którego stanowiły one podstawę, ani zachowanych fragmentów rękopisów, ale też ze względu na użytkowy, techniczny sposób wykorzystywania magnetofonu jako narzędzia pracy. Myślę jednak, że warto to ryzyko podjąć.

Głos zawsze wydaje się bliższy konkretnej osobie niż zapis i nawet w przypadku rejestracji na takim nośniku jak kasetę, daje poczucie kontaktu z cielesnym człowiekiem, choć jest od niego oderwany. Ton, intonacja, dykcja, akcentowanie, sposób mówienia są niczym sygnatura autora⁸, wiążą treść literatury z jego cielesnymi odgłosami (nabranie powietrza, mlaśnięcie, chrząknięcie), a także z otoczeniem, w którym się znajduje (odgłosy tła: szum zza otwartego okna, dźwięk przedmiotów stawianych na stole, szelest kartek, śmiechy, głosy czy ruchy innych osób). Dlatego też nietrudno uznać, że warstwa brzmieniowa odsłania więcej informacji biograficznych o autorze niż on sam wyjawia na poziomie werbalnym⁹.

W przypadku Białoszewskiego trzeba jednak pamiętać, że był on aktorem, wielokrotnie czytał swoje utwory publicznie, również w audycjach radiowych¹⁰. Naiwnością byłoby zakładać, że głos autora *Chamowa* nie jest tu poddany żadnej kontroli i odsłania kondycję osoby mówiącej; stanowi on raczej kolejne narzędzie kreowania „ja” pisarza. Jednak nagrywanie dziennika – utworu autobiograficznego, zawierającego sporo intymnych szczegółów z życia Białoszewskiego – w obecności przyjaciółki lub sam na sam z magnetofonem, nie jest sytuacją publiczną. Odsyła do prywatnej przestrzeni mieszkania – własnego lub Stańczakowej, w którym Białoszewski miał niemal status domownika – i do familiarnych relacji ze słuchaczką. Mowa tu też o utajnionych, poufnych treściach, przeznaczonych do ujawnienia dopiero po dekadach. Przede wszystkim warto więc sprawdzić, czy sposób czytania dziennika przez autora różni się w znaczący sposób od tego, jak wykonywał on domowe nagrania wierszy i próz przeznaczonych do druku, mniej bezpośrednio autobiograficznych.

⁸ Dominik Antonik, „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”, *Teksty Drugie* 5 (2015). Zob. też Justyna Tuszyńska, „Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w Fonografii”, *Teksty Drugie* 5 (2015).

⁹ Agnieszka Karpowicz, „Fono-chrono-grafie”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022).

¹⁰ Maciej Byliniak, „Wiersze idą do słuchu”, *Dwutygodnik* 72 (2011), dostęp 15.06.2022, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.

Gdy zaproponowałam moim studentom i studentkom ćwiczenie polegające na odsłuchaniu wybranych fragmentów *Chamowa*, a także wierszy z okresu odpowiadającego powstawaniu *Dokładanych treści* w wykonaniu autora i próbie scharakteryzowania jego głosu, a następnie wypełnienie ankiety na ten temat, ich spontaniczne i intuicyjne odpowiedzi na piśmie odwoływały się do cech fizycznych lub psychologicznych czytającej osoby¹¹. Taki tryb odbioru wydaje mi się szczególnie znaczący dla problematyki głosu autora jako medium autobiograficznego; czytanie tekstów zazwyczaj nie prowokuje takich refleksji.

Pierwsza, jaką udało mi się wyróżnić, grupa odpowiedzi na prośbę o scharakteryzowanie głosu Białoszewskiego, dotyczyła płci osoby mówiącej. Zwracano uwagę na „cienkość” głosu, na to, że jest on „wysoki”, a nawet „za wysoki jak na głos męski”, kojarzono go z głosem „babcinym”, „dziecięcym”, określano też jako „bezpłciowy”. Choć bezdyskusyjnie uznawano głos za męski, wyczuwalne było przeświadczenie o jego nienormalności czy rozmytej, pogranicznej i nieostrej, genderowości.

Druga grupa odpowiedzi dotyczyła wieku osoby mówiącej. We wszystkich odpowiedziach odnoszących się do tego kryterium rozpoznawano w autorze osobę starszą („dziadek”, „podeszły wiek”), a wrażenie to wzmocniały zarówno jakość nagrania („stare”, „nieprofesjonalne”, „amatorskie”, „z PRL”), jak i sposób mówienia Białoszewskiego, który wydał się niewspółczesny, przypominał artykulację znaną z polskich filmów międzywojennych, odsyłał do osoby nabywającej kompetencji językowych przed drugą wojną światową („nosowy, przedwojenny”, „jak na starych filmach”). Niewyraźną, czasem utrudniającą rozumienie słów dykcję („bełkot”, „zjadanie końcówek”, „niedokładność” czy „niedbałość”) wskazywano najczęściej jako sposób mówienia pisarza. Usterki te odsyłać mogą z kolei wprost do dentystrycznych kłopotów Białoszewskiego, znanych z jego autobiograficznych wierszy. Nawet dla osób niekoniecznie świadomych nieheteronormalności poety, znających datę jego urodzenia czy wiedzących, dlaczego wymowa pisarza w latach 70. XX wieku nie jest nieskazitelna, głos okazał się nośnikiem konkretnych informacji o jego cielesnej kondycji, fizyczności i seksualności.

Głos zatrzymywał więc na osobie, zaś pytanie o jego cechy kierowało uwagę – poza jedną wypowiedzią oceniającą profesjonalnie jakość brzmienia w kategoriach muzycznych i fonograficznych – ku cechom fizycznym pisarza lub prowadziło do próby uchwycenia jego aktualnego nastroju psychicznego („znieczierpliwiony”, „jakby pędził”, „niezły aparat”, „fajny facet”, „zestresowany”, „porywczy”, „zaaferowany”, „ma mniej lub więcej energii”).

¹¹ Bardzo dziękuję dwóm grupom studentów III roku studiów licencjackich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, którzy uczęszczali na moje zajęcia analiza tekstu literackiego w roku akademickim 2021/2022, za wzięcie udziału w ćwiczeniu i wspaniałą dyskusję. Piśmienne wypowiedzi umożliwiły mi spojrzenie z dystansu na nagrania Białoszewskiego i okazały się bardzo istotne dla rozumienia i sposobu interpretowania nagrań.

Znamienne, że wiele odpowiedzi wskazywało też na to, że słuchanie głosu autora utrudnia zrozumienie treści, wymaga skupienia się właśnie na tym, jak się mówi lub kto mówi, a nie na tym, co zostało powiedziane i co to oznacza. Świetnym przykładem jest jedna z niezwykle trafnych odpowiedzi charakteryzujących głos pisarza: historie „same w sobie nie muszą być zabawne, by śmieszyły”. Podczas odsłuchu jednogłośnie niemal dostrzeżono teatralność lub dramaturgiczność wykonywania utworów przez Białoszewskiego, na plan pierwszy wysuwały się określenia: „kabaretowość”, „stand-upowość”, „komizm”, głos „parodiujący”, „ironiczny”. Oczywisty wydał się podział na role, naśladowanie przez Białoszewskiego głosów osób, o których opowiadał i których słowa przytaczał. Literatura słuchana bezsprzecznie ujawniała swój dialogiczny, relacyjny charakter. Sam akt opowiadania interpretowany był raczej jako „mówienie do kogoś”, relacjonowanie wydarzeń komuś znajomemu w sytuacji intymnej albo towarzyskiej, a nie wykonywanie czy odtwarzanie własnej sztuki przez uznanego pisarza („Trochę jakby czytał głośno gazetę na prośbę kogoś, komu nie chce się sięgnąć po okulary do czytania”)¹². Teksty czytane odbierano również jako głosowe notatki, „zapisy z życia” zbliżone do mówionego dziennika osobistego. Nagrania kojarzyły się z opowiadaniem, anegdotą i zabawą w naśladowanie głosów innych ludzi i już z tego powodu narrator, choć definiowany jako uczestnik wydarzeń, które relacjonuje na taśmie, odbierany był jako osoba pozostająca „na styku zaangażowania i zdystansowania do tekstu” oraz opowiadanych zdarzeń, a czasem jako „ironicznie zdystansowana do własnej twórczości”. Głos okazał się więc nie tylko medium autobiografii autora, lecz także stosunku poety do tego, co opisywał – swojego otoczenia, innych osób, a ostatecznie również samego siebie i swojego tekstu.

Jeśli słuca się pierwszych zapisów fonicznych *Dokładanych treści* tuż po przesłuchaniu *Chamowa* – książki wydanej pośmiertnie, silnie nasyconej autobiograficznie, ale przygotowywanej początkowo przez Białoszewskiego z myślą o publikacji i wydanej na podstawie nagrań jako utwór literacki dopiero w 2008 roku – trudno znaleźć wyraźną różnicę między oboma tekstami na poziomie sposobu czytania. Można mieć wręcz wrażenie, że pierwsze partie dziennika są kontynuacją prozy, choć rękopisy jasno informują, że pisarz rozdzielał te dwa utwory (na okładkach zeszytów z *Dokładanymi treściami* zapisywał do pewnego momentu: „równoległe do *Chamowa*”). Nieostrość gatunkową pierwszej części *Tajnego dziennika* mogą jednak sugerować również notatki z *Dziennika we dwoje* Jadwigi Stańczakowej. Według jej zapisów Białoszewski 1 czerwca 1976 roku czytał publicznie swoim gościom, m.in.

¹² Agnieszka Karpowicz, „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 3 (2019).

redaktorkom z Państwowego Instytutu Wydawniczego, fragmenty dziennika z 17 maja tego samego roku. Stańczakowa porównuje je do *Kirkutu*, co oznacza, że chodzi tu o zapis o wyprawie w okolice pracowni Ludmiły Murawskiej. Choć były to, jak pisze Stańczakowa, „trefne numery”¹³ – bo ocenzone przez Białoszewskiego – można sądzić, że pisząc dziennik, poeta nie traktował go początkowo tylko jako formy w pełni prywatnej czy Nieliterackiej. Na to samo wskazują nagrania dziennika z 1976 roku.

Dopiero taśma o sygnaturze M.01396, na którą nagrano partię drugiej części diariusza, *Nadawanie*, rozpoczynająca się od notatek głosowych z jesieni 1978 roku, pozwala sądzić, że relacja Białoszewskiego z własnym zapisem autobiograficznym jest bardziej prywatna. To i kolejne nagrania (trwające do 1980 roku włącznie) wskazują na znaczącą zmianę. Pisarz cedzi słowa, czyta (lub mówi¹⁴) powoli, czasem sylabizując, wyraźnie słychać starania – nie zawsze udane – o to, by słowa brzmiały wyraźnie: zwłaszcza na początku nagrania wypowiedane są niemal pojedynczo. Od tego momentu pojawia się też dalej stosowana konsekwentnie metoda dyktowania znaków interpunkcyjnych i instruowania co do odstępów między wierszami. To również on sam rozpoczyna nagranie charakterystycznym: „Uwaga! Uwaga! Miron Białoszewski”, po czym podaje numer taśmy i ścieżki, jak na wcześniejszych nagraniach robiła Stańczakowa, a następnie datę i/lub tytuł czytanego utworu. Głos Białoszewskiego jest tu o wiele niższy niż na poprzednich nagraniach, pisarz wydaje się zmęczony. Słychać, że mówienie (lub czytanie) sprawia mu trudność, myli się i zacina dużo częściej niż wcześniej, referuje monotennie, frazom brak rytmu, znika też tak charakterystyczna dla niego intonacja wznosząca, dzięki której opowiadacz uzyskiwał efekt zawieszenia, zaskoczenia lub rozbawienia słuchacza – zastępuje ją intonacja opadająca; znikają również anegdotyczność i teatralność wykonania, opowieść przestaje być wartką, tekst zostaje poszatkowany na małe fragmenty, przedzielone zbyt długimi pauzami. Pisarz nie próbuje już naśladować czy przedrzeźniać głosów osób, których słowa przytacza. Całość brzmi jednolicie i jednostajnie, krótkie fragmenty przyspieszenia i energicznego sposobu mówienia ustępują narracji prowadzonej ciepłym, chropawym, ale przede wszystkim bardzo powolnym, lekko znużonym głosem. Na taśmach z 1980 roku Białoszewski zdecydowanie częściej niż wcześniej sapie, trudniej mu złapać oddech.

¹³ Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, oprac. Adam Poprawa, Waclaw Borowy (Wrocław: Wroclawskie Wydawnictwo Literackie, 2015), 250.

¹⁴ Według Macieja Byliniaka taśma ta może być pierwszą, na której podczas nagrań Białoszewski stosuje nową metodę pracy. Polegała ona na mówieniu tekstu na gorąco, bez pośrednictwa rękopiśmiennych notatek, ale z myślą o spisywaniu tekstu z nagrań. Byliniak przedstawił tę koncepcję podczas spotkania „Taśmy, zlepy, dźwięki. Białoszewski do słuchania” w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Warszawie 1 grudnia 2022 r.

Dojmujące podczas słuchania tych ostatnich nagrań są jednak przede wszystkim liczne przerwy i zacięcia, cisza wypełniona mechanicznym szumem taśmy, brzdękiem (prawdopodobnie) szklanki stawianej na stole, a czasem dźwiękiem dochodzącym (chyba) zza otwartego okna. Głos Białoszewskiego nie dominuje nad otoczeniem, nie jest w centrum. Niemal po każdym słowie poeta robi pauzę, jedynie czasem i na krótko zwiększając tempo. Paradoksalnie słychać tu więcej tła, któremu pisarz „oddaje głos”, ustępuje miejsca, wydobywając w ten sposób luki, pozwalając zapisywać się na taśmie ciszy, własnemu oddechowi i wpływającemu czasowi, w którym nic się nie dzieje. Można mieć wrażenie, że to osoba mówiąca stwarza co jakiś czas przerywniki czy tło dźwiękowe dla nagrywanego otoczenia.

Być może dzieje się tak dlatego, że w tym czasie pisarz zaczął pracować z magnetofonem samodzielnie i w samotności – brak słuchaczki, Jadwigi, w przypadku twórcy literatury relacyjnej, dialogicznej, wpisującego występ przed publicznością w swój proces twórczy i swoją definicję literatury, mógł stwarzać dyskomfort. Osoba mówiąca w samotności do magnetofonu, bardziej opowiada sobie samej, niż nakierowuje przekaz na odbiorcę. Wydaje się, że początkowo było to dla Białoszewskiego dość nienaturalne: trudno mu złapać rytm opowieści, oswoić mówienie do maszyny. Brak Stańczakowej w momencie nagrywania wyjaśniałby też konieczność dyktowania znaków interpunkcyjnych; tekst nie mógł być korygowany na bieżąco. Oczywiście, że w głosie pisarza słychać też zmęczenie, chorobę, złe samopoczucie, a w ten sposób sama zmiana sposobu czytania jest ważną informacją autobiograficzną. Wyrażnie też zmienia się stosunek poety do własnej opowieści autobiograficznej: jakby przestał się nią bawić, może nawet znudził nagrywaniem dziennikiem. Czytanie tekstu autobiograficznego przestaje tu być formą towarzyskiej rozrywki, a staje się surowym zapisem tekstu na użytek przyszłej, pośmiertnej publikacji. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że nagrania te wpisują się – zapewne nieintencjonalnie – w myślenie o zapisie magnetofonowym jako nie tylko utrwalającym to, co werbalne, lecz także mediumicznym w sensie ścisłym. Takie refleksje nie były obce środowisku Białoszewskiego, podobnie jak eksperymenty magnetofonowe:

Jadzia puszczała mi swoje wiersze tak zwane poważne i wiersz dla dzieci. Przedtem zwierzyła mi, że kiedy namyślała się do tego wiersza dla dzieci, to nie mówiła nic na głos, a tymczasem na taśmie coś wyszło. Że to musiały być nagrane jej myśli. Lech Emfazy i inni specjaliści od parapsychologii i badań różnych dziwnych zjawisk twierdzą, że są przykłady na to, że taśma nagrywała niewypowiedziane słowa, a tylko myśli ludzkie. Powiedziałem Jadzi, żeby puściła taśmę. Puściła. Była to taśma z szepotanym namyślaniem się co do wierszyka. I z powtarzaniem o zakwitłym kaktusie¹⁵.

¹⁵ Białoszewski, *Tajny dziennik*, 572.

Część studentów i studentek, których zadaniem było scharakteryzowanie głosu pisarza czytającego własne teksty, już przy taśmach zawierających energicznie wykonywane utwory literackie bez trudu wyczuła, że ma do czynienia z kimś czytającym z kartki (szelest przewracanych stron), a nie improwizującym, a także wyłapała wszelkie pomyłki czy zacięcia odnoszące się do trudności z rozczytaniem tekstu. Wydaje się jednak, że cechy te narastają na nagraniach dziennika z 1978 i 1980 roku. Błyskotliwe uwagi studentów i studentek: „Jakby czytał rozkład jazdy”; „Ma się wrażenie jakby odczytywał cudzy tekst, który dostał do rąk pierwszy raz w życiu”, nabierają szczególnego znaczenia na ostatnich taśmach. Białoszewski, który – jak dobrze wiadomo dzięki doskonałym opracowaniom Anny Sobolewskiej czy Elżbiety Winieckiej – stosował w swojej twórczości nader często figurę bycia na zewnątrz siebie, nagrywając własne autobiograficzne notatki po jakimś czasie od ich napisania, odnajdywał samego siebie właśnie na zewnątrz, poza swoim ciałem. Być może więc było to coś więcej niż techniczna procedura redakcji tekstu czy dyktowanie treści przyjaciółce-maszynistce. Nie ma chyba nic bardziej niż głos wewnętrznego, wydobywającego się z wnętrza ludzkiego ciała i silnie naznaczonego fizjologią, co jednocześnie pozwala wyjść z siebie i być obserwatorem własnego „ja”.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 126–147.
- Białoszewski, Miron. *Dokładane treści*. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 7–8, Dział Rękopisów, sygn. 16 T. 5. 3956.
- Białoszewski, Miron. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Dział Foniczny, sygn. M.01394-M.01340.
- Białoszewski, Miron. *Polot nad niskimi sferami. Utwory zebrane*, t. 13. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Proza stojąca, proza leżąca. Utwory zebrane*, t. 12. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015.
- Białoszewski, Miron. *Świat można jeść w każdym miejscu. Utwory zebrane*, t. 14. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Tajny dziennik*. Kraków: Znak, 2012.
- Byliniak, Maciej. „Wiersze idą do słuchu”. *Dwutygodnik* 72 (2011). Dostęp 15.06.2022. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.
- Głowiński, Michał, „Białoszewskiego gatunki codzienne”. W: *Pisanie Białoszewskiego*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, 144–151. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1993.

- Głowiński, Michał. „Małe narracje Mirona Białoszewskiego”. W: Michał Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, 229–247. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Janion, Maria. „Być Ja swojego Ja”. W: Maria Janion, *Tragizm, historia, prywatność*, red. Małgorzata Czermińska, 406–417. Kraków: Universitas, 2000.
- Karpowicz, Agnieszka, „Ekstraspekcje. Dwie autobiografie «lizbońskie»”. W: *MiroFor*, t. II, red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk, 122–146. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021.
- Karpowicz, Agnieszka. „Fono-chrono-grafie. Archiwalia dźwiękowe Mirona Białoszewskiego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 1–12.
- Karpowicz, Agnieszka. „«Tak jakby poza nawiasem». Apolityczność Mirona Białoszewskiego?”. W: *Polityki/Awagardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz, 567–594. Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Karpowicz, Agnieszka. „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94.
- Konicka, Halina. „Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 1–2 (1997): 63–80.
- Niżyńska, Joanna. *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność, queer*. Tłum. Agnieszka Pokojska. Kraków: Universitas, 2018.
- Poprawa, Adam, Browarny, Wojciech, red. *Białoszewski przed „Dziennikiem”*. Kraków: Universitas, 2010.
- Stańczakowa, Jadwiga. *Dziennik we dwoje*. Oprac. i posł. Adam Poprawa. Wrocław: Warstwy, 2015.
- Świrek, Anna. *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*. Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997.
- Tuszyńska, Justyna. „Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 58–70.

Which Way Out of Myself?

Sketches for the Audiobiography of Miron Białoszewski

Summary

In this article, the author analyses a collection of tape recordings digitized by the Museum of Literature in Warsaw and donated to this institution by Jadwiga Stańczakowa. The aim of the article is an attempt to answer the question to what extent the voice of Białoszewski reading and

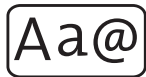
recording *Tajny dziennik* [*The Secret Diary*] on a tape recorder can be treated as a medium of autobiography. The main subject of this analysis is, above all, whether listening to this autobiography of Białoszewski remodels in a significant way things we already know well from the writer's notes and what new contents it allows us to discover, especially the silent or non-verbalized ones.

Keywords

voice, Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* [*The Secret Diary*], tape recordings

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Agnieszka Karpowicz, „Którędy wyjść z siebie? Szkice do audiobiografii Mirona Białoszewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 19–29. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-02.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 31–47
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-03



AUDIOBIOGRAFIE

BEATA ŚNIECIKOWSKA*
Instytut Badań Literackich PAN

Audiozabawa – audiozagadka – audiobiografia. O poetyce dźwięku w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego

Streszczenie

Artykuł dotyczy poetyki dźwięku przyrodniczych braci w sztuce: Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego. Autorka dowodzi powinowactw między stosowanymi przez artystów technikami instrumentacji dźwiękowej, pokazując jednocześnie wielką różnorodność tekstów o silnie waloryzowanej tkance brzmieniowej. Analizuje także rolę kinestezji artykulacyjnej w recepcji utworów o zagęszczonej fonostylistyce. Zabawy dźwiękiem, audiozagadki, fononarracje, teksty bliskie świętemu bełkotowi układają się w częściowo paralelne twórcze audiobiografie obu autorów.

Słowa kluczowe

Kurt Schwitters, Miron Białoszewski, awangarda, *sound studies*, poetyka dźwięku

* Kontakt z autorką: beata.sniecikowska@ibl.waw.pl; ORCID: 0000-0003-0099-5792.

1. Przyrodni brat Schwittersa? Białoszewski!

Aranżowane przeze mnie w tym tekście komparatystyczne spotkanie Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego jest jednym z pierwszych, jakie im się przydarzyły¹. A przecież przesłanek łączenia działań obu autorów jest co najmniej kilka. Za jedną z najważniejszych uznaję „omnitwórczość”, brak „rozgraniczenia między istnieniem i tworzeniem”². Inna to kreowanie „czegoś więcej z prawie niczego”³, równouprawnienie najróżniejszych materii – i inspiracji – artystycznych, także tych, które nawet dzisiaj niewielu artystów uznałoby za tworzywo (godne) sztuki.

Agnieszka Karpowicz proponuje – celną – analizę Schwittersowskiego *Merz* i „zlepu” Białoszewskiego:

Struktura *Merz* była równie pojemna i elastyczna, jak proza Białoszewskiego. Heterogeniczność materiałów można tu interpretować jako heterogeniczność elementów świata, w którym równą wartość ma każdy bilet tramwajowy, opakowanie, koperta, zdarta podeśzwa, piórko, drut (...)⁴.

Proza Mirona Białoszewskiego mieści w sobie cały ten *zlep* – bez hierarchii i wykluczeń. *Merz* Schwittersa wyraża podobną postawę wobec świata, którego wszystkie elementy mogą być tolerowane, ponieważ są afirmowane w swej wielości, równorzędności, ale także różnorodności. Rzeczywistość widziana oczami tych artystów nie dzieli się dychotomicznie na to, co poprawne i niepoprawne, ważne i nieważne, piękne i brzydkie, dobre i złe, godne szacunku i niegodne czy mówiące i nieme⁵.

¹ Wedle moich ustaleń jest to zaledwie druga pogłębiona analiza porównawcza postaw i twórczości obu autorów. Pierwszą jest szkic: Agnieszka Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep». Estetyczne modele kultury oparte na tolerancji w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”, w: *Literatura, kultura, tolerancja*, red. Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Jarosław Płuciennik (Kraków: Universitas, 2008). O filiacjach poetyki obu twórców wspominam także, bardziej kontekstowo, w artykule: Beata Śniecikowska, „Polot nad niskimi (i wyższymi) dźwiękami – wokół «najnowszych» wierszy Mirona Białoszewskiego”, w: *MiroFor*, t. 1, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk (Gdańsk Fundacja Terytoria Książki, 2020), 157–169.

² Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep»”, 160.

³ Formuła Joanny Niżyńskiej określająca życiopisanie Białoszewskiego: Joanna Niżyńska, *Królestwo małożnaczości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, tłum. Agnieszka Pokojka (Kraków: Universitas, 2018), 151.

⁴ Karpowicz, „«Merzbau» i «Zlep»”, 153.

⁵ Tamże, 154–155.

Przedmiotem analiz porównawczych Karpowicz są twórczość plastyczna Schwittersa i proza Białoszewskiego. Ja proponuję spojrzenie po części komplementarne wobec ujęcia badaczki. Interesują mnie przede wszystkim teksty poetyckie i ich wielka „nadsłyszalność”, wynik szczególnej, skrajnie dalekiej od „klasycznej” eufonii⁶, (nad)organizacji tkanki brzmieniowej⁷. Skupię się zatem na instrumentacji dźwiękowej, pełniącej nierzadko u obu autorów funkcje werszotwórcze, oraz na kinestezji artykulacyjnej związanej z głosowym odtwarzaniem fonostylistycznych spiętrzeń. Ten „rewers” działań instrumentacyjnych jest wszak oczywistym, wyrazistym, a niesłusznie pomijanym, ucieleśnieniem liryki. Nie da się także abstrahować od warstwy wizualnej utworów obu poetów – szczególna materialność ich dzieł konkretyzuje się także poprzez nierozzerwalne spłoty typograficzno-brzmieniowe.

Proponuję wysłuchanie, i obejrzenie, kilku wmontowanych przeze mnie w porządkującą ramę dialogów „przyrodnich braci”, którzy sami nie mogli się spotkać w czasoprzestrzeni. To tekstowe spotkania poza najoczywistszymi, „udeptanymi” percepcyjnie i krytycznoliteracko ścieżkami. Nie zajmuję się zatem Schwittersowską *Ursonate*, ale kompozycjami znacznie mniej u nas znanymi i jednocześnie mniej „mirohładowymi”⁸, łatwiejszymi do znaczeniowego zdeszyfrowania, wreszcie, na oko (i ucho) mniej spektakularnie dadaistycznymi⁹ (i z tego być może powodu słabiej reprezentowanymi czytelniczko). Białoszewski pojawia

⁶ Zob. Lucylla Pszczołowska, *Instrumentacja głoskowa* (Wrocław: Ossolineum, 1977), 94–104.

⁷ Kolejnym analitycznym krokiem mogłoby być komparatystyczne badanie charakteryzującego działania Schwittersa i Białoszewskiego ciążenia ku performatywności literatury. Bardzo istotna była dla obu twórców realizacja głosowa i – nierzadko – towarzyszący jej minispektakl. Białoszewski twierdził: „Zawsze uważałem poezję za coś do czytania na głos (...). Poezja osiąga swoje pełne bycie, gdy jest mówiona na głos”; cyt. za *Białoszewski do słuchu*, vol. 4 (Warszawa: Bołt Records, 2013). Schwitters mówił: „Słuchanie *Sonaty* [*Ursonate*] jest lepsze niż jej czytanie. Dlatego lubię wykonywać ją publicznie”; cyt. za Nancy Perloff, „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde”, w: *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. Marjorie Perloff, Craig Dworkin (Chicago: University of Chicago Press, 2009), 110; jeśli nie podano inaczej, tłumaczenia są mojego autorstwa. Interesujące byłoby przeprowadzenie badań porównawczych sposobów mówienia i czytania (zdumiewająco odmiennych!) własnych tekstów przez obu autorów. O nieoczywistościach płynących z badania nagrań Białoszewskiego zob. Agnieszka Karpowicz, „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94. Zob. też Elżbieta Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny* (Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006), 87–88; Aleksandra Kremer, „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”, *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–125; Aleksandra Kremer, *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II* (Cambridge: Harvard University Press, 2021).

⁸ W trójstopniowej kategoryzacji literatury asemantyzującej byłyby to teksty „słopiewne” i „namopaniczne”. Dotąd Schwitters znany był w Polsce bardziej ze swych hermetycznych znaczeniowo „mirohładów”. Zob. Beata Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2017), 204–215.

⁹ Odwołuję się do wciąż funkcjonującego u nas stereotypu dada. Zob. np. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 257–479; Paulina Kurc-Maj, Paweł Polit, red. *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej* (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017).

się tu natomiast wyłącznie za sprawą swych (dotychczasowych) ineditów¹⁰, tekstów, które siłą rzeczy postrzega się jako nowe, nieopatrzone (i nieosłuchane), mimo że powstały kilka dekad temu i są reprezentatywne dla poetyki autora¹¹.

W serii komparatystycznych analiz ujawniać się będą, naturalnie, nie tylko podobieństwa między twórcami, ale także odmienności ich sztuki. Pokazać chcę jednak, jak różnorodne treści przekazywali artyści dzięki zagęszczaniu tkanki brzmieniowej oraz jak wielu tekstowym modalnościom¹² służyły tego rodzaju układy instrumentacyjne. I Schwitters, i Białoszewski byli mistrzami życiopisania. Ich biografie to jednocześnie, jak staram się dowodzić, szeroko rozumiane twórcze audiobiografie.

2. „Przemerzowane banalności”¹³

Wiele powiedziano już o fascynacji Białoszewskiego tym, co potoczne, zwyczajne, banalne, powykrzywane językowo. Wiele napisano również – także po polsku – o podobnych artystycznych pasjach Schwittersa. Tyle tylko, że identyfikowano je u nas przede wszystkim na gruncie sztuk wizualnych autora *Merz*. Tymczasem istnieją ogromne, nieodkryte przez polskich odbiorców, przestrzenie twórczości literackiej dadaisty zaskakująco pokrewne wyrażanym w słowie zainteresowaniom Białoszewskiego. Wiele tu banalności, zwyczajności – i ich dźwiękowego nieokiełznania. U obu artystów podobne fascynacje wcielają się w poezję, prozę, twórczość kabaretową, teksty dramatyczne (literacka spuścizna Schwittersa w żadnej mierze

¹⁰ Mowa o tomach: Miron Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942-1970, Utwory zebrane*, t. 13, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska, (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017); Miron Białoszewski, *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975-1983, Utwory zebrane*, t. 14, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017). Publikacje te oznaczam, odpowiednio, skrótami: t. 13, t. 14. Cyfry po skrótach wskazują numery stron. Jeśli nie zaznaczam inaczej, podkreślenia wewnątrz cytatów pochodzą od autora.

¹¹ O dźwiękowości (dotychczasowych) ineditów piszę także w tekście: Śniecikowska, „Polot”.

¹² Odwołuję się do rozumienia modalności w badaniach historycznoliterackich zaprezentowanego przez Włodzimierza Boleckiego: Włodzimierz Bolecki, *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*, w: tegoż, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, Fundacja Akademia Humanistyczna, 2012), 188–199.

¹³ Schwitters pisze: „Nicht alle Banalitaeten sind dadaistisch. (...) Wenn ich es aber als dada erkenne, so ist es dada durch mich: **ich** = dada. (...) **Ich habe Banalitaeten vermerzt**, d.h. ein Kunstwerk aus Gegeneuberstellung und Wertung an sich banaler Saetze gemacht”; [Nie wszystkie banalności są dadaistyczne. (...) Gdy jednak uznaję je za dada, są dada poprzez mnie: ja = dada. Przemerzowałem banalności, a zatem stworzyłem dzieło sztuki poprzez skonfrontowanie i przewartościowanie zdań banalnych samych w sobie]; Kurt Schwitters, *KUWITTER. Grottesken, Szenen, Banalitaeten*, hrsg. Uta Brandes, Michael Erhoff (Hamburg: Edition Nautilus, 1986), 29. Tłumaczenie tekstów Schwittersa jest zawsze tylko językowym przybliżeniem, nie sposób oddać wszystkich brzmieniowo-semantycznych uwikłań tych utworów. Za konsultacje językowe bardzo dziękuję dr Kalinie Kupczyńskiej i dr Jerzemu Gaszewskiemu.

nie stanowi asemantyzującego monolitu). U obu autorów pojawiają się zatem frazy „gadane”, podsłuchane, wykrojone z codzienności, ale – na różne sposoby odkształcone, zagęszczone, „przemerzowane”. W literackich „słyszałkach”¹⁴ celuje Białoszewski, ale także u Schwittersa znajdziemy ich niemało.

Na początek wysłuchajmy fragmentu tekstu hanowerskiego autora, utworu bardzo odmiennego od tego, co w powszechnym oglądzie uchodzi u nas za *oeuvre dada*:

Unter uns Kollegen

Höflich bin ich immer. Morgens, wenn ich aufstehe, sage ich zu mir selbst: „Guten Morgen!” – „Guten Morgen, Herr Kollege”, antworte ich mir. – „Gehts Ihnen?” – „N-na...” – „N-na?...” – „N-na..!” – „Soo, soo!” – „Nna!” – „Tjaah!” – „Hmhmhm.” – „Na und?” – „Und?” – „Ja ja ja.” – „Was sagst De?” – „Nein, neinn!” – „Ja ja ja jaaa!” – „Hmhm” – „Nich wahr?” – „Aber ja.” – „Warum?” – „Was bitte?” – „Bitte sehr!” – „- - - Bitte sehr???” – „Bitttte seehrr!!!” – „B-bitte sssehrr!” – „Na, ja,” – „Hmhm hm hm.” – „N’ aber.” – „Ja ja, nei nei nein, ja ja!” – „O, ooooo - - fffff ff” (gefloetet). – „Psst!” – „Nannu?” – „Ruhe!” – „Ja aber...” – „Ruhe!!!” – „Wieso?” – „RrUUUhee!!!” – „Aber bbitte?!” – „RrrrrUUheeeee!!!!!!” – „Ha ha ha ha ha.” – „Donnerrwetter!” – „Halunke, Schwein, Biest, Teufel!” – „Was meist Du?” – „Idioot.” (...) ¹⁵.

Jak widać – i słycać – gadanie do siebie, gęsto okraszone użyciem wytartych formułek grzecznościowych, może stać się literacką kanwą dla swoistej językowej „muzyki konkretnej”. Tworzą ją odpodobnione, m.in. poprzez ustawiczne powtórzenia¹⁶ i dźwiękowo-wizualne odkształcenia, najprostsze, najbanalniejsze frazy [„O, ooooo (...) – „Psst!” – „Nannu?” – „Ruhe!” – „Ja aber...” – „Ruhe!!!” – „Wieso?” – „RrUUUhee!!!” – „Aber bbitte?!” – „RrrrrUUheeeee!!!!!!”¹⁷. Cała „wymamrotana” pod nosem sytuacja jest tyleż codzienna, zwyczajna, co – zdumiewająca.

¹⁴ Słowo zaczerpnięte z tytułu cyklu Białoszewskiego (t. 14: 196–197).

¹⁵ Schwitters, *KUWITTER*, 39. [Między nami kolegami // Zawsze jestem uprzejmy. Rano, gdy wstanę, mówię sam do siebie: „Dzień dobry!” – „Dzień dobry, Panie Kolego”, odpowiadam sam sobie. – „Jak leci?” – „N-no...” – „N-no?...” – „N-no...” - - „Taak, taak!” – „Nno!” – „Taa!” – „Hmhmhm” – „No i?” – „I?” – „Tak tak tak” – „Co tam gadasz?” – „Nie, nnie!” – „Tak tak tak taaak!” – „Hmhm” – „Nieprawdaż?” – „Ależ tak” – „Czemu?” – „Co proszę?” – „Proszę bardzo!” – „- - - Proszę bardzo???” – „Proszę baaardzo!!!” – „P-proszę bbbarrdzo!” – „No, tak” – „Hmhm hm hm” – „No alee” – „Tak tak, ne ne nie, tak tak!” – „O, ooooo - - fffff ff” – „Psst!” – „Nono?” – „Cicho!” – „Tak ale...” – „Cicho!!!” – „Jak to?” – „CiichOOO!!!” – „Ale pproszę?!” – „CiiichOOoooo!!!!!!” – „Ha ha ha ha ha.” – „Do pioruna!” – „Łotr, świnia, bestia, diabeł!” – „O co ci chodzi?” – „Idioota” (...)].

¹⁶ Zob. np. Jerzy Cieślowski, *Wielka zabawa* (Wrocław: Ossolineum, 1985), 244.

¹⁷ Bardzo ciekawie wykorzystują tę właściwość tekstu autorzy utworu wizualno-dźwiękowego inspirowanego Schwittersowskim *Unter uns Kollegen*: Ceven Knowles, Miriam Siebenstädt, *Hinausgehen I – Unter und Kollegen*, dostęp 3.03.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=pKUBtENU64>.



Bardzo podobnie – choć jednocześnie bardzo inaczej – działa Miron Białoszewski. Oto zaskakująca prezentacja banalnego mikrozdarczenia (wychodzenie na klatkę schodową) i nieoczywistego monologu – „samomowy” pełnej echowych powtórzeń, rymów dokładnych i niedokładnych oraz intertekstualnych echolalii (medytacyjne „om om om”):

Pani Jadźwinka (**toczy samomowę**)

Ta kobieta jest zdolna
 ta kobieta to ja
kobieto zdolna
 bądź transcendentalna

ruszamy ...amy ...amy
 zmęczyłam się
stacja
 medytacja

om om om
 czy zamknęłam dom?
om om om
 wyjdę dzisiaj z tą
 (wygląda na schody)
 Muńdziu... jesteś
 (...)

t. 14: 245, podkr. linią B.Ś.

Oba zacytowane utwory to kompozycje o interesującej, zagęszczonej teksturze dźwiękowej. To jednak tylko fonostylistyczny „rozbieg” do bardziej skomplikowanych brzmieniowo układów – kompozycji najeżonych współdźwięcznościami, skrajnie trudnych artykulacyjnie, silnie asemantyzujących.

3. Paronomazja w akcji

Schwitters i Białoszewski bardzo często sięgali po paronomazję. Chętnie wykorzystywali zwłaszcza figury etymologiczne i pseudoetymologiczne (pozorne figury etymologiczne), budując na nich wiersze o najróżniejszej artystycznej modalności. To poetyckie powinowactwo łatwo można przeoczyć (i go nie dosłyszeć), gdy skupiamy się na glosolaliczno-echolalicznym Schwittersowskim *opus magnum – Ursonate*. Tymczasem w tekstowym świecie zaprojektować można takie np. dialogi:

Nowa dzielnica ze źródłogonem	Der Hunger keucht den Berg
Stegny	Lügen
stygne	Fliegen
stepy	Ziegen
stypy	Ziegen siegen
sztywne	Lügen fliegen
stukne	Berge ziegen
stety	Ziegen siegen Fliegen
nie	Der Hunger keucht die Fliegen... ¹⁸
styki	
stygmy	
ścigi	
sztangi	
wy	
stawne	
Bogny	
Dagny	
Derby!	
23 III 78,	
t. 14: 94	

¹⁸ [Głód wysapuje górę
Kłamstwa / Kłamać
Muchy / Latać
Kozy zwyciężają / Kozić zwyciężać
Kłamstwa latają / Kłamać latać
Góry kozią / Góry kozić
Kozy zwyciężają muchy / Kozić zwyciężać latać
Głód wysapuje muchy...]

Oba wiersze robią wrażenie zapisów zabawy w wyszukiwanie niezobowiązujących semantycznie podobieństw między słowami i glosolalicznymi niby-słowami. Oboma rządzi „dowolnościowa”, niemotywowana semantycznie pseudoetymologia (bardzo szczególny „źródłogon”). Oba są w znacznej mierze enumeracyjne. Paradoksalnie (wszak dadaizm uchodzi za domenę rozpasanej zabawy) to tekst Białoszewskiego wydaje się bardziej ludyczny. Poeta „podmienia” głoski w paronimach („Stegny” : „stygne”, „stepy” : „stypy” : „stety” : „styki”)¹⁹. Bawi się w dopowiadanie początków słów – część wyrazów odkrywamy zatem wstecznie w motywowanych dźwiękowo glosolaliczno-leksykalnych ciągach (w ten sposób odnajdują się niespodziewanie „niestety” czy „wyścigi”; te ostatnie, notabene, uwsólniają nienacechowaną morfologicznie cząstkę „wy” z rozbitym na dwa wersy słowem „wystawne”). Na dobrą sprawę wiersz dałoby się czytać od tyłu („od ogona”, jak zdaje się zapowiadać tytuł) – recepcja sensów byłaby zbliżona. Można się także zastanawiać, czy mamy tu do czynienia ze „ścinkiem” istniejącego leksemu czy z neologizmem („ścigi”, „stawne”). U Białoszewskiego bardziej „rozwichrzone” są także rymy – gęsto, choć nieregularnie i nierzadko niedokładnie, spinające „wężowy” (graficznie) tekst²⁰.

Zasada twórcza Schwittersa wydaje się bardziej jednorodna i bardziej przewidywalna – główna, enumeracyjna część tekstu jest silnie pospinana izorymami, występującymi także wewnątrz wersów. Autor, inaczej niż w lepiej u nas znanych tekstach *Ursonate* czy *Katedrale*, nie tnie słów i nie komponuje parawerbalnych ciągów eholaliczno-glosolalicznych. Wykorzystuje leksemy niemieckie oraz stworzone na ich podobieństwo neologizmy, komponując poprawne gramatycznie wypowiedzenia. Podobnie jednak jak w wymienionych utworach tworzy wyrazistą, łatwo uchwytną brzmieniowo, wizualnie i artykulacyjnie symetrię tekstu.

A sensy? W obu wierszach bardzo niejasne, „mgławicowe”²¹, namopaniczno-mirohładowe. Gdyby odwołać się do stereotypu (który jednak staram się w tym tekście delikatnie podważyć), Białoszewski wydaje się bardziej dadaistyczny od dadaisty Schwittersa.

¹⁹ To strategia doskonale znana twórcom międzywojennej awangardy – także w jej konstruktywistycznym wcieleniu; zob. np. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 563–573.

²⁰ O graficznym modelu wiersza Białoszewskiego zob. Witold Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, (Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999).

²¹ Pojęcie semantycznej „mgławicowości” pożyczam od Romana Ingardena, posługującego się nim w analizach mirohładów; zob. Roman Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, w: tegoż, *Szkice z filozofii literatury* (Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”, 1947), 92.

I jeszcze jeden tekstowy dialog:

Wycinanka
wyciąć numer
wcięcie w talii
ścinek
przecinek
przeciętniak
wcinać!
zaciąć się
ścinać!

Das Urgebet der Scholle

Schale
Schiller
Schale
Schule Schule Schule uhle
Scholle Scholle Scholle rolle
Schale Schale Schale scheele
Mahle mahle mahle Mehl
Male male mahle Mehl
Male male male Malerei
alle alle alle allerei²²

t. 14: 173, z cyklu *Wiersze bez bicia*

Doskonale tu widać (i słyhać) fascynację obu twórców asemantyzującymi przestrzeniami paronomazji. Białoszewski czyni osią utworu rdzeń „-cin-” / „-ciąć-” (z jednym, znaczącym, pseudoetymologicznym wyjątkiem: „przeciętniaka”), znakomicie wpisując się w awangardową tradycję kubizmu dźwiękowego²³ (tu kubistycznie portretuje jedną rodzinę wyrazów). Schwitters „mota” tekst wokół kilku rdzeni łączonych pseudoetymologią bądź, rzadziej, wspólnym pochodzeniem. Wykorzystuje przy tym kilka schematów paronomastyczno-rytmicznych. Trudno tu mówić o wyrazistym rozwoju semantyki. Przyrasta przede wszystkim wieloznaczna, w sporej części homofoniczna masa dźwiękowa. Znów wedle dość wyrazistych i dość nieskomplikowanych reguł tekstowej symetrii.

²² Schwitters, *KUWITTER*, 1986, s. 88.

[Pramodlitwa bryły / skiby / kry / płastugi

Czasza
Schiller
Czasza
Szkoła szkoła szkoła oła
Bryła bryła bryła szpula*
Czasza czasza czasza scheele
Mielę mielę mielę mąka
Maluję maluję mielę mąka
Maluję maluję maluję malarstwo
Wszyscy wszyscy wszyscy różnoracy

* Wers zawiera słowa wieloznaczne: tytułowe „Scholle” (‘bryła, skiba, kra, płastuga’) i „rolle” (‘szpulka, krążek, rola’)

²³ Zob. Śniecikowska, „Nuż w uhu”, 201–203.

4. Wygibasy artykulacyjne i audiozagadki

Obaj poeci tworzyli także wiersze, które przypominają językowe „połamańce”, *tongue twisters* sprawdzające artykulacyjne umiejętności czytelników. Tego rodzaju konstrukcje – chętnie wykorzystywane w praktyce dydaktycznej (nauczanie języków obcych) i logopedycznej – to zazwyczaj frazy operujące aliteracją inicjalną i wewnątrzwyrazową lub paronomazją. Ich nieskomplikowane, niekiedy nieco tautologiczne sensy nie nastręczają większych kłopotów interpretacyjnych („Chrząszcz brzmi w trzcinie w Szczebrzeszynie”, „Król Karol kupił królowej Karolinie korale koloru koralowego”, „W czasie suszy szosa sucha”, „Rewolwer się wyrewolwerował”). Fragmenty poniższego konkatenacyjnego, semantycznie gradacyjnego wiersza Schwittersa można by bez problemu wykorzystać w nauczaniu języka niemieckiego. Trudność sprawić by mogło jedynie wyjaśnienie, co dokładnie znaczy neologiczne „puppen” (‘lalkować’? Pobrzmiewa tu również czasownik „sich entpuppen” – ‘przepoczwarczać się’, ‘okazać się’):

Sie puppt mit Puppen
 Die Puppen puppen mit kleinen Puppen,
 Die kleinen Puppen puppen mit winzigen Puppen,
 Die winzigen Puppen puppen mit Püppchen,
 Die Püppchen puppen mit kleinen Püppchen,
 Die kleinen Püppchen puppen mit winzigen Püppchen,
 Keiner puppt mit ihr.
 (...) ²⁴

²⁴ Kurt Schwitters, *Das literarische Werk*, Band 1, *Lyrik* (Köln: DuMont Buchverlag, 1973), 143.
 [Ona lalkuje lalkami*]

Lalki lalkują małymi lalkami.
 Małe lalki lalkują malutkimi lalkami.
 Malutkie lalki lalkują laleczkami.
 Laleczki lalkują małymi laleczkami.
 Małe laleczki lalkują malutkimi laleczkami,
 Nikt nie lalkuje nimi.

* „Puppe” znaczy także ‘poczwarka’].

Zwykle jednak w wierszach Schwittersa i Białoszewskiego – także tych przypominających na oko (czy raczej: na ucho i aparat mowy) ćwiczenia logopedyczne – znaczenia wikłają się, a trudności interpretacyjne piętrzą. Oto dwa przykłady:

tren na sen
tren pełen den
przez wszystkie przelatuje
t. 14: 228

Das Urteil ist ein Teil der Uhr,
Jedoch ein kleines Teilchen nur²⁵.

Na dwa pierwsze wersy miniatury Białoszewskiego składa się zaledwie sześć słów – aż cztery z nich łączy wyrazisty izorym męski („tren”: „sen” : „tren”: „den”); także wyraz „pełen” rymuje się, mniej dokładnie, z wymienionymi jednosylabowymi leksemami. W obu wersach bardzo wyrazista jest harmonia wokaliczna (operują wszak niemal wyłącznie samogłoską „e”). A sensory? Schodzą na drugi plan. Tekst zdaje się stworzony wyłącznie do słuchu – i dla gimnastyki artykulacyjnej. Wszystko zmienia się za sprawą ostatniego wersu (notabene także bardzo wyrazistego dźwiękowo, dzięki pogłębionej aliteracji inicjalnej). „Przelatywanie przez dna” pozwala ukierunkować interpretację (ta oscyluje wokół sensów związanych z utratą, ucieczką w sen, niemożnością odnalezienia ukojenia). Wciąż jednak trudno mówić o wyrazistej linii rozwoju znaczeń.

Schwitters z kolei proponuje fonosemantyczną zagadkę. Pierwszy wers objaśnia paronomastyczną bliskość słów „Uhr” (‘godzina’) i „Urteil” (‘wyrok, osąd, werdykt’). Pokrewieństwo brzmieniowe nie przekłada się jednak w prosty sposób na sugerowaną łączność znaczeniową. Druga linia – za sprawą „Teilchen”, ‘cząstki’, włączająca się w ciąg paronomastyczny – zmienia (krzyżuje?) ścieżki interpretacji. Czyżby szło o pospieszne ferowanie wyroków, wydawanie osądów w nazbyt krótkim czasie? A może to wciąż tylko sylabiczna zabawa w poetyckie oddźwięki? Tak czy inaczej, oddalamy się od poetyki prostej, jednoznacznej, ludycznej „gimnastyki języka”.

²⁵ Schwitters, *KUWITTER*, 78.

[Wyrok jest częścią godziny,
Jednakże tylko małą cząsteczką.]

5. Fononarracje

Zarówno Schwitters, jak i Białoszewski pisali utwory o charakterze narracyjnym wykorzystujące liczne współdźwięczności. Niekiedy można nawet odnieść wrażenie, że są to narracje „napędzane” współdźwięcznościami, że fonostylizyka pełni w wierszach funkcję tekstotwórczą.

Oto fragmenty dwóch bardzo odmiennych semantycznie utworów²⁶:

Count Sardinowhount	Wstęp
In einer Mannsarde	(...)
Lebte eine Frau Sarde	aż wstawiona
Nein, eine Frau Sardine	wstawionna
Hinter der Gardine	wanna
Mit ihrem Mann,	nietopionna
Hernn Sardinowhich.	o mało w niej
Which Sardinowhich?	się bo śnięta
Mann Sardinowhich.	rato wanna
The Sardinowhich, which lived in the	rozgrze wanna
Herrsarde.	i ta (Haendel płyta)
Oh no the Sardinowho	I ta. I ta. I ta ii taaa oToodttooToodt
Who lived in the Mannsarde.	(...)
With his wife, Miss Sardine.	
Pardon Misses Sardinesse.	
He was a count	
Called Mr. Sardinowhount,	
(...) ²⁷	

t. 13: 243

²⁶ Z innej perspektywy analizowałam je w tekście Śniecikowska, „Polot”, 166–168.

²⁷ [Hrabia Sardynkotohrabia

W pewnej mansardzie
 Żyła pani Sarde
 Nie, pani Sardynka
 Za franką
 Ze swoim mężem,
 Panem Sardinowhichem.
 Którym Sardinowhichem?

Oba teksty są przewrotnie wielojęzyczne: Schwitters tworzy ludyczną niemiecko-angielską przeplatankę językową (z wtrąconym francuskim „pardon”). Włącza w niezwykłą słowną teksturę różnojęzyczne neologizmy, odgrywające wiele ról semantyczno-fonostylistycznych. Przykładowo, pisane z angielska nazwisko hrabiego (przypominające także słowiańskie nazwiska zakończone na „-icz”) pojawia się m.in. w homofonizującej frazie „Which Sardinowhich?”. Tę zaś interpretować można nie tylko jako zabawny kalambur, ale też jako parodystyczne nawiązanie do arystokratycznych rozmówek o koligacjach rodzinnych (który hrabia Sardynowicz? czy z tych Sardynowiczów?).

Różnojęzycznie poczyną sobie także Białoszewski. Fragment opowieści inspirowanej własnym traumatycznym przeżyciem²⁸ osnuwa wokół słowa „wanna” – leksemu istotnego z perspektywy semantycznej oraz, co dla kluczone dla konstrukcji wiersza, fonostylistycznej. Podwójne „n” centralnego w cytowanym urywku tekstu słowa zdaje się wymuszać duplikację tej głoski w innych zawierających ją leksemach. W ten sposób poeta wynajduje zupełnie niespodziewane „wanny” (oraz „wionny” i „pionny”) w innych, niekiedy graficznie porzeczonych, wyrazach i tym samym homofonizuje fragmenty utworu. Echolaliczne dopełnienie narracji okazuje się natomiast brzemienne w sensy – to archaizowana ortograficznie „śmierć” – niemieckie „Todt” (dawna pisownia, na początku XX w. zmieniona na „Tod”).

6. Święty bełkot?

Na koniec jeszcze jedna fonostylistyczna dykcja. Gęsta, „ciemna” znaczeniowo tkanka dźwiękowa wybranych tekstów Białoszewskiego i Schwittersa niekiedy przywodzi na myśl „mówienie językami”, zdaje się ocierać o święty bełkot. W cytowanych niżej wierszach autorzy naprowadzają czytelnika na trop sakralny *expressis verbis* („pan Bag”, „Gott”):

Mężem Sardinowhichem.
Sardinowhichem, który żył w pansardzie.
Co to – Sardynkokto
Który mieszkał w mansardzie.
Ze swoją żoną, panną Sardynką.
Pardon panią Sardinossą.
Był hrabią
Zwanym Panem Sardynkoktohrabią
[...]

²⁸ Próba samobójcza partnera poety (podjęta w łazience, stąd tekstowa wanna). Zob. np. t. 13: 356.

pbea pba
 pan Bag
 bład?
 nie
 bo to obok

Er sie Es
Unt
Hund
Tak
Pack
Karakte
Duumdu
Dirindir
Gott gnadet du.
Leben
Laufen
Streben
Vergeben
Schenken
Dirindir
Tak
Pack
Duumdu
Du²⁹

t. 14: 211

²⁹ Schwitters, *KUWITTER*, 32.

[On ona Ono
 I
 Pies
 Dzeń
 Pak
 Karakte
 Duumdu
 Dirindir
 Bóg łaskokazuje ty.
 Życie
 Bieganie
 Dążenie
 Przebaczenie
 Obdarowywanie
 Dirindir
 Dzeń
 Pak
 Tuumty
 Ty].

Obaj twórcy wykorzystują słowa ze swoich ojczystych języków – w brzmieniu „oryginalnym” („bład”, „Hund”) bądź „wykrzywionym” (nieoczywisty „pan Bag”, niejasne „Unt”). Wkomponowują jednak w wiersze także glosolaliczne niby-słowa odsyłające swą budową do fonotaktyki różnych, czasem pobrzmiewających egzotycznie, języków („pbea pba”, „Karakte / Duumdu”). Utwory nie stanowią zrozumiałych komunikatów. Nieglosolaliczne słowa i frazy pozwalają jednak na wmontowanie „bełkotliwych” części w szersze ramy semantyczne. Odwołania do sacrum – i jednego z wiązanych z nim „języków” – pozostają jednak czytelne.

Nie sposób zamknąć tej nieco ludycznej, bardzo wrywkowej analizy poważnymi konkluzjami historyczno- i teoretycznoliterackimi. Moim celem była przede wszystkim prezentacja nieoczywistych fonostylistycznych zbliżeń poetyk Schwittersa i Białoszewskiego. Ten dialogiczny tekst chciałabym zatem zakończyć jeszcze jedną – już „nieobrobioną” analitycznie – „rozmową”.

Pisze Kurt:

(...) dada nie jest śpiewem pogrzebowym – jest raczej wesołą, barwną igrą, boską zabawą. W niebie i w dada wszystko jest równe; taki stan nie zachodzi nigdzie indziej³⁰.

A Miron na to (dźwiękowo, koanicznie):

Krowa do much

- mch

t. 14: 115

³⁰ Kurt Schwitters, „Dadaizm”, tłum. J. Saloni, *Blok 6–7* (1924), [b.s.].

Bibliografia

- Białoszewski do słuchu*, vol. 4. Warszawa: Boft Records, 2013.
- Białoszewski, Miron. *Polot nad niskimi sferami. Rozproszone i niepublikowane wiersze – przekłady poetyckie – dramaty – 1942–1970, Utwory zebrane*, t. 13, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Świat można jeść w każdym miejscu. Rozproszone i niepublikowane wiersze i kabarety 1975–1983, Utwory zebrane*, t. 14, oprac. Maciej Byliniak, Marianna Sokołowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Bolecki, Włodzimierz. *Modalność. Literaturoznawstwo i kognitywizm (rekonesans)*. W: Włodzimierz Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, Akademia Humanistyczna, 2012.
- Cieślowski, Jerzy. *Wielka zabawa*. Wrocław: Ossolineum, 1985.
- Hinausgehen I – Unter und Kollegen*. Dostęp 3.03.2022. <https://www.youtube.com/watch?v=p-KUBttENU64>.
- Ingarden, Roman. *Graniczny wypadek dzieła literackiego*. W: Roman Ingarden, *Szkice z filozofii literatury*. Łódź: Polonista Spółdzielnia Wydawnicza, 1947.
- Karpowicz, Agnieszka. „Merzbau» i «Zlep». Estetyczne modele kultury oparte na tolerancji w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”. W: *Literatura, kultura, tolerancja*, red. Grzegorz Gazda, Irena Hübner, Jarosław Płuciennik. Kraków: Universitas, 2008.
- Karpowicz, Agnieszka. „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94.
- Kremer, Aleksandra. „Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 103–125.
- Kremer, Aleksandra. *The Sound of Modern Polish Poetry. Performance and Recording After World War II*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2021.
- Kurc-Maj, Paulina, Polit, Paweł, red. *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*. Łódź: Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Niżyńska, Joanna. *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*. Tłum. Agnieszka Pokojska. Kraków: Universitas, 2018.
- Perloff, Nancy. „Sound Poetry and the Musical Avant-Garde”. W: *The Sound of Poetry / The Poetry of Sound*, red. Marjorie Perloff, Craig Dworkin. Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- Sadowski, Witold. *Tekst graficzny Białoszewskiego*. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 1999.
- Schwitters, Kurt. „Dadaizm”. Tłum. J. Saloni. *Blok* 6–7 (1924): [b.s.].
- Schwitters, Kurt. *Das literarische Werk*, Band 1, *Lyrik*. Köln: DuMont Buchverlag, 1973.
- Schwitters, Kurt. *KUWITTER. Grotesken, Szenen, Banalitaeten*, hrsg. Uta Brandes, Michael Erhoff. Hamburg: Edition Nautilus, 1986.

Śniecikowska, Beata. „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK, 2017.

Śniecikowska, Beata. „Polot nad niskimi (i wyższymi) dźwiękami – wokół «najnowszych» wierszy Mirona Białoszewskiego”. *MiroFor*, t. 1, red. Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk, 157–169. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2020.

Winiecka, Elżbieta. *Białoszewski sylleptyczny*. Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2006.

Audioplay – Audioriddle – Audiobiography: Poetics of Sound in the Works of Kurt Schwitters and Miron Białoszewski

Summary

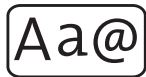
The article concerns poetics of sound of literary works of the two artists: a Dadaist Kurt Schwitters and a Polish poet, writer and performer of the 2nd half of the 20th century, Miron Białoszewski. The author analyses similarities in the use of certain devices of sound (i.a. paronomasia, glosso-lalia, alliteration), presenting wide range of texts and topics addressed in them. The article also tackles the problem of articulatory kinaesthesia in the works of dense sound texture.

Keywords

Kurt Schwitters, Miron Białoszewski, avant-garde, sound studies, poetics of sound

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Beata Śniecikowska, „Audiozabawa – audiozagadka – audiobiografia. O poetyce dźwięku w twórczości Kurta Schwittersa i Mirona Białoszewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2022), 19: 31–47. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-03.



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 poszukiwaniu 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 nagranych 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 krzyć, 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 rytмами 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 nieobojętną 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 jednokrotność 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 mówioność *Pamiętnika* często przysłania inne, równie ważkie 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

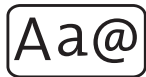
Miron Białoszewski often recorded his texts on a tape recorder. These sound documents are not only self-interpretation but also editorial sources. Recording his own works was also an autobiographical experience for Białoszewski.

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.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 61–70
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-05



AUDIOBIOGRAFIE

ALEKSANDER WÓJTOWICZ*

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Taśmy. O nagraniach spotkań z pisarzami w Muzeum Józefa Czechowicza

Pamięci Józefa Zięby

Streszczenie

Artykuł jest prezentacją przechowywanych w Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie taśm magnetofonowych zawierających nagrania spotkań autorskich, które odbywały się w tej instytucji w latach 70. i 80. minionego stulecia. Autor omawia główne problemy związane z opracowaniem i redakcją materiału archiwalnego, wyodrębnia także najważniejsze elementy spotkań autorskich, traktowanych jako praktyka usytuowana na pograniczu instytucji literatury.

Słowa kluczowe

spotkanie autorskie, nagrania, Muzeum Józefa Czechowicza., literatura w PRL, socjologia literatury, archiwum

* Kontakt z autorem: aleksander.wojtowicz@mail.umcs.pl; ORCID: 0000-0003-0436-1965.

W zbiorach Muzeum Józefa Czechowicza w Lublinie znajduje się kilkadziesiąt taśm magnetofonowych, które zostały nagrane w latach 70. i 80. Stanowią one dokumentację spotkań autorских organizowanych niemal od samego początku istnienia placówki, czyli od 1968 roku¹. Choć głównym zadaniem muzeum jest gromadzenie oraz eksponowanie materiałów dotyczących biografii i twórczości patrona (jak również innych pisarzy związanych z regionem), nagrania szybko stały się ważnym elementem geografii literackiej.

We wspomnianym okresie w muzeum gościli czołowi polscy pisarze i poeci, m.in. Miron Białoszewski, Leopold Buczkowski, Zbigniew Herbert, Julia Hartwig, Mieczysław Jastrun, Maria Kuncewiczowa, Marian Pankowski, Jan Józef Szczepański, Bohdan Zadura oraz Jerzy Zagórski. Spotkania zostały w znacznej części utrwalone przez Józefa Ziębę, ówczesnego kierownika muzeum. Sporządził obszerną dokumentację fotograficzną oraz nagrał rozmowy na taśmach magnetofonowych, czyli najłatwiej dostępnym w tym czasie nośniku². Ponieważ rejestracja odbywała się w warunkach amatorskich, nastęrczała wielu kłopotów, o których wyobrażenie dają słowa Zięby zapisane przy okazji innego projektu, związanego z nagrywaniem rozmów z osobami, które znały Józefa Czechowicza:

Niektóre opowieści były na tyle interesujące, że postanowiłem je utrwalić w formie zapisu magnetofonowego. Nie było to jednak łatwe, gdyż Muzeum nie posiadało początkowo własnego magnetofonu. Po jakimś czasie udało mi się zdobyć dostępny wówczas na rynku, chyba czeskiej produkcji, „walizkowy”, szpulowy, ważący kilkanaście kilogramów magnetofon, który nie zawsze miał ochotę wypełniać przypisaną mu funkcję. Poza tym były wówczas kłopoty ze zdobyciem niezbędnych do nagrywania taśm³.

Wspomnienie to można potraktować jako wyrazisty obrazek rodzajowy, odzwierciedlający logistyczne oraz materiałowe kłopoty, które towarzyszyły działalności muzealników w latach 70. Wpływały one na ich pracę niezależnie od dokonującego się w dziedzinie rejestracji dźwięku postępu, za którego sprawą stopniowo rozpowszechniał się zapis na kasetach magnetofonowych:

¹ Józef Zięba, *Muzeum Literackie im. J. Czechowicza w Lublinie* (Lublin: Muzeum Lubelskie, 1988), 32–45; Józef Zięba, *Józef Czechowicz i Muzeum jego imienia* (Lublin: Muzeum Okręgowe, 1980), 58.

² „Spotkania [autorskie] traktowaliśmy jak uroczyste święto, chociaż przygotowania wymagały sporo wysiłku. (...) Często musiałem czuwać nad sprawnością radiofonizacji, wykonywałem dokumentalne zdjęcia, a po zakończeniu odprowadzałem gości i nagrywałem na magnetofonie z niektórymi autorami wywiady...”; Józef Zięba, *Lublin. Miasto przeznaczenia. 1967–1979* (Lublin: Polihymnia, 2016), 261.

³ Józef Zięba, *Rozmowy o Józefie Czechowiczu* (Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2006), 5.

Po kilku latach udało mi się zdobyć (wypożyczyć?) z radiowego „demobilu” jakiś reporterski magnetofon, który ważył już tylko kilka kilogramów. Mogłem z nim wyjeżdżać poza Lublin. Magnetofon ten poza wieloma zaletami miał kilka wad. Często odmawiał posłuszeństwa, a stosowanych w nim taśm nie można było odtworzyć na innym sprzęcie. Zgromadzone nagrania traktowałem jako muzealne archiwalia. Przeleżały w zbiorach Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie ponad trzydzieści lat⁴.

Wskazane przez Ziębę problemy z gromadzeniem materiałów archiwalnych są ciekawe również dlatego, że pokazują, iż coraz większą uwagę zwracano na specyfikę historii mówionych.

Zebrane w ten sposób materiały stopniowo opracowywano i publikowano. O ile jednak wspomniane rozmowy dotyczące Józefa Czechowicza doczekały się publikacji książkowej stosunkowo szybko, bo w 2006 roku, o tyle nagrania ze spotkań autorskich pozostawały w formie analogowej przez kolejne kilkanaście lat. Dopiero na początku bieżącej dekady zostały zdigitalizowane w ramach współpracy Muzeum Józefa Czechowicza z Ośrodkiem „Brama Grodzka – Teatr NN”, zaś przeniesienie ich z nośnika analogowego na cyfrowy stało się impulsem do podjęcia dalszych prac. Niniejszy tekst zawiera kilka refleksji z nimi związanych, a koncentruje się przede wszystkim na specyfice spotkania autorskiego oraz jego miejsca w polu literatury⁵.

Zachowane nagrania dają wgląd w to, jak funkcjonowało ono w czasach PRL, kiedy tego rodzaju wydarzenia pełniły nieco odmienną rolę niż dzisiaj. Oczywiście archiwalny materiał nie pozwala na wyciągnięcie zbyt daleko idących wniosków dotyczących specyfiki spotkań (nawet pomimo obszernej dokumentacji fotograficznej oraz wspomnień uczestników). Sprawa wydaje się skomplikowana, tym bardziej że w wielu wypadkach trudno stwierdzić, czy zachowane nagrania są kompletną dokumentacją, czy obejmują jedynie część odbywającego się wydarzenia, którego reszta nie została utrwalona ze względu na ograniczenia techniczne bądź z innych przyczyn.

Wiedza na temat czynników determinujących kształt ówczesnego pola literatury pozwala traktować nagrania również jako zapis napięć ustalających zależności pomiędzy władzą, pisarzem a publicznością. Dynamika spotkań autorskich opiera się na relacji między dwoma ostatnimi podmiotami; z jednej strony odzwierciedla charakterystyczny dla komunikacji literackiej schemat autor–czytelnik, z drugiej natomiast go rozluźnia. Zarejestrowane na taśmie spotkania miały w gruncie rzeczy dość podobną formułę: rozpoczynały się od prezentacji tekstów

⁴ Tamże, 6.

⁵ Patrycja Prochera, „Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu”, *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna* 16 (2020), 84–85.

literackich czytanych przez autora bądź jednego z lubelskich twórców, po czym następowała rozmowa z prowadzącym spotkanie Józefem Ziębą, zaś na sam koniec – z publicznością.

Szczególnie istotne z dzisiejszej perspektywy wydają się interakcje między uczestnikami spotkania, a zwłaszcza te fragmenty, w których autor nie tylko prezentuje swoje teksty (choć te mają ogromną wartość), lecz także je komentuje bądź odpowiada na pytania związane z tym, co zaprezentował. Już na samym początku spotkania, które odbyło się 12 grudnia 1974 roku, Zbigniew Herbert konstatuje, że chciałby, aby to „spotkanie nie miało charakteru przemówienia”, co licznie (sądząc po fotografiach i wzmiankach o braku miejsca dla wszystkich zainteresowanych) zebrana publiczność przyjmuje z wyraźnym rozbawieniem. Dystans do konwencji jest zresztą elementem sporej części zarejestrowanych wydarzeń. Charakteryzowała je luźna atmosfera, co przekładało się na sposób, w jaki goście opowiadali o swojej twórczości. Warto przywołać tutaj dłuższy fragment wypowiedzi Herberta:

Kiedy zabieram się do pisania, „geneza twórczości” to się na polonistyce chyba nazywa, muszę być poruszony jakimś przedmiotem materialnym bardziej niż książką, bardziej niż może jakąś ideą, którą zaczerpnąłem skądkolwiek, mianowicie jakimś przedmiotem materialnym, jakimś przeżyciem, czymś, co w czasie moich podróży szczególnie mnie uderzyło, zafrapowało, zastanowiło. I parę lat temu byłem w Anglii, chciałem napisać coś o katedrach gotyckich, angielskich, o różnicy między gotyckimi a francuskimi katedrami, które jako tako poznałem. Aliści podróżując na północ tego pięknego kraju, natrafiłem na tak zwany mur Hadriana, to jest mniej więcej między Anglią a Szkocją, mur, który przebiega wyspę, pozostałość po Rzymianach.

Otóż, jak wiadomo, Rzymianie nie mieli u nas dobrej prasy z różnych względów. Bardziej w czasach romantyzmu stylizowaliśmy się na Greków. Rzymianie byli jakąś taką cywilizacją materialną, okrutną, zwyciężającą orężem (tutaj analogie do Rosji, Niemiec, naszej sytuacji geopolitycznej). Natomiast mało znam w literaturze polskiej, eseistyce polskiej, prac, które byłyby pochwałą Rzymu.

Otóż to właśnie tam, na tej bardzo dziwnej granicy między krajem Piktów, nigdy nie podbitych przez Rzymian, doznałem poczucia, doznałem jakiegoś takiego swoistego olśnienia potęgą Rzymian. Był to problem dla mnie dość skomplikowany, bo trzeba powiedzieć sobie, że z punktu widzenia moralnego nie mam jakiejś wielkiej sympatii do narodów czy do cywilizacji, które podbijały inne cywilizacje. Nie mam sympatii, już tak się jakoś ułożyło. Natomiast tutaj właśnie chciałbym oddać jakąś sprawiedliwość i myślałem właśnie, dlaczego ja pisałem o Etruskach, o Kreteńczykach, o wszystkich tych narodach, którym nie udało się w historii. I myślałem, czy ja nie powinienem spróbować napisać coś o Rzymianach, wyrażając swoje odczucia o wielkości tej cywilizacji, o ich błądach. No i wróciłem

także do swoich wspomnień i do wspomnień mojego profesora łaciny. Szkic nazywa się *Lekcja łaciny* i miał być już ukończony bardzo dawno⁶.

Aliści... wpadam w ton pana Waldorfa. Zawsze jak się głośno mówi, trzeba mieć taki przerwownik stylistyczny. Wydawało mi się, że ten szkic nie byłby pełny, bo ja się zajmuję (nie jako historyk, a jako amator) takim mało znanym epizodem, a mianowicie podbojem Brytanii przez Rzymian⁷.

Wywód utrzymany jest w charakterystycznym dla spotkań autorskich trybie. Herbert dostosowuje opowieść do specyfiki wydarzenia, komentuje swoją twórczość w sposób, który nie mieści się w konwencji wypowiedzi publicystycznej bądź wywiadu prasowego, zawierającego zazwyczaj przereklamowaną (i autoryzowaną) wersję rozmowy. To wypowiedź budowana *ad hoc*, na bieżąco korygowana oraz wzbogacana wtrętami i niewielkimi dygresjami, które rozluźniają strukturę wypowiedzi, a jednocześnie wprowadzają do niej wymiar autoironiczny. Herbert mówi tutaj o swojej twórczości, charakteryzuje własne zainteresowania, lecz jest to wypowiedź formułowana w specyficznym miejscu pola literackiego. Specyfika języka mówionego uwyrażnia się najmocniej nie tyle (czy: nie tylko) podczas odsłuchu, co podczas prób transkrypcji, które napotykają na szereg trudności (składnia, interpunkcja, poprawki itp.), nie zawsze możliwych do oddania w zapisie. Ta – trudna do „przełożenia” na tekst – warstwa nagrania jest najbardziej charakterystyczna dla spotkania autorskiego i to właśnie ona najszybciej ulatnia się podczas transkrypcji.

Nie jest to bynajmniej jedyny kłopot związany z techniczną stroną pracy nad nagraniami. Sporym problemem jest także zróżnicowana jakość zapisu magnetofonowego, która – jak można się domyślać – zależy od ustawienia mikrofonu. Najprawdopodobniej znajdował się on niedaleko od gościa, toteż jego głos zarejestrowany był zazwyczaj w sposób poprawny; o wiele gorzej nagrany został prowadzący spotkanie. A już najmniej zrozumiałe są pytania padające ze strony publiczności, które nierzadko pozostają częściowo niezrozumiałe. Widać to na przykładzie transkrypcji spotkania autorskiego Mirona Białoszewskiego (8 kwietnia 1976 roku), które opracował Piotr Sobolczyk⁸; słaba jakość nagrania sprawiła, że nie wszystkie jego elementy udało się zdeszyfrować, w związku z czym w transkrypcji pozostawione zostały miejsca nieczytelne (oznaczone – zgodnie z praktyką edytorską – symbolem „[-]”).

⁶ Zob. Zbigniew Herbert, *Labirynt nad morzem* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2010).

⁷ Spotkanie autorskie Zbigniewa Herberta w Muzeum Józefa Czechowicza (12 grudnia 1974 r.), w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie (transkrypcja autora artykułu).

⁸ „Spotkanie autorskie Mirona Białoszewskiego w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie”, opr. Piotr Sobolczyk w: *MiroFor*, t. 2, red. Maciej Byliniak i in. (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021), 13–29.

Dotyczy to zwłaszcza rozmowy z publicznością, jednego z najważniejszych elementów spotkań autorskich, bo właśnie w tej części pojawiały się spontaniczne interakcje, dzięki którym mamy wgląd w to, jak wyglądało życie literackie w niewielkim środowisku kulturalnym prowincjonalnego miasta. Przywołajmy jako przykład fragment wspomnianej transkrypcji spotkania z Białoszewskim, gdzie bodaj najwyraźniej widać dynamikę interakcji między gościem, prowadzącym a publicznością:

Pytanie z sali głos męski: [?] ...kto jest Panu bliski [niewyraźne]?

Odpowiedź z sali, głos żeński: Białoszewski.

Miron Białoszewski: ...nie to nie o to chodzi, to w naturalny sposób się układa. To mogą być skoki w czasie, ktoś może być bliski sprzed tysiąca lat... To zależy...

Pytanie z sali, głos męski: [...] związki z awangardą...

MB: Teraz, po tylu latach? [śmiej publiczności]. [...niesłyszalne pytanie] Tak, ale to...

Ja wiem, wiem właśnie... [głos żeński do kogoś z publiczności: głośniej!], ledwo słyszalny głos męski: ...celowo...] Staralem się nie...

Pytanie z sali, głos męski: Ale skąd wyniknęło? Z siebie?

MB: Nie wiem... [niesłyszalne pytanie] Nie muszę wiedzieć. [śmiej publiczności]

Józef Zięba: Czy są jakieś problemy do pana Białoszewskiego?

Głos z sali, męski: [Dłuższe zdanie, niewyraźne] są!

JZ: Więc bo jeśli nie ma pytań, jeśli nie ma jakichś problemów do dyskusji, to chyba będziemy spotkanie kończyli.

Publiczność: Nieee...⁹

Choć trudno dziś jednoznacznie ustalić, jaki był przekrój społeczny i wiekowy publiczności, to z analizy zachowanych zdjęć oraz wspomnień uczestników wynika, że w spotkaniach brali przede wszystkim udział studenci i pracownicy lubelskich uniwersytetów oraz przedstawiciele lokalnego środowiska twórczego (zwłaszcza Związku Literatów Polskich). W prowadzonych z pisarzami rozmowach chętnie nawiązywali oni do spraw bieżących, o czym świadczy nagranie ze spotkania z Janem Józefem Szczepańskim, który gościł w Muzeum Józefa Czechowicza 24 września 1981 roku.

Rozpoczyna je lektura opowiadania *Łuna za lasem*. Wybór tekstu, w którym autor poruszał temat powstania warszawskiego i represji, którym poddawano żołnierzy po jego zakończeniu, nie był oczywiście przypadkowy. O wymowie utworu może także świadczyć fakt,

⁹ Tamże, 19.

że został on ogłoszony na łamach „Tygodnika Powszechnego” dopiero siedem lat później (1988, nr 31, pod zmienionym przez redakcję tytułem *Łuna nad lasem*)¹⁰. Tekst został przyjęty przez publiczność długotrwałymi brawami, co jednak znamienne, nie podjęto dyskusji nad podejmowaną w nim problematyką.

Prowadzący spotkanie Józef Zięba, nie czekając na potencjalne pytania dotyczące przeczytanego utworu, od razu zmienił temat i poprosił Szczepańskiego o przedstawienie kulisów pracy nad *Z dalekiego kraju*, który miał oficjalną premierę pod koniec 1981 roku. Wynikło to zapewne z powszechnego zainteresowania przedstawiającym biografię Karola Wojtyły filmem, który wyreżyserował Krzysztof Zanussi. Sprawy związane z niewygodnym dla ówczesnych władz obrazem żywo zainteresowały lubelską publiczność. Przytoczmy fragment relacji pisarza:

No więc taki pomysł bardzo, bardzo ryzykowny, bardzo trudny, żeśmy... jakoś doprowadzili do jakiegoś kształtu scenicznego, no i teraz stanęły przed reżyserem problemy realizacji, ponieważ film miał być realizowany w Polsce i przedsiębiorstwo „Film Polski” miało świadczyć usługi, bo producent był włoski. A wobec tego należało zawrzeć jakąś umowę z władzami polskimi, to było jeszcze przed wydarzeniami sierpniowymi, także partnerem do rozmów z Zanussim był pan [Jerzy] Łukaszewicz. No i Łukaszewicz po wielu rozmaitych wahaniach i zastrzeżeniach udzielił zgody na realizację tego filmu pod jednym warunkiem: że film nie będzie rozpowszechniany w Polsce.

Ten warunek, proszę państwa, do dziś dnia obowiązuje, bo umowa nie została zmieniona, no ale zmieniły się czasy, więc zobaczymy, jak to będzie. W każdym razie konsekwencją tej decyzji było, że Zanussi się zdecydował na zaangażowanie aktorów angielskich. Bo jeżeli film nie miał być pokazywany w Polsce, to było roztropniej od razu go nakręcić w językowej wersji angielskiej. Zanussi zaangażował tych angielskich aktorów, co znowu było rzeczą niesłychanie ryzykowną. No ja później, jak widziałem na planie pracę Zanussiego z tymi aktorami, to troszkę się uspokoilem. Przede wszystkim dobrał fizycznie znakomicie tych ludzi, to są przeważnie mało znani lub zupełnie nieznanymi aktorzy, ale on dobrał takie polskie twarze i ludzi, którzy jakoś szalenie się zainteresowali tym tematem. Także w czasie kręcenia filmu oni przeszli takie całe seminarium na temat stosunków Polski¹¹.

¹⁰ Beata Gontarz, *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 20010), 8.

¹¹ Spotkanie autorskie Jana Józefa Szczepańskiego w Muzeum Józefa Czechowicza (24 września 1981 r.), w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie.

Wypowiedź Szczepańskiego odsłania kulisy ówczesnej polityki kulturalnej. Warto przy tym zauważyć, że rozmowa prowadzona jest w czasie bardzo niespokojnym; pisarz wspomina o „wydarzeniach sierpniowych” z 1980 roku, a za niecałe trzy miesiące wprowadzony zostanie stan wojenny. Wydaje się, że zapis tej rozmowy warto potraktować jako świadectwo tego, jak ważną rolę pełniły wówczas takie spotkania. W ich ramach nie tylko prezentowano nowości literackie bądź dyskutowano sprawy estetyczne, miały one także znaczenie o wiele bardziej doniosłe, ponieważ to właśnie na nich dystrybuowane były pozbawione cenzury informacje oraz demonstrowane antyrządowe postawy. Rozgrywały się one przecież w obrębie pola literatury, które przed 1989 rokiem pozornie było monolitem, ale zostało rozbite na dwa wymiary, zwyczajowo określane mianem dwóch obiegów. Pierwszy był w hegemoniczny sposób kontrolowany przez aparat władzy, który poddawał ogłaszane drukiem teksty ścisłe cenzurze prewencyjnej. Kolejny natomiast pozostawał całkowicie poza sferą jej oddziaływania i prezentował teksty niespełniające kryteriów narzucanych autorom przez czynniki oficjalne.

U progu lat 80. podział ten coraz częściej był kwestionowany. Wyobrażenie o panujących wówczas nastrojach daje fragment rozmowy z publicznością, której reprezentant zadaje Szczepańskiemu – ówczesnemu prezesowi Związku Literatów Polskich – pytanie na ten właśnie temat:

Głos z publiczności: Pragnąłbym zapytać Pana prezesa o stanowisko wobec (...) integralności polskiej literatury. Jak ta sprawa wygląda obecnie? Chodzi mianowicie o stanowisko obecne wobec problemów literatury tak zwanego drugiego obiegu i problem literatury emigracyjnej. Było przed rokiem mówione, że literatura polska jest jedna, bez względu na to, czy ona wychodzi poza cenzurą czy wychodzi pod, przy akceptacji cenzury, czy poza cenzurą, czy wychodzi na emigracji. Wydaje mi się, ja nie jestem polonistą, wydaje mi się, że w dalszym ciągu, po roku, sytuacja jest katastrofalna. (...) Jakie jest dzisiejsze stanowisko Związku Literatów Polskich do problemu ujawnienia literatury „drugiego obiegu” i dopuszczenia do normalnego obiegu tejże literatury?¹²

Słowa anonimowego rozmówcy uwyrażniają dyskursywne napięcia w obrębie ówczesnej polityki literatury. Przywołana wypowiedź wydaje się istotna nie tylko dlatego, że świadczy o wysokiej temperaturze ówczesnych dyskusji w Lublinie bądź o napiętej atmosferze w kraju u progu lat 80. Pokazuje również, że spotkania autorskie stanowiły w tym czasie miejsce symbolicznej konfrontacji różnych wartości, która odbywała się na pograniczu instytucji literatury.

¹² Tamże.

Działo się tak w znacznej mierze ze względu na specyficzną sytuację komunikacyjną. Aktorzy pola literackiego występowali tutaj w nieco innej roli, bezpośredni kontakt i dynamika słowa mówionego otwierały pole do zawiązywania opowieści utrzymanych w półoficjalnym bądź zupełnie nieoficjalnym trybie. Spotkania w realiach przed 1989 rokiem nie miały na celu jedynie promocji ostatnio wydanych książek oraz postaci ich autorów, co widać na przykładzie zachowanych w lubelskim muzeum nagrań. Niezwykle ważnym komponentem spotkań autorskich jest wspólnotowy charakter – o tym, jak istotny jest ten element życia literackiego, mogliśmy się przekonać podczas ostatnich lat, kiedy wskutek pandemii przez długi czas nie odbywały się one wcale.

Bibliografia

- Gontarz, Beata. *Pisarz i historia. O twórczości Jana Józefa Szczepańskiego*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- Herbert, Zbigniew. *Labirynt nad morzem*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2010.
- Prochera, Patrycja. „Literatura w polu. O (nie)zależności współczesnego pisarstwa w świetle teorii Pierre’a Bourdieu”. *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna* 16 (2020): 77–93.
- Spotkanie autorskie Jana Józefa Szczepańskiego w Muzeum Józefa Czechowicza (24 września 1981 r.), w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie.
- „Spotkanie autorskie Mirona Białoszewskiego w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie”, opr. Piotr Sobolczyk. W: *MiroFor*, t. 2, red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk: 13–29.
- Spotkanie autorskie Zbigniewa Herberta w Muzeum Józefa Czechowicza (12 grudnia 1974 r.), w zbiorach Muzeum Narodowego w Lublinie.
- Zięba, Józef. *Józef Czechowicz i Muzeum jego imienia*. Lublin: Muzeum Okręgowe, 1980.
- Zięba, Józef. *Lublin. Miasto przeznaczenia. 1967–1979*. Lublin: Polihymnia, 2016.
- Zięba, Józef. *Muzeum Literackie im. J. Czechowicza w Lublinie*. Lublin: Muzeum Lubelskie, 1988.
- Zięba, Józef. *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*. Lublin: Ośrodek „Brama Grodzka – Teatr NN”, 2006.

The Tapes. On the Recordings of Meetings with Writers in Józef Czechowicz Museum

Summary

The paper presents audio tapes from the collection of the Józef Czechowicz Museum in Lublin. The tapes include the recordings from writers’ meetings, which took place in the institution



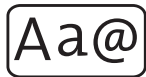
in the 70's and 80's. It deals with the main problems connected with editing archival materials, highlights the most important parts of those meetings regarded as a practice situated on the border of literature.

Keywords

writers meeting, recordings, the Józef Czechowicz Museum, literature in PRL, sociology of literature, archive

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Aleksander Wójtowicz, „Taśmy. O nagraniach spotkań z pisarzami w Muzeum Józefa Czechowicza”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2022), 19: 61–70. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-05.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 71–84
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-06



AUDIOBIOGRAFIE

MARTA BARON-MILIAN*
Uniwersytet Śląski w Katowicach

O-mówienie. Siedem okrążeń wokół Ewy Zarzyckiej

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę opisu twórczości Ewy Zarzyckiej w perspektywie transmedialnych praktyk autobiograficznych. W tytułowej metaforze „o-mówienia” ujęte zostają specyficzne peryfrastyczne właściwości kolejnych wystąpień i tekstów Zarzyckiej, które nieustannie „krążą po orbicie” języka, sztuki, sytuacji artystycznej i życia artystki. Interpretacji poddane zostają przede wszystkim „performanse mówione”, „rysunki pisane” oraz tworzone przez Zarzycką zeszyty – różne działania artystyczne, które łączy narracyjny i autobiograficzny żywioł, w specyficzny sposób związane z cielesnością głosu i pisma odręcznego, wprawione w transmedialne „krążenie” pomiędzy pismem, dźwiękiem i obrazem.

Słowa kluczowe

Ewa Zarzycka, performans, transmedialność, autobiografia, audiobiografia

Orbitowanie

Performans Ewy Zarzyckiej – jednostka czasu, który jest potrzebny mowie na wykonanie jednego pełnego obiegu orbitalnego wokół sztuki. Od takiej prowizorycznej definicji można by zacząć niniejsze krążenie. Przydałoby się jednak – jako materiał poglądowy – jakies

* Kontakt z autorką: marta.baron@us.edu.pl; ORCID: 0000-0002-5430-4339.

ciało niebieskie. Są i ciała niebieskie! Różnych wielkości, z mapami lub bez, białe lub czarne, prezentowane w pojedynkę lub niepokojąco zwielokrotnione – globusy należą do stałych rekwizytów Ewy Zarzyckiej w performansach mówionych. Czasem trzyma je w dłoni, czasem eksponuje na stołach, czasem umieszcza pośród innych przedmiotów, czasem na nich pisze, rysuje, kreśli tajemne linie, znaki, schematy. Globusy skupiają uwagę widza jako rzeczy, które artystyczny użytek przenosi w sferę nietypowej dla nich potencjalności, zupełnie obcej ich zmapowanym zwykle powierzchniom. Przede wszystkim jednak wiążą uwagę jako te elementy, w których bezpośrednim sąsiedztwie Zarzycka rozwija swoje opowieści o sztuce, połączone z kulistymi modelami osobliwymi siłami grawitacji.

Na jednej ze swoich wystaw Ewa Zarzycka stawia czysty, biały globus w rogu pomieszczenia i oświetla go w ten sposób, by rzucał cień na ścianę¹. Na drugiej ścianie narożnika, w miejscu, gdzie – gdyby oświetlić globus i z drugiej strony – także mógłby się znaleźć okrągły cień, artystka umieszcza jeden z *Rysunków pisanych*. Ma formę dokładnie wyrysowanego koła – o obwodzie zbliżonym do obwodu cienia – zaczerpionego gęstym pismem odręcznym, za którego pośrednictwem rozwija się „wpisana w koło” opowieść... Gdy patrzymy na zdjęcie z wystawy, nieruchomy, umieszczony na ścianie okrągły *Rysunek pisany* zaczyna jednak pozycjonować się coraz to inaczej. Najpierw jawi się jako zmaterializowany w atramentowej czerni cień, by za chwilę ujawnić, że koresponduje z nieobecną mapą i bielą globusa, którego ktoś odarł co prawda z wszelkich znaków, ale w zamian za to umieścił znakową gęstwinę tuż obok, w jego cieniu. Z tej perspektywy niedostępna mapa zastąpiona zostaje opowieścią. Chwilę później jednak uwagę patrzącego przyciąga plan przestrzenny: płaszczyzny, bryły i odległości. Z globusem sąsiaduje okrągły rysunek na ścianie, przyjmujący postać orbitującego ciała niebieskiego, połączonego niewidzialnymi siłami grawitacji z kulistym modelem Ziemi. Czyżby więc *Rysunek pisany* – a wraz z nim wyrysowana czarnym pismem opowieść – utrzymywał pozycję księżycową? Uchwycony w krążeniu po określonym torze wokół globu, na moment tylko pojawia się na ścianie lubelskiej Galerii Starej. Jego przeznaczeniem jednak jest orbitowanie.

O-mówienie

Eksponowane we wspomnianej pracy elementy pozycjonują się jednak odmiennie, gdy zaczynamy czytać jeden z *Rysunków pisanych Zarzyckiej*: ujętą także w koło, zapisaną pismem odręcznym, tuszem na papierze, opowieść o fascynacji sztuką. Narracja zaczyna się od problemów z „zawieszeniem wzroku”: „Kiedy wiele lat temu po raz pierwszy przyjechałam do Wrocławia – stolicy prehistorii polskiej sztuki pojęciowej nie wiedziałam na co mam

¹ Zob. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka, red. Ewa Zarzycka. *Lata świetności* (Warszawa: Fundacja Lokal Sztuki / lokal_30, 2016), 96.

patrzeć wcześniej na co potem. Czy na «przecudnej piękności» stare kamieniczki czy na stojące niemniej pięknie filary sztuki pojęciowej². A zatem albo sztuka, albo świat. Ostatecznie alternatywa zostaje zniesiona w literackim, kontaminującym chwycie, na który napotykaemy w ostatnim zdaniu, o literach ciasno zapisanych u dołu rysunku, blisko jednego z biegunów, gdzie na każdym globusie zwykły zbiegać się wszystkie południki: „(...) nie ma w ogóle wspólniejszego świata od świata sztuki”³.

Zdaje się, że wokół tego właśnie świata orbitują wszystkie opowieści Ewy Zarzyckiej, wszystkie „performanse mówione” i „rysunki pisane”. Jak pisze Dorota Jarecka, „Zarzycka jest podmiotem, ale przedmiotem już nie jest ona sama – jest nim refleksja nad sztuką. I to bardzo szeroko rozumianą. Jako myśl, obiekt, działanie, a także sieć powiązań i zależności”⁴. Można by rzecz ująć jednak i nieco inaczej. Sztuka Zarzyckiej zdaje się już w samym punkcie wyjścia dekonstruować opozycję pomiędzy podmiotem a przedmiotem, a wszystkie twórcze działania artystki wiążą się z pracą w obrębie relacji ja–sztuka–świat, na różne sposoby tę relację tematyzując i naruszając w osobliwym „mówieniu o” sztuce, które jest zawsze zarazem „mówieniem o” sobie. W mówieniu tym wyeksponowany zostaje przede wszystkim jego niezbywalnie podwójny charakter: jako praktyki artystycznej i jako praktyki życiowej. „Opowiadanie to przekazywanie jakiejś historii. Mówienie zaś nie ma ani wątku przewodniego, ani kompozycji”⁵ – pisze Magdalena Ujma, wskazując na najważniejsze właściwości mówionych wystąpień Zarzyckiej, których forma jest właściwie zawsze podobna. Artystka staje przed publicznością i zaczyna mówić, konstruując stopniowo ramę wyznania i czyniąc z uczestników nie tylko słuchaczy, ale także „wspólników”. O mechanizmie „mówienia” tak pisze Jarecka: „Zarzycka w swoich wystąpieniach wprawia w działanie język i o tym mówi, a jej wystąpienia problematyzują bycie tu i teraz wobec innych. To ja jestem i mówię do Was, a wy mnie słyszycie”⁶.

Performans Ewy Zarzyckiej zawsze niemal opowiada o swoim powstaniu, a „mówienie” osnuwa się wokół sytuacji, w której znajduje się artystka. Stając przed publicznością, wprawia język w ruch kołujący wokół tego, co się właśnie dzieje. Tym zaś, co się „dzieje”, jest sytuacja artystyczna. Wobec jej nieuchwytności mówienie Zarzyckiej zaczyna krążyć już nie tylko wokół samej artystki i sytuacji, w której staje przed publicznością, ale i wokół pojęcia sztuki – zawsze jakby po tym samym językowym torze. Jeśli więc droga mówienia Zarzyckiej

² Ewa Zarzycka, *Kiedy wiele lat temu przyjechałam do Wrocławia...* [rysunek].

³ Tamże.

⁴ Dorota Jarecka, „Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej”, w: *Ewa Zarzycka. Lata świetności*, 51.

⁵ Magdalena Ujma, „Z sentymentem i wzruszeniem wspominam ten dzień, gdy po raz pierwszy ujawniłam swoje zapiski w zeszytach». *Performatywne pisanie Ewy Zarzyckiej*”, w: *Ewa Zarzycka. Lata świetności*, s. 79.

⁶ Jarecka, „Rozkręcanie zegara”, 51–52.

zdaje się zawsze okrężna, a jego ruch kołujący, być może lepiej oddawałoby ten charakter określenie „o-mówienie”? O-mówienie – mówienie orbitujące, które nieustannie krążyłoby więc po orbicie języka wokół obecności na scenie, wokół tego, czym jest performans, wokół pojęcia sztuki.

W jednym z tekstów Zarzyckiej trafiamy na wyznanie, które na skłonność artystki do ruchów kołujących wskazuje już wprost: „Jestem w drodze. Idąc, myśląc, krążę wokół jakiegoś sedna, jakiegoś centrum”⁷ – pisze. Do wyliczenia „idąc, myśląc”, chciałoby się niewątpliwie dodać jeszcze trzeci element: „mówiąc”. Czym jednak byłoby wspomniane „sedno” czy „centrum”, które swoją siłą grawitacji wyznaczają orbitę krążenia, nie wiadomo. Wojciech Kozłowski pisał o wyjątkowej trudności w opowiadaniu o twórczości Zarzyckiej, wynikającej z czegoś, co nazwał „wewnętrznym nieopisywalnym”⁸, dla czego nie da się znaleźć adekwatnego języka opisu. Wnętrza, sedna albo centrum ani zobaczyć, ani opisać nie sposób i raczej niczego się o nich nie dowiemy, na szczęście pozostaje jednak najciekawsze – to, co wokół nich się zapętla. Figura pętli pojawiała się zresztą także raz po raz w interpretacyjnych intuicjach kolejnych badaczek twórczości Zarzyckiej. Jarecka łączyła ją z osobliwą „logiką wątpienia”, z którą związana jest zależność: „(...) im intensywniej artystka pracuje, tym głębiej wątpi w swą pracę”⁹. To szczególnego typu zapętlenie Jarecka określa mianem „pierwszej i ostatniej zasady mechaniki Ewy Zarzyckiej”¹⁰, a swoją refleksję kontynuować będzie za pośrednictwem kolejnego „kołującego” obrazu: stwierdzi, że performans Ewy Zarzyckiej „można przedstawić jako obraz odkręcającej się spirali. Powracamy do początku, do ostatecznej przyczyny, dzielimy włos na czworo”¹¹.

„Nie muszę tłumaczyć, dlaczego ulubionym rekwizytem Zarzyckiej jest globus. Gdyby nie trzeba było zatrzymać obrotów Ziemi, by coś powiedzieć, mowa nie miałaby sensu. Mowa zawsze musi wdrzeć się w rytm jakiegoś ruchu i go zatrzymać”¹² – te fascynujące obserwacje Jareckiej figura o-mówienia stawia jednak w nieco innym świetle. Czy nie można by ująć rzeczy odwrotnie? Globusy Zarzyckiej byłyby wówczas nie tyle obrazami zatrzymanego nagle ruchu Ziemi, ale funkcjonowałyby raczej jako – dziwne, niekompletne, pozbawione mapy, a zarazem symbolizujące wszystkie możliwe „sedna” – rekwizyty, wyznaczające za pomocą niewidzialnych sił grawitacji, tory, po których krąży o-mówienie.

⁷ Ewa Zarzycka, „Wstęp”, w: *Ewa Zarzycka. Od Nie do Tak. Twórczość z lat 1980–2010*, red. Jolanta Męderowicz, Ewa Zarzycka (Lublin: Galeria Labirynt, 2010), 33.

⁸ Wojciech Kozłowski, „Gdy myślę o Ewie”, w: *Ewa Zarzycka. Od Nie do Tak*, 27.

⁹ Jarecka, „Rozkręcanie zegara”, 57.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, 60.

Peryfraz

„Mowa orbitująca” i figura o-mówienia, które uruchamiają wyobraźnię kosmiczną, nie są bynajmniej jedynie stworzonymi na potrzeby tej analizy metaforami. Przeciwnie, można powiedzieć, że mają swoją nader długą tradycję retoryczną. Literacką figurą orbitowania jest wszak peryfraz. Jak głoszą słowniki, peryfraz jest, ni mniej, ni więcej, tylko „omówieniem”, „wyrażeniem omownym”. Ku okrążaniu kieruje niewątpliwie jej etymologia: wywodzi się od greckiego *peri*, co oznacza ‘wokół’ i *phrasis*, odsyłającego do ‘mowy’ czy ‘wyrażenia’. A zatem jest peryfraz figurą powstałą w wyniku krążenia wyrażenia wokół, jest mówieniem wokół, formułą omowną... Do cyrkulacyjnego ruchu i cyrkulującego mówienia odsyłają zresztą także inne odnotowywane nazwy peryfrazy: *circuitio* oraz *circumlocutio*¹³.

Jak głosi słownikowa definicja, peryfraz to „zastąpienie nazwy jakiegoś zjawiska przez bardziej rozbudowane jego opisanie”¹⁴ albo – w ujęciu Michała Głowińskiego – „zastąpienie nazwy prostej przez opisową”¹⁵. Język peryfrazy krąży więc wokół rzeczy, której prostą nazwę chce zastąpić omówieniem, związany z nią nierozzerwalnie, wybiera zarazem krążenie po własnej orbicie, odpowiednio zdystansowany wobec swego przedmiotu. Poruszające się ruchem okrężnym wokół pojęcia sztuki, własnej pozycji artystycznej, sytuacji performansu, o-mówienia Zarzyckiej, przeniknięte raczej narracyjnym żywiołem opowieści, z opisowością peryfrazy nie miałyby jednak wiele wspólnego. Mimo to wszystkie zdają się zbudowane na peryfrastycznej zasadzie językowej cyrkulacji wokół przedmiotu. Być może jego nazwę dałoby się oddać sformułowaniem prostym, ale niewiele mogłoby nam ono powiedzieć. Obnażyłoby jedynie fiasko sztuki nazywania.

Nierzadko peryfraz – wielokrotnie używana – staje się językową kalką czy etykietą. W literackiej tradycji łączy się jednak najczęściej – choć nie tylko – ze stylistycznym naddatkiem, mową kwiecistą i rozbudowaną. Peryfraz Zarzyckiej jest w ciągłym ruchu, nigdy nie zastyga, nie przekształca się w językową kalkę wielokrotnego użytku. Nie ma nic wspólnego z kwiecistym, pięknym językiem i kiczem peryfrastycznego stylu. Kluczowa pozostaje dla niej energia języka mówionego, a wraz z nią energia potoczności, szczególnego typu podkreślanie „nieprofesjonalności”, idące w parze z ciągłym powątpiewaniem we własną praktykę twórczą. Nie jest też w żadnym razie peryfrazą eufemistyczną. Mówi wprost, a jednak wciąż okrąży swój przedmiot w analitycznym o-mówieniu. Jak pisze Głowiński, zdarza się co prawda,

¹³ Zob. „Peryfraz”, w: Michał Głowiński i in., *Słownik terminów literackich* (Wrocław: Ossolineum, 1989), 351–352.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Michał Głowiński, „Peryfrazy współczesne”, *Teksty* 3 (1972): 49.

że peryfraza zachowuje „pozory obiektywności, tworzy iluzję, że traktuje przedmiot li tylko analitycznie, że ujawnia właściwe mu cechy. W istocie jest jednak domeną interpretacji”¹⁶.

Być może jednak dla peryfrazy Ewy Zarzyckiej najważniejsza jest ta oto marginalna uwaga słownikowa, wedle której „jedną z praktycznych, ale dla literatury mniej ważnych, przyczyn używania peryfrazy jest potrzeba opisanego zjawiska, którego nazwy się nie zna”¹⁷. A zatem miałyby peryfraza swój początek w braku – braku prostej nazwy na to, co chciałoby się opisać. Może dlatego globus nie ma mapy, jego powierzchni odjęto nazwy geograficzne, a wszystko rozgrywa się w okrężnym ruchu peryfrastycznych, zapętlonych opowieści.

Audio-

W 1981 roku Ewa Zarzycka wysłała na II Międzynarodowe Triennale Rysunku we Wrocławiu *Rysunek osobliwy*. Ma on postać kasety magnetofonowej, na której nagrano dźwięki towarzyszące akcji Andrzeja Partuma, przeprowadzonej w tym samym roku w lubelskiej Galerii Labirynt. Performans powstaje w reakcji na kierowane wobec galerii zarzuty dotyczące prezentowania sztuki konceptualnej. „Podczas swego wykładu Partum rzucał kolorowymi pisakami na rozłożony na podłodze arkusz papieru, tworząc przypadkowy rysunek, materialny artefakt z wystąpienia artysty, spełniający oczekiwania magistratu”¹⁸ – nie bez ironii opisuje Małgorzata Dawidek Gryglicka. Przechwytyjąc towarzyszące akcji Partuma dźwięki – głos performerera, trzaski upadających pisaków, szmer rysowania, szelest papieru – Zarzycka tworzy jeszcze jeden „materialny artefakt”, w formie audio. „*Nagrany rysunek* można uznać za zapowiedź mówionych performansów artystki”¹⁹ – dodaje trafnie autorka *Historii tekstu wizualnego*. Wydaje się jednak, że rysunek uznać można przede wszystkim za zapowiedź artystycznej strategii, która w kolejnych dziesięcioleciach okaże się dla praktyk twórczych Zarzyckiej charakterystyczna, a określić można ją jako transmedialną²⁰. W paradoksalnym dźwiękowym rysunku i materialności „kasetowego”, jedyne tu dostępne, artefaktu jednocześnie de-materializuje i re-materializuje się artefakt „pierwotny”, wyrysowany przez performerera w ramach akcji. Pomiedzy tymi dwiema materialnościami doświadczamy ulotności dźwięku i głosu wraz z wyobrażoną materialnością ciała artysty i jego gestów. Sam *Rysunek*

¹⁶ Tamże.

¹⁷ „Peryfraza”, 351.

¹⁸ Małgorzata Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku* (Kraków–Wrocław: Muzeum Współczesnej – Korporacja ha!art, 2012), 583.

¹⁹ Tamże.

²⁰ „Zarzycka skupia w sobie to, co najlepsze z konceptualnej tradycji badania medium za pomocą należących do niego środków, i to, co najlepsze z kilku dekad krytycznej sztuki kobiet”; Jarecka, „Rozkręcanie zegara”, 51.

zaś gubi się gdzieś w swojej długiej wędrówce między mediami, bo nie o nim przecież, lecz o owej wędrówce zajmująco „opowiada” skromna kasetka, heterogeniczny wytwór, wiązka transmedialnej energii. Snując kolejne opowieści, Zarzycka bada, jak język zachowa się w nieoczekiwanych spięciach medium, eksploruje pole jego brzmieniowych i wizualnych oddziaływań oraz dokonujących się pod wpływem kolejnych medialnych zapośredniczeń metamorfoz. Można powiedzieć, że transmedialne przepływy są tu jak zmiany środków lokomocji, zmiany nośników, których odmienne mechanizmy niosą dalej, po orbicie języka, wciąż ten sam głos i to samo o-mówienie. W 365 mediów dookoła sztuki...

„Nazywam się Ewa Zarzycka i jestem artystką sztuki performans. Nie tylko performans, i nie tylko sztuki, w ogóle artystką” – każdemu, kto miał okazję choć raz posłuchać Ewy Zarzyckiej to charakterystyczne, powtarzające się w wielu wystąpieniach otwarcie, musi przypomnieć jej głos: silny, niski, jakby dowcipnie zuchwały, ale nade wszystko daleki od teatralności, naturalny, mający w pogardzie wysublimowane techniki deklamacji, pozwalający ze swego charakterystycznego brzmienia swobodnie wysnuwać się wartkiej opowieści. Za pośrednictwem tego dobrze rozpoznawalnego głosu każdorazowo dokonuje się jakby inscenizacja podmiotowości, eksponująca własną czasowość i procesualność. Posługując się określeniem Mieke Bal, analizującej figury głosu w performansie, można powiedzieć, że głos sam w sobie stanowi tutaj „skuteczny kontrapunkt wobec głosu obecnego we wszechwiedzącej i zdystansowanej (trzecioosobowej) narracji”²¹. Zarzycką cechuje pewnego rodzaju nieśmiałość, pokora wobec sytuacji mówienia w miejscach, w których nie mogą rozlegać się głosy innych, wobec głosu jako „instytucji”, jako narzędzia władzy.

Wszystkie obrazy, które ukazują się uczestnikom performansów Zarzyckiej czy oglądającym jej wideo, są „ramowane” przez ten sam głos, który – by raz jeszcze przywołać Mieke Bal – „znajduje się tak blisko obrazu, że wydaje się wewnętrzny wobec niego, a zarazem od niego inny”²². Stajemy się świadkami dziwnej sytuacji: jakby tekst, ciało, obraz i głos podejmowały wspólne wysiłki, mające na celu zawiązanie narracyjnego „przymierza”, które co rusz się załamuje, by za chwilę znowu odbudować. Jak pisze trafnie Jarecka, Zarzyckiej „(...) udaje się (...) odsunąć i zrelatywizować cel, jakim jest stworzenie dzieła sztuki”²³. Znajdujemy się więc tu i teraz, oglądając spektakl osobliwej niemożności wyjścia poza czasowe ramy rozgrywającej się sytuacji, „(...) niemożności zrzeczenia się i odrzucenia tego, co nieodwołalnie

²¹ Mieke Bal, „Performans i performatywność”, w: tejsze, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012), 228.

²² Tamże.

²³ Jarecka, „Rozkręcanie zegara”, 59.

jest terazniejszością”²⁴. Zdaje się, że nie ma lepszego medium dla zobrazowania tej niemożności niż głos. „Gdy robiłam kiedyś performans przez telefon, niektórzy mówili: «nawet dobrze, że ciebie tam nie było». Był tylko mój głos, który brzmiał podobno jak w kościele”²⁵ – opowiada Zarzycka.

-bio-

Kiedy byliśmy młodzi nasze ideały były takie, by pracować razem, jak Maria Skłodowska-Curie i Piotr Curie (...). Teraz tylko rozmawiamy. Mój mąż krytykuje i podważa różne fakty z obszaru sztuki, ale na swój sposób kocha sztukę. Ja również kocham naukę i fascynuję się nią. A co by na to wszystko powiedział mój listonosz?²⁶

Artysta nie żyje naprawdę – brzmi tytuł wideo, z którego pochodzą te słowa. RzUCA jaskrawe światło na trzy pojęcia: artysta, życie i prawda. Jest jeszcze, wprowadzająca największy zamęt, partykuła przecząca, przynależna pozycji artystycznej, podważającej pojęcie „prawdziwego życia” i zarysowującej horyzont życia „innego”, w którym praktyka artystyczna i praktyka życiowa łączą się na zupełnie odmiennych zasadach niż domyślna zasada opozycji „na-prawdę” i „nie-na-prawdę”. Od jej „ogrywania”, a jednocześnie prowokacyjnego tematyzowania własnej biografii rozpoczyna się zresztą twórcza droga Zarzyckiej. Gdy w ramach debiutanckich akcji w 1975 roku robi artystyczny użytek z różnych „dowodów tożsamości”, ujmuje autentyczność dokumentów w nawias sztuki. Fotografuje, kopiuje i wystawia m.in. dowód osobisty, indeks, legitymację członkowską dyskusyjnego klubu filmowego, kartę biblioteczną, kartę pływacką czy zaadresowane do siebie koperty²⁷. Artystyczne nadużycie „materiałów biograficznych” jest początkiem inscenizowania własnej podmiotowości, uniemożliwiając zarazem poszukiwania w sztuce Zarzyckiej tego, co tradycyjnie uznajemy za elementy autobiograficzne; nie da się bowiem takich wyznaczyć w kontinuum życia i sztuki, performatywnie złączonych w artystycznym „nie-życiu naprawdę”. Niemożliwość odłączenia życia od sztuki jest jednym z tematów, które wciąż w twórczości Zarzyckiej powracają; z takich zmagañ zdaje zresztą sprawę we wspomnianym filmie. Słyszemy w nim, że artystka próbuje oderwać się od sztuki, chce uciec, fantazjuje o wakacjach, podejmuje próby robienia

²⁴ Bał, „Performans i performatywność”, 230.

²⁵ Ewa Zarzycka, Marta Baron-Milian, Aleksander Wójtowicz, „Punkty wyjścia. Z Ewą Zarzycką rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 3.

²⁶ Ewa Zarzycka, *Artysta nie żyje naprawdę*, 2015 [wideo].

²⁷ Zob. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, 580.

tego, co wszyscy, spędzania czasu tak jak wszyscy, odpoczywania tak jak wszyscy – wreszcie wsiada do łódki i płynie po Wiśle, by kontemplować przyrodę i marzyć. Wszelkie próby kończą się jednak fiaskiem: „W żaden sposób nie udało mi się oderwać od sztuki”²⁸ – konstatuje ostatecznie ze spokojem. „Niestety oderwanie od sztuki nie jest możliwe. Przynajmniej w moim przypadku”²⁹... Czyż to nie kolejna grawitacyjna metafora? Nie móc „oderwać się” od sztuki, nie móc wymknąć się działaniu sił grawitacji, usunąć osobliwego przyciągania, opuścić orbity wyznaczonej przez siłę sztuki, która wymusza ciągły ruch okrężny wokół samej siebie. W 365 performansów dookoła sztuki...

Z opowieści Ewy Zarzyckiej wyłaniają się często dobrze już znani wszystkim zaznajomionym z jej twórczością bohaterowie: mąż – profesor nauk o Ziemi, listonosz, przyjaciółki i przyjaciele, Andrzej Partum, Zbigniew Warpechowski, Władysław Panas... Cytowani, łapani za słowa, uchwyceni w anegdotycznej migawce, w której nader często znajduje swój migawkowy, biograficzny punkt wyjścia refleksja o teorii sztuki, praktykach tworzenia, metodach i formach pracy performerera. Biograficzny konkret szybko zmienia swój status, a zarazem pozostaje tym samym: nie tracąc nic ze swej realności, staje się załącznikiem i materiałem performansu. Z zaskakującą lekkością i naturalnością, w tropach i figurach typowych dla potocznej opowieści autobiografia, autoanaliza i teoria sztuki stają się jednym; nie są odrębnymi elementami, trybami czy aspektami, ale współistnieją raczej tak, jakby kilka strumieni zlewało się nie w wielo-, lecz w jednowątkowej opowieści. Ten konstrukcyjny chwyt o-mówienia nie ujawnia w żaden sposób swoich szwów. Wszystkie wątki sylleptycznie łączy imię i nazwisko Ewy Zarzyckiej, niezbywalny element tak wielu jej opowieści krążących po autobiograficznej orbicie, nie opuszczających jej ani na moment. „Orbita autobiograficzna” zdaje się tu zresztą wyrażeniem nader adekwatnym, skoro autobiografia opisuje drogi życia i koleje losu. Zarówno jedne, jak i drugie pozostają w orbicie etymologii orbity, łacińskiego określenia ‘drogi’ i ‘koleiny’. W 365 performansów dookoła życia...

-grafie

„W moim przypadku wszystko zaczyna się w języku (...). Mój warsztat w pewnym sensie jest bardzo podobny do warsztatu pisarza (...). Praca w języku – to jest to, co robię stale, można powiedzieć właściwie, że robię to codziennie”³⁰ – mówiła Ewa Zarzycka w niedawnej rozmowie.

²⁸ Zarzycka, *Artysta nie żyje naprawdę*.

²⁹ Tamże.

³⁰ Zarzycka, Baron-Milian, Wójtowicz, „Punkty wyjścia”, 12.

Szczególnego rodzaju „orientacja na język”³¹ stała się pryzmatem, przez który wielokrotnie opisywano twórczość artystki, zaskakująco rzadko jednak w kontekście praktyki literackiej. Tymczasem, jak celnie ujmuje Dawidek-Gryglicka, „język pisany i mówiony stał się dla artystki pierwszoplanowym narzędziem w poszukiwaniu form artykułowania sztuki i wytwarzania jej zrębów”³². Autorka *Historii tekstu wizualnego* wskazuje jednak, że wykorzystanie języka przez Zarzycką nie jest typowe dla sztuki konceptualnej, jako że „od pierwszych realizacji jej pisanie, mówienie, performowanie pozostają w swym charakterze głęboko osadzone w tradycji literackiej i często przybierają formy przypowieści lub literacko-filozoficznego rozważania”³³. Jako takie miałyby obrazować proces transponowania rzeczywistości na język, będąc jednocześnie „analizą języka sztuki (...), intelektualną grą z językiem stanowiącym o artystycznej tożsamości i procesem transponowania myśli na słowo widzialne lub wypowiedziane (podczas performansu), grą, której celem jest inicjowanie artystycznego działania”³⁴. Ten performatywny wymiar ujawnia się zarówno w „rysunkach pisanych”, jak i w „performansach mówionych”, sprawiając, że dzieje się w nich coś bardzo ciekawego z medium literatury, ujawnia się archaiczność tradycyjnych podziałów w obrębie sztuki, a teksty, które – przyjmując odpowiednią optykę – bez wątpliwości nazwalibyśmy literackimi, funkcjonują w zupełnie inny sposób.

Gdy za literacki język próbuje o-mówienia chwycić Aleksander Wójtowicz, ujawniają się liczne narracyjne strategie i chyty, które stanowią o wyjątkowym, dobrze rozpoznawalnym charakterze konstruowanych za pośrednictwem języka wystąpień. Wszystkie te strategie, tropy i figury są nierozzerwalnie związane z osobliwą dynamiką opowieści, która bierze swój początek i zakorzenia się we wszechobecnych metaforach słabości i niemocy, ujawniając się – jak pisze Wójtowicz – w „przewrotnym zwlekaniu, wykolejaniu opowieści, przekierowaniu jej z premedytacją na (pozornie) boczny tor”³⁵. By cel osiągnąć – to ciekawe rozpoznanie Wójtowicza – przechwytuje Zarzycka figury klasycznej retoryki (wśród nich m.in. retardację i dygresję), robiąc z nich twórczy użytek w ramach własnej strategii artystycznej³⁶. Owe przechwycenia zdają się jednak zawsze działać przede wszystkim samozwrotnie, z jednej strony parodiując za pośrednictwem niekończącej się praktyki o-mówienia własną retoryczność,

³¹ Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego*, 585.

³² Tamże, 583.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, 580.

³⁵ Aleksander Wójtowicz, „Narracje Ewy Zarzyckiej”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 2.

³⁶ Tamże.

z drugiej zaś – poprzez skierowanie uwagi na sam proces – negując nieustannie wszelką możliwość literackiej formy zamkniętej.

To, co moglibyśmy uznać w twórczości Ewy Zarzyckiej za literackie, wychodzi jednak przede wszystkim daleko poza granice właściwych literaturze mediów, „wyplątuje” literaturę z jej tradycyjnych medialnych uwikłań, sytuując język w przepływie pomiędzy pismem, mową, rysunkiem, performansem, różnymi formami audio, wideo i -grafii. Symptomatyczny jest fakt, że Zarzycka zdaje się w swojej twórczej praktyce stronić od najsilniej splecionego z literaturą medium – druku. Wszędzie tam, gdzie druk mógłby się pojawić, nader często zastępuje go pismo odręczne, nie tylko bliższe ciału, ale także znacznie bliższe spontanicznym, otwartym formom o-mówienia. To zagadnienie wydaje się szczególnie ciekawe, gdy myślimy o tym, co właściwie łączy „performanse mówione” i „rysunki pisane” Zarzyckiej. Zdaje się, że na piśmie za ów komponent spontaniczny o-mówienia odpowiada właśnie forma pisma odręcznego, która – choć może to tylko złudzenie – zachowuje w sobie pamięć tak charakterystycznego głosu Ewy Zarzyckiej. Dla „performansów mówionych” głos wydaje się więc tym, czym dla „rysunków pisanych” forma pisma odręcznego – wymiarem idiomatycznym, a wraz z nim tym, co nieuniwersalne, własne, najbliższe ciału. Zupełnie jak gdyby każdy z „rysunków pisanych” przybierał formę osobliwego „dyskursu-z-głosem”, jak określi podobną właściwość intermedialnej sztuki Mieke Bal. W wyjątkowy sposób otwierałby on zarazem zarówno rysunek, jak i pismo na rozlegający się głos, wprawiając je w transmedialne krążenie.

O-mówienie byłoby więc częścią procesu tworzenia, łącząc metaforę orbitowania z właściwościami sztuki w procesie, w której obrębie możliwe są tylko formy otwarte, a kolejne artystyczne praktyki pozostają częścią tej samej twórczej całości. Podobnie pisze na ten temat Magdalena Ujma: „Performance mówiony pozostaje tym działaniem, które jest najbardziej widoczne, wypływające co jakiś czas na powierzchnię procesu tworzenia. Istnieje także i drugi nurt, płynący bezustannie. Zaczyna się od kartki papieru i zapisania na niej lub naszkicowania czegoś”³⁷. Mowa tu oczywiście o zeszytach, które krytyczka połączy z praktyką „performatywnego pisania”. Rozpoznanie to kieruje nas ku ostatniemu okrążeniu, choć właściwie na sam początek, bo wszystko zaczyna się od kartki papieru.

Oś obrotu

Zeszyty Zarzyckiej pełnią przeróżne funkcje: „(...) dziennika, szkicownika, brudnopisu, notatnika do prowadzenia zapisków dla pamięci – numerów telefonów, list zakupów i rzeczy do zrobienia. Znajdują się tu również etykiety, bilety, naklejki oraz inne drobiazgi wsunięte

³⁷ Ujma, „«Z sentymentem i wzruszeniem»”, 78.

między kartki”³⁸; „skrupulatnie prowadzone notatki ze wszystkiego”, „zasłyszane historie, streszczenia audycji radiowych, rozmów, relacje z lektur i spotkań”. Są jednak także przestrzenia „pracy z koncepcją”³⁹, „stopniowego wypracowywania partytury”⁴⁰ dla kolejnych performansów, jak sama artystka nazywa tekst, zawierający w sobie „zasadniczy szkielet wystąpienia, pokazuje tok myślenia, docierania do prawdy, ale też jednocześnie owo myślenie prowadzi, nadaje mu tempo i rytm”⁴¹. Są więc zeszyty specyficznymi „nośnikami pamięci”. Ujma widzi w nich „wartką podziemną rzekę”, która zapewnia sztuce Zarzyckiej ciągłość i łączność z „rozpisany na całe życie”⁴² projektem.

Można by niewątpliwie spojrzeć na nie jak na zupełnie wyjątkową praktykę *life writing*, której szczególny charakter nie tkwi jednak – jak to najczęściej bywa – w eksperymentach z prawdą i fikcją, ale w osobliwym połączeniu materii codziennego życia i pamięci z meta-artystyczną refleksją i procesem twórczym. W efekcie przybierają dziwną i ogromnie ciekawą formę dziennika czy notatnika „konceptualnego”, a wyobrażenie o krzyżowaniu się pól dałoby tu być może dwa neologizmy: zeszyty zdają się mieć charakter zarazem (ironicznie) meta-autobiograficzny oraz auto-metaartystyczny⁴³. Zarzycka całkowicie odcina się tu od autobiograficznych i dziennikowych konwencji opowiadania, przechodząc na pozycje autoanalizy, dla której materiału dostarcza na różne sposoby zorganizowana, w tym m.in. narracyjnie, tkanka życia. Równoważnymi formami organizacji pozostają rysunki, wykresy, schematy, diagramy, zestawienia materialnych artefaktów, nade wszystko jednak ważna zdaje się „cała reszta”, a w niej być może zwłaszcza to, co nie poddaje się opracowaniu i wyzwala jako *informe*. Pole *informe* wydaje się dla zeszytów kluczowe, z czego artystka zdaje sprawę. W swoim wideo opowiada o fiasku kolejnych prób ujęcia zeszytów w jakąkolwiek formę oraz o próbach ich „opracowania”, z których każda zwiastowała rychłą „katastrofę”⁴⁴, zniszczenie ich „tektoniki” i „układów”.

Wskazując, jak trudno było pokazać zeszyty, jednocześnie kreśli Zarzycka na kolejnych stronach swoje tajemne wykresy. Są różne, dominują w nich kształty eliptyczne i spiralne, ale mają cechę wspólną – grubą, wyrysowaną czarnym markerem skrzypiącym po papierze, oś.

³⁸ Tamże.

³⁹ Zarzycka, Baron-Milian, Wójtowicz, „Punkty wyjścia”, 5.

⁴⁰ Ujma, „«Z sentymentem i wzruszeniem»”, 81.

⁴¹ Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Zob. Julia Novak, „*Experiments in Life-Writing. Introduction*”, w: *Experiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017), 4.

⁴⁴ Ewa Zarzycka, *Videozeszyty*, 2013 [wideo].

Oś symetrii? Oś obrotu? Oś świata? Czasem ta oś pokrywa się z wyznaczoną typowym zszyciem osią zeszytu, którego kartki wszak także obracają się wokół własnej osi. W pewnej chwili rytm opowieści o fiasku kolejnych performerskich prób zaczyna uzgadniać się z rytmem rysowania spirali, osnuwającej się wokół własnej, czarnej, osi. Aż wreszcie słyszemy zniecierpliwiony głos Zarzyckiej: „(...) słup milowy, wymarzony, wyidealizowany słup milowy... Wygląda jak jakiś mizerny kołek. Artystka wygląda tutaj jak pracujący w polu geodeta”⁴⁵. Wracamy więc do kulistego modelu Ziemi, obracającego się wokół własnej osi globusa, obracających się kartek zeszytu, artystycznej pracy, transmedialnej cyrkulacji i okrężnego ruchu o-mówienia, kończącego właśnie jeden orbitalny obieg wokół sztuki.

Bibliografia

- Bal, Mieke. „Performans i performatywność”. W: Mieke Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, s. 203–242. Tłum. Marta Bucholc. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, 2012.
- Dawidek-Gryglicka, Małgorzata. *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*. Kraków–Wrocław: Muzeum Współczesne Wrocław – Korporacja Ha!art, 2012.
- Głowiński, Michał. „Peryfrazy współczesne”. *Teksty* 3 (1972): 48–58.
- Jarecka, Dorota. „Rozkręcanie zegara. O wystąpieniach Ewy Zarzyckiej”. W: *Ewa Zarzycka. Lata świetności*, red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka, 51–76. Warszawa: Fundacja Lokal Sztuki – lokal_30, 2016.
- Kozłowski, Wojciech. „Gdy myślę o Ewie”. W: *Ewa Zarzycka. Od Nie do Tak. Twórczość z lat 1980–2010*, red. Jolanta Męderowicz, Ewa Zarzycka, 27–44. Lublin: Galeria Labirynt, 2010.
- Męderowicz, Jolanta, Zarzycka, Ewa, red. *Ewa Zarzycka. Od Nie do Tak. Twórczość z lat 1980–2010*. Lublin: Galeria Labirynt, 2010.
- Novak, Julia. *Experiments in Life-Writing. Introduction*. W: *Experiments in Life-Writing. Intersections of Auto/Biography and Fiction*, red. Lucia Boldrini, Julia Novak. Bangstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- „Peryfrazą”. W: Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, 351–352. Wrocław: Ossolineum, 1989.
- Rayzacher, Agnieszka, Jarecka, Dorota, red. *Ewa Zarzycka. Lata świetności*. Warszawa: Fundacja Lokal Sztuki – lokal_30, 2016.
- Ujma, Magdalena. „Z sentymentem i wzruszeniem wspominam ten dzień, gdy po raz pierwszy ujawniłam swoje zapiski w zeszytach». *Performatywne pisanie Ewy Zarzyckiej*”. W: *Ewa Zarzycka. Lata świetności*, red. Agnieszka Rayzacher, Dorota Jarecka, 77–101. Warszawa: Fundacja Lokal Sztuki/ lokal_30, 2016.

⁴⁵ Tamże.



- Wójtowicz, Aleksander. „Narracje Ewy Zarzyckiej”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 1–9.
- Zarzycka, Ewa. *Artysta nie żyje naprawdę*. 2015 [wideo].
- Zarzycka, Ewa. *Videozeszyty*. 2013 [wideo].
- Zarzycka, Ewa. „Wstęp”. W: *Ewa Zarzycka. Od Nie do Tak. Twórczość z lat 1980-2010*, red. Jolanta Męderowicz, Ewa Zarzycka. Lublin: Galeria Labirynt, 2010.
- Zarzycka, Ewa, Baron-Milian, Marta, Wójtowicz, Aleksander. „Punkty wyjścia. Z Ewą Zarzycką rozmawiają Marta Baron-Milian i Aleksander Wójtowicz”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 1–13.

Circumlocution. Seven Circles Around Ewa Zarzycka

Summary

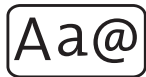
The article is an attempt to describe the work of Polish performer Ewa Zarzycka in the perspective of transmedia autobiographical artistic practices. The metaphor of ‘circumlocution’ in the title of the article captures the specific perifrastic peculiarities of Zarzycka’s performances and texts, that constantly ‘circulate in the orbit’ of the language around notions of art, the artistic situation and the artist’s life. Most of all, the objects of interpretation in the article are ‘spoken performances’, ‘written drawings’ and notebooks, authored by Ewa Zarzycka, as various artistic practices that are connected by narrative and autobiographical quality, related in a specific way to the corporeality of voice and handwriting in transmedia ‘circulation’ between writing, sound and picture.

Keywords

Ewa Zarzycka, performance, transmediality, autobiography, audiobiography

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Marta Baron-Milian, „O-mówienie. Siedem okrążeń wokół Ewy Zarzyckiej”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 71–84. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-06.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 85–96
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-07



AUDIOBIOGRAFIE

EWELINA GODLEWSKA-BYLINIAK*
Uniwersytet Warszawski

„Moje ręce”. Doświadczenie niepełnosprawności w autonarracjach Cheryl Marie Wade

Streszczenie

Cheryl Marie Wade była poetką, performerką i aktywistką działającą na rzecz praw osób z niepełnosprawnościami. Jej twórczość poetycka, która miała wymiar performatywny, ponieważ Wade prezentowała swoje utwory w ramach występów scenicznych, w bezpośredniej relacji z widzami-odbiorcami, spletała się z aktywizmem: często podejmowała temat własnej niepełnosprawności, konfrontując z nim odbiorców i przełamując liczne dotyczące jej stereotypy. W tekście zestawiam twórczość Wade i wyłaniającą się z niej wizję niepełnosprawności z wywiadem rzeką przeprowadzonym z artystką i włączonym do archiwum mówionej historii niepełnosprawności. Obydwie formy traktuję jako swoiste autonarracje ujmujące w różnych kluczach – poetyckim i autobiograficznym – doświadczenie niepełnosprawności. Zadaję również pytanie o to, jaką rolę pełni w nich głos.

Słowa kluczowe

niepełnosprawność, aktywizm, autonarracja, tożsamość, głos

* Kontakt z autorką: e.godlewska-by@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0001-5871-4602.

„Kiedy miałam dziesięć lat, zdiagnozowano u mnie reumatoidalne zapalenie stawów”¹. To mógłby być początek jednej z wielu budowanych wokół doświadczenia choroby lub niepełnosprawności opowieści biograficznych, w których centrum stoi jednostka zmagająca się ze swoją kondycją, rozumianą – w zależności od kontekstu – bądź jako szczególny, bądź jako typowy przypadek medyczny. Ale nie jest.

Zdanie pada w trakcie niemal siedmiogodzinnego wywiadu rzeki z Cheryl Marie Wade, przeprowadzonego w 2003 roku w ramach projektu mówionej historii ruchu praw osób z niepełnosprawnościami i niezależnego życia, który rozwinął się w Stanach Zjednoczonych. Nie stanowi ono jednak – choć wyrwane z kontekstu mogłoby – elementu narracji wpisującej doświadczenie niepełnosprawności w ramy tzw. modelu medycznego. Wręcz przeciwnie – jego autorka była poetką, performerką i aktywistką czynnie walczącą o prawa osób z niepełnosprawnościami, a znaczącym elementem jej walki było dążenie do zmiany kulturowo utrwalonych paradygmatów reprezentacji niepełnosprawności, z medycznym na czele². Zdanie to jest zatem stwierdzeniem faktu biograficznego – o kluczowym znaczeniu dla autobiograficznej opowieści, której jednak nie da się do niego sprowadzić. To szczególnie ważne w przypadku autonarracji osób z niepełnosprawnościami.

Istotnym aspektem autonarracji powiązanych z doświadczeniem niepełnosprawności jest upatrywany w nich potencjał zmiany zastanych stereotypów dotyczących różnorodnych kondycji i form ucieleśnienia uznawanych za niestandardowe czy nienormatywne. Stereotypy te są podstawą licznych narracji dotyczących niepełnosprawności – budowanych z perspektywy pełnosprawnego centrum – które z kolei wytwarzają i umacniają kulturowe klisze na temat sprawności i niepełnosprawności. Jednym z problemów, przed którym stanęły najpierw osoby z niepełnosprawnościami współtworzące aktywistyczny ruch walczący o ich prawa formujący się na szerszą skalę od lat 70. XX wieku, a następnie badacze rozwijający od lat 90. kulturoznawcze, krytyczne studia o niepełnosprawności, nie był niedostatek reprezentacji niepełnosprawności w kulturze, ale niemal całkowity brak narracji i obrazów

¹ Cheryl Marie Wade, „*Writer and Performance Artist*”, *an oral history conducted by Esther Ehrlich in 2003*, w: *Art and Activism. Pioneering Theater Artists with Disabilities*, Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 2004, Online Archive of California: www.oac.cdlib.org, dostęp 30.05.2022. Cytując fragmenty tego wywiadu rzeki dostępnego w formie audio-wideo, korzystam z transkrypcji zmieszczzonej na stronie Online Archive of California.

² W latach 70. XX wieku pod wpływem ruchów aktywistycznych tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami, przede wszystkim w USA i Wielkiej Brytanii, obok dominującego modelu medycznego czy terapeutycznego, stawiającego w centrum jednostkę posiadającą określoną niesprawność (czy uszkodzenie, *impairment*), pojawiły się nowe, kluczowe dla aktywizmu i rozwijających się później studiów o niepełnosprawności (*disability studies*) modele: tzw. społeczny, kładący nacisk na uniepełnosprawniającą funkcję społeczeństwa, czy kulturowy, podkreślający kwestie tożsamościowe. W świetle nowych ujęć niepełnosprawność (*disability*) nie jest tożsama z uszkodzeniem (*impairment*) ani z chorobą.

wyłamujących się z utrwalonych ram i tworzonych przez same osoby z niepełnosprawnościami. Jak pisał Thomas Couser: „Autobiografia jest szczególnie cennym i wyzwalającym medium przedstawiania niepełnosprawności, ponieważ z definicji wiąże się z autoprezentacją”³, co – w przeciwieństwie do utrwalonych w literaturze schematów narracyjnych – pozwala potencjalnie na wytworzenie dużo bardziej zróżnicowanego i adekwatnego pola reprezentacji. Owe utrwalone schematy, które David T. Mitchell i Sharon L. Snyder nazwali narracyjnymi protezami, służą umieszczaniu doświadczenia niepełnosprawności – zawsze widzianej i opisywanej z perspektywy osób trzecich – w rozpoznawalnych i oswojonych ramach interpretacyjnych, czyniących z niej najczęściej znak czegoś innego: widomego, cielesnego przejawu wewnętrznego, moralnego zepsucia czy zła, bądź przeciwnie – niezawinionego cierpienia; sprawiedliwej kary za pychę lub przeszkody do pokonania na mocy indywidualnego wysiłku. W ramach tych typów narracji niepełnosprawność jawi się jako rys charakteryzujący bądź definiujący określone typy postaci: złoczyńcy, wzbudzającej litość ofiary czy superkaleki. Te kulturowo wytwarzane i utrwalane w literaturze czy filmie figury służą metaforyzacji niepełnosprawności, a także czynią z niej „problem” wyizolowanej najczęściej jednostki. Dyskurs medyczny z kolei utrwalał obraz niepełnosprawności jako „kwestii” do rozwiązania na drodze kuracji i rehabilitacji, których powodzenie lub niepowodzenie spoczywało na barkach „dotkniętej niepełnosprawnością” jednostki. Biorę niektóre sformułowania w cudzysłów, gdyż są one elementami dyskursu utrwalającego postrzeganie niepełnosprawności jako nieszczęścia, ciężaru czy indywidualnej tragedii, której przyczyną jest określona kondycja medyczna. Na takiej bazie trudno budować pozytywną identyfikację, dlatego też na fali ruchów aktywistycznych walczących o prawa osób z niepełnosprawnościami i tworzonych przez nie same obok postulatów dotyczących konkretnych praw coraz częściej pojawiały się również te dotyczące zmiany w polu reprezentacji. Pole to zaczęło zmieniać się siłą rzeczy za sprawą coraz szerszej obecności osób z niepełnosprawnościami, walczących o swoje prawa, w sferze publicznej. Obok wypracowywanych w ramach protestów, demonstracji czy okupacji strategii, które przyczyniły się do wytworzenia społecznej tożsamości osób z niepełnosprawnościami i przesunięcia dyskursu z modelu medycznego w kierunku ujmowania niepełnosprawności w kategoriach społecznych lub w kategoriach mniejszości kulturowych, zaczęły pojawiać się coraz bardziej zróżnicowane obrazy wytwarzane w polu sztuki. O tego typu potrzebie, czy wręcz konieczności, pisał Tom Shakespeare:

³ G. Thomas Couser, „Disability Autobiography”, w: *Encyclopedia of American Disability History*, red. Susan Burch (New York: Facts on File, 2009), dostęp 30.05.2022, https://www.academia.edu/8517051/Disability_Autobiography.

Mobilizacja ruchu społecznego wokół problemu niepełnosprawności jest istotna dla samych osób niepełnosprawnych, ale też dla konceptualizacji niepełnosprawności. Samoorganizacja i bezpośrednie działanie stanowią wyzwanie dla dominujących stereotypów bezsilności i uprzedmiotowienia; są równie istotne dla formowania się tożsamości osób niepełnosprawnych, jak i dla przełamywania stereotypów i likwidowania dyskryminacji. Czyniąc z osobistych problemów kwestie publiczne, osoby niepełnosprawne potwierdzają znaczenie i zasadność swojej tożsamości, nie zgadzając się przy tym ani na panującą ogólnie tendencję do ich wiktyimizacji, ani na utratę własnej indywidualności⁴.

Ale, co równie ważne:

Czołową rolę odegrają tu kulturowe i artystyczne obrazy osób niepełnosprawnych tworzone przez nie same, bowiem tylko z prowokujących obrazów, które nie stronią od sprzeczności, wyłonią się postępowe koncepcje⁵.

Analogiczne przekonanie wyrażała Wade. W przywoływanym wywiadzie rzece odnosiła się zarówno do swojego zaangażowania aktywistycznego na rzecz osób z niepełnosprawnościami na Uniwersytecie Berkeley, jak i tego rozwijanego w polu sztuki, pokazując ich nierozzerwalny spłot, czyniący polityczne z tego, co artystyczne. Artystka, która studiowała w Berkeley pod koniec lat 70. XX wieku i angażowała się w działania na rzecz zwiększania dostępności kampusu, mówi wręcz, że jej faktyczne zaangażowanie polityczne rozkwitło na nowo, gdy dołączyła w 1985 roku do feministycznej grupy teatralnej Wry Crips, tworzonej przez kobiety z niepełnosprawnościami. Twierdzi, że aktywizm poprzez sztukę dawał jej zawsze możliwość pełniejszego wyrażania się dzięki uruchomieniu o wiele bardziej zróżnicowanych środków i strategii komunikacji niż te, które oferowała tradycyjnie rozumiana działalność polityczna. „Najlepszą formą aktywizmu była dla mnie zawsze ta, która pozwalała na włączenie osobistej historii”⁶ – mówi i podkreśla performatywny aspekt i siłę wybieranych przez nią form.

Oczywiście związek między formami autobiograficznymi a aktywizmem czy rzecznictwem nie jest bezwzględny ani oczywisty. Zwraca na to uwagę zarówno Couser, mimo że widzi wielki potencjał autonarracji jako narzędzia inicjowania społecznej zmiany, jak i Mitchell,

⁴ Tom Shakespeare, „Samoorganizacja osób niepełnosprawnych. Nowy ruch społeczny?”, tłum. Agata Zawrzykraj, w: *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna (Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2018), 50–51.

⁵ Tamże, 43.

⁶ Wade, „*Writer and Performance Artist*”.

który bardziej stanowczo podkreśla, że życiopisanie oparte na formułach autobiograficznych może z łatwością utrwaląć klisze dotyczące niepełnosprawności, co kwestionuje zmianę związaną z postrzeganiem niepełnosprawności jako kategorii społecznej czy kulturowej i reinstaluje jej wyobrażenie jako osobistej „sprawy” w ramach paradygmatu indywidualistycznego⁷. Jednak nawet Mitchell, choć wskazuje na generalną niewydolność relacji pierwszoosobowych, jeśli chodzi o ujęcie niepełnosprawności jako społecznie konstruowanej i podzielanej przez określoną wspólnotę tożsamości, daje przykłady takich autonarracji, które zagłębiając się w jednostkowym doświadczeniu, odnoszą je do złożonej sieci rozwijającej się kultury niepełnosprawności. Wśród nich można niewątpliwie umieścić autonarracje Wade. I w swoich poetyckich performansach, i w wywiadzie pokazuje ona to, co trafnie ujął Couser: że „(...) niepełnosprawność w swojej zmienności, przygodności i płynności jest (...) odrębną formą różnorodności”⁸.

Postulat dotyczący pojawiania się tego typu obrazów i narracji nie tylko wpisywał się w proces tworzenia kultury niepełnosprawności, ale stał się też ważkim postulatem o charakterze politycznym. Polityczność rozumieć tu trzeba w dwojaki sposób: jako formę tworzenia nowych społecznych kontekstów dla funkcjonowania niepełnosprawności, poprzez redefinicję i przebudowę społecznego pola regulującego kwestie dostępności i praw obywatelskich (począwszy od spraw związanych z dostępnością transportu, a na rozwiązaniach prawnych dotyczących zakazu dyskryminacji ze względu na niepełnosprawność kończąc) oraz jako aspekt działań związanych z nową konfiguracją rozumianego po Ranciere’owsku pola zmysłowości, regulującego kwestie widzialności i niewidzialności, słyszalności i niesłyszalności konkretnych podmiotów w przestrzeni tego, co wspólne⁹. Działalność Wade, której ważną częścią były różne formy autonarracji, wpisuje się i w jedno, i w drugie rozumienie polityczności. Działała ona przede wszystkim w polu sztuki, ale czyniła z niej formę nie tylko autoekspresji, ale również aktywizmu – tak postrzegała znaczenie swojej poezji, będącej podstawą jej performansów, stanowiących kluczowe medium komunikacji z odbiorcami. Aktywizm: i ten wpisany w jej twórczość, i ten związany z zaangażowaniem w ruch osób z niepełnosprawnościami w Berkeley, jest zatem siłą rzeczy również ważnym elementem autobiograficznej opowieści snutej przez Wade we wspomnianym wywiadzie rzece, co w związku z zaznaczonym wyżej politycznym znaczeniem autonarracji tworzonych przez osoby z niepełnosprawnościami samo w sobie jest formą aktywizmu – nie tylko o nim opowiada.

⁷ Zob. David T. Mitchell, „Body Solitaire. The Singular Subject of Disability Autobiography”, *American Quarterly* 52 (2000): 311–315.

⁸ G. Thomas Couser, „Disability, Life Narrative, and Representation”, *PMLA* 120 (2005): 602.

⁹ Zob. Jacques Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. Julian Kutyła, Paweł Mościcki (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007).

Chciałabym przyjrzeć się bliżej dwóm typom autonarracji sformułowanych przez Cheryl Marie Wade, ujmującym doświadczenie niepełnosprawności w różnych kluczach: poetyckim i autobiograficznym, oraz temu, na ile istotną rolę pełni w ich przypadku głos – nie tylko jako przezroczyisty nośnik znaczenia, ale również jako swoiste medium, samo w sobie mające szczególne znaczenie.

Rosemarie Garland-Thomson w swym eseju dotyczącym twórczości trzech artystek performerek z niepełnosprawnościami – Mary Duffy, Carrie Sandahl i Cheryl Marie Wade właśnie – którą przedstawia w kontekście rozważań na temat szczególnego rodzaju spojrzenia, jakim jest gapienie się na niepełnosprawne ciała, stwierdza, że:

(...) performanse tych artystek stanowią okazję do przedstawienia radykalnych tez i do autoprezentacji, która je wyzwala, ponieważ zasady interakcji z widzem kontrolują one same. Artystyczne formy autoprezentacji wykorzystywane przez te kobiety są medium służącym krytyce społecznej i pozytywnej polityce tożsamościowej. Performanse te są jednocześnie sposobami tworzenia nowych narracji dotyczących niepełnosprawności i kobiecości¹⁰.

Garland-Thomson charakteryzuje twórczość Wade w następujący sposób:

Wade wykorzystuje konwencję wieczorów poetyckich, podczas których ciało poety służy jako neutralne narzędzie – zwyczajne i niezwracające niczyjej uwagi – które pozwala zaprezentować poezję jako słowo mówione. Na wieczorach poetyckich Wade to jednak ciało, a nie słowo poetki jest elementem pierwszoplanowym¹¹.

Za chwilę autorka przyznaje jednak, że w występach Wade słowo i ciało łączą się nierozdzielnie. O ile Garland-Thomson kładzie jednak nacisk na aspekt cielesny, o tyle ja chciałabym przyjrzeć się słowu i głosowi, nie tracąc z oczu ich cielesności.

Performanse Wade składały się z powracających w kolejnych pokazach, ułożonych w różnych konfiguracjach, rozbudowywanych i przepisywanych fragmentów poetyckich. Jednym z najczęściej przywoływanych utworów, które Wade wykonywała na scenie, odczytywanym w kluczu autobiograficznym, był wiersz *My Hands* (Moje ręce):

¹⁰ Rosemarie Garland-Thomson, „Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki”, tłum. Katarzyna Ojrzyńska, w: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, (Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2017), 66.

¹¹ Tamże, 67.

Moje ręce to ręce z Twoich złych snów.
Niespodziewane „BU!” zza czarnej kurtyny.
Ręce-szpony.
Ręce posągu z kości słoniowej schropowaciałe dziesięć lat później.
Pomarszczone, pofałdowane, spocone, pokryte bliznami,
ręce młodej kobiety – skarłałe i guzowate,
które boleśnie pragną światła księżycy – które drżą i walczą.
Ręce, które sprawiają, że do oczu napływają łzy.
Moje ręce. Moje ręce. Moje ręce,
które mogłyby zaszczycić swym dotykiem Twoją brew, Twoje udo.
Moje ręce! Taaa!¹²

Garland-Thomson zwraca uwagę na to, że siłą występów Wade było zaproszenie widzów do gapienia się na jej dłoń, na jej ciało, o którym opowiadała w ramach spotkania. Warunki tegoż były zdefiniowane przez nią samą. Wytworzona rama komunikacyjna pozwalała na grę z przyzwyczajeniami odbiorczymi i redefinicję spojrzenia na ciało kobiety z niepełnosprawnością, postrzegane zwykle jako aseksualne. Wade w obrębie tego utworu przechodzi od przywołania stygmatyzujących określeń sytuujących jej cielesność w obrębie skojarzeń odsyłających do kategorii monstrialności i kontekstu *freak shows* do swoistej autoafirmacji, która dokonuje się w kolejnych powtórzeniach frazy „moje ręce”. To przejście odbywa się nie tylko w słowach i w ramach spotkania ze spojrzeniem widza, któremu Wade rzuca wyzwanie, ale również w sposobie mówienia: jej głos jest zaczepny, pełen werwy, prowokujący, coraz bardziej zdecydowany, gdy w kolejnych powtórzeniach fraza „moje ręce” zmienia się z oznajmienia faktu w wykrzyknienie, które brzmi niczym nagłe rozpoznanie ich wyjątkowości i odkrycie różnicy jako wartości.

To, co dokonuje się tutaj na przestrzeni kilku linijek i w specyficznym sposobie wypowiedzenia – w tembrze głosu, jego barwie i nasileniu – powraca w zupełnie innej formie w niektórych wątkach poruszonych w wywiadzie rzece. Wade opowiada w rozbudowany sposób m.in. o tym, że jako artystka starała się nigdy nie przekroczyć linii, za którą jej twórczość postrzegana byłaby jako rodzaj *freak show*, ale też o tym, że ta minioną tradycja jest dla niej bardzo ważna, bo należy do genealogii kultury niepełnosprawności. Zasadnicza różnica między jej twórczością a twórczością tych, których nazywa swoimi poprzednikami, polega według niej na tym, że performerzy występujący na scenach *freak show* uzależnieni

¹² Fragment poematu *Moje ręce* Cheryl Marie Wade w tłumaczeniu Katarzyny Ojrzyńskiej, w: Garland-Thomson, *Ośmielone spojrzenia*, 68.

byli od instytucji, w ramach której funkcjonowali: nie mieli szans mówić własnym głosem i na własnych warunkach, pokazywani byli jako dziwolągi. Wade gra z tą tradycją, przejmując kontrolę nad tym, jak jej sceniczna persona jest postrzegana. I wytwarzana – również w słowach. To ciekawy moment wywiadu z Wade, ponieważ tutaj rozpoczyna się wątek, pełniej rozwinięty w dalszej części rozmowy, dotyczący różnicy między jej sceniczną personą a życiem prywatnym. To jest bowiem ta granica, która teoretycznie oddziela czy różnicuje również dwa typy autonarracji Wade: ten poetycki i ten rozwijany w ramach autobiograficznej narracji snutej w trakcie wywiadu. Linia ta nie jest jednak oczywista i jednoznaczna: w obu formach w różnym stopniu ujawnia się bowiem splót tego, co publiczne, i tego, co prywatne. Różni je stopień natężenia i kondensacji treści, ich wyostżenia czy znuansowania oraz stopień rozbudowania kontekstu biograficznego. Co jednak ciekawe, co jakiś czas do rozmowy wkrada się żywioł poetyckiej autoanarracji i przenika opowieść, nadając jej szczególny rodzaj wibracji ujawniającej się w głosie właśnie – to po jego tembrze, nasileniu, wyostżeniu rozpoznać można w pierwszej kolejności te fragmenty, w których Wade przywołuje elementy swoich scenicznych występów, typy postaci lub po prostu mówi o poezji czy przenikającej język poetycki muzyczności. I nie chodzi tylko o to, że momenty te funkcjonują w wywiadzie rzece na prawach cytatu, bo wprowadzają one również inny poziom autonarracji biograficznej: ujawniają jej performatywny wymiar i pokazują złożoność samego aktu budowania wypowiedzi o charakterze autobiograficznym.

Ten inny głos (tembr), pojawiający się wtedy, kiedy Wade mówi o poezji, o wykonywaniu poezji – swojej, ale też innej – głos sceniczny, mocny, perswazyjny, dużo mniej prywatny, głos, który niesie tę samą opowieść biograficzną, ale w innym rejestrze – wiąże się z miejscem/przestrzenią, które zajmuje ciało i z usytuowaniem w układzie komunikacyjnym. Kiedy Wade przywołuje swoje sceniczne występy, ujawnia się polityczny wymiar głosu, zależny od tego usytuowania, a w konsekwencji – od możliwości zabrania głosu, wypowiedzenia się, we własnym imieniu czy własnym głosem w obrębie przestrzeni definiowanej jako publiczna. Scena, ze swym układem wytwarzanym wokół relacji performerka–odbiorcy, jest przestrzenią publiczną *par excellence*. Wprowadzenie tam elementów prywatnej biografii czyni z niej przestrzeń polityczną. To przejście między poziomami: prywatnym, publicznym, politycznym słyszalne jest w głosie Wade.

Scena, performans, słowo poetyckie dają możliwość wypowiedzenia tego, co w codziennym życiu jest do wypowiedzenia niemożliwe lub co najmniej trudne. Dają też możliwość wyjścia poza to, co osobiste, w kierunku tego, co ważne dla szerszego, politycznego rozumienia niepełnosprawnej tożsamości. Z drugiej strony wywiad rzeka daje możliwość wypowiedzenia tego, co mniej scenicznie pociągające – momentów zniechęcenia, zwątpienia, słabości, trudów życia osoby z niepełnosprawnością, doświadczenia bólu. To nie znaczy, że Wade ucieka

od trudnych tematów w swojej twórczości, inaczej jednak rozkładają się akcenty w tych dwóch narracjach. Uzależnione jest to nie tylko od formuły i formy wypowiedzi o charakterze autobiograficznym, ale też momentu życiowego, w którym one powstają. W 2003 roku, kiedy przeprowadzony został wywiad rzeka, Wade nie występowała już na żywo, bo postępująca niepełnosprawność sprawiała, że scena wymagała od niej coraz większego wysiłku. Skupiła się na pisaniu, próbowała również swoich sił w różnych formach dramatycznych. Zapytana w wywiadzie wprost o różnicę między Cheryl (o)sobą a Cheryl postacią, Wade odpowiada:

(...) moja persona sceniczna ma dużo większą energię ode mnie. Częściowo jest tak, że kiedy byłam na scenie, byłam *sassy girl* [niegrzeczną dziewczyną]. Byłam *woman with juice* [wilgotną kobietą]. Tak czułam się na scenie, ale na co dzień nie możesz taka być. Życie jest zbyt ciężkie. Życie nie jest sceną. (...) Powiedziałabym, że persona na scenie to wzmocniona wersja mnie samej. To nie jest fałszywy obraz. To tylko wzmocniona i wyostrzona część tego, kim jestem¹³.

Za chwilę dodaje:

Cóż, kiedyś czułam, że to mój obowiązek, by reprezentować niepełnosprawność, wzmocnioną wrażliwość na niepełnosprawność, ponieważ jest tak mało tego poczucia uprąmocnienia. Kiedy byłam młodsza, byłam bardzo dotkliwie świadoma własnej historii transformacji, od wizji uszkodzenia do wizji całości, od poczucia bezcelowości do poczucia możliwości. To było dla mnie bardzo realne. Nie musiałam kłamać. Nie musiałam zmyślać; to była prawda. Ale odkąd się starzeję i ból jest coraz większy, a moje życie staje się bardziej ograniczone i coraz trudniejsze z powodu mojej niepełnosprawności, nie mogę opowiedzieć tej samej historii. Musiałam ją opowiedzieć, kiedy była mi bliska. Teraz pojawia się inny rodzaj historii i staram się wymyślić, jak ją opowiedzieć, nie przyczyniając się do postrzegania niepełnosprawności jako losu gorszego niż śmierć. Nie czuję, że to los gorszy niż śmierć. Czuję, że to w tym okresie mojego życia niezwykle trudna historia¹⁴.

Fragment ten, pojawiający się pod koniec wielogodzinnego wywiadu, pokazuje, jak bardzo opowieść autobiograficzna zmienia się w zależności od momentu życiowego, w którym jest podejmowana i który stanowi dla niej punkt wyjścia. Kryje się tu coś jeszcze: wypowiedź ta tłumaczy niejako znużenie w głosie Wade, słyszalne w wielu partiach wywiadu,

¹³ Wade, „*Writer and Performance Artist*”.

¹⁴ Tamże.

choć pojawiają się również przywoływane momenty ożywienia, w których głos nabiera niezwykłej siły – kiedy Wade opowiada o twórczości. Ujawnia się tu zatem nie tylko różnica formy czy medium, w ramach którego podejmowana jest autonarracja, ale też tak ważna dla form autobiograficznych perspektywa czasowa. Każę ona dostrzec obok politycznego aspektu autonarracji Cheryl Marie Wade, który wiąże się z wytwarzaniem pozytywnej społecznej tożsamości osób z niepełnosprawnościami, również ten kierujący naszą uwagę na tożsamość indywidualną, na osobiste doświadczenie. W tym, co osobiste, ujawnia się – jak mówi Anthony Giddens – „«ja» pojmowane przez jednostkę w kategoriach biograficznych”¹⁵. Badacz, pytając o tożsamość jednostki, stwierdza, że „nie leży [ona] w jej zachowaniu ani – jakkolwiek skądinąd ma to wielkie znaczenie – w sposobie, w jaki odbierana jest przez innych. Tożsamość jednostki zależy od jej zdolności do „podtrzymywania ciągłości określonej narracji”, z tym że „poczucie własnej tożsamości, jest tyleż solidne, co kruche. Jest kruche, ponieważ biografia, którą jednostka jest w stanie refleksyjnie przywołać, jest tylko jedną z wielu możliwych do opowiedzenia historii rozwoju jej «ja»”¹⁶. Z autonarracji Wade wyłania się niewątpliwie wielość wariantów biograficznej opowieści, jej zróżnicowanie, ale też pewna jej ciągłość w różnorodności i różnicy. To się przekłada na wyłaniające się z jej twórczości i wypowiedzi rozumienie niepełnosprawności – nie jako konceptu, ale jako doświadczenia, które nigdy nie jest proste ani jednorodne. Rozumienie to nie jest podporządkowane logice „albo-albo”, ale „i-i”, zachowującej związek między tym, co wydaje się rozłączne. Pęknięcia, uskoki, niezgodności, kontrasty są stałym elementem poetyki Wade, której wyrazem jest utwór *Moje ręce*. Są również elementem doświadczenia transformacji, o którym Wade opowiada. Specyfiką owej poetyki jest to, że zachowuje to, co przekracza: przejście od pęknięcia do całości nie oznacza całkowitego porzucenia tamtego doświadczenia, ale zachowanie jego części w nowym momencie biografii (i w ramach kształtującego się rozumienia niepełnosprawności). W wywiadzie Wade mówi o współistnieniu wielu Cheryl, o swoistym rozszczępieniu, którego źródłem było zmieniające się podejście do własnej cielesności, sposobów jej postrzegania i (auto)definiowania. „Jest genialna Cheryl i dziwaczna Cheryl. Jest bardzo inteligentna Cheryl, jest dziwoląg (...). Jest śliczna Cheryl, a tam jest popieprzone ciało Cheryl. Potem w tym samym czasie wyłoniła się aktywna politycznie Cheryl i okropna kaleka. Więc masz te wszystkie dziwne sposoby dzielenia samego siebie”¹⁷ – mówi Wade. Ale w tym dzieleniu jest i ciągłość – ciągłość narracji budowanej wokół odzyskiwania doświadczenia

¹⁵ Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 2001), 75.

¹⁶ Tamże, 77.

¹⁷ Wade, „*Writer and Performance Artist*”.

niepełnosprawności jako własnego i wartościowego samego w sobie. Odzyskiwania również w języku przyswajającym jako tożsamościowe określenia dotychczas stosowane jako obraźliwe lub pejoratywne. Tak ujmuje to Wade w formie poetyckiej w wierszu *I Am Not One Of The Physically Challenged* [Nie jestem sprawna inaczej]: „Jestem Kulasem / Jestem Kaleką / Jestem Szalona”, a także: „Jestem francuskim pocałunkiem z rozszczepionym językiem”¹⁸.

Rozszczepienie, różnicę i różnorodność słycać również w głosie Wade, który dzieli się na ten prywatny i ten sceniczny, mocny i słaby, polityczny i osobisty, ale pozostaje wciąż tym samym głosem legitymizującym wszystkie wytworzone przez Wade autonarracje budowane wokół doświadczenia niepełnosprawności. Ważny jest zarazem ich aspekt polityczny, jak i artystyczny, na który Wade kładła ogromny nacisk. Gdyby zamierzała mówić tylko o sobie, pisała by dziennik lub pamiętnik, mówi w wywiadzie. Chciała jednak, by jej głos – zakorzeniony w tym, co osobiste, umocowany w konkretnym ciele – przekraczał granice tego, co indywidualne, stając się artystycznie i politycznie ważnym. Scenę postrzegała jako miejsce, gdzie odnalazła tego typu głos – gdzie może być on usłyszany. Ale ta świadomość wagi pojedynczego głosu dla zmiany społecznego postrzegania niepełnosprawności jest widoczna również w jej pozaartystycznych wypowiedziach, składających się na niezwykle zróżnicowaną autoanrracyjną całość.

Bibliografia

- Couser, Thomas G. „Disability Autobiography”. W: *Encyclopedia of American Disability History*, red. Susan Burch, 3. New York: Facts on File, 2009.
- Couser, Thomas G. „Disability, Life Narrative, and Representation”. *PMLA* 120 (2005): 602–606.
- Garland-Thomson, Rosemarie. „Ośmielone spojrzenia. Sposoby wykorzystania dynamiki relacji opartych na gapieniu się przez niepełnosprawne performerki”. Tłum. Katarzyna Ojrzyńska. W: *Odzyskiwanie obecności. Niepełnosprawność w teatrze i performansie*, red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 61–74. Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2017.
- Garland-Thomson, Rosemarie. *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*. Tłum. N. Pamuła. Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2020.
- Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

¹⁸ Cheryl Marie Wade, *I Am not One of the Physically Challenged*, tłum. Natalia Pamuła, w: Rosemarie Garland-Thomson, *Niezwykłe ciała. Przedstawienia niepełnosprawności fizycznej w amerykańskiej kulturze i literaturze*, tłum. Natalia Pamuła (Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2020), 69.

- Mitchell, David T. „Body Solitaire. The Singular Subject of Disability Autobiography”. *American Quarterly* 2 (2000): 311–315.
- Rancière, Jacques. *Estetyka jako polityka*. Tłum. Justyna Kutyla, Paweł Mościcki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2007.
- Shakespeare, Tom. „Samoorganizacja osób niepełnosprawnych: nowy ruch społeczny?”. Tłum. Agata Zawrzykraj. W: *Niepełnosprawność i społeczeństwo. Performatywna siła protestu*, [red. Ewelina Godlewska-Byliniak, Justyna Lipko-Konieczna, 33–51. Warszawa: Fundacja Teatru 21, 2018.
- Wade, Cheryl M. „*Writer and Performance Artist*”, an oral history conducted by Esther Ehrlich in 2003. W: *Art and Activism: Pioneering Theater Artists with Disabilities*, Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, 2004, Online Archive of California: www.oac.cdlib.org.

„My Hands”. The Disability Experience in the Auto-Narratives of Cheryl Marie Wade

Summary

Cheryl Marie Wade was a poet, performer and activist for the rights of people with disabilities. Her poetic work, which had its performative dimension, as Wade presented her works as part of stage performances, in a direct relationship with viewers, intertwined with her activism: Wade often took up the topic of her own disability, confronting audiences with it and overcoming numerous stereotypes about it.

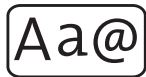
In this text, I juxtapose the work of Cheryl Marie Wade and the vision of disability emerging from this work with an extended interview included in the archive of oral history of disability. I treat both these forms as specific auto-narratives that capture the experience of disability in different terms – poetic and autobiographical. I also ask about the role of the voice in these auto-narratives.

Keywords

disability, activism, autonarratives, identity, voice

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Ewelina Godlewska-Byliniak, „«Moje ręce». Doświadczenie niepełnosprawności w autonarracjach Cheryl Marie Wade Intymna historia humanistyki”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 85–96. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-07.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 97–108
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-08



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

ANDRZEJ ZIENIEWICZ*
Uniwersytet Warszawski

Autobiografia jako „obiekt znaleziony” w eseistyce Adama Ważyka¹

Streszczenie

Artykuł omawia te cechy autobiograficznej eseistyki Adama Ważyka, pisanej w latach 60. XX wieku, które spokrewniają ją z programami i teoriami futuro-awangardy lat 20., zwłaszcza z propozycjami rozumienia poezji bliskimi pomysłom tzw. *object trouvé*. Jednak ani w tych programach, ani we własnej (późniejszej) biografii Ważyk nie dostrzega, a raczej bardzo starannie przemilcza, skłonności do przesilania się pomysłów awangardowych w fascynację ideologiami totalitarnymi, głównie lewicowymi, co wszak charakteryzowało jego, Ważyka, autorską postawę w pierwszej połowie lat 50.

Słowa kluczowe

obiekt znaleziony, wiersz dośrodkowy, wiersz odśrodkowy, tok nieciągły, struktura skokowa, mit prążejczyka, magia, fetysz, arogancja

* Kontakt z autorem: a.zieniewicz@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0003-3918-2748.

¹ Pierwsza wersja szkicu została opublikowana pod tytułem „Przemoc i hasła, czyli «obiekt znaleziony» po bitwie. Rozumienie wojny w programach artystycznych drugiej dekady XX stulecia”, w: *Przed i po. Wielka Wojna w literaturach Europy Środkowej i Wschodniej*, red. Hanna Gosk, Ewa Paczoska (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2015). Artykuł niniejszy stanowi nową, znacząco przekształconą wersję.

Jeśli uznać gest Marcela Duchampa – ów słynny pisuar *Fontanna* umieszczony na wystawie *L'art moderne* w 1917 roku – za paradygmat, proponowany wzór myślenia artystycznego, to jego trzy zasadnicze cechy można odnaleźć w niepokoju, który ogarnął poetów europejskich około roku 1910 i trwał przynajmniej do połowy lat 20. O tym właśnie niepokoju są, prymarnie, autobiograficzne rozmyślenia Ważyka, swoiście znalezione w poetyce eseju. Uwaga, którą formułuje Jean-François Lyotard o aurze postmodernizmu najdokładniej pasuje też do popierwszowojennej *hybris*, kiedy nowatorzy z różnych krajów Europy zgodni byli w przeświadczeniu, że „(...) klasycyzm wydawał się zakazany w świecie, w którym rzeczywistość jest tak niestabilna, że zamiast doświadczenia pojawia się badanie i eksperyment”². Co uniemożliwia także, zważywszy, „fabularną” narrację autobiograficzną; przeciw jej porządkowi występują lęk i prognoza, przypadkowość i koncept, nieciągłość i meander – a to są akurat wspólne cechy esejów Ważyka i wcześniejszych awangardowych poczyniń, zorientowanych na kwestionowanie stabilności przedstawienia.

Przywołajmy analityczny opis tego, co właściwie zrobił Duchamp, umieszczając wiadomy przedmiot na wystawie. Otóż najpierw na nowo zdefiniował sztukę. Sztuką jest to, co artysta wybrał. Następnie stworzył nową teorię obiektu artystycznego, jako wyrwane go ze zwykłego kontekstu, zobaczonego na kontrastowym tle, w galerii. Wreszcie obmyślił metodę, jaką jest stworzenie nowej myśli dla przedmiotu³, a taka myśl to nazwa, tytuł, manifest.

I właśnie te trzy heretyckie intuicje czyni Ważyk osnową autobiograficznego eseju *Kwestia gustu*⁴ z 1964 roku, poświęconego przygodzie awangard lat 20. Następny esej, *Dziwna przygoda awangardy*, będzie zresztą o tym samym. Biografia Ważyka nabiera – jakby chciał Lyotard – cech pracy badawczej i eksperymentu na mocy trzech paktów autobiograficznych, które autor z czytelnikiem zawiera, a te pakty idą właśnie od trzech wymienionych intuicji. Pierwszy pakt zakłada, że życie, sekwencyjne i nieciągłe, a nie auratyczne i wpisujące w mit, warto tematyzować o tyle tylko, o ile bohater uczestniczy w czymś nadrzędnie istotnym, np. w przygodzie awangardy, którą (z jej środka) sprawniej niż inni opowie.

² Jean-François Lyotard, „Odpowiedź na pytanie: po co jest postmodernizm?”, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz (Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997), 51.

³ Zygmunt Bauman, „Prawodawcy i tłumacze”, w: *Postmodernizm*, 289.

⁴ Adam Ważyk, „Kwestia gustu”, w: *Eseje literackie* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982). Także inne szkice, zwłaszcza „Gra i doświadczenie, Surrealizm po latach, Od Rimbauda do Eluarda” (fragmenty) oraz „Dziwna historia awangardy”, zawierają podobne ujęcia problematyki, i też będą się do nich odwoływał, tak samo jak do „Kwestii gustu”, podając w cytacie pierwszą literę tytułu szkicu, odpowiednio K, G, S, O, D oraz numer strony z przywołanego wydania.

Drugi objaśnia, że biografia to konstrukcja względna, wartościowa (w sensie osobistego punktu widzenia), o ile ten punkt widzenia ulokowany zostaje we właściwym miejscu i czasie. Trzeci sugeruje, że biografia z dystansu historycznych przemian czyni dostrzegalne to, co wcześniej dostrzegalne nie było.

W eseju-biografii Ważyka chodzi właśnie o taką trójaspektową dostępność przeszłości – znalezionej jako „teraźniejszość ex post”, oglądanej niby obiekty muzealne i teoretyzowanej, bo objaśnianej ewolucją form literackich. Dopiero te trzy perspektywy razem pozwalają odsłonić coś, co można, za nowoczesną historiografią, określić jako „obiekt zdarzeniowy”⁵ awangardy. Czym ona była wobec historii, wobec wojny, wobec późniejszych losów? Ważyk opowiada z dystansu niemal półwiecza to, co wcześniej było nie-do-nazwania, zaplątane w zawiłości ówczesnych synchronii, i próbuje to nie-do-nazwania zmienić w obiektywny obraz przemian języka poetyckiego, które rysowały się już wtedy, ale rysowały się głębiej niż świadomość futurystycznych czy awangardowych pionierów. Jego biograficzna opowieść jest jakby spóźnionym manifestem, którego w czasach „Zwrotnicy” nie spisał (nie chciał, nie mógł?), a ten „manifest po latach”, dyskretny bardzo, przesłonięty wspomnieniami, literaturoznawczym komentarzem, wchodzi w pewien układ przemilczeń dotyczących późniejszych przygód (aktów fanatyzmu ideowego) awangardzistów. Pytania o te późniejsze nawiedzenia – ale nie odpowiedzi, oczywiście – pozwalają domyślać się, co dojrzewało w poetyckich enuncjacjach lat 20.

1.

Sztuką jest to, co artysta wybrał. Czyli znalazł. I właśnie dla opisu praktyki „znajdowania” wiersza, zamiast jego żmudnego kaligrafowania, autor *Kwestii gustu* buduje arcyciekawą metaforę. Wspomina, że w latach 20. inspirowało go przeciwstawienie poezji dośrodkowej i odśrodkowej, a też wierszy „stojących” i „chodzących” (K, 41–59). Co znaczy: albo zbudowanych jak przedmioty, czyli wokół pewnej oczywistości uczuciowej, albo zbudowanych jak akcje, czyli rewelacje tego, co przeczuwane, niespodziewane, niepokojące. Ukrytą opozycję wierszy dośrodkowego i odśrodkowego Ważyk dostrzega w programach i utworach całej polskiej i europejskiej formacji awangardowej: „Tok niedyskursywny, nieciągły okazał się najważniejszym doświadczeniem, które oddziaływało w większej lub mniejszej mierze na całą poezję nowoczesną” (R, 190). A w innym miejscu: „Futuryści dokonali tego, że sens w dawnym rozumieniu przestał obowiązywać w poezji” (D, 339).

⁵ Tomasz Falkowski, *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku* (Kraków: Universitas, 2013), 273 (zwłaszcza rozdział „Obiekt zdarzeniowy”).

Sens przestał obowiązywać. Trzeba się wsłuchać w to zdanie, żeby zrozumieć, o jakim przyzwoleniu Ważyk mówi. O przyzwoleniu, mianowicie, na przejście od wyobraźni ciągłej do nieciągłej. Od wyobraźni o strukturze piramidy, z sacrum na szczycie i sensem jako logistyką imaginacji, do wyobraźni zestawiającej, jukstapozycyjnej, „chodzonej” i swobodnie, więc „bez sensu”, wędrującej między konfigurowanymi elementami. Wobec pierwszej kwestii związanej z *object trouvé*, tej „przypadkowości” słów wiersza, Ważyk próbuje *ex post* rekonstruować tło intelektualne, na którym nieciągłość, niedyskursywność poezji układała się wokół pomysłów niesensowności i absurdu jako tworzywa tekstu.

Wojna 1914 – pisze – była przygotowywana po cichu i po dziś dzień historycy dyskutują na temat jej bezpośrednich przyczyn poza morderstwem w Sarajewie, które posłużyło za pretekst. Dla zwykłego człowieka była to niespodziewana i niezrozumiała eksplozja łańcuchowa. Czy nie było to pierwsze nowoczesne zjawisko surrealistyczne (S, 215).

I dalej:

(...) bezsens wojny bardziej porażał niż jej okrucieństwo. (...) Gruntownie ośmieszał mistyczny stosunek symbolistów do języka, okazało się jednak, że miał szersze znaczenie i historyczną zasługą dadaistów pozostał fakt, że wskazali na kombinatoryczne i losowe możliwości języka (S, 216).

O jakie kombinatoryczne możliwości chodzi: przeciwstawione mistycznemu stosunkowi do języka? Otóż Ważyk sugeruje, że pomysły futurystów, np. tytułowy *But w butonierce* Brunona Jasieńskiego, nie były po prostu dadaistycznymi słowami z kapelusza, ale arogancką kontestacją „etymologicznej” kultury słowa, zakotwiczonej właśnie w mitologii prajęzyka, w schodzeniu do korzeni wyrazu, w drażnieniu tajemnicy brzmienia, we wrażliwości na symbolistyczną „głębę”, co było wszak wizytówką i znakiem profesjonalizmu poetyckiego, dla młodopolan zwłaszcza. Tymczasem – jak Ważyk zauważa po półwieczu w perspektywie teoretycznej – w 1916 roku (niby *signum temporis*) ukazuje się *Kurs językoznawstwa ogólnego* i choć rozważań Ferdynanda de Saussure’a na pewno futurocyfry nie znali, przecież wyrastały one z bliskiej im intuicji, która tę „etymologiczność” odrzuca. Ponieważ – rozmyśla poeta – zasada de Saussure’a, że między brzmieniem a sensem nie ma powiązania naturalnego, czemuś bardzo upowszechnionemu zaprzecza.

Niweczy – pisze Ważyk – mit prajęzyka adamowego czy arkadyjskiego, mit o rajowym, gdzie słowa były trawiaste i kwietne, drzewne i listne (...). Do tego mitu każdy jest przywiązany świadomie lub nieświadomie, a czasem wbrew świadomości (G, 282).

Tuwim był urzeczony dźwiękiem jak nikt inny (...), rozwijał etymologiczny mit słowodźwięku, słowiański wariant mitu arkadyjskiego. (G, 287).

To właśnie wahanie między słowem odniesionym do mitu prajęzyka a słowem wykorzenionym z niego, te gesty antysymboliczne futurystów, fałszywe źródłosłowy, niby-onomatopeje Stanisława Młodożeńca, namopaniki Aleksandra Wata, demonstrowanie przypadkowego, a nie etymologicznego podobieństwa *signifiantów*, są „obiektem”, który futuryści znajdują po wojnie. Odczuwają, choć nie umieją nazwać, schyłek symbolizmu jako znak defundamentalizacji myśli, odtąd zdanej na wahanie: sensowność–przypadkowość. A nie na domysł, że sensowność to skryta sakralność. Ich „nieetymologiczne” ekscesy są tym, co – jak pisze Ważyk – „(...) znamionuje przełom historyczny, narodziny epoki, która miała włączyć przypadek nie tylko do gry dźwiękowej, ale i do wizji świata” (G, 287). Kontestacja „etymologicznego”, głębokiego ładu świata kojarzyła się Ważykowi – podobnie jak innym nowatorom – z przyzwoleniem na robienie w tym świecie radykalnych porządków. Napisał o tym do „Zwrotnicy” wiersz (ostatniego wersu nie przedrukował potem w wyborach). Wiersz w jakimś sensie złowróżbny i w perspektywie proponowanej przebudowy poezji jakby pre-socrealistyczny.

Słowo zostaw lubieżnym poetom,
Niech obmacują i dłubią jak snycerz.
Tak mówić będziesz – jak nie mówi retor!
Będziesz krzyczał, nie wiedząc, że krzyczysz.
Ja nie kocham się w krzyku, chociaż wiele wołałem,
kiedy świat mię boksował, że aż nabrzmiały żyły.
Czas porzucić poezję przekwitłych wieczorów,
gdy wymykają się z rąk goniące szczury symbolów,
i nie nazywać białym nic, co nie jest białe. (...)
Bo czas już odpiąć kołnierzyk u szyi,
Rozerwać ten krawat, który jest ślepą trwogą
Przed czymś, co, nierealne, chodzi wśród nas i żyje.
symbole nierozważnie zatknięte na łądzie, na morzu, w powietrzu – ożyć nie mogą⁶.

Widać zasadniczą różnicę między kategorycznością rozkaźnika wersji wcześniejszej a „epizodyczną” wersją późniejszą – w tej ostatniej świeże, przelotne spojrzenie na codzienną

⁶ *Apologia* z tomu *Semafory* (1924). Cyt. za: Andrzej Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923. Manifesty i protesty. Antologia* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969), 400–401.

zastarzałość pozwala odkryć nowe możliwości wyrazu. W tej wcześniejszej rozerwanie krawata jest odrzuceniem trwogi przed fałszywą świadomością ufundowaną na rozkrzewionych symbolach (najpewniej religijnych), czemu jednak (wkrótce!) położony będzie kres.

Co więc w końcu poeci znaleźli w świecie po wojnie i co fascynowało ich w zasadzie nieciągłości? Otóż odkryli nie tylko to, że można „rozerwać krawat” tradycji, lecz także to, że pustka po rozpadzie dawnych wier (i poetyk) jest zaproszeniem-pokusą, by arbitralnie i z ferworem stanowić (wymyślać) przyszłe porządki.

2.

Obiekt zobaczony na kontrastowym tle. Czyli wystawiony. W wypadku poezji odpowiednikiem galerii może być np. zapis inny od standardowego. Jak notuje Ważyk: „Peiper wziął ogłoszenie z gazety i podzielił je na wersy” (G, 264). Zauważmy, że eksperymenty ze sposobem ekspozycji zmieniają więcej niż tylko status gatunkowy tekstu. W atmosferze wojennego i powojennego rozchwiania kultury literackiej – a ona ostatecznie rozstrzyga, czy tekst jest wierszem, a wiersz poezją – te futurystyczne operacje formalne, *vers libre*, wyrzucenie rymów, format czcionki, wytluszczenia, pisanie bezokolicznikami, dekonstrukcja zdania, miały ścisłą łączność z intuicyjnym pojmowaniem tego, co jest poezją odpowiadającą przesileniu historycznemu, narodzinom epoki itd., a co tylko artefaktem anachronicznym (zmruszałym), którego moc, po relegowaniu z galerii, automatycznie ustanie. Jak zauważył, w kwestii kulturalnych pań autor *Buta w butonierce*:

One jeszcze nie wiedzą, że gdy nastał Jasiński
bezpownotnie umarli i Tetmajer i Staff⁷.

Ważyka myśl o pragnieniu działania słowem idzie jakby w poprzek poezji rozkaźników i performatywów. Dla niego wykładnikiem takiego działania byłaby zasada zestawienia (*juxtaposition*) przyjęta zamiast zasady ciągłości. W opowiadaniu o swoich odmiennych niż u Peipera refleksjach programotwórczych z czasów „Zwrotnicy” Ważyk podkreśla, że jukstapozycja idzie przeciw symbolice, jako (powiedzmy) myśli w logistyce i sakralności zwierza-łej. Po latach, po przejściach i z perspektywy innej już epoki, Ważyk stara się opowiedzieć, co poetom nowatorom chodziło wtedy po głowie, gdy myśleli o wierszach dośrodkowych i odśrodkowych, w tym pragnieniu bezpośredniego oddziaływania, i czego to oni nie umieli wtedy inaczej wyrazić.

⁷ Bruno Jasiński, „But w butonierce”, w: *Poezje zebrane* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008), 64.

Zaczyna od wyznania-wspomnienia rozpatrującego własną biografię jako artefakt. Jako przykład czegoś ważniejszego, czym mianowicie było „niedomanifestowane” wtedy jego rozumienie poezji.

Poezja jest powrotem do dosłowności. Tak ją rozumiałem i odczuwałem, pokąd sięgam pamięcią. Poezja ukrytych znaczeń musi się również liczyć z porządkiem wyobraźni. Gra między tym porządkiem a znaczeniem ukrytym nigdy mnie nie interesowała. Byłem zawsze oporny na symbolizm pojęciowy, nie odczuwałem jego racji, chyba że dyktowały go względy szczególne, zwłaszcza cenzura polityczna (K, 8).

Powrót do dosłowności to właściwie protest przeciw kulturze literackiej dośrodkowej, która ograbia poetę tak samo z prostych znaczeń, jak z prostoty doznań – podsuwając mu jako obowiązkowe swoje kody. I ten powrót, po trosze do dzieciństwa, a po trosze do innej niż symboliczna prawdy świata, ma u Ważyka wymiar pragnienia kojarzącego dziecinne czy pierwotne przeżycie z pewną techniką poetycką. Z podmienieniem – widoku, słowa, nazwy. Nie trzeba postawić po słowie wykrzyknika, by ono się stało performatywem, wystarczy podmienić widok.

Wczesny okres dzieciństwa kończy się dla mnie obrazem kolejowej stacyjki na letnisku. Pociągi szły w kierunku Warszawy, podróżni stali na dachach. Zaczęła się wojna; byłem zaniepokojony, ale nie przeszkadzało mi to myśleć o innych interesujących sprawach. Od najstarszego brata dowiedziałem się, że we Włoszech są futuryści, poeci i malarze, którzy kpią sobie ze wszystkiego. Futurysta maluje brązową plamę i twierdzi, że to fortepian (K, 9).

Przykład nie jest poważny, ale Ważyk, można powiedzieć, wie, co wspomina, ponieważ „kpie nie sobie” to przecież układ wyboru jako stanowienia – i on może być utrwaloną w pamięci dzieciństwa receptą na podmienianie całej sfery wyobrażeń odbierających poecie dosłowność, wciskających mu się między zapis a przeżycie. Bo kto twierdzi, że ta brązowa plama to nie fortepian? Albo że to nie fontanna? Albo nie przeszłość? Inaczej mówiąc: kto twierdzi, ten ma rację.

W wersji zaś rozwiniętej tego doświadczenia będzie chodziło o znalezienie sposobu na zneutralizowanie pośrednictwa symbolicznego w kształtowaniu zapisu. I tu jukstapozycja obrasta w inne komentarze.

Natomiast fascynowały mnie wierzenia bardziej prymitywne, murzyńskie i australijskie. Tłumacząc to sobie tym, że kultury magiczne są zmysłowe i wolne od spekulacji.

Kawał drewna ze strzępem materii może być fetyszem albo strachem na wróble. Na tym szczeblu między wartością kulturową a użytkową nie ma wartości pośredniej, nie ma mediatorów, kluczy symbolicznych. Możliwy jest tylko skok wartości. Zapamiętałem sobie, że kto przypadkowo nadepnął na cień fetysza, mógł być karany śmiercią. Tabu było absurdalne i tajemnicze. Wierzyłem, że istnieją analogie między kulturą pierwotną a umysłowością dziecka (K, 35).

Wspominając po czterdziestu latach tamten czas futurystycznych eksperymentów, odrzucających wewnętrzną poetyckość tekstu na rzecz poetyckości sytuacyjnej, a więc z zewnątrz stanowionej, poeta przywołuje rozróżnienie Romana Jakobsona między zasadą metafory i zasadą metonimii. Zasadą metafory rządzi podobieństwo, zasadą metonimii przyległość, jednak w szerszej niż literacka, antropologicznej, perspektywie obie te zasady, i tak właśnie pisze Ważyk, „(...) są w istocie lingwistycznym zastosowaniem szerszej, antropologicznej teorii dwóch magii – imitacyjnej i kontaktowej” (G, 281).

Łatwo się domyślić, że magia metafory, ta imitacyjna – jest ciągła, realistyczna i opisowa, podczas gdy magia metonimii, ta kontaktowa – daje związki między rzeczami nieciągłe, stykowe, wrażliwe na przypadkowość i na okoliczności z zewnątrz decydujące o zdarzeniu. Kwestia niespójności toku poezji i jej zewnętrznych, konsytuacyjnych wyznaczników, nabiera w takim świetle nowego zabarwienia. Jest pytaniem, na mocy jakiej to dialektyki, czy magii, mamy spoza wiersza decydować, co nim jest, a co nim nie jest. Kto decyduje, że utwór jest poezją? A w bezpośrednim pobliżu tych rozmyślań znajduje się zagadkowe zdanie: „Lekcja historii odbywa się na raty” (K, 155). I ono może tłumaczy, dlaczego Ważyk o tych magicznych, czy sprawczych, kontekstach metafory i metonimii pisze tak powściągliwie. Pierwszą bowiem „ratą” odbytej przez futurystów lekcji historii było wyjście z wojny z pragnieniem odrzucenia spójności, ciągłości i istotowego myślenia, w przeświadczeniu, że zamiast szukać ośmieszzonej tajemnicy świata, należy go arbitralnie posprzątać. I że to my, gdy właśnie nastaliśmy, decydujemy o tym, co poezją jest, a co nią nie jest. Miotła do sprzątanania miała być – dla wszystkich futuro-awangardzistów – ideologia „skokowa, jukstapozycyjna” (K, 154–156), w dalszej perspektywie totalitarna: faszystwu czy komunizmu. Jednak o tym, że porzucając symbol na rzecz jukstapozycji, nie wступujemy wcale w żadną nieciągłość i w żaden razowy realizm, jak mniemali nowatorzy, a tylko zamieniamy jedną magię na inną (i to w dodatku białą na czarną), mieli się awangardziści dowiedzieć dopiero w latach 30. i 50., kiedy szamani obydwu odmian magii kontaktowej, faszystwu i komunizmu, „arbitralnie” dekretowali, co jest poezją, a co nią nie jest. Z wiadomymi konsekwencjami. To właśnie była ta druga „rata” lekcji historii, za którą płacono własnym życiem – i losy Jasińskiego, Wata, Peipera, czy samego Ważyka dostarczają w tej mierze porażających dowodów.

Zatem następną ważną cechą „obiekty znalezione” przez awangardzistów po wojnie jest wyczuła, jeśli nawet nie zrozumiana, zależność mowy wiersza od właściwości galerii (ale i tego, do kogo ona należy). Magicznej, ideologicznej, politycznej... Nie ma już niewinnej poezji. Kto rządzi galerią, ten rządzi sensami eksponowanych w niej artefaktów. I może te sensy podmieniać. Ale rządzi – a nie dyskutuje, szuka kompromisu, negocjuje itp.

3.

Stworzenie nowej myśli dla przedmiotu. Ostatnia cecha *object trouvé*: przedmiot staje się artefaktem dopiero objaśniony przez manifest (czyli: nazwany). Ważyk przywiązuje dużą wagę do biograficznych wspomnień–objaśnień własnego dystansowania się od pomysłów Peipera, wskazuje, że Peiper obrazowanie oddalone, rozluźnione, obudowywał konceptualnym gorsetem, samą zaś „zasadę nieciągłości” uważał za zjawisko marginalne. A że do tego nie wierzył w psychoanalizę, przeto „(...) nie przyjmując klucza psychoanalitycznego odrzucał jedyną koncepcję, która nadawała nieciągłości poważne, jeśli nie centralne znaczenie” (K, 61).

Ten pomysł racjonalności jako ukrytego źródła Peiperowskiego wiersza, i wskazanie psychoanalizy (czyli także podświadomości, *zaumnego języka, écriture automatique*) jako alternatywnego kierunku pracy poetyckiej jest uchyceniem czegoś ważnego w trudnej kwestii różnicy między wierszem stojącym i chodzącym. Peiperowska metafora terażniejszości – czy to będą cegły ze słów, czy ptak z węgla, czy drzwi na zawiasach wieczoru – jest stricte racjonalna. Peiper, pisze dalej Ważyk, „(...) w swojej praktyce nie orientował się na strukturę skokową, (...) wiersze jego miały ścisłą więź logiczną, tyle, że ukrytą” (K, 61). Ważyka natomiast kusiła właśnie „struktura skokowa”. Kusiła, ale przestała gdzieś w latach 1926–1928. A czemu? Ano Ważyk pisze, że rok 1926, koniec „Zwrotnicy”, a także czas, gdy ukazały się jego *Oczy i usta*, był momentem „(...) wyczerpania się impetu poetyckiego. W niektórych krajach impet ten sięgał roku 1908 i wzrósł się tuż po wojnie. U nas burza poetycka zerwała się z opóźnieniem i ucichła może w rok później niż w innych krajach” (K, 62).

Ten impet, objaśnia Ważyk, jakby podwyższony poziom energii społecznej, charakterystyczny dla czasów przełomu, ten ogarniający wszystkich stan podgorączkowy – to był niespisany manifest tamtych czasów. Aura tłumacząca – w tej aurze „struktura skokowa” fascynowała. Poeci nabierali charyzmatycznej pewności siebie; to, co wątpliwe, wydawało się konieczne, a wyparty niepokój przybierał postać apodyktyczności i arogancji. To ostatnie słowo jest określeniem idącym od *arrogare* – przywłaszczać sobie. A więc decydować bez dbałości o rozumne objaśnienia, uzurpować sobie jedyną słuszość, odrzucając wzgardliwym gestem wątpliwości czy obiekcje. Pewność siebie czerpana z pulsowania krwi w żyłach i przekonanie, że się jest na fali – to była „struktura skokowa” futurystów i ich styl myślenia.

Otóż, zauważa Ważyk, ów „impet”, nakręcający butadę, z jaką futuryści głosili swoje przesłania, pojawiający się w Europie od, powiedzmy, roku 1910, do nas dotarł z wojennym opóźnieniem, więc może erupcja poezji futuro-awangardowej przypada w polskim kalendarzu historycznym gdzieś między 1918 a 1926 rokiem.

W ten sposób wyobraźnia nieciąga czy „odśrodkowa” wizja rzeczy, które łączy tylko takie uzasadnienie, jakie zdołamy im nadać, daleko wykracza poza wyspecjalizowane dyskutowanie języka poetyckiego grupki nowatorów, natomiast dobrze pasuje do położenia społecznego poety w tamtym czasie. Bo „dziwność” tego położenia nie jawi się na stole chirurgicznym z parasolem i maszyną do pisania (jakby chcieli surrealiści), ale raczej na małej scenie politycznej, z panoptykalną grupką „ludzi władzy”, z „ekipą” skupioną wokół przywódcy, ze „swoją” policją polityczną, z biurokracją pełną powiązań rodzinno-towarzyskich, z grupą zaprzyjaźnionych, totumfackich intelektualistów. Cała ta elita jest niby obiekt w galerii – do oglądania przez społeczeństwo. Przy czym znamieną dla charakterystyki tej grupy wydaje się sytuacja wojenna i tużpowojenna. Związana z poczuciem, że władzę bierze się siłą, owszem, niechby na fali entuzjazmu, a instytucje społeczne są tylko „do wykorzystania”, przy pomocy zręcznej ideologicznej propagandy. Liczą się przemoc i hasła. Punktem zapikowania „obiekta znalezionej” (by podjąć określenie Lacana), tym punktem newralgicznym, gdzie spotyka się artystyczne znaczące z kulturowym (politycznym) znacznym, jest właśnie pojęcie arogancji. Przedmiot bez znaczenia, z „wmówionym” mu sensem, i osoba bez centrum, jako system pozorów, które stwarza, i system zewnętrznych spojrzeń, które ją stwarzają, są jakby odpowiednikiem tej cechy *objet trouvé*, w której manifest przesądza o dziele.

O tym domyśle utworu jako efektu czyjejś arogancji (kto stanowi, ten ma rację) Ważyk pisze ze zrozumiałą ostrożnością, dotyka bowiem sprawy z własnego życia, której nie umiał później rozliczyć. Wszak chodzi nie tylko o socrealizm, lecz o intuicję centralną dla kultury XX wieku. O intuicję „obiekta” postrzeganego w perspektywie myślenia nieistotowego i „nieciąglej” obrazowania; obiektu, który za dzieło uznany zostaje lub nie, a w zależności od ideologii będzie awansowany do aktu artystycznego, degradowany do śmietnika, fetyszyzowany lub zmieniany w *unheimliche*.

Chodzi też o postawę wobec świata, a Ważykowi zdarzyło się jej doświadczyć przynajmniej w latach 1948–1955⁸, będącą czymś w rodzaju połączenia nihilizmu z bezczelnością,

⁸ Wyłączam okres wojenny i zaraz powojenny, w którym Ważyk ma status oficera (politycznego), a komisarska stanowczość, na wojnie wymagana i konieczna, jest jednak czymś innym niż późniejsze Ważykowe arywistyczne „stanowienie wyroków” wedle litery praw marksistowskiego literaturoznawstwa.

wzruszenia ramion z fanatyczną gorączką. O przekonanie, że działanie w takim świecie dokonuje się przez uzurpację (ideologiczną), przez pobudzenie, ferwor, przez – jak to nazwać? – arogancki manifest, nabierający w zależności od (pretekstowych) tłumaczeń cech magicznych, fanatycznych, lub psychotycznych. Afiliacje do tej postawy częste są w wypadku tych, co szukają dróg na górę – nowatorów, arywistów, fanatyków, ludzi luźnych, łowców sławy, desperatów. Oni bowiem dobrze czują, że to skuteczny sposób postępowania z publicznością, przestraszoną i zdezorientowaną – taką, która nie wie, co myśleć, gdy wpatruje się z zażenowanym zdumieniem w wiadomy obiekt na wystawie. Na wielkiej wystawie świata XX wieku, zatytułowanej *L'art moderne*.

Ważyk nie wspomina o tym, jakby nie wiedział, spisując swoją eseizowaną biografię, ale w arcydziele niedopowiedzenia mówi, że to „kwestia gustu”.

Bibliografia

- Bauman, Zygmunt. „Prawodawcy i tłumacze”. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 269–299. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Falkowski, Tomasz. *Myśl i zdarzenie. Pojęcie zdarzenia historycznego w historiografii francuskiej XX wieku*. Kraków: Universitas, 2013.
- Lam, Andrzej. *Polska awangarda poetycka. Programy z lat 1917–1923*. Tom 1: *Instynkt i ład. Manifesty i protesty*. Antologia. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.
- Liotard, Jean-François. „Odpowiedź na pytanie: po co jest postmodernizm?”. W: *Postmodernizm, Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, 47–62. Kraków: Wydawnictwo Baran i Suszczyński, 1997.
- Ważyk, Adam. *Eseje literackie*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.

Autobiography as „Object Trouvé” in Adam Ważyk Essays

Summary

The article discusses the features of Adam Ważyk's autobiographical essays written in the 1960s which relate it to the programmes and theories of the Futurist avant-garde of the 1920s, especially the proposals of understanding poetry which were close to the idea of the found object. However, neither in these programmes nor in his own (later) biography does Ważyk notice, or rather he very carefully withholds, the tendency for avant-garde ideas to turn into a fascination with totalitarian ideologies, mainly leftist, which after all characterised his own stance as an author in the first half of the 1950s.

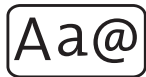


Keywords

found object, centripetal poem, centrifugal poem, discontinuous flow, abrupt structure, proto-language myth, magic, fetish, arrogance

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Andrzej Zieniewicz, „Autobiografia jako «obiekty znalezione» w eseistyce Adama Ważyka”, *Autobiografia Literatura Kultura Media 2* (2022), 19: 97–108. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-08.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 109–120
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-09



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ*

Uniwersytet Warszawski

Raport z (twojego) wnętrza. Drugoosobowe formy autobiograficzne w prozie Paula Austera

Streszczenie

W artykule podjęto refleksję nad specyfiką narracji drugoosobowej w autobiografii na przykładzie twórczości Paula Austera, szczególnie wydanej w 2013 roku książki *Report from the Interior*. Analiza utworu koncentruje się na funkcji zastąpienia „ja” przez „ty”, które komplikuje kwestię tożsamości podmiotu, a przede wszystkim sprawia, że tekst autobiograficzny staje się wypowiedzią teoretyczną na temat konwencji autobiografii. Wybór narracji drugoosobowej w literaturze dokumentu osobistego postrzegać więc można jako gest implicytnie autotematyczny.

Słowa kluczowe

autobiografia, narracja drugoosobowa, autotematyzm, pamięć, Paul Auster

* Kontakt z autorką: joanna.jeziorska-haladyj@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0001-9183-2125.

Twoje przeświadczenie o tym, że jaki kto był jako dziecko, takim będzie i jako człowiek dorosły, że „nośność mostu” nigdy nie ulegnie zmianie, zatraciło wszelką ponurość, przemieniło się w poszukiwanie fantastycznych początków chwil-wieczności¹.

Cesare Pavese

Pojawienie się „ty” zamiast „ja” w opowieści o własnym życiu nie zdarza się często, w pierwszym odruchu budzi więc zazwyczaj konsternację i wymusza natychmiastowe formułowanie hipotez interpretacyjnych odpowiadających na pytania: dlaczego i po co? Autobiograficzne „ty”, choć nienaturalne i ostentacyjne, nie jest jednak tylko prostą podmianą, efektowną sztuczką. Prowadzi do głębokiego przemodelowania relacji komunikacyjnych w tekście, komplikuje kwestię tożsamości podmiotu. Wybór narracji drugoosobowej² może sygnalizować nieciągłość biografii i decentrację osobowości, bywa gestem obronnym, asekuracyjnym, eskapistycznym; aktem kontestacji, sprzeciwu, polemiki z wszechobecnym „ja”, ale może stanowić też wehikuł pozwalający do „ja” dotrzeć okrężną drogą. „Ty” jest bowiem w autobiografii zawsze brakiem „ja”, tematyzuje jego nieobecność czy ukrycie.

Narracja w drugiej osobie implikuje też zazwyczaj sytuację dialogową, choć oczywiście ów dialog może być pozorowany, a układ sił z góry przesądzony. Może też jednak stanowić konfrontację „ja” dawnego i „ja” obecnego, szczególnie jeśli wiele je różni, a postawa życiowa, światopoglądowa, emocjonalna uległa zmianie. Dawne „ja” może zostać obsadzone w roli pacjenta na psychoanalitycznej kozetce lub krnąbrnego podopiecznego, który niewiele rozumie i należy mu, korzystając z przewagi starszeństwa i doświadczenia, wyjaśnić jego postęпки i motywacje. Autobiografiom w drugiej osobie nie poświęcono dotąd wiele uwagi. Wyjątkiem jest Philippe Lejeune, który sformułował kilka uwag na ten temat na marginesie rozważań nad autobiografią trzecioosobową. Badacz zaznacza, że gry z zaimkami eksponują to, co jest obecne również w prototypowych pierwszoosobowych autobiografiach, w których mamy do czynienia – choć w sposób niejawnny – z podwójnością „osoby” gramatycznej. „Ja” mówi do czytelnika, a jednocześnie na jego oczach mówi do siebie. Drugoosobowa narracja autobiograficzna to napięcie między komunikacją literacką a dialogiem wewnętrznym tematyzuje i uobecnia. Lejeune pisał o narracji w drugiej osobie jako o spektaklu, w którym realny odbiorca jest widzem przyglądającym się z widowni napięciom między „ja” a „ty”.

¹ Cesare Pavese, *Rzemiosło życia (dziennik 1935–1950)*, tłum. Alija Dukanović (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972), 352. Dzienniki Pavesego są prowadzone częściowo w drugiej osobie.

² Philippe Lejeune, „Autobiografia w trzeciej osobie”, tłum. Stanisław Jaworski, w: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 121–127. Studium pochodzi z książki Lejeune’a *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux medias* (Paris: Éditions du Seuil, 1980).

Co jednak dla mnie najważniejsze, „ty” narracyjne sprawia, że tekst implicytnie podejmuje problematykę konwencji autobiograficznej, a przynajmniej refleksję nad statusem, możliwościami i ograniczeniami tego rodzaju pisarstwa. W rezultacie tekst autobiograficzny staje się również wypowiedzią teoretyczną na temat autobiografii czy – wedle celnej formuły Artura Hellicha – autobiografią drugiego stopnia, czyli tekstem utrzymanym w poetyce wyznania, ale operującym metaperspektywą³. Można to też nazwać metodologią autobiografii w sensie, w jakim pisał Michał Głowiński o nowej powieści: w samej strukturze utworu, w akcie wyboru sposobu narracji, kryje się refleksja autotematyczna⁴. Taki „immanentny” autotematyzm wpisany jest w moim przekonaniu w drugoosobowe autobiografie, choć często towarzyszy mu także tradycyjna eksplicytna metarefleksja⁵.

Przykładem jest twórczość Paula Austera. Jego autobiograficzna proza obejmuje kilka tomów, wśród których w drugiej osobie utrzymane są dwa ostatnie: *Winter Journal* (2012, wydanie polskie: *Dziennik zimowy*⁶) oraz o rok późniejszy, nieprzetłumaczony dotąd na język polski *Report from the Interior* (2013, Raport z wnętrza)⁷. Na okładkach wydań amerykańskich umieszczono zdjęcia, na których można łatwo rozpoznać charakterystyczne spojrzenie autora – odpowiednio jako młodego człowieka i kilkuletniego chłopca. Te paratekstowe gesty to tylko dodatkowe potwierdzenie paktu autobiograficznego; nie ma wątpliwości, że bohater dylogii Austera, Paul, to późniejszy autor *Trylogii nowojorskiej*. W obu tekstach powracają zresztą wątki i epizody znane już z wcześniejszej prozy autobiograficznej i esejistycznej: *The Invention of Solitude* (1982, wydanie polskie: *Wynaleźć samotność*), *The Red Notebook* (1995, wydanie polskie: *Czerwony notatnik*), *Why Write?* (1996, *Po co pisać?*), *Hand to Mouth* (1997, wydanie polskie: *Wiążąc koniec z końcem*), *Accident Report* (1999, Sprawozdanie z wypadku). Widać więc, że po rozmaite fakty ze swojej biografii Auster sięgał wielokrotnie już wcześniej, w tekstach poświęconych jakiemuś szczególnemu wydarzeniu czy aspektowi wydarzeń (na przykład *Czerwony notatnik* dotyczy roli przypadku i zbiegu okoliczności w życiu, *Wynaleźć samotność* – śmierci ojca) i zawsze w klasycznej formie pierwszoosobowej.

³ Artur Hellich, *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018).

⁴ Michał Głowiński, „Powieść jako metodologia powieści”, w: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. Janusz Sławiński (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967).

⁵ Więcej na ten temat Bogdan Bakuła, *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)* (Poznań: WiS, 1991); Joanna Grądziel-Wójcik, „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag o autotematyzmie”, *Forum Poetyki* 2 (2015).

⁶ Paul Auster, *Winter Journal* (New York: Henry Holt & Company, 2012), wydanie polskie: *Dziennik zimowy*, tłum. Maria Makuch (Kraków: Znak, 2014).

⁷ Paul Auster, *Report from the Interior* (New York: Henry Holt & Company, 2013).

Co ciekawe, w całej tej konstelacji tekstów nie ma redundancji, autor właściwie nie reinterpretuje opisanych już wypadków, każda kolejna odsłona projektu autobiograficznego przynosi nowy materiał.

W analizie chciałabym skupić się głównie na *Report from the Interior* i zaproponować metodę, którą James Phelan i Peter J. Rabinowitz nazywają *theorypractice* (brak spacji nieprzypadkowy)⁸. Polega ona na łączeniu refleksji nad pewnym aspektem teorii narracji – w moim wypadku jest to drugoosobowość w fikcji jako kategoria badawcza – z analizą i interpretacją konkretnych tekstów literackich. To relacja obustronna: namysłowi teoretycznemu poddana jest interesująca w tekście literackim kwestia, z kolei sposób jej artystycznego ukształtowania wpływa na konceptualizację teoretyczną. Stoi za tym, jak sądzę, przeświadczenie, które podzielało też wielu polskich teoretyków literatury: że teksty literackie niekiedy antycypują czy uzupełniają teorię. W przypadku narracji w drugiej osobie, ze względu na konstytutywny dla niej rys autotematyczny, wydaje mi się to szczególnie widoczne.

Dziennik zimowy, jak pisze sam Auster w Raporcie, dotyczy przede wszystkim przygód ciała⁹ (R, 4). Rejestruje długą historię jego rozmaitych uszkodzeń i uszczerbków, jest kroniką wypadków i blizn, a w dorosłym życiu gwałtownych reakcji somatycznych na traumy oraz, rzecz jasna, na inne ciała. Raport zaś stawia sobie „trudniejsze, a może niemożliwe zadanie” (R, 4), to znaczy wyprawę powrotną do dziecięcego umysłu, do czasów, kiedy mały świat był całym światem, bo wielki świat nie był jeszcze widoczny (R, 45–46). Granicę wieku określa na dwanaście lat, uznając, że mniej więcej do tego czasu każdego dnia robi się coś po raz pierwszy, i chcąc uchwycić czas „przechodzenia od niewiedzy do czegoś, co nie jest już całkowitą niewiedzą” (R, 5). Wspomnienia są nieliczne, oderwane od siebie, a ich wyrazistość może zwodnicza, bo zapośredniczona cudzymi opowieściami:

Twoje najwcześniejsze myśli, pozostałości życia wewnętrznego małego chłopca. Pamiętasz to tylko częściowo, oderwane od siebie drobiazgi i skrawki, krótkie przebłyski świadomości, które zjawiają się w przypadkowych momentach – przywołane zapachem lub dotykiem albo sposobem, w jaki światło pada na coś tu i teraz, w wieku dorosłym. Tak ci się przynajmniej wydaje, że pamiętasz, wierzysz, że pamiętasz, ale może wcale nie pamiętasz albo pamiętasz tylko późniejsze wspomnienie (R, 4).

⁸ James Phelan, Peter J. Rabinowitz, *Understanding Narrative (Theory and Interpretation of Narrative)* (Columbus: Ohio State University Press, 1994). Phelan stosuje ją konsekwentnie w kolejnych książkach i łączy z przekonaniem o etycznym wymiarze lektury; por. James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration* (New York: Cornell University Press, 2005).

⁹ Wszystkie tłumaczenia *Report from the Interior* są mojego autorstwa. W nawiasach podaję numer strony.

Za wiarygodnością tych skrawków przemawia rozpoznanie reliktyw dziecięcego, magicznego nieco postrzegania rzeczywistości w dorosłym życiu (R, 5), kiedy światła samochodu wciąż przypominają zmrużone oczy, a chmury – ptaki i zwierzęta. Co zostaje w pamięci? Niewiele, zazwyczaj to, co łączyło się ze szczególnie silnymi emocjami: radością (spotkania ze sportowymi idolami), rozczarowaniem (wizyta w studiu filmowym), wstydem (scena na koloniach), strachem i niedowierzaniem (gniewny, najpewniej antysemitki wybuch dziadka kolegi), współczuciem, a przede wszystkim z poczuciem sprawiedliwości i uczciwości (R, 51). „Odkop stare historie, poszperaj, by cokolwiek znaleźć, a potem unieś okruchy wspomnień do światła i przyjrzyj się im. Zrób to” (R, 5) – pisze narrator. Sandrine Sorlin, lingwistka badająca funkcję zaimków drugoosobowych, kładzie w swojej analizie nacisk na ten wyjątkowy na tle całości fragment. Widzi w nim zaproszenie czytelnika do współprzeżywania i sięgania do własnych wspomnień z dzieciństwa (czyli tak zwaną podwójną deikse), a jednocześnie do wniknięcia w życie wewnętrzne bohatera; nazywa to dialektyką ruchu odśrodkowego i dośrodkowego. „«Ty» pozwala autorowi i czytelnikowi spotkać się w pół drogi”¹⁰, znaleźć równowagę między osobnością i wspólnotą doświadczeń. Fragmentów, które mogłyby wywołać czytelnika do tablicy, nie ma jednak więcej; odbiorca realny pełni w Raporcie rolę biernego raczej obserwatora zdialogizowanego procesu powrotu do plastycznie opisanego dzieciństwa. Kiedy narrator mówi: „(...) myślisz o sobie jako o kimkolwiek, o każdym” (R, 4), próbuje chyba powiedzieć, że celem i siłą całego przedsięwzięcia nie jest stworzenie wyidealizowanej kroniki swoich lat dzieciennych, literackiego pomnika przyszłego pisarza, ale pokazanie – jak to się dzieje w każdej *Entwicklungsroman* – uniwersalnych etapów dorastania i formacyjnych doświadczeń.

Auster konstatuje paradoks ludzkiej kondycji: „Mimo zewnętrznych pozorów, wciąż jesteś tym, kim byłeś, choć nie jesteś już tą samą osobą” (R, 5). Tej znajomej-nieznajomej postaci narrator przypatruje się z czułością i spokojem. Całość jest ambiwalentna, zawieszona między rekonstrukcją a dystansem, możliwością a niemożnością powrotu. Dominuje narracja konsonantyczna (termin Dorrit Cohn¹¹), a więc scalający punkt widzenia dorosłego, który szuka połączeń z dawną wersją siebie i cieszy się z chwilowych olśnień – kiedy na przykład dziecięca lektura kartkowana po wielu dekadach okazuje się swojsko znajoma (*Peter Rabbit*, czyli *Piotruś Królik*). Dojrzały narrator rozpoznaje źródła swojej prywatnej mitologii: wspomina śmierć sąsiada, studenta, a czarny samochód na tle białych ścian domu jest dla niego

¹⁰ Sandrine Sorlin, „Auster’s Autobiographical ‘You’ in *Report From the Interior*. Multi-faceted (inter) subjectivities”, *E-rea*, 17.01.2019, dostęp 15.02.2022, <http://journals.openedition.org/erea/8900>.

¹¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction* (Baltimore: Princeton University Press, 1978), 145 i n.

nawet po sześćdziesięciu latach emblematem żałoby (R, 67). Ma świadomość, że w dzieciństwie tworzy się matryca rzeczywistości, system percepcji. Jednocześnie jednak „czyta” przeszłość przez pryzmat późniejszych lektur i zdobytej w kolejnych latach wiedzy o świecie. Wspomina na przykład, że kiedy coś zbroił, matka nazywała go dzikim Indianinem, *wild Indian*; określenie uosabiało „to wszystko, co zmysłowe, wyzwalające i nieskrępowane, id dające upust mrocznym żądzom w opozycji do *superego* dzielnych kowbojów w białych kapeluszach, opresyjnego świata niewygodnych butów, budzików i dusznych, przegrzanych sal lekcyjnych” (R, 61). Słysząc tu oczywiście efekty odrobionej znacznie później lekcji psychoanalizy i terminy, których dziki Indianin znać wówczas nie mógł.

Narrator próbuje też jednak rekonstrukcji, czyli narracji dysonantycznej – i są to stylistycznie wirtuozerskie fragmenty odtwarzające perspektywę dziecka. Około szóstego roku życia Paul wierzy, że w alfabecie są dodatkowe dwie litery znane tylko jemu: odwrotne L i A do góry nogami (R, 23). Kiedy strzyże go fryzjer, który przed laty strzygł też Thomasa Edisona, chłopiec czuje, że przez jego palce myśli z głowy wielkiego człowieka przechodzą do jego głowy. A tak postrzega Boga (zanim obejrzy film, który podważa jego wiarę, bo kapłan idący z misją pokojową zostanie pokonany przez Marsjan):

Bóg był dowódcą niebiańskiej policji myśli, kimś niewidocznym i wszechmocnym, kto mógł wtargnąć do twojej głowy i słuchać twoich myśli, kto mógł słyszeć, jak mówisz do siebie, i przetłumaczyć twoje milczenie na słowa. Bóg zawsze patrzył, zawsze słuchał, dlatego nieustannie musiałeś się dobrze zachowywać. W przeciwnym razie spadłyby na ciebie okrutne kary, niewyobrażalne tortury, więzienie w najciemniejszych lochach, życie o chlebie i wodzie do końca twoich dni (R, 12).

W późniejszym fragmencie „patriotycznym” pobrzmiwają z kolei echa tego, co mówią dzieciom nauczyciele; triumfalna wizja amerykańskiej supremacji stanie się dla Paula, kiedy uświadomi sobie swoją żydowską tożsamość i pochodzenie z odległej Europy Wschodniej, wykluczająca (R, 59):

Dzielni Pielgrzymi przekroczyli ocean, by w surowej i dzikiej przestrzeni stworzyć naród, a tłumy osadników, którzy podążyli za nimi, rozciągnęły amerykański raj na cały kontynent, od Atlantyku po Pacyfik, od Kanady po Meksyk, bo Amerykanie byli przedsiębiorczy i mądrzy, pomysłowi jak żaden inny naród na Ziemi, a każdy mały chłopiec mógł marzyć, że gdy dorośnie, stanie się bogatym i spełnionym człowiekiem. To prawda, że niewolnictwo było złym pomysłem, ale Lincoln uwolnił niewolników i obecnie ten nieszczęsny błąd należy już do przeszłości (...). Być Amerykaninem to być częścią najwspanialszego przedsięwzięcia w dziejach ludzkości od chwili stworzenia (R, 56–57).

Narracja jest więc niejednoznaczna, podmiot oscyluje między dawną a obecną świadomością, płynnie pokonuje dekady i przerzuca mosty między przeszłością a teraźniejszością, zgłębia powikłania relacji życie–pisanie. To przedstawianie narracyjnej zwrotnicy jest w moim przekonaniu immanentnie autotematyczne i tłumaczy, dlaczego monolityczne „ja” zastąpione zostało przez „ty”. Do tego dochodzą jeszcze wątki bezpośrednio podejmujące kwestię własnej twórczości. Oto jak Auster wspomina swój pisarski debiut:

(...) ponieważ wiedziałeś, że Stevenson był dorosłym człowiekiem, kiedy powstały te wiersze, imponowało ci, jak zręcznie i przekonująco posługiwał się w książce pierwszą osobą, udając, że pisze z punktu widzenia dziecka, i teraz nagle rozumiesz, że to był twój pierwszy wgląd w ukryte tryby kreacji literackiej, w tajemniczy proces, dzięki któremu człowiek może wskoczyć do cudzego umysłu. W kolejnym roku napisałeś swój pierwszy wiersz, bezpośrednio inspirowany Stevensonem, bo był jedynym poetą, jakiego znałeś, ohydny gniot zaczynający się od słów: „Jest już wiosna / Bądź radosna!”. (R, 26)¹²

Ów „żałosny” wiersz, „najgorszy, jaki kiedykolwiek napisano” (R, 26), wyszedł spod ręki dziewięciolatka i zostawił wspomnienie euforii, która domagała się ekspresji, „wzmoczonego poczucia tego, kim jesteś, i głębokiej przynależności do otaczającego świata” (R, 27). Chłopiec najpierw dostrzega chwyt, metodę twórczą, i dzięki temu doświadcza inicjacji w pisarskie rzemiosło. Cały ten fragment można potraktować, znowu, jako metatekstowy komentarz do Raportu, w którym Auster tak przekonująco wykorzystuje perspektywę dziecięcą, a więc również cudzą. Kolejne wtajemniczenie będzie już dotyczyło powieści: pierwsza powstanie w szóstej klasie, a w sensoryjnej fabule znajdzie się miejsce dla dwóch par bliźniąt i skradzionego perłowego naszyjnika schowanego w maszynie do pisania (R, 93–94). Dorosły autor kilkunastu powieści zapyta retorycznie: „Nawet jeśli ten młodzieńczy wyczyn nie wydawał się wtedy ważny, teraz, kiedy patrzysz na to z perspektywy czasu, trudno nie traktować go jako początku, jako pierwszego kroku” (R, 94).

Nie jest też przypadkiem, że dwa obszernie rozdziały Raportu Auster poświęca filmom, które go ukształtowały. Tworzy rodzaj twórczej parafrazy, scena po scenie opowiadając te dwie historie na nowo i poddając oglądowi swój dawny odbiór. Co ciekawe, pamięta nie tylko fabuły, ale również zastosowane środki formalne i swój ówczesny namysł nad nimi, na przykład monolog bohatera „z za grobu”, który jest komentarzem *ex post* do pokazywanych na ekranie scen z życia¹⁵.

¹² Rym oryginalny: *Spring is here, / Give a cheer!*.

¹⁵ Na ten aspekt Raportu zwraca szczególną uwagę Jarmila Mildorf, uznając, że przywoływanie rozmaitych doświadczeń pokoleniowych i nawiązania do kultury popularnej służą odwróceniu uwagi od spraw

Kwestie te znajdują dopełnienie w części ostatniej, zatytułowanej *Kapsuła czasu*, która rozpoczyna się od słów: „Myślałeś, że nie zostawiłeś żadnych śladów” (R, 177). Chodzi o ślady dzieciństwa i młodości – fotografie, pierwsze próby literackie, wspomnienia; niemal wszystko przypadło w czasie przeprowadzek (w *Dzienniku zimowym* pisarz sporządza listę dwudziestu dwóch adresów stałego zamieszkania). Auster konstatuje, że nigdy nie prowadził dziennika. Rozważania na ten temat warte są szczególnej uwagi, bo potraktować je można, znów, jako refleksję metatekstową odnoszącą się do utworu, w którym słowa te padają. Od diarystyki odstraszał młodego pisarza kłopot z adresatem – zwrot do siebie samego wydawał mu się dziwny i wprawiający w zakłopotanie: „(...) po co trudzić się mówieniem sobie samemu rzeczy, które się wie, po co podejmować trud ponownego rozpatrywania tego, co właśnie cię spotkało” (R, 179). Z kolei jeśli zapiski miałyby powstawać z myślą o kimś innym, nie wiadomo, kto miały to być i jak się do niego zwracać. Tego rodzaju „naiwne” wątpliwości w odniesieniu do tak ugruntowanego w kulturze literackiej i skonwencjonalizowanego gatunku jak dziennik, formułowane w drugoosobowych, a więc mocno nietypowych zapisach autobiograficznych, wydają się ironią dojrzałego twórcy patrzącego na dawnego siebie. Po latach sprawa wydaje się jasna: „Byłeś wówczas o wiele za młody, żeby zrozumieć, jak wiele później zapomnisz – i zbyt zatrzaśnięty w teraźniejszości, by zrozumieć, że osobą, do której się zwracasz, jest twoje przyszłe ja” (R, 71). To ważne słowa – pozwalają bowiem odczytać drugoosobowe, późne książki autobiograficzne Austera jako kompensujący ruch w przeciwną stronę: zwrot do dawnego „ja”.

Rozważania o dzienniku jako formie niemożliwej, snute z perspektywy będącego *in statu nascendi* Raportu i w tymże zawarte, przerywa gwałtowny zwrot akcji: telefon od byłej żony, pisarki Lydii Davis, która pyta o zgodę na przekazanie do archiwum bibliotecznego ponad stu prywatnych listów od Austera napisanych w czasie czternastomiesięcznej rozłąki w latach 1967–1968. Podczas ekspedycji badawczej do krainy lat młodzińskich narrator natyka się więc na prawdziwy skarb: ekwiwalent nienapisanego dziennika, portret artysty z czasów młodości przez niego samego sporządzony. Pisarz z zaskoczeniem przygląda się znalezisku, uznając „miotającego się chłopca-mężczyznę”, autora listów, za kogoś właściwie nieznanego:

(...) czytając to, co napisałeś tak dawno temu, czujesz się, jakbyś czytał słowa napisane przez kogoś obcego, tak daleki jest ci ten człowiek, tak odmienny, tak nieuformowany, a nie-dbałe, pospieszne litery nie przypominają twojego dzisiejszego charakteru pisma (R, 181).

osobistych, które traktowane są jej zdaniem powierzchownie; Jarmila Mildorf, „Autobiography, the Literary, and the Everyday in Paul Auster’s *Report from the Interior*”, *Partial Answers* 17 (2019).

Styl jednego z listów „pełnego poszatkowanych zdań”, uważa za „dziwaczny, pretensjonalny” (R, 188), inny ocenia jako przejaw „wariackiej wylewności” (*nutty exuberance*, R, 199). Zdaje sobie po latach sprawę, w jak złym stanie psychicznym się znajdował, dziwią go gwałtowne zmiany nastroju, odzwierciedlone w niejednorodnym tonie listów. Ocenia, że podejmowane wówczas próby napisania powieści były z góry skazane na porażkę. „Tamten” nie był na to jeszcze gotowy; sformułował już jednak, w dyskusji z przyjacielem relacjonowanej w liście, swoje twórcze credo: ekspresja liczy się bardziej niż wirtuozeria, opisać świat można tylko zaczynając od relacji z własnego wnętrza, a rozważania abstrakcyjne czy konflikt idei muszą być przełamane „brutalną prawdą bólu brzucha”. Artystą jest ten, kto potrafi „przenicować samego siebie” (R, 260), wyrzucić swoje wnętrze na drugą stronę i dopiero wówczas przyglądać się światu. Te słowa sprzed lat czytamy w książce, która nosi tytuł Raport z wnętrza. Student, który marzy o literaturze i filmie, pisząc z Paryża do dziewczyny, z którą się ożeni i szybko rozstanie, mówi jednocześnie do siebie z przyszłości i zostaje wysłuchany.

Zapytany, dlaczego posłużył się narracją w drugiej osobie, Auster wyznał, że decyzję podjął w trakcie pisania, bez planu, intuicyjnie. Wydała mu się konieczna:

Im więcej o tym myślałem, tym mocniej zdawałem sobie sprawę, że chodziło o to, by stworzyć niewielką przestrzeń między mną a mną, dzięki której podjąłbym intymny dialog z sobą. Chciałem spojrzeć na siebie z dystansu – ale niewielkiego, a dystans trzeciej osoby byłby zbyt wielki¹⁴.

Narracja w drugiej osobie sytuowałaby się więc pomiędzy poetyką wyznania, charakterystyczną dla pierwszej, a spojrzeniem z oddali, typowym dla trzeciej. Sorlin¹⁵ widzi w narracji Raportu z wnętrza narzędzie umożliwiające stały ruch między immersją a dystansem, strategię, którą nazywa *push and pull*, przyciąganie i odpychanie. Jej zdaniem zmniejsza to napięcie towarzyszące ponownemu przeżywaniu dawnych emocji i łagodzi melodramatyczny wydzźwięk niektórych scen. Trudno się z tym zgodzić, mając w pamięci wcześniejsze autobiograficzne teksty Austera – znacznie bardziej przecież powściągliwe, zdystansowane, utrzymane w trybie opowiadania relacjonującego, a przecież pierwszoosobowe. Z kolei sceny śmierci obojga rodziców pojawiające się w *Dzienniku zimowym* i dramatyczne reakcje ciała trudno uznać za opisane z dystansem. Równie zresztą nieprzekonujące wydaje mi się wytłumaczenie, że druga osoba implikuje ograniczoną sprawczość bohatera, który płynie z prądem zdarzeń, niesiony okolicznościami, na które nie ma wpływu. Myślę, że jest właśnie

¹⁴ Paul Auster, *Conversations with I.B. Siegmundfeldt. A Life with Words* (New York: Seven Stories Press, 2017), 55.

¹⁵ Sorlin, „Auster’s autobiographical ‘you’”.

przeciwnie: we wspomnieniach dziecięcy bohater sprawia wrażenie dojrzałego ponad wiek, samodzielnego w swoich decyzjach, popełniającego błędy na własny rachunek. Analiza francuskiej badaczki, choć w wielu punktach celna, wydaje mi się przykładem przypisywania formom drugiej osoby rozmaitych znaczeń, które nie wynikają z niej samej, a z dynamiki całości utworu, obecnych w nim sensów. Fundamentalna zaś dla próby wyjaśnienia narracyjnego „ty” byłaby Austerowska metaperspektywa.

Autotematyzm w książkach Austera, kluczowy dla wyboru formy drugiej osoby, oznacza coś innego niż we wcześniejszych tego rodzaju eksperymentach. Najbardziej znanym są *Wzorce dzieciństwa* Christy Wolf (*Kindeheitsmuster*, 1976)¹⁶, które ukazały się niemal równoległe z pozycją Roland Barthes o sobie samym (*Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975)¹⁷; kwestia dekonwencjonalizacji autobiografii i odnowienia sposobów mówienia o sobie była wówczas tematem niezwykle aktualnym. To, co w pierwszej połowie lat 70. mogło być funkcją *l'air du temps*, testowaniem na sobie diskutowanych gorąco teorii i włączaniem się w owe dyskusje, w drugiej dekadzie XXI wieku jest już pieśnią przeszłości. O ile nie warto moim zdaniem opatrywać twórczości Austera (zwłaszcza późnej) etykietką z napisem „literatura postmodernistyczna”¹⁸, o tyle z całą pewnością trzeba czytać jego prozę, szczególnie późną, w zupełnie innych badawczych kontekstach. Dla autora *Trylogii nowojorskiej* kwestia tożsamości narracyjnej, konstruowanej w toku snucia opowieści o sobie, jest oczywistością niewymagającą wznoszenia wielopiętrowych struktur wokół „ja” jak u Wolf. Dochodzą do tego przemiany samego gatunku autobiografii: Auster zaś pisze już po modzie na autofikcję, po eksperymentach Philipa Rotha, po manifestach nurtu New Sincerity – by wymienić kontekst mu bliski – jego książki nie muszą więc niczego literaturze dokumentu osobistego udowodniać, stąd może bardziej kameralny, intymistyczny ton i mniej dramatyczna niż u poprzedników konstrukcja tożsamości, choć łączy je wpisane w tekst, immanentne, autotematyczne uzasadnienie decyzji o zamianie „ja” na „ty”.

¹⁶ Christa Wolf, *Wzorce dzieciństwa*, tłum. Sławomir Błaut (Warszawa: Czytelnik, 1981).

¹⁷ Roland Barthes, *Roland Barthes o sobie samym*, tłum. Tomasz Swoboda (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011).

¹⁸ Czyni tak na przykład Brendan Martin w książce *Paul Auster's Postmodernity* (London: Routledge University Press, 2008), za główny argument przyjmując wątpliwość, czy wszystkie opisane w autobiograficznych tekstach wypadki zdarzyły się naprawdę; wątpliwość autora budzi fakt, że wspomniane osoby nie żyją lub się nie wypowiadają na ten temat, trudno więc o weryfikację.

Bibliografia

- Auster, Paul. *Conversations with I.B. Siegmundfeldt. A Life with Words*. New York: Seven Stories Press, 2017.
- Auster, Paul. *Dziennik zimowy*. Tłum. Maria Makuch. Kraków: Znak, 2014.
- Auster, Paul. *Report from the Interior*. New York: Henry Holt & Company, 2013.
- Auster, Paul. *Winter Journal*. New York: Henry Holt & Company, 2012.
- Bakuła, Bogdan. *Oblicza autotematyzmu (Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956)*. Poznań: WiS, 1991.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Cohn, Dorrit. *Transparent Minds. Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*. Baltimore: Princeton University Press, 1978.
- Głowiński, Michał. „Powieść jako metodologia powieści”. W: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. Janusz Sławiński, 77–120. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Grądział-Wójcik, Joanna. „Perpetuum mobile, czyli kilka uwag na temat autotematyzmu”. *Forum Poetyki 2* (2015): 108–119.
- Hellich, Artur. *Gry z autobiografią. Przemilczenia, intelektualizacje, parodie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Lejeune, Philippe. „Autobiografia w trzeciej osobie”. Tłum. Stanisław Jaworski. W: *Wariacje na temat pewnego paktu*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, 121–153. Kraków: Universitas, 2001.
- Martin, Brendan. *Paul Auster's Postmodernity*. London: Routledge University Press, 2008.
- Mildorf, Jarmila. „Autobiography, the Literary, and the Everyday in Paul Auster's *Report from the Interior*”. *Partial Answers 17* (2019): 125–140.
- Pavese, Cesare. *Rzemiosło życia (dziennik 1935–1950)*. Tłum. Alija Dukanović. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
- Phelan, James. *Living to Tell about It / A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. New York: Cornell University Press, 2005.
- Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. *Understanding Narrative (Theory and Interpretation of Narrative)*. Columbus: Ohio State University Press, 1994.
- Sorlin, Sandrine. “Auster's Autobiographical 'You'. W: *Report From the Interior. Multi-faceted (inter)subjectivities*”. *E-rea*, 17.1 | 2019. Dostęp 15.02.2021. <http://journals.openedition.org/erea/8900>. DOI: <https://doi.org/10.4000/erea.8900>.
- Wolf, Christa. *Wzorce dzieciństwa*. Tłum. Sławomir Błaut. Warszawa: Czytelnik, 1981.



Report from (Your) Interior. Second Person Autobiographical Forms in Paul Auster's Prose

Summary

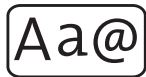
The article tackles the problem of second person autobiographical narrative, focusing on Paul Auster's prose, especially on his 2013 book *Report from the Interior*. The analysis concentrates on the function of replacing the "I" with the "you", which complicates the issue of the subject's identity, but first and foremost makes the autobiographical text a theoretical statement on the genre's convention. The choice of the second person in autobiographical writing can be therefore interpreted as a implicitly autothematic gesture.

Keywords

autobiography, second person narrative, autothematism, memory, Paul Auster

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Joanna Jeziorska, „Raport z (twojego) wnętrza. Drugoosobowe formy autobiograficzne w prozie Paula Austera”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 109–120. DOI: 10.18276/au.2022.1.19-09.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 121–138
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-10



KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

SŁAWOMIR IWASIÓW*
Uniwersytet Szczeciński

Szczecin 1964 (w krótkich hasłach)

Streszczenie

W niniejszym tekście została przedstawiona eksperymentalna teoria pisania o przeszłości autorstwa Hansa Ulricha Gumbrechta z książki *In 1926. Living at the Edge of Time* (1997). Literaturoznawca pokazuje w niej zjawiska z tytułowego roku, jak „boks” czy „windy”, i omawia je w sposób jak najbardziej obiektywny, posługując się przede wszystkim piśmienniczymi źródłami z epoki (na przykład gazetami codziennymi). W podobny sposób można opisywać dowolne lata, jak rok 1964 w Szczecinie. Nie będzie on przy tym ani lepszy, ani gorszy niż jakikolwiek inny moment na osi czasu.

Słowa kluczowe

narracja, historia jednego roku, konstruktywizm, Hans Ulrich Gumbrecht

* Kontakt z autorem: slawomir.iwasiow@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-8555-8307.

Wprowadzenie krytyczno-teoretyczne, czyli historia jednego roku według Hansa Ulricha Gumbrechta

Gdybyśmy zawierzyli publicystom, każdy prawie rok należałoby uznać za przełomowy

E. Kuźma, *Pisarze Pomorza Zachodniego. Informator*

1.

„Nie próbuj zaczynać od początku, ponieważ ta książka nie ma początku w takim sensie, w jakim z reguły rozpoczyna się każda narracja albo wywód naukowy”¹ – tak, przewrotnie, Hans Ulrich Gumbrecht otwiera *In 1926. Living at the Edge of Time* (W 1926. Żyjąc na krawędzi czasu, 1997). Kierując się przestrożą literaturoznawcy, powinienem zatem rozpocząć, po prostu, „od środka”. Tego rodzaju sposób opowiadania o przeszłości ma bowiem i swoje uzasadnienie, i niezbywalne konsekwencje – zarówno teoretyczne, jak i metodologiczne.

A zatem „w środku” książki Gumbrechta znajdują się wybrane „pojęcia” związane z rokiem 1926. Zostały one pogrupowane w trzy kategorie: *Arrays* (Porządki), *Codes* (Opozycje), *Codes Collapsed* (Opozycje w ruinie). Autor wynajduje fragmenty z artykułów prasowych, cytaty z książek (literackich i naukowych), wypowiedzi rozmaitych osób i inne, by zacytować historyka Marcina Kulę, „nośniki pamięci historycznej” dotyczące na przykład takich zagadnień, jak technika, sport czy życie codzienne².

W zakresie metodologii sporo wyjaśnia wstęp do *In 1926* – o znaczącym tytule: *User's Manual* (Instrukcja obsługi) – który został skomponowany z następujących po sobie podrozdziałów: *Where to Start* (Gdzie zacząć?); *Mode(s)* (Modalność/Moduły); *Stakes* (Szala); *Question* (Pytanie); *Theses* (Tezy); *Context* (Kontekst); „*Help*” („Pomoc”); *Purpose* (Przeznaczenie). Na pierwszy rzut oka metoda Gumbrechta jest niemalże anarchistyczna i polega na zanegowaniu potrzeby użycia jakiegokolwiek metodologii w badaniu przeszłości.

W podrozdziale *Where to Start* Gumbrecht nie tylko przestrzega: „Nie próbuj zaczynać od początku”, ale także stwierdza: „Tak samo jak nie ma w tej książce obligatoryjnego początku, tak też nie istnieje ani obligatoryjne, ani wyraźne zakończenie”³. Można z powyższego zdania

¹ Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1997), IX. Wszystkie tłumaczenia z tej książki są mojego autorstwa.

² Marcin Kula, *Nośniki pamięci historycznej* (Warszawa: DiG, 2002).

³ Gumbrecht, *In 1926*, IX.

wyciągnąć i taki wniosek: według Gumbrechta historia nie jest zamkniętym zbiorem wydarzeń, faktów, dat, postaci, miejsc itd., ale raczej kompozycją układaną dzięki określonym predyspozycjom, takim jak wiedza, doświadczenie, światopogląd itp., oraz dzięki pewnej praktyce czytania, powiązanej nieodłącznie z praktyką pisania. „Nieważne zatem, w którym miejscu rozpoczniesz lekturę tej książki ani w którym zdecydujesz się ją skończyć – ważne, żeby uzyskać efekt bycia w 1926 roku”⁴ – pisze Gumbrecht. Pytanie, na ile – i jakimi, mimo wszystko, metodami – udaje się autorowi osiągnąć ten cel.

Jednym z głównych sposobów poznawania i tworzenia dyskursu o przeszłości jest wydobywanie poszczególnych „fenomenów” (*phenomena*) roku 1926 – tego zagadnienia dotyczy podrozdział *Mode(s)*. Fenomeny to wszystkie teksty – i opisane w nich zjawiska, miejsca, ludzie itp. – znajdujące się w dalszej, głównej, części książki. Całość ma przy tym wymiar „egzystencjalistyczny”, i to jest właśnie „modalność” *In 1926*, jednocześnie autor zastrzega sobie prawo do oryginalności swojego przedsięwzięcia. „Gdyby niektórzy czytelnicy mojej książki odnieśli wrażenie, że ma ona coś z ducha Heideggera i jego temperamentu, to może być to wrażenie słuszne, ale tylko o tyle, o ile rok 1926 wywarł znaczny wpływ na twórczość niemieckiego filozofa – nie jest bowiem moim zamiarem imitowanie jego stylu pisania”⁵ – podkreśla Gumbrecht. Modalność – tak jak ją pojmuje literaturoznawca – nie jest zatem objaśnianiem wydarzeń historycznych (z punktu widzenia hermeneutycznego), ale ma prowadzić do od-tworzenia, opisanego czy też urealnienia świata z 1926 roku (z punktu widzenia fenomenologii). Jednakowoż słowo „opisywanie” należałoby zamienić raczej na „pisanie” – w związku z tym Gumbrecht nie tyle „opisuje” rok 1926, co w dużej mierze „pisze”, wypełnia treścią (choć jak sam twierdzi: nienarracyjną) ramy wyznaczone datami.

Kolejny podrozdział, zatytułowany *Stakes* – który można tłumaczyć jako *Szala*, w takim sensie, w jakim wyrażenie *at stake* oznacza ‘położenie czegoś ważnego na szali’ – dotyczy głównego celu, który swoją książką chciałby osiągnąć autor, to znaczy „tak jakby” przenieść czytelników do roku 1926. „Innymi słowy – pisze Gumbrecht – chodzi o to, żeby wywołać (*conjure*) światy z 1926 roku, re-prezentować je, ale w takim zakresie, jakby były znowu obecne”⁶. A zatem to, co wiemy o przeszłości, nie jest wynikiem odkrywania jej śladów, ale raczej wykonywania operacji podobnej do wywoływania fotografii ze starej kliszy, a idąc dalej – notowania wrażeń, odczuć, sądów itp., które ten „uobecniony” na zdjęciu obraz wywołuje.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, X.

⁶ Tamże, XI.

Skoro „uobecnianie” jest na szali (*at stake*), warto byłoby zapytać, co na niej nie leży. Otóż według Gumbrechta nieistotne są osobiste motywacje autora – jak choćby obawy, nadzieje lub próby „zrozumienia” roku 1926. „Nie zdziwiłbym się mimo wszystko, gdyby w końcu okazało się, że światy sąsiadujące z rekonstruowanym w niniejszej książce rokiem 1926 – czyli lata 1925 i 1927 – okazały się bardzo do siebie podobne”⁷ – stwierdza filolog.

Podstawowe pytanie, jakie Gumbrecht stawia sobie (w podrozdziale *Question*) – a może tym, którzy chcą uczestniczyć w jego historiograficznym eksperymencie – brzmi następująco: „Co możemy zrobić z wiedzą dotyczącą przeszłości, skoro wiemy dzisiaj, że historia straciła swoją funkcję dydaktyczną?”⁸. Otóż rada filologa jest w gruncie rzeczy radykalna: należy zerwać z pojmowaniem historii jako narracji. Powstać powinny zatem – jak nazywa je autor – „historiograficzne nienarracyjne formy reprezentacji”⁹. Mimo niejakiego dystansowania się od stylu Martina Heideggera Gumbrecht idzie czasami śladami filozofa i z za jednego pytania potrafi wyciągnąć ukrywające się za nim kolejne. A więc stworzenie nowych metod pisanie o historii to jedynie kwestia techniczna, natomiast ważniejsze jest zdefiniowanie przeszłości, czyli przedmiotu zainteresowania i historia, i filologa. „Zanim zaczniesz się myśleć o reprezentacjach przeszłości – stwierdza Gumbrecht – najpierw trzeba by ustalić, czym jest – materialnie, w stanie surowym – sama przeszłość”¹⁰.

Następne podrozdziały (*Theses; Context; „Help”; Purpose*) dają większe pojęcie o założeniach rozprawy. Otóż znaczące wydaje się m.in. zagadnienie humanistyki, której kondycja – według Gumbrechta – jest słaba i wynika z niemożliwości zerwania z metafizyką; przy czym wszystkie „nowe” koncepcje: marksizm, dekonstrukcja czy nowy historycyzm albo zostały skompromitowane (marksizm), albo zwróciły się w stronę „sekiarstwa” (dekonstrukcja), albo „zbyt szybko zwiędły” (nowy historycyzm)¹¹. Filolog oddaje także atmosferę „jego czasów”, to znaczy odnosi się do połowy lat 90. XX wieku, kiedy odczuwana była presja nowości w humanistyce. Do takich świeżych powiewów współczesności zalicza m.in. prace Niklusa Luhmanna, Richarda Rorty’ego i Haydena White’a¹².

Oprócz tej wstępnej części – opisanej pokrótce powyżej – książka zawiera jeszcze trzy główne sekcje, zatytułowane, jak wspomniałem: *Arrays, Codes, Codes Collapsed*, zawierające „uobecnienia” roku 1926, oraz rozdział teoretyczny *Frames (Ramy)*, w którym autor daje nieco

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, XIII.

¹² Tamże.

szerszy wgląd w inspiracje myślą Martina Heideggera. Jeszcze we wstępie przypomina, że do osiągnięcia efektu „przeniesienia się do 1926 roku” nie jest potrzebne czytanie rozdziału teoretycznego¹³.

A zatem w rozdziale pierwszym, *Arrays*, Gumbrecht prezentuje wybrane zagadnienia. Są to np. takie kategorie, jak: *Airplanes (Samoloty)*, *Automobiles (Samochody)*, *Bars (Bary)*, *Boxing (Boks)*, *Elevators (Windy)*, *Gramophones (Gramofony)*, *Movie Palaces (Kina)*, *Murder (Morderstwo)*, *Telephones (Telefony)*, tworzące „listę” (*array*) trzydziestu czterech osobliwości, w taki czy inny sposób związanych z rokiem 1926. Ich układ jest alfabetyczny, co sugeruje formę słownikową – i tak jest w istocie: rozdział *Arrays* to coś w rodzaju słownika-przewodnika po 1926 roku, ponieważ kolejność opisywanych przez Gumbrechta kategorii nie jest w tym wypadku ważna. Chciałoby się rzec i tak: słownikowy charakter tej listy polega na tym, że została ona w określony sposób ułożona, ale ten układ ma sprawiać wrażenie przypadkowego. Albo inaczej: antynarratywistyczna metoda Hansa Ulricha Gumbrechta polega na konsekwentnym stosowaniu „przemysłanej przygodności” do opisu przeszłości.

Ciekawe są wybór i metody łączenia wyżej wymienionych zjawisk z tytułowym rokiem 1926. Co mają ze sobą wspólnego, powiedzmy, samoloty i boks? (Na marginesie dodam tylko, że wybrałem te dwie kategorie „na wycucie”: kierowałem się chęcią przygodnej lektury, do której autor namawia we wstępie). Samolot, przejaw nowoczesności, ułatwił podróżowanie, nie tylko ludzi, ale także przedmiotów. Na przykład rękawice bokserskie – które były użyte 26 września 1926 roku w walce Jacka Dempseya i Gene’a Tunneya o tytuł mistrza świata wagi ciężkiej – zostały wysłane do Filadelfii samolotem, o czym Gumbrecht dowiaduje się, czytając wydanie „New York Timesa” z 21 września 1926 roku. To było wielkie wydarzenie. Jak dumnie informował tytuł tekstu: „Gloves for Big Bout Arrive by Air Mail” („Zwycięskie rękawice przyszły pocztą”)¹⁴.

Rozdział drugi, *Codes*, to zbiór opozycji. Zostały tu pomieszczone takie pary pojęć, jak: *Action vs. Impotence (Działanie vs. Niemoc)*, *Authenticity vs. Artificiality (Autentyczne vs. Sztuczne)*, *Center vs. Periphery (Centrum vs. Peryferie)* i inne. Zasada doboru jest taka sama, jak w wypadku pojedynczych kategorii: wszystkie są w jakiś sposób związane z tekstami pochodzącymi z 1926 roku. Weźmy pierwszy przykład. Odnosi się on do powieści Ernesta Hemingwaya *Słońce też wschodzi* (1926), w której Jake Barnes – narrator – i jego przyjaciel pisarz Bill Gorton zamierzają upić się grzanym rumowym ponczem podczas wyprawy w Pireneje. Problem polega jednak na tym, że w hoteliku, w którym nocują, nikt właściwie nie wie, jak zrobić taki poncz, a jak już ktoś robi – to oczywiście za słaby. Jake bierze zatem

¹³ Tamże, IX.

¹⁴ Tamże, 4.

słabego drinka i dolewa solidną porcję rumu prosto z butelki, co jego kompan komentuje tak: „Direct action, said Bill. It beats legislation”¹⁵. Ta drobna scena jest wstępem do rozważań na temat istoty działania: każda „akcja” nie tyle wywołuje „reakcję”, ile zawiera antycypację jej efektów. Można by rzec i tak: Bill skomentował „działanie” swojego kompana, antycypując niechybne upicie się rumem. Przeciwnieństwem tak pojmowanego działania jest „niemoc”, przede wszystkim w znaczeniu seksualnym, choć przecież powinna kojarzyć się także z nie-
możnością pisania – tworzenia. Przykładem są słowa utworów tanga argentyńskiego, które często odwołują się do, by tak rzec, uczuciowej sfery życia człowieka, i właśnie tego rodzaju napięcia pomiędzy „działaniem” a „brakiem działania”¹⁶.

Rozdział trzeci, *Codes Collapsed* – zamykający główną część książki – tworzą pary niektórych powyżej wyliczonych pojęć (na przykład *Działanie* i *Niemoc*), ale zapisanych ze znakiem równości i dodanym „efektem”, do jakiego prowadzi owo „zawalenie się” mocnej opozycji. Wygląda to zatem tak: *Action vs. Impotence* zostało zamienione na *Action = Impotence (Tragedy)*. Tekst dotyczy nie tyle tej opozycji – działanie kontra niemoc – co wynikającego z niej tragizmu, o którym w 1926 roku pisali i Erich Auerbach, i Ernst Robert Curtius, i Siegfried Kracauer. Przykład „tragicznego losu” Gumbrecht znajduje w notce prasowej, zamieszczonej w wydaniu „Berliner Tageblatt” z 8 sierpnia 1926 roku. Młodzieniec stający przed sądem za notoryczne kradzieże wprawdzie pochodził z dobrej, wykształconej i religijnej rodziny, ale nieco się w swoich życiowych wyborach zagubił. Dziennikarz nazywa jego los „tragicznym”, chcąc podkreślić niewspółmierność potencjału tego młodego człowieka do podejmowanych przez niego działań¹⁷.

Napisałem wcześniej, że wybrałem dwie kategorie – samoloty i boks – według własnego uznania, ale należałoby wspomnieć o jeszcze jednym aspekcie kompozycyjnym Gumbrechtowskiego „słownika 1926 roku”. Otóż w zakończeniu każdego tekstu autor podpowiada, z jakimi innymi kategoriami łączy się ta opisywana, a zatem podsuwa pewien porządek lektury, którym można się kierować; nie jest on konieczny, aby lektura była swobodna i pożyteczna. Więcej nawet: kusi przecież, żeby czytać na przekór temu, co proponuje autor, choćby łącząc ze sobą zjawiska, które wydają się do siebie na pierwszy rzut oka nieprzystające – bo co mają na przykład ze sobą wspólnego windy i mumie?

¹⁵ Tamże. W polskim tłumaczeniu: „– Akcja bezpośrednia – powiedział Bill. – Bije na głowę legalizm”; Ernest Hemingway, *Słońce też wschodzi*, tłum. Bronisław Zieliński (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1977), 113.

¹⁶ Gumbrecht, *In 1926*, 255.

¹⁷ Tamże, 352–353.

2.

Książka Hansa Ulricha Gumbrechta to oczywiście nie jedyny znany w piśmiennictwie – zarówno naukowym, jak i publicystycznym – sposób nieortodoksyjnego przedstawienia historii wąskiego wycinka czasu, to znaczy: roku, miesiąca, dnia. „Klasycznymi” przykładami są z pewnością eseje Rolanda Barthes’a *Mitologie* (1957) czy publicystyka Umberta Eco z „L’Espresso”, zebrana w kolejnych tomach *Zapisków na pudełku od zapalek* (wydawanych w latach 90. XX wieku). *In 1926. Living at the Edge of Time* zainspirowało także polskich humanistów.

W literaturze pięknej podobny tryb pisania/lektury jest znany przede wszystkim z eksperymentalnej powieści *Gra w klasy*¹⁸, której fabułę można poznawać na różne sposoby: albo respektując następstwo rozdziałów, albo czytając poszczególne fragmenty w określonej, ale niechronologicznej kolejności. Podobieństwo obu książek, Cortáзара i Gumbrechta, ukazał Tomasz Mizerkiewicz¹⁹. Eksperyment Gumbrechta – wprawdzie nie literacki, a raczej naukowy czy też eseistyczny – polega na jeszcze znacznie szerszym rozluźnieniu rygorów (choć jest też druga strona tego medalu: rygory tylko pozornie się rozluźniają), ponieważ można wybierać i łączyć poszczególne rozdziały według własnego uznania, ale żeby to robić z pożytkiem płynącym z lektury, trzeba mieć – powtórzmy – określone wiedzę, doświadczenie, światopogląd itd.

Mizerkiewicz zwrócił uwagę na jeszcze jeden istotny aspekt *In 1926*. Wyboru tego roku Gumbrecht dokonał przypadkowo, celowo zaznaczając przygodność swojego projektu. „Tymczasem inne eksperymenty – pisze literaturoznawca – sprawdzające możliwość immersji historycznej i historycznoliterackiej prowadzą do nieco odmiennych wniosków, gdyż poddają sprawdzeniu chwile z epok bardzo brutalnie organizowanych dziejowo”²⁰. Inaczej mówiąc: historykom (i historykom literatury, ale też pisarzom czy publicystom) zależy przede wszystkim na bardzo dokładnym określeniu motywacji wyboru danego dnia, miesiąca czy roku w dziejach, które mają być załączkiem historiograficznej (albo historycznoliterackiej, albo literackiej, faktograficznej czy publicystycznej) narracji. Dowodem na to są półki w bibliotekach i księgarniach, które ledwo mieszczą wszystkie tomy zawierającej w tytule konkretną datę – dla przykładu niech to będzie właśnie rok 1945 – i ta data, a raczej ważne wydarzenia z nią związane, są uzasadnieniem do tworzenia kolejnej opowieści o przeszłości (w różnych formach: to może być rozprawa naukowa, biografia albo reportaż historyczny).

¹⁸ Julio Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Zofia Chądzyńska (Kraków: Mediasat Poland, Kraków 1963).

¹⁹ Tomasz Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013).

²⁰ Tamże, 28.

Mizerkiewicz powołuje się na szkic Jacka Łukasiewicza pod tytułem *Jeden dzień w socrealizmie*, będący rekonstrukcją wydarzeń z 14 listopada 1951 roku, widzianych oczami „zwykłego” mieszkańca Wrocławia²¹. Łukasiewicz „wciela się” w przeciętnego wrocławianina, czytając teksty prasowe właśnie z tego jednego dnia. Tenże wrocławianin: „Wydał 45 groszy, nabywając dzienniki lokalne: «Słowo Polskie» i «Gazetę Robotniczą» oraz centralny – «Trybunę Ludu». Każdy z nich miał zaledwie cztery strony, ale nawet lektura owych dwunastu stron, jak zawsze lektura gazet, musiała być wrywkowa, oparta na przyzwyczajeniu i przypadku”²². A więc „opowiadanie” o jednym dniu z historii Wrocławia przybiera konstrukcję gazety, która ma określone działy, teksty, zdjęcia itd. Odbiorcą tego medium jest ktoś, kto nie ma cech indywidualnych, ale charakteryzuje go jedna rzecz: pozostawał pod wpływem socrealistycznego paradygmatu. Z jednej strony był zatem człowiek (czytelnik), z drugiej – rzeczywistość społeczna, do której należało się ustosunkować. Łukasiewicz tak charakteryzuje tę postać: „Nasz czytelnik nie był pracownikiem literackiego frontu. Jego miejsce w obrzędzie było inne – świadomego odbiorcy. Partii, która tak dbała o rozwój czytelnictwa, bardzo zależało na tej jego roli – jednej z paru jednocześnie pełnionych”²³.

Mimo odmiennego sposobu wyboru daty (choć Łukasiewicz stwierdza, że zrobił to „prawie przez przypadek”), według Mizerkiewicza „efekt fenomenologiczny” w przedsięwzięciach obu autorów jest podobny – okazuje się bowiem, że historia nie ma bezpośrednich sprawców albo inaczej: nie da się ich z przeszłości wydobyć. „Pragnienie bezpośredniego kontaktu z przeszłością zapisaną w tekstach nie prowadzi tutaj do wskrzeszenia martwych geniuszy dawnych pism, lecz raczej powoduje, że Łukasiewicz kończy zaniepokojony upartą nieobecnością czegoś, co winno się zjawić jako ożywione, ale na danym etapie doświadczeń immersyjnych nadal pozostaje martwe”²⁴.

Nie jestem mimo wszystko przekonany, czy projekty Gumbrechta i Łukasiewicza tak bardzo się różnią. To w gruncie rzeczy podobne koncepcje: wybór dnia jest „przypadkowy” – choć samo szukanie materii socrealizmu, którym interesuje się Łukasiewicz, nie stanowi o przypadku – a konstruowanie „mapy” jednego roku i dnia opiera się na przytaczaniu i analizowaniu przekazów medialnych. Poza tym w obu wypadkach – na co słusznie zwrócił uwagę Mizerkiewicz – obserwujemy zjawisko „depersonalizacji” przedstawienia konkretnego wycinka historii. A zatem i w 1926 roku, i tego konkretnego dnia – 14 listopada 1954 roku – po prostu

²¹ Tamże, 29.

²² Jacek Łukasiewicz, „Jeden dzień w socrealizmie”. *Teksty Drugie* 1–2 (2000): 7.

²³ Tamże, 21.

²⁴ Mizerkiewicz, *Po tamtej stronie tekstów*, 30.

nie ma człowieka, który by tę historię tworzył. Na historię – i jej „materię” – składają się teksty (informacje prasowe, powieści, wypowiedzi itp.).

Jako humanistyczny eksperyment na pograniczu literaturoznawstwa, *non-fiction* i teorii historiografii książka Gumbrechta sprawdza się świetnie, ale też – z rozmaitych przyczyn – nie może zawierać metaopisu tych wszystkich dyskursów (literaturoznawczego, historycznego, medioznawczego, kulturoznawczego, turystycznego itp.), które dotyczą przedstawiania jednego roku/miesiąca/dnia albo jeszcze inaczej zdefiniowanego w optyce danej metodologii odcinka czasu. Niezależnie od tej publikacji powstawało i powstaje przecież dużo tekstów albo o podobnym wymiarze (jak esej Jacka Łukasiewicza), albo zupełnie odmiennych, a także komentarzy do nich, jak z ducha Gumbrechtowski esej Krzysztofa Kłosińskiego pod tytułem „*O roku ów*”. *Rokowania polskiej historii literatury*, rozważający kondycję i miejsce kulturowej historii literatury²⁵.

Warto ponadto wymienić tom pod redakcją Małgorzaty Szpakowskiej *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*²⁶. Książka wyraźnie nawiązuje do konwencji słownikowej. To zestaw haseł-problemów, które zostały omówione („uobecnione”) na materiale wziętym z przekazów medialnych: literatury, prasy, telewizji, filmu. Jednocześnie centralnym punktem w czasoprzestrzeni XX wieku jest tu właśnie okres Polski Ludowej.

3.

Proponuję tutaj zatem rok 1964, który z wymienionych powodów wydaje się tak samo przypadkowy, co trudny do pominięcia.

Ten czy też jakkolwiek inny wybór komplikują tezy zaprezentowane przez Jana Galanta w artykule pod tytułem *Kulturowo, lokalnie. Kilka uwag o badaniu literatury polskiej po II wojnie światowej*. Otóż badacz stwierdza w nim, że – po pierwsze – zajmowanie się literaturą okresu 1945–1989 wymaga zmierzenia się z trudnością, na którą wcześniej uwagę zwrócił Przemysław Czapliński: opowiadanie „o” PRL-u jest zawsze swego rodzaju opowiadaniem (o sobie) „wobec” PRL-u²⁷. Po drugie jednak, można z tego impasu się wydobyć, starając się pisać o literaturze na dwa sposoby: stosując metodę *a single year study* oraz przyjmować

²⁵ Krzysztof Kłosiński, „«O roku ów». Rokowania polskiej historii literatury”, w: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska, Włodzimierz Bolecki (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 253–268.

²⁶ Małgorzata Szpakowska, red. *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* (Warszawa: W.A.B., 2008).

²⁷ Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (Warszawa: W.A.B., 2009), 118–120 (podrozdział: *O co walczyliśmy*). Autor pisze na stronie 120: „Sprawą najważniejszą stała się relacja między obrazem PRL-u a teraźniejszością. Mówiąc prosto: opowiadamy o PRL-u i o sobie w PRL-u po to, by wyznaczyć własną pozycję w sporze o PRL i swoje miejsce w postkomunistycznej Polsce”.

regionalny/lokalny punkt widzenia, tym samym i zawężając pole badawcze, i odsuwając trudny do pokonania wir perspektywy centralistycznej, w PRL-u zdecydowanie dominującej.

Galant analizuje w swoim szkicu nie tylko książkę Gumbrechta, ale także daje wgląd w polskie warianty realizacji zamysłu „historii jednego roku”. Przywołuje zatem, podobnie zresztą jak Mizerkiewicz, artykuł Łukasiewicza z „Tekstów Drugich” czy też film dokumentalny Macieja Dygasa *Jeden dzień w PRL* (2005), odtwarzający przebieg 27 września 1962 roku. Intrygować powinna konkluzja literaturoznawcy: „W przedstawionych sposobach omawiania literackiej przeszłości uderza nie tylko łatwość, z jaką literatura rozplywa się wśród najróżniejszych tekstów kultury, stając się jednym z wielu nośników minionego doświadczenia, ale również wpisana w te sposoby niechęć do formułowania hipotez dotyczących ukrytych mechanizmów epoki, podskórnych procesów społecznych czy literackich”²⁸. Literatura jest tu częścią medialnego zróżnicowania, „mediatyzuje się”, być może także wtórnie, w otoczeniu filmu, fotografii, nagrań dźwiękowych itp., odsłaniając swoistość tego jednego dnia, roku czy innej zamkniętej w czasoprzestrzennej „bańce” wersji historii.

Druga teza Galanta dotyczy regionalizmu/lokalności. To właśnie regionalistyczny aparat poznawczy – powodujący skupienie nie tylko na wycinku czasu, ale przede wszystkim na fragmencie mapy – skutecznie eliminuje konieczność syntetycznego, uniwersalnego, „scenralizowanego” opowiadania o przeszłości.

Badanie literatury i kultury PRL przez pryzmat regionalistyczny (geopoetyki) ma spory potencjał rewindykacyjny – otwiera możliwość mówienia o tych zjawiskach powojennej kultury, które zazwyczaj znajdowały się na marginesie zainteresowań krytyki literackiej i historii literatury: kultury lokalnej, regionalnych form i mechanizmów życia literackiego, również amatorskiego, pozwala dostrzec doświadczenie przesiedleń i fakt dominacji perspektywy „kongresówkowej” w kulturze ogólnej²⁹

– pisze literaturoznawca w ramach podsumowania, jednocześnie proponując włączenie obu metod do praktyki badawczej nad literaturą okresu 1945–1989, ale także innymi epokami, które mogą w ten sposób odsłonić nowe warte uwagi problemy.

Historia roku 1964 – widziana z perspektywy ważnych dla Szczecina „zjawisk” (fenomenów) – nie jest zatem ani lepsza, ani gorsza niż historie, powiedzmy, lat 1965 czy 1966. Więcej nawet: 1964 okazuje się z różnych powodów rokiem i najważniejszym, i najmniej istotnym,

²⁸ Jan Galant, „Kulturowo, lokalnie. Kilka uwag o badaniu literatury polskiej po II wojnie światowej”. *Forum Poetyki* 10 (2017): 60.

²⁹ Tamże, 62.

co w ogóle nie przeszkadza w tym, by zajmować się jego medialnymi reprezentacjami. Jeszcze inaczej mówiąc: rok 1964 „nie istnieje”, a przynajmniej nie w takim sensie, że da się wydobyć go „w całości” z odmętów czasu przeszłego i przedstawić jako mniej lub bardziej relewantną reprezentację rzeczywistości, postnarracyjną quasi-opowieść niefikcjonalną złożoną z: tekstów, obrazów, wycinków, dźwięków, informacji, wspomnień itp.

Można natomiast zrobić coś innego: czytać/oglądać/percypować historię jednego roku nie tak, jakby się wydarzyła, ale tak, jakby wciąż się przydarzała – w spłaszczonym kole czasu pochłaniającym wszystkie teksty, przekazy, obrazy, filmy, auto/biografie, ich przetworzenia i kopie oraz kolejne kopie tych kopii.

Poniżej dwa przykłady ze szczecińskiego roku 1964. Dżinsy i wodowanie statku – co je łączy? Co dzieli? Z jakimi problemami się one łączą...? Można oczywiście pomyśleć o sieci hasła-pojęć zbudowanych wokół tego jednego roku, ani bardziej, ani mniej interesującego niż inne lata.

Dżinsy

W sierpniu 1964 roku, kiedy za oceanem trwało „lato miłości”, na Pomorzu odbył się organizowany przez miasto Sopot festiwal „Z modą i muzyką przez świat”.

Pełne dwa dni przeznaczili organizatorzy dla Zakładów Przemysłu Odzieżowego „Odra” w Szczecinie, które przedstawiły m.in. nową linię mody w ubiorach dla młodzieży męskiej oraz sportowe spodnie z welwetu wyrabiane na wzór dżinsów. Pokazano również autentyczne dżinsy „made in Szczecin” mające tę wyższość nad oryginalnym i „Rifle’ami”, że ich cena oscyluje wokół 150 zł!³⁰

– ekscytował się autor z lokalnego dziennika.

Pod koniec lat 60. dżinsy zaczęły być realnym konkurentem dla innych rodzajów tkanin, choć w szczecińskim przemyśle ich historia zaczęła się nieco wcześniej: w roku 1964 produkcję takich ubrań rozpoczęły Zakłady Przemysłu Odzieżowego (ZPO) „Odra”.

Dzisiaj noszenie dżinsów jest tak oczywiste jak znaczenie liczby „501”. W roku 1964 socjalistyczna gospodarka, a przede wszystkim kulturowe przyzwyczajenia, sprawiały, że zupełnie inaczej odnoszono się do tego, bądź co bądź, roboczego materiału, z którego szyto

³⁰ (kk), „Szczecińska «Odra» na sopockim festiwalu”, *Kurier Szczeciński*, 30.07.1964–31.07.1964, 8.

przede wszystkim spodnie. (Warto wspomnieć: do lat 70. dziewczętom nie wolno było w szkołach nosić spodni, a jedynie spódnice; ten zakaz, paradoksalnie, zderzał się z modą na coraz krótsze stroje³¹).

Charakterystycznych bawełnianych spodni z reguły nie nazywano jednak džinsami; były to „teksasy” – od nazw rodzimie wytwarzanych materiałów, które miały przypominać te używane w fabrykach Levi Straussa, znanego z produkcji odzieży dla kowbojów, górników i ranczerów.

Ostatnio w modzie światowej, szczególnie młodzieżowej, prawdziwą karierę robią dwa rodzaje tkanin: teksas i welwet. Te niezwykle praktyczne, trwałe, a przy tym tanie materiały znalazły szerokie zastosowanie również w kolekcji ubiorów dla „nastolatków” opracowanej przez nasz krajowy przemysł odzieżowy. Szyje się z nich nie tylko spodnie czy campingowe kurtki, lecz także eleganckie kostiumiki i efektowne płaszcze³²

– informował „Kurier Szczeciński” z 23 września 1964 roku.

W tym samym roku, ale nieco wcześniej, 24 lipca, zostały uroczyście otwarte ZPO „Odra” w Szczecinie. Mimo wszystko prasa obwieszczała ten fakt dość chłodno: „DZISIAJ przed południem, w związku z obchodami święta PRL w naszym mieście, nastąpiło oficjalne uruchomienie nowego obiektu przemysłowego Zakładów Przemysłu Odzieżowego przy al. Niepodległości”³³. Oczywiście już wcześniej działały w mieście fabryki odzieżowe, takie jak utworzona po wojnie „Dana” – nazwę nadano w roku 1967 na cześć dyrektorki Domiceli Mazurkiewicz (1923–2010) – w której od lat 60. szyto przede wszystkim ubrania dla kobiet i dziewcząt. „Odra” miała za zadanie wypełnić zapotrzebowanie na nowoczesne, dobrze zaprojektowane, modne kroje.

Jak w tamtym okresie wyobrażano sobie w Polsce modę? Mimo wszystko dominowały konserwatywne kanony estetyki, choć wcale nie uciekano od określeń „moda” czy „funkcjonalność”.

„Kurier Szczeciński” prowadził rubrykę „Żona modna”. W tekście *...i mąż sportowy* można było przeczytać: „Marynarka dłuższa, podwyższona talia, wąskie ramiona, spodnie lekko poszerzone ku dołowi – takie ubrania lansuje paryska «Grupa pięciu». Jako wykończenie stroju – kaszkiet zamiast kapelusza”³⁴. Dziennikarz dodawał ku przestrodze: „Uwaga, żony! Wszystko, co wyżej, zmierza do odmłodzenia brzydszej połowy ludzkości. Strzeżmy naszych

³¹ Anna Pelka, *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2007).

³² (PAP), „Więcej ubrań z teksasu i welwetu”, *Kurier Szczeciński*, 23.09.1964, 2.

³³ „Najnowsza fabryka Szczecina uroczyście otwarta”, *Kurier Szczeciński*, 24.08.1964–25.08.1964, 8.

³⁴ (if), „Żona modna... i mąż sportowy”, *Kurier Szczeciński*, 18.10.1964–19.10.1964, 5.

ognisk!”³⁵. Czasami porady były konkretne, jak w felietonie *Szyk biurowy*: „Na ów szyk składają się trzy rzeczy: zharmonizowanie własnego ubrania z wyglądem otoczenia, pedantyczna schludność oraz umiar w pogoni za nowinkami mody. Jeśli pracujesz w gronie osób starszych, unikaj efektów supermłodościowych”³⁶.

Mimo wszystko rodzime wersje dżinsu znajdowały praktyczne zastosowanie; nieco później w latach 60. dżinsowe spodnie i kurtki będą zaliczane do odzieży wyraźnie sportowej, turystycznej, „kempingowej”. „Widzimy też i zupełnie letnie wdzianka o typie bluzy w kolorach jasnych, pastelowych, jak niebieski, miodowy, banana. Robi się je z tkaniny teksas, często z lnu o niemnącym wykończeniu”³⁷ – pisano w artykule *Mężczyzna latem*.

Między innymi dzięki badaniom Beaty Weinar wiemy, jak kształtowała się przed- i powojenna historia przemysłu odzieżowego w Szczecinie. Autorka pisała w artykule *Zakłady Przemysłu Odzieżowego „Odra” w Szczecinie – dzieje przedsiębiorstwa w świetle materiałów archiwalnych Archiwum Państwowego w Szczecinie*:

Budynek ZPO „Odra” w Szczecinie powstał w miejscu dawnej niemieckiej fabryki produkującej odzież Herrenkleider – Fabrik Odermark. Ruiny gmachu zniszczonego podczas działań wojennych stały do roku 1962, kiedy zapadła decyzja o budowie nowego zakładu odzieżowego – ZPO „Odra” w Szczecinie. W zasobie Archiwum Państwowego w Szczecinie posiadamy dokumentację techniczną tej czteropiętrowej nieruchomości, zbudowanej przy alei Niepodległości 38. Na uroczystym otwarciu ZPO „Odra” w Szczecinie, które miało miejsce 24 lipca 1964 r., zjawiła się delegacja Ministerstwa Przemysłu Lekkiego. Przedsiębiorstwo utworzono na podstawie art. 4 Dekretu o przedsiębiorstwach państwowych z 26 października 1950 r., po uzgodnieniu z Ministrem Finansów i Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Szczecinie. Bezpośrednim normatywem powołującym „Odrę” było Zarządzenie Ministra Przemysłu Lekkiego Nr 152/64 z dnia 8 sierpnia 1964 r. ZPO „Odra” w Szczecinie rozpoczęły swoją działalność 1 stycznia 1965 r. Przedsiębiorstwo powstało w oparciu o wydzielony majątek z Zakładów Przemysłu Odzieżowego im. 22 Lipca. Na stanowisko pierwszego dyrektora powołano Józefa Kubiszyna, oddelegowanego z Zakładów im. 22 Lipca, który zajmował swoje stanowisko z przerwami do roku 1990. Początkowym przedmiotem działalności ZPO „Odra” w Szczecinie była produkcja odzieży męskiej, z biegiem czasu zakład znacznie rozszerzył swój asortyment produkcji³⁸.

³⁵ Tamże.

³⁶ (if), „Szyk biurowy”, *Kurier Szczeciński*, 19.01.1964–20.01.1964, 5.

³⁷ Bgr., „Mężczyzna latem”, *Głos Koszaliński*, 5.06.1964–6.06.1964, 8.

³⁸ Beata Weinar, „Zakłady Przemysłu Odzieżowego «Odra» w Szczecinie – dzieje przedsiębiorstwa w świetle materiałów archiwalnych Archiwum Państwowego w Szczecinie”, *Szczecińskie Studia Archiwalno-Historyczne II* (2018): 86.

Do seryjnej produkcji odzieży używano tkaniny dżinsowej dopiero na początku lat 70; początkowo szyto z niej tylko spodnie, z roku na rok poszerzając asortyment funkcjonalności i krojów³⁹.

„Odra” jako przedsiębiorstwo państwowe zakończyła działalność w 2002 roku. Dawny budynek został zburzony, a na jego terenie stoi dzisiaj Centrum Handlowe „Kaskada”.

Wodowanie

„Motorowiec K. I. Gałczyński spłynął na wody Odry”⁴⁰ – ogłaszał okazałych rozmiarów nagłówek na pierwszej stronie „Kurier Szczeciński” z 29–30 maja 1964 roku. Według „Głosu Koszalińskiego” z 29 maja był to 101. statek zwodowany w szczecińskiej stoczni⁴¹.

Wodowanie drobnicowca M/s „K.I. Gałczyński” – o nośności 8553 ton, długości całkowitej nieco ponad 145 metrów i szerokości 18,5 metra⁴² – które odbyło się na trzy dni przed publikacją artykułu (27 maja) – nie było dla szczecińskiej społeczności ani przypadkowe, ani pozbawione politycznych konotacji. Dlaczego Stocznia Szczecińska im. Adolfa Warskiego postanowiła w ten sposób uhonorować poetę, który ze Szczecinem był związany krótko (w latach 1948–1949), napisał w mieście i o mieście kilkanaście wierszy (w tym być może najbardziej rozpoznawalny pt. *Szczecin*), a jego twórczość z tego okresu wypada mimo wszystko mniej imponująco od innych dokonań, takich jak przedwojenna publicystyka i poezja czy legendarny Teatrzyk Zielona Gęś?

Wodowanie „Gałczyńskiego” miało charakter lokalnego święta. Można to wyczytać z powyższej przywołanego artykułu, w którym dziennikarz relacjonował:

LICZNIE przybyli szczecinianie przysłuchiwali się przed wodowaniem koncertowi orkiestry Filharmonii Szczecińskiej i chóru Politechniki Szczecińskiej. Z recytacjami poezji Gałczyńskiego wystąpił WOJCIECH SIEMION, a pisarz STANISŁAW MARIA SALIŃSKI podzielił się swymi wspomnieniami o twórcy „Zaczarowanej dorożki”. Po powitaniu zebranych przez dyrektora Stoczni Szczecińskiej – STANISŁAWA FORTUŃSKIEGO, krótkie przemówienie wygłosił ZENON KLISZKO⁴³.

³⁹ Tamże, 87.

⁴⁰ „Motorowiec K. I. Gałczyński spłynął na wody Odry”, *Kurier Szczeciński*, 29.05.1964–30.05.1964, 1.

⁴¹ (PAP), „Tow. Z. Kliszko na uroczystości wodowania statku «K. I. Gałczyński»”, *Głos Koszaliński*, 4.06.1964, 1.

⁴² Zob. Archiwum floty Polskich Linii Oceanicznych (plo.com.pl).

⁴³ „Motorowiec K. I. Gałczyński spłynął na wody Odry”.

Wyróżnienia wersalikami pochodzą od redakcji „Kuriera” i dzisiaj dają do myślenia. Poza tym nadtytuł nie pozostawiał złudzeń, że tego dnia partia wykorzystała okazję do zaprezentowania opinii publicznej poglądów politycznych: „Przemówienie członka Biura Politycznego KC PZPR Zenona Kliszki na uroczystym wodowaniu”.

Delegaci świętowali wraz ze stoczniovcami niekoniecznie z powodu pisarskiej sławy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, ale raczej w związku z *Listem 34* – protestem trzydziestu czterech intelektualistów skierowanym do Prezesa Rady Ministrów przeciwko zaostrzeniu cenzury, który 14 marca 1964 roku złożył Antoni Słonimski. Wśród sygnatariuszy był Jerzy Andrzejewski, ze Szczecinem związany w latach 1949–1952. Historyk literatury Łukasz Garbal, przedstawiając tło społeczne powstania *Listu 34*, stwierdził: „Pisarze byli rozdrażnieni, ale przygnębiona mogła być większość społeczeństwa. Rok 1964 zapowiadał się ciężko; trwał kryzys gospodarczy”⁴⁴. Nie mogło być złudzeń, że wodowania „Gałczyńskiego” partia użyje wyłącznie do celów politycznych. Tak skomentowała ten fakt Kira Gałczyńska w biografii swojej matki zatytułowanej *Srebrna Natalia*: „Každy przytomny zapyta dziś, co się stało, że na wodowaniu statku M/s «K.I. Gałczyński» pojawiła się nagle tak wysoka reprezentacja partyjno-rządowa (Zenon Kliszko był jednocześnie wicemarszałkiem sejmu). Bo przecież nie sprawił tego K.I.G... Choć Zenon Kliszko znany był ze swych ciepłych uczuć dla Cypriana Kamila Norwida”⁴⁵.

Sekretarz KC PZPR mówił do widzów zgromadzonych na wodowaniu „Gałczyńskiego”: „Wracając po wiekach na wybrzeże, od Szczecina po Frombork, naród polski potrafił dobrze je zagospodarować i przekształcić swój kraj na żyjący również z morza”⁴⁶. To właśnie ze względu na obecność Kliszki – w roku 1964 drugiego w hierarchii po Władysławie „Wiesławie” Gomułce polityka PRL-u – na miejscu rozstawiono także kamery filmowe, co w pierwszej połowie lat 60. może nie było czymś zupełnie niespotykanym, ale też znowu nie aż tak bardzo powszechnym. (Przypomnijmy: szczecińska telewizja nadawała programy od kwietnia 1960 roku).

Przebieg tamtego dnia oddaje materiał wyemitowany 2 czerwca 1964 roku przez Polską Kronikę Filmową pt. *Płyni po morzach*⁴⁷. „Szczecińscy stoczniovcy wodują nowy statek” – mówi lektor na początku filmu. W tle przechadzające się postaci: oglądamy i robotników, co można rozpoznać po strojach oraz trzymany w dłoniach kaskach, i mieszkanki/mieszkańców

⁴⁴ Łukasz Garbal, „Jak powstawał List 34”, *Wolność i Solidarność* 4 (2012): 30.

⁴⁵ Kira Gałczyńska, *Srebrna Natalia* (Warszawa: Świat Książki, 2006), 317.

⁴⁶ (PAP), „TOW. Z. Kliszko na uroczystości wodowania statku «K. I. Gałczyński»”, 1.

⁴⁷ Film: *Płyni po morzach* (1964), czas trwania: 54 s. Komentarz: Jerzy Kasprzycki, lektor: Włodzimierz Kmicik, zdjęcia: Witold Jabłoński, opracowanie dźwiękowe: Ryszard Sulewski, montaż: Wacław Kaźmierczak. Źródło: Repozytorium Cyfrowe Filмотeki Narodowej (repozytorium.fn.org.pl).

miasta, odświętnie ubranych, w białych koszulach, marynarkach, bluzkach, sukienkach, z założonymi okularami przeciwsłonecznymi. Pogoda z pewnością dopisywała; słońce bije po oczach z poszczególnych ujęć, które zmieniają się w szybkim montażu.

Tłum gęstnieje. Widzimy orkiestrę filharmoników, także w eleganckich strojach, a jeden z kadrów przedstawia imponujący kadłub „Gałczyńskiego”. Na burcie wymalowany białą farbą cytat z wiersza poety: „(...) dla niej / chcę wierszem płonąć. / Za Szczecin. Za Pierwszą armię. / Za wolność”.

Dlaczego wybrano fragment utworu z 1947 roku pt. *Spotkanie w Szczecinie?* Czy była to kwestia nostalgii i sympatii dla poety, czy raczej perswazyjna kalkulacja? Kolejny, nie pierwszy i nie ostatni, przykład usługowego traktowania literatury?

W końcu ukazuje się widzowi wspomniany Wojciech Siemion (1928–2010). Ze *Srebrnej Natalii* wynika, że deklamował przynajmniej dwa wiersze: *Przez świat idące wołanie* (1950) oraz *Ojczyznę* (1952). Na filmie nie słyszymy recytacji, ale z nadekspresywnych gestów oraz ujęcia „od dołu” można wywnioskować, że aktor włożył dużo energii w interpretację poezji Gałczyńskiego. W pewnym momencie oratorskim ruchem wznosi lewą rękę ku niebu. (Tę pozę uwiecznił na zdjęciu Stefan Cieślak, fotograf „Kuriera Szczecińskiego”).

À propos techniki filmowania: wspomniane ujęcia „od dołu” pokazują wielkość kadłuba „Gałczyńskiego”, natomiast zdjęcia „z góry” oddają rangę wodowania, skupiając uwagę na tłumnie zgromadzonej widowni. Dorośli, dzieci, robotnicy, przedstawiciele partii. Przymrużone oczy, roześmiane twarze, oczekiwanie. Rozmach i emocje – z tymi dwoma słowami można skojarzyć krótkie sceny *Płyn po morzach*.

Głównymi bohaterkami tego materiału są Natalia i Kira Gałczyńskie – obie ubrane na biało, matka w białej, jedwabnej chustce na głowie. Ciekawe jest dwu-, może trzysekundowe zbliżenie na ich twarze: Natalia (w kadrze z lewej) patrzy w górę, zapewne na kadłub „Gałczyńskiego”, ponieważ zaraz będzie chrzciała statek – jest w jej twarzy coś mimo wszystko radosnego; Kira odwrotnie, ma wzrok utkwiony w ziemi, jakby była zawstydzona albo zamyślona. Potem tradycyjne rozbicie butelki szampana i statek spływa po pochylni do wody. Lektor: „Płyn po morzach, nieś po świecie imię poety, który opiewał prostych ludzi, ich pracę i życie”. Córka Gałczyńskich napisała po latach:

A Natalia jakby nic się nie stało, jakby nie padły te karcące sygnatariuszy słowa, nie przestała uważać rozgrywanego wokół niej wydarzenia, do którego przygotowywała się i ona, i stocznia od przeszło pół roku, za znaczący epizod w żywej legendzie Gałczyńskiego: oto statek z tym nazwiskiem na burcie będzie pływał po morzach i oceanach świata⁴⁸.

⁴⁸ Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, s. 317.

Już po chrzcie i wodowaniu „Gałczyńskim” chwalono się przy rozmaitych okazjach, chętnie o statku wspominała prasa. We wrześniu 1964 roku na Pomorze Zachodnie przyjechała delegacja z 21 państw: „W Stoczni Szczecińskiej zwiedzili m. in. będący na ukończeniu statków m/s «Gałczyński», interesując się szczególnie mechanizmami. Dużym zaskoczeniem był fakt, że jedynie 4 proc. mechanizmów statku pochodzi z importu, a pozostałe urządzenia są produkcji krajowej”⁴⁹.

M/s „K.I. Gałczyński” był eksploatowany przez Polskie Linie Oceaniczne do roku 1988. Potem został sprzedany i pływał pod różnymi banderami, między innymi Wielkiej Brytanii i Zjednoczonych Emiratów Arabskich⁵⁰.

Czytelnik/czytelniczka mogliby oczekiwać po dwóch powyższych tekstach konkluzji: jej brak wynika z faktu, że tego rodzaju projekt Gumbrechtowskiego czytania-pisania nie wymaga syntetycznego podsumowywania, a także stanowi zapowiedź kontynuacji podjętej problematyki.

Bibliografia

- Bgr. „Mężczyzna latem”. *Głos Koszaliński*, 5.06.1964–6.06.1964.
- Cortázar, Julio. *Gra w klasy*. Tłum. Zofia Chądryńska. Kraków: Mediasat Poland, Kraków 1963.
- Czapliński, Przemysław. *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: W.A.B, 2009.
- Galant, Jan. „Kulturowo, lokalnie. Kilka uwag o badaniu literatury polskiej po II wojnie światowej”. *Forum Poetyki* 10 (2017): 54–65.
- Garbal, Łukasz. „Jak powstawał List 34”. *Wolność i Solidarność* 4 (2012): 25–50.
- Gałczyńska, Kira. *Srebrna Natalia*. Warszawa: Świat Książki, 2006.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *In 1926. Living at the Edge of Time*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1997.
- (if). „Szyk biurowy”. *Kurier Szczeciński*, 19.01.1964–20.01.1964.
- (if). „Żona modna... i mąż sportowy”. *Kurier Szczeciński*, 18.10.1964–19.10.1964.
- (kk). „Szczecińska «Odra» na sopockim festiwalu”. *Kurier Szczeciński*, 30.07.1964–31.07.1964, 8.

⁴⁹ (wit), „Zagraniczni dyplomaci zwiedzają szczecińskie zakłady”, *Kurier Szczeciński*, 23.09.1964, 2.

⁵⁰ Informacje z archiwum floty Polskich Linii Oceanicznych (plo.com.pl).

- Kłosiński, Krzysztof. „O roku ów». Rokowania polskiej historii literatury”. W: *Kulturowa historia literatury*, red. Anna Łebkowska, Włodzimierz Bolecki, 253–268. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015.
- Kula, Marcin. *Nośniki pamięci historycznej*. Warszawa: DiG, 2002.
- Łukasiewicz, Jacek. „Jeden dzień w socrealizmie”. *Teksty Drugie* 1–2 (2000): 7–24.
- Mizerkiewicz, Tomasz. *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2013.
- „Motorowiec K. I. Gałczyński spłynął na wody Odry”. *Kurier Szczeciński*, 29.05.1964–30.05.1964.
- „Najnowsza fabryka Szczecina uroczyście otwarta”. *Kurier Szczeciński*, 24.08.1964–25.08.1964. (PAP), „Tow. Z. Kliszko na uroczystości wodowania statku «K.I. Gałczyński»”. *Głos Koszaliński*, 4.06.1964.
- (PAP). „Więcej ubrań z teksasu i welwetu”. *Kurier Szczeciński*, 23.09.1964.
- Pelka, Anna. *Teksas-land. Moda młodzieżowa w PRL*. Warszawa: Trio, 2007.
- Szapowska, Małgorzata, red. *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*. Warszawa: W.A.B., 2008.
- Weinar, Beata. „Zakłady Przemysłu Odzieżowego «Odra» w Szczecinie – dzieje przedsiębiorstwa w świetle materiałów archiwalnych Archiwum Państwowego w Szczecinie”. *Szczecińskie Studia Archiwalno-Historyczne* II (2018): 83–100.
- (wit). „Zagraniczni dyplomaci zwiedzają szczecińskie zakłady”. *Kurier Szczeciński*, 23.09.1964.

Szczecin In 1964 (Short Entries)

Summary

This text is a reconstruction of the experimental theory of writing/historiography by Hans Ulrich Gumbrecht from the book *In 1926. Living at the Edge of Time* (1997). In this very book, the literary scholar took the phenomena from the title year, like ‘boxing’ or ‘elevators’, and discussed them in the most objective way, using written sources from the era (including daily newspapers). In such a perspective other annual dates can be described in a similar way, like the year 1964 in Szczecin. It will be neither better nor worse than any other moment in the timeline.

Keywords

narration, single year study, constructivism, Hans Ulrich Gumbrecht

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Sławomir Iwasów, „Szczecin 1964 (w krótkich hasłach)”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 121–138. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-10.



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 139–154
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-11



KULTURA AUTOBIOGRAFICZNA

ADRIANA KRAWIEC*
Uniwersytet Jagielloński

The United States Holocaust Memorial Museum as a global human rights advocate - that is, about the politicization and institutionalization of the discourse on the Holocaust in the USA

Summary

One of the most renowned places of remembrance of the Holocaust is The United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C. (USHMM). It was erected next to the monuments to America's leading heroes – Jefferson and Lincoln. Had the Holocaust been treated as a European problem that could have been avoided? This article deals with the politicization and institutionalization of the discourse on memory of the Holocaust in the USA in the form of the museum that is a cultural institution as well as a federal institution. On the account of recreation the discourse due to documentation from the archive of the USHMM, this paper shall provide evidence not only for the expected contribution of the USHMM in emphasizing the importance of human rights, but also of being a world's advocate of them.

Keywords

The United States Holocaust Memorial Museum, memory policy, human rights

* Kontakt z autorką: adrianakrawiec@wp.pl; ORCID: 0000-0002-9552-2818.

Introduction

Every year millions¹ of people visit the Holocaust Museum in Washington – a living memorial of the Holocaust “on American soil”. T-shirts, bags and key rings with the words: “What you do matters” and “never again” are the most popular souvenirs from visiting the museum. The core exhibition entitled “The Holocaust” is divided into three sections, the first of which tells about the Nazis’ rise to power and its consequences, so the viewers, in a way, travel back in time before the Holocaust. On exhibitions panels, the chart shows the percentage of Jews living in various European countries before the war. Just twelve years after the Nazis came to power, most European Jews would be exterminated. The photo of an SS officer with a dog tells more about the Nazi regime than a thousand photos. The secret police were prepared to carry out all arbitrary decisions of the government (e.g., removal of political and racial enemies) without regard for legal restraint. The story of the Holocaust within the museum shows how a totalitarian regime can ruthlessly crush all forms of dissents and deprive many people of their rights (“The Holocaust”). The United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), which “grew on American soil,” has one overriding goal – to make the Holocaust (an unprecedented mass murder) universally comprehensible and to educate that only democratic values can prevent history from repeating.²

The link between human rights, democracy, and the commemoration of the Holocaust in the USA came from US President Jimmy Carter, who was known for fighting for human rights. For this purpose, he established a special commission known as the President’s Commission on the Holocaust. It should be noted that while the facts about the Holocaust were censored in Central and Eastern Europe at that time (due to the Soviet regime, also associated with a regime of terror and totalitarian rule, especially during Stalin’s rule) the discourse about the Holocaust in the USA was possible due to American democracy – with its free media and cultural system that is independent of the government. In the end, the above-mentioned rules³

¹ Visitors to the Museum since opening in April 1993: More than 47 million, based on the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM).

² Elenor H. Ayer, *The United States Holocaust Memorial Museum. America keeps the memory alive* (New York: Macmillan Publishing Company 1994), 13–20; “Report to the President. President’s Commission on the Holocaust, September 1979”. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 2001.165.

³ Michel Foucault introduces the term archive in order to embrace the collections of rules that in a given epoch and society determine discourses, which is what can be talked about and how it can be done. Foucault’s archeology discourse describes formation rules which determine a discourse structure; whereas, genealogy researches the historical conditions of discursive formations emergence, that is how power relations affect the discourse; David Howarth, *Discourse*, translated by Anna Gąsior-Niemiec (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008); Magdalena Nowicka-Franczak, “Postfoucaultowska analiza dyskursu: przypadek sporu o Jedwabne”,

of discourse were approved by the President's Commission on the Holocaust⁴, and the Holocaust Memorial Council, appointed by the Congress to build the museum and create an exhibition that would encourage visitors to engage in defense of human rights. While most members of the Council claimed that "[they] believe that the story [of the Holocaust – post-script of the author of the article] can be told,"⁵ the chairman of both bodies, Elie Wiesel, an advocate of the uniqueness of the Holocaust and one of the founders of the US Holocaust discourse, was from the beginning of the opinion that the Holocaust could only be commemorated because it could not be understood: "How was all this possible? We do not have the answer, Mr. President. Perhaps there is none. And any given answer must be the wrong answer."⁶ This is how Wiesel wrote as Chairman of the Commission that Carter once appointed as a way to commemorate the Holocaust in the USA. However, both bodies (the Commission and the Holocaust Memorial Council) and Wiesel wanted to achieve the same goal – to make the "never again" slogan come true. The words of Wiesel as the Chairman of the Presidential Commission also evidence this: "The murder of one group inevitably provokes further murders".⁷

Doors to progress in the defense of human rights

Collective violence is an inglorious part of history. At the time of the birth of nation-states, war became mythical, and people shed blood for their nation. The cruelty and ruthlessness of the Second World War, in the heart of civilised Europe, led to a deep upheaval and a desire to punish those for it, as expressed in the Nuremberg Trials. The International Military Tribunal indicted the twenty-three high-ranking Nazi officials on one or more of the following four counts: conspiracy, crimes against peace, war crimes, and crimes against humanity⁸. The verdict was issued on 30th September and 1st October 1946 respectively. Two years later,

in: *Analiza dyskursu publicznego: przegląd metod i perspektyw badawczych*, eds. Marek Czyżewski et al. (Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2017), 311–344.

⁴ "Report to the President's Commission on the Holocaust, September 1979".

⁵ "Remarks by Dr. Michael Berenbaum. The United States Holocaust Memorial Museum Presentation to a Joint Meeting of the Museum Development Committee and the Content Committee, 20th January, 1988, the National Gallery". United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997–016.1.

⁶ Presentation of the Report of the President's commission on the Holocaust to The President of the United States by Elie Wiesel, Chairman, The Rose Garden, The White House, Washington. D.C. 27th September, 1979. Based on the data provided by Jeffrey Carter, Management Officer & Institutional Archivist (May 1998–April 2022).

⁷ Presentation of the Report of the President's commission on the Holocaust.

⁸ Jeffrey C. Alexander, "On the Social Construction of Moral Universals, the 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama", *European Journal of Social Theory* 5 (2002), 1: 19.

a provision on genocide was included in international law.⁹ The creator of the concept of genocide is Rafał Lemkin.¹⁰ On 9th December 1948, the United Nations General Assembly passed the *Convention for the Prevention and Punishment of the Crime of Genocide*. It was referred to as the *Lemkin Convention*. It also marked a new starting point for research into the issues of genocide – including the Holocaust.¹¹

The Nuremberg Trials brought to light the extent of the human rights violations conducted by the Nazis, which so far had not been protected at the international level by the realm of legal reality. This began to change slowly, with institutions being created in this area. In 1946, the United Nations established a Commission on Human Rights within its system. As the chair of the United Nations Human Rights Commission, Eleanor Roosevelt, wife of President Franklin Delano Roosevelt, was the driving force in creating the *1948 Universal Declaration of Human Rights*. President Roosevelt also made his contribution to it. Thanks to him, World War II was portrayed to the American public as the war of ideals: freedom of speech, freedom from fear, deprivation, and religion. It was, at the same time, an eloquent expression of what America and American institutions are; in other words, “an eloquent expression to the tenets of liberal democracy”.¹² The Declaration, although not a law, but an expression of political will, is a precedent in the history of mankind, because it gives the opportunity to assert human rights from the state. It has also been intensified by the very history of the development of political and legal doctrines, especially liberalism, which adhered to freedom and the era of the Enlightenment, proclaiming equality between people on the moral and political level and respect for the principles of tolerance. America, in particular, appeared to be the country of freedom. In fact, an example of this is *The U.S. Declaration of Independence*¹³ – which was then an unprecedented act. In it we read: “We hold these Truths to be self-evident, that all Men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty,

⁹ Konwencja w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa, uchwalona przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych dnia 9 grudnia 1948 r. (ratyfikowana zgodnie z ustawą z 18.07.1950 r.), Dz.U. 1952. nr 2 poz. 9.

¹⁰ Bogumił Rudawski, “Czym jest Zagłada dla historyka?”, *Ethics in Progress* 5 (2014), 2: 305.

¹¹ Lech, M. Nijakowski, “Pojęcie ludobójstwa: definicje, propaganda i walki symboliczne”, in: *Auschwitz a zbrodnie ludobójstwa XX wieku*, eds. Alicja Bartuś et al. (Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2012), 30.

¹² Adriana Krawiec, “Representation of the Holocaust in American culture on the example of the USHMM” (paper presented at the 3rd International Interdisciplinary conference *Memory guilt and shame*, Gdańsk, 21–22 October 2021).

¹³ “The U.S. Declaration of Independence”, National Archives, access 2.07.2022, <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>.

and the Pursuit of Happiness”.¹⁴ This does not mean that the catalogue of freedom rights in the new state included all groups from the beginning but the belief in the superiority of reason over other human competences also had dark sides and led to the belief that European culture has a natural advantage over cultures in other parts of the world.

These acts have opened the door to progress in the defense of human rights, but the task is not finished, as every day brings examples of human rights violations around the world, as President George W. Bush expressed in his words about the end of the illusions in the perfection of human nature.¹⁵ In this respect, democratic institutionalization has a lot to offer. The U.S., as the world leader in democracy, is accused of not always ratifying all treaties that support human rights,¹⁶ but it remains indisputable that the U.S. has a tremendous track record of defending it, negotiating peace deals, inhibiting and stopping conflict development through socio-economic mechanisms. Their role, as a world powerhouse in giving importance to issues, is difficult to question.

A global example of democratic institutionalization in the defense of human rights and the prevention of genocide is the Holocaust Museum in Washington D.C., which is not just another museum, but an institution that can influence societies and that has created an exhibition being a masterpiece in the field of education about the Holocaust as an unprecedented, and at the same time, universal event, and thus a weapon in the struggle for human rights.¹⁷ This would not have been possible if it had not been for the ideas of the Enlightenment and if Americans, who were not victims of the Holocaust, had not decided to commemorate this event in their country and if it had not been for the presentation of it through a cause-and-effect chain, of which every link is set against liberal democracy.¹⁸ However, it should be taken into account that liberal democracy also can take on a different institutional expression depending on the historical, geographical and socio-economic conditions of the nation that shapes it and can be nothing more than the tyranny of the majority and clichés.¹⁹ Elie Wiesel, in this context, is an example that liberal democracy is still moving in the direction outlined by President Roosevelt.

¹⁴ “The U.S. Declaration of Independence”.

¹⁵ Peter Novick, *The Holocaust and Collective Memory. The American experience* (London: Bloomsbury, 2001), 239–240.

¹⁶ Longin Pastusiak, “Prawa człowieka w polityce Stanów Zjednoczonych”, *Przegląd Dziennikarski*, 15.05.2018, access 23.07.2022, <https://przegladdziennikarski.pl/prawa-czlowieka-w-polityce-stanow-zjednoczonych/>.

¹⁷ “Report to the President. President’s Commission on the Holocaust, September 1979”.

¹⁸ Based on the author’s visit to the United States Holocaust Memorial Museum.

¹⁹ Alexis de Tocqueville, *O demokracji w Ameryce, 1835–1840*, translated by Marcin Król, Barbara Janicka (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2019).

Even though Elie Wiesel resigned as chairman of the council responsible for erecting a centre that glorified American democratic values, he was still a symbol of the ethical dimension of the museum. The museum's inauguration coincided with the events in the former Yugoslavia, which ended two years later with the Srebrenica massacre. Even during the opening of the Holocaust Museum, Wiesel called for greater involvement in the Balkans: "And, Mr. President, (...) I was in the former Yugoslavia last autumn. I cannot sleep since for what I have seen. As a Jew I am saying that we must do something to stop bloodshed in that country!"²⁰ At the same time, on the eve of its opening, in 1992, the museum issued a press statement comparing the events in the former Yugoslavia to the crimes of the Nazis.²¹ This activity of the museum is a striking example of its involvement in politics and acting as a human rights agent. Moreover, as one of the few centres in the USA it has the legitimacy for such activities. It is not just another museum devoted to the history and culture of the Jewish community or another Holocaust museum which can be counted by hundreds in the USA, such as the Museum of Tolerance in Los Angeles or the Museum of Jewish Heritage in New York.²² It is a federal institution, and a national memorial²³ erected in Washington next to the monuments of America's leading democratic heroes – Jefferson and Lincoln.²⁴ Had the Holocaust been treated as a European problem that could have been avoided?

Politicization of the memory of the Holocaust

"Holocaust" as a term was not used immediately after the war, neither in the USA, nor in Europe, for example, Germany commemorated victims of fascism.²⁵ Although there were testimonies in the form of places such as Auschwitz, the Holocaust was also not treated accordingly in Poland under the influence of the USSR. What is more, until 1989, the extermination of Polish Jews was included in Polish matrimony or was included in the extermination of

²⁰ "Remarks by Nobel Prize Laureate Elie Wiesel at The Dedication of The United States Memorial Holocaust Museum, Washington, April 22, 1993". Based on the data provided by Jeffrey Carter, Management Officer & Institutional Archivist of the USHMM.

²¹ Michael Bernard-Donals, *Figures of Memory: The Rhetoric of Displacement at the United States Holocaust Memorial Museum* (Albany: Suny Press, 2016), 163.

²² "In Fitting memory: Holocaust memorials and Political culture". United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 2001.165.

²³ "Report to the President. President's Commission on the Holocaust, September 1979".

²⁴ Based on the author's visit to the United States Holocaust Memorial Museum.

²⁵ Sharon Macdonald, *Memorylands Heritage and identity in Europe today* (London, New York: Routledge, 2013), 192.

millions of citizens of different nationalities.²⁶ Block 4 in Auschwitz told the story of 4 million nameless victims of Hitlerism that came from Europe. The redefinition of Auschwitz in Poland started after the fall of the Soviet Union. It was then that the period of writing the history of World War II began anew because in the People's Republic of Poland, Auschwitz served as a propaganda tool against West Germany and the West, which were vulgarly described by the USSR as heirs of fascist imperialism and capitalism.²⁷ Thus, the USSR used Auschwitz in the Cold War to show the doctrine of liberal democracy in a negative light.

Israel seemed to be the only country interested in the Holocaust at that time. It had been alone for a long time in the fight for the truth. It was only due to the American democracy that the issue became popular (especially expressed in *The Bill of Rights*), which has enabled such freedom. It raised the issue from Jewish schools and the Jewish community, and after many years of silence it became popular in American society. In 1959, *The New York Times* was the first to use the word Holocaust to refer to the description of Yad Vashem that had existed since 1953. The term Holocaust was also used by the Nobel Prize winner and Holocaust survivor, American Jew, Elie Wiesel, who frequently spoke in the American media.²⁸ In the 1960s the media in the USA broadcasted the trial of Adolf Eichmann, one of the prominent architects of the Holocaust.²⁹ Then, due to the American series "Holocaust" aired on a popular TV station, this term began to be adopted.³⁰ Thanks to this, the world learned what happened to the Jews in Europe during the Second World War. The USA, a country of democratic freedoms, could not ignore this problem. The end of the 1970s marks the 30th anniversary of the UN's adoption of the Universal Declaration of Human Rights. The advocate of international human rights, US President Jimmy Carter, signed two international treaties on political, cultural, and economic rights that remained unapproved by the Senate.³¹ On the subject of the Holocaust, an issue that was not important on an international scale at that time, he did not need any approval. On 1st November, 1978, he established the President's

²⁶ Jonathan Huener, *Auschwitz, Poland, and the politics of commemoration, 1945-1979* (Ohio: Ohio University Press, 2003), 123.

²⁷ Anna Wolff-Powęska, "Zwycięzcy i zwyciężeni. II wojna światowa w pamięci zbiorowej narodów", *Przegląd Zachodni* 2 (2005): 7.

²⁸ Thomas D. Fallace, *The emergence of Holocaust Education in American Schools* (New York: Palgrave Macmillan 2008), 13, 26–27.

²⁹ Edward Linenthal, *Preserving memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum* (New York: Columbia University Press, 2001), 8–12.

³⁰ Linenthal, *Preserving*, 12.

³¹ Gilian MacNaughton, Mariah McGill, "Economic and Social Rights in the United States: Implementation without Ratification", *Northeastern University Law Journal* 4 (2012), 2: 367.

Commission on the Holocaust and charged it with the responsibility to suggest an appropriate memorial to those who perished in the Holocaust.³²

Before the Commission's Report reached the hands of the President of the United States, the issue of commemorating the victims of the Holocaust had prompted numerous speeches. It was about the number of those killed in the Holocaust. Even before the establishment of the Presidential Commission, the American authorities, speaking about the legalization of memory, cited an amount of 11 million victims of the Holocaust, of which 6 million were of Jewish origin and 5 million were non-Jewish victims. Wiesel, as President of the Commission, disagreed with such a definition, proposing to base it on the amount of 6 million Jews and millions of victims of other nationalities, which he justified that a definition without putting Jews at the centre could make the Holocaust appropriated by all nationalities.³³ This binding definition was then protested by numerous groups representing the interests of nationalities, whose population died in concentration camps, including that of Poland. Particularly active were members of the Polish American Congress, a nationwide federation, which is a political representative of Americans of Polish origin, who objected to the lack of information about 3 million Poles of non-Jewish origin, in commemorating the victims of the Holocaust.³⁴ The problem, however, resulted from the lack of knowledge of Poles about the uniqueness of the Holocaust as a result of the censorship of the USSR and the Iron Curtain, which deprived this country of the opportunity to confront their own memory of World War II with the memory of Jews and research conducted in the West.³⁵

The Holocaust problem, which entered the public debate in the U.S. three decades after the war, caused a belated shock in democratic society. To deal with the shameful heritage of humankind, the scientific and intellectual community turned to Greek tragedy.³⁶ The significance of their narrative was limited to the statement that evil is in all people, and that respect for human rights is the guarantee of not allowing evil to happen.³⁷ Due to such a narrative, the problem of the Holocaust had already become a problem of the US authorities. The Holocaust Commission showed the government a perfect plan on how to commemorate the Holocaust in the USA, so that every American could learn from it. According to

³² Jeshajahu Weinberg, Rina Elieli, *the Holocaust Museum in Washington* (New York: Rizzoli Electa, 1995), 20.

³³ Linenthal, *Preserving*, 38–50.

³⁴ Linenthal, 38–40.

³⁵ Huener, *Auschwitz*, 33–133, 180–225.

³⁶ Jeffrey C. Alexander, "Culture trauma, morality and solidarity: The social construction of 'Holocaust' and other mass murders", *Thesis Eleven* 132 (2016), 1: 9.

³⁷ Alexander, "Culture", 9.

the members of the Commission, a commemoration should not be limited to a monument expressing America's empathy for the victims. There had to be more to it. And this is how the idea of a living memorial was born, which was related to human rights. In the Report to the President, the members of the Commission stated that the Holocaust should be commemorated in the USA in the form of a living memorial, that is a museum, and the museum itself should become a federal institution.³⁸ A living memorial was, and still is, able to achieve the goal of counteracting similar criminal acts in the future. This was outlined in the Report to the President by a sentence pointing out that what threatened people in the past may endanger others.³⁹ To lead the nation in commemorating the Holocaust in the form of a living memorial, in 1980 Congress established the United States Holocaust Memorial Council.⁴⁰ The very process of creating the museum lasted almost a decade and a half. During these years, the Council debated on how the living memorial goal can be achieved in the architecture, exhibitions, and exhibits.⁴¹ The years of the Council's deliberation were associated with the fact that it was not easy to transfer to "American soil" something that had happened long ago in Europe occupied by the authoritarian government of the Third Reich.⁴² It was clear to the Council that a display based on objects would not be legible to Americans. It had to be a completely different museum from other centres.⁴³ It was also clear to the Council that the future museum had to be in a popular public place in order to fulfil its broad educational purpose. The choice of location fell on the National Mall, the site of national monuments and the cradle of American history – one of the most famous places in the world. This meant that the memory of the Holocaust would subsequently become a part of American national history. It was also connected with the fact that all Americans had to understand the Holocaust – an event that Wiesel and many could still not understand. For this reason, he resigned as president of the Council. Were it not for the perfectly refined narrative and concept of the interior, (the enormity of the acquired artefacts is in this

³⁸ "Report to the President".

³⁹ "Report to the President".

⁴⁰ An Act to Establish the United States Holocaust Memorial Council, Public Law 96–388.

⁴¹ Content Committee meeting minutes, 29th February 1988. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997–005.07.

⁴² "Remarks by Dr. Michael Berenbaum. The United States Holocaust Memorial Museum Presentation to a Joint Meeting of the Museum Development Committee and the Content Committee, 20th January, 1988, The National Gallery". United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997–016.1.

⁴³ "To Bear Witness, to Remember, and to Learn". A Confidential Report on Museum Planning prepared for the United States Holocaust Memorial Council 28th February, 1984. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997–014.

context less important), the topic could have been trivialised or reduced to a chronological history. However, the work was entrusted to great planners, and although they were constantly changing, the best of their ideas survived.

The museum's first planners, Anna Cohn and David Altshuler, acting under the authority of the Holocaust Council, are credited with the authorship of three zones within the memorial site, which were subordinated to various functions: Holocaust testimony, meditation and public ceremonies, and teaching about the Holocaust: Hall of Witness, Hall of Remembrance and Hall of Learning. The Hall of Witness was supposed to be the voice of witnesses and survivors. The Hall of Learning was to contain not only an exhibition space, but also an educational pavilion (immense institutions within the museum, but this is a topic for another article). The Hall of Remembrance was the culmination of the visit and a place of contemplation in a sacred atmosphere.⁴⁴ And what was going to be contemplated? – The visitor's responsibility for the world's future. It was not supposed to be a place that encouraged visitors to make their own meanings.⁴⁵ Therefore, it is considered that this innovative and post-modern museum is based on the model of a modern museum which is rhetorical. And indeed, the United States Holocaust Memorial Museum tells what one comes here for. However, it did not have to be if Wiesel's vision had come to fruition. Thus Wiesel not only opposed a chronological history of the Holocaust, but he also wanted the future museum to allow for an individual Holocaust reflection, although the need for the historicity of the centre was slowly becoming doomed. The Council sought the chronological possibility to develop civic responsibility in viewers in the face of human rights violations.⁴⁶ It contradicted the vision of Wiesel, whose vision allows visitors to make their own meanings. He stepped down in 1986. It was then that the Council handed over the plans for the future museum to Michel Berenbaum. Berenbaum opted for a chronology that ensured pedagogical dimensions ("We must convey information about an event that took place both a continent away and a generation ago").⁴⁷

In 1986, the future architect of the centre, James Ingo Freed, was also invited to cooperate.⁴⁸ Also, thanks to him, the museum is neither about Hitler, nor about Jews, but about democracy and human rights. Still, Jews are the most important in the story presented in

⁴⁴ "To Bear Witness, to Remember, and to Learn".

⁴⁵ Exhibition Story Outline Presented to the Content Committee, The United States Holocaust Memorial Museum, 11th May, 1988. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives.1997-004.

⁴⁶ Bernard-Donals, *Figures*, 2016, 44–45.

⁴⁷ "Remarks by Dr. Michael Berenbaum".

⁴⁸ Weinberg, Elieli, *the Holocaust*, 2.

this narrative museum⁴⁹ as they became the model community that the regime had deprived of human rights. To create a place in the USA that best reflects the past of the Holocaust, James Ingo Freed proposed a building without windows overlooking the Mall. It is a creepy building, different from the rest of the museum facilities in the National Mall.⁵⁰

The viewer and even the US government were obliged to counteract any acts of violence

In ancient times, the museum was a creative and literary category. In the Renaissance episteme, there was no such thing as misinterpretation, and each reading was potentially valid. In the modern episteme, analogy and series and reading unity became the most important. This is the time of the modernist museum, and the patronage over it fell to the state. Tony Bennet believes that such a museum, like a prison, is characterised by its rationality that serves power. The public museum, according to the thesis of Bennet or Michel Foucault, is a place that supports the dominant ideology. Although the modernist museum had its luminous years in the 20th century, most of the public museums in the world are modernist museums. It operates on striving for an ideal: a complete collection. It assumes that there are universal laws and can be learned through objects. At the same time, it disseminates authoritative knowledge.⁵¹

The museum in Washington is certainly not a modernist museum. It prompts people to ask questions and is a highly interactive and a multimedia centre. It is full of video monitors and mini theatres where films and testimonies are shown. Although the Holocaust Museum in Washington is considered a new type of museum, a part of the so-called new museology, it is authoritative in one aspect – it forces people to reflect on their own responsibility for the evil of this world. The visitor comes here to learn about the importance of democracy. When the viewer crosses this emblematic building, he enters the perfectly recreated world of dictatorship – each stage of his visit here has been perfectly planned by the designers, just like in a theme park. The visitor is, for example, transported by a darkened elevator to the world of the Holocaust, so different from the beauty that spreads out from the National Mall. Due to such a narrative of the architecture, the visitor can appreciate democracy. On the fourth floor the visitor experiences the same shock as the American soldiers who liberated the camps. Their reportage is an introduction to the Holocaust exhibition, in which

⁴⁹ More on narrative museums: Anna Ziębińska-Witek, *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu* (Lublin: UMCS, 2011).

⁵⁰ Based on the author's visit to the USHMM.

⁵¹ Ziębińska-Witek, *Historia*, 9, 18–19, 21.

visitors are subjected to various experiences intended to give them a substitute for the emotions experienced by Jewish victims. Cramped corridors, a railway boxcar through which visitors walk as a part of the permanent exhibition's third floor – were to evoke a similar fear in visitors that accompanied Jews during their transports to the places of execution.⁵² The Permanent Exhibition had to be designed to be aimed at the most diverse audience. It was also necessary to explain how life in the ghettos differed from present-day life or life as we know it. Thanks to the chronological history on the fourth floor, visitors learn about Hitler's rise to power and its consequences: the violation of all democratic rights, excluding people and depriving them of their citizenship. The exhibition shows that the crimes against the Jews began with the deprivation of their rights, then their dignity. The persecution of Jews on the eve of the beginning of the war ended with Kristallnacht, which manifested itself in the burning of synagogues, Jewish businesses, and homes. The initiation of World War II by invading Poland decisively contributed to the subsequent extermination of races and citizens considered by Hitler to be subhuman, primarily Jews. Hans Frank took over the occupied territory in which concentration camps were built. The Holocaust exhibition on the third floor is somewhat understandable only thanks to this introduction. And it did not have to be that way, because Elie Wiesel argued to the end that the Holocaust could not be understood. If his vision triumphed, the museum would only be a Holocaust memorial. Thus it would express only the politics of regret. Meanwhile, the Museum explains what the Holocaust was and what the US involvement in the war was – a counteract against human rights violations. To sum up, The Holocaust Museum in Washington is a sui generis centre in which work on the remembrance of the Holocaust has been completed and is still ongoing. The Museum has the power to link what is seen with other crimes in the world. The best example of this is mentioned coinciding with the opening of the museum with the events in the countries of the former Yugoslavia and the statements of both the Museum and Elie Wiesel. Their meaning can be reduced to two slogans: “*What you do matters*” and “*never again*”. It was possible to bring about peace talks which prevented further crimes of genocide in that region.

To answer the need for lessons on the Holocaust, a Committee of Conscience was established at the Museum.⁵³ Its aim was to advise the Government of the United States in a consultative capacity in matters relating to the Holocaust for the purposes of preventing any repetition. Its statements had such an impact on US policy, and through the US position in the international arena and also world politics, that it provoked a discussion about its closure, fearing a potential conflict of interest of the American government and the Commission.

⁵² Based on the author's visit to the USHMM; Bernard-Donalds, *Figures*, 25–26.

⁵³ “Report to the President.”

Although the Commission was not closed, it was questioned whether the Commission itself could use the term genocide to refer to contemporary crimes around the world regardless of government interpretation. Democratic governments, including the US government, are likely to be reluctant to use this term, as it often requires military action.⁵⁴

Conclusions

The US Holocaust Memorial Museum, initiated by Carter and established in 1993, is a new type of a memorial museum and *sui generis* memorial commemorating the victims of the Holocaust. Still, above all, it is a so-called living memorial. It stimulates leaders and society to confront hatred, prevent genocide, and strengthen democracy. It contributes to democracy and the promotion of human rights due to lessons learnt from the Holocaust. Carter's idea to initiate a debate on how to link the memory of the Holocaust with American history was controversial as Americans were not victims of the Holocaust, but the Holocaust Commission convinced him that America had a responsibility to remember the Holocaust – firstly, because the US military had liberated the camps, and secondly, because liberal democracy cannot distance itself from the suffering of others. America as a world democratic leader was to set an example. The museum operates as a moral compass for the USA and the whole world. The memorial reflects the US Government's responsibility for the shameful heritage of humankind. The museum focuses on both the "unique" Jewish and the "universal" meaning of the Holocaust and therefore shows the dangers of authoritarianism to a democratic society, US constitutional rights, and Western civilisation. Thus, The United States Holocaust Memorial Museum is a global human rights advocate.

The Holocaust Museum in Washington, D.C. in the United States is both a lesson and a warning that such a tragedy should never happen. The slogan accompanying this lesson, "*never again*", has been popularised worldwide, and it symbolises struggles for peace and counteracting violations of human rights acts. At the same time, it comprises President George W. Bush's statement about the end of the illusion of humanity's perfection. Still, the civilisation in which we live in can fight with "the awful extreme of a spectrum of ignorance and intolerance that we see every day".⁵⁵ It is due to that that civilisation has such forms of institutionalization of democratic values as the USHMM with such extraordinary strength as a museum.

⁵⁴ Bernard-Donals, *Figures*, 99–100.

⁵⁵ "Remarks by the President at the United States Holocaust Memorial Museum", The White House, access 25.07.2022, <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2012/04/23/remarks-president-united-states-holocaust-memorial-museum>.

Bibliography

- An Act to Establish the United States Holocaust Memorial Council, Public Law 96–388.
- Alexander, Jeffrey C. “Culture trauma, morality and solidarity: The social construction of ‘Holocaust’ and other mass murders”, *Thesis Eleven* 132 (2016): 1: 3–16.
- Alexander, Jeffrey C. “On the Social Construction of Moral Universals, The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama”, *European Journal of Social Theory* 5 (2002): 1: 5–85.
- Ayer, Elenor H. *The United States Holocaust Memorial Museum. America keeps the memory alive*. New York: Macmillan Publishing Company, 1994.
- Bernard-Donals, Michael. *Figures of Memory: The Rhetoric of Displacement at the United States Holocaust Memorial Museum*. Albany: Sunny Press, 2016.
- Content Committee meeting minutes, 29th February 1988. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997-005.07.
- Exhibition Story Outline Presented to the Content Committee, The United States Holocaust Memorial Museum, 11th May, 1988. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997-004.
- Fallace, Thomas D. *The emergence of Holocaust Education in American Schools*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- “In Fitting memory: Holocaust memorials and Political culture”. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 2001.165.
- Howarth, David. *Discourse*. Translated by Anna Gąsior-Niemiec. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2008.
- Huener, Jonathan. *Auschwitz, Poland, and the politics of commemoration, 1945–1979*. Ohio: Ohio University Press, 2003.
- Konwencja w sprawie zapobiegania i karania zbrodni ludobójstwa, uchwalona przez Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych dnia 9 grudnia 1948 r. (ratyfikowana zgodnie z ustawą z 18.07.1950 r.). Dz.U. 1952 nr 2 poz. 9.
- Krawiec, Adriana. “Representation of the Holocaust in American culture on the example of the USHMM”. Paper presented at the 3rd International Interdisciplinary conference *Memory guilt and shame*, Gdańsk, 21st-22nd October 2021.
- Linenthal, Edward. *Preserving memory. The Struggle to Create America’s Holocaust Museum*. New York: Columbia University Press, 2001.
- MacNaughton, Gilian, Mariah McGill, “Economic and Social Rights in the United States: Implementation Without Ratification”. *Northeastern University Law Journal* 4 (2012), 2: 365–406.
- Macdonald, Sharon. *Memorylands Heritage and identity in Europe today*. London-New York: Routledge, 2013.
- Nijakowski, Lech M. “Pojęcie ludobójstwa: definicje, propaganda i walki symboliczne”. In: *Auschwitz a zbrodnie ludobójstwa XX wieku*, eds. Alicja Bartuś, Piotr Trojański, 28–43. Oświęcim: Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, 2012.

- Novick, Peter. *The Holocaust and Collective Memory. The American experience*. London: Bloomsbury, 2001.
- Nowicka-Franczak, Magdalena. "Postfoucaultowska analiza dyskursu: przypadek sporu o Jedwabne". In: *Analiza dyskursu publicznego: przegląd metod i perspektyw badawczych*, eds. Michał Otrócki, Tomasz Piekot, Jerzy Stachowiak, 311–344. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2017.
- Pastusiak, Longin. "Prawa człowieka w polityce Stanów Zjednoczonych". *Przegląd Dziennikarski*, 15.05.2018. Access 23.07.2022. <https://przepladdziennikarski.pl/prawa-czlowieka-w-polityce-stanow-zjednoczonych/>.
- Presentation of the Report of the President's commission on the Holocaust to The President of the United States by Elie Wiesel, Chairman, The Rose Garden, The White House, Washington. D.C. 27th September, 1979. Based on the data provided by Jeffrey Carter, Management Officer & Institutional Archivist (May 1998–April 2022).
- "Report to the President. President's Commission on the Holocaust, September 1979". United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 2001.165.
- "Remarks by Nobel Prize Laureate Elie Wiesel at The Dedication of The United States Memorial Holocaust Museum, Washington, April 22, 1993". Based on the data provided by Jeffrey Carter, Management Officer & Institutional Archivist of the USHMM.
- "Remarks by Dr. Michael Berenbaum. The United States Holocaust Memorial Museum Presentation to a Joint Meeting of the Museum Development Committee and the Content Committee, January 20, 1988, The National Gallery". United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997-016.1.
- "Remarks by the President at the United States Holocaust Memorial Museum". *The White House*. April 23, 2012. Access 25.07.2022. <https://obamawhitehouse.archives.gov/the-press-office/2012/04/23/remarks-president-united-states-holocaust-memorial-museum>.
- Rudawski, Bogumił. "Czym jest Zagłada dla historyka?". *Ethics in Progress* 5 (2014), 2: 305–317.
- "The U.S. Declaration of Independence". National Archives. Access 2.07.2022. <https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>.
- "The Holocaust". Permanent exhibition (PE) of the United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), the description of the PE is based on the author's visit to the museum financed by a subsidy of the Faculty of International and Political Studies of the Jagiellonian University for research activities.
- "To Bear Witness, to Remember, and to Learn". A Confidential Report on Museum Planning prepared for the United States Holocaust Memorial Council 28th February, 1984. United States Holocaust Memorial Museum Institutional Archives. 1997-014.
- Tocqueville, Alexis de. *O demokracji w Ameryce, 1835–1840*. Translated by Marcin Król, Barbara Janicka. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2019.

Weinberg, Jeshajahu, Rina Elieli. *The Holocaust Museum in Washington*. New York: Rizzoli Electa, 1995.

Wolff-Powęska, Anna. “Zwycięzcy i zwyciężeni. II wojna światowa w pamięci zbiorowej narodów”, *Przegląd Zachodni* 2 (2005): 7.

Ziębińska Witek, Anna. *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*. Lublin: UMCS, 2011.

The work is also based on the author’s visit to the United States Holocaust Memorial Museum financed by a subsidy of the Faculty of International and Political Studies of the Jagiellonian University for research activities and on the data provided by Jeffrey Carter, Management Officer & Institutional Archivist.

Narodowe Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie jako światowy orędownik praw człowieka – czyli o polityzacji i instytucjonalizacji dyskursu o Holokauście w USA

Streszczenie

Jednym z najbardziej znanych miejsc pamięci edukujących o Holokauście jest Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie w USA. Wzniesiono go obok pomników czołowych bohaterów Ameryki – Jeffersona czy Lincolna. Nie mogłoby do tego dojść, gdyby Holokaust potraktowano jako problem Europy. Artykuł traktuje o polityzacji i instytucjonalizacji dyskursu o Holokauście w USA, którego wykładnią jest wspomniane muzeum, instytucja kultury, a jednocześnie instytucja federalna. Dzięki odtworzeniu dyskursu o Holokauście w USA przy pomocy dokumentacji z archiwum waszyngtońskiego muzeum, artykuł ma za cel zobrazować zakładany wkład tego muzeum w nadawanie wagi problematyce praw człowieka oraz dostarczyć dowodów na to, że instytucja jest światowym orędownikiem tych praw.

Słowa kluczowe

Narodowe Muzeum Holokaustu w Waszyngtonie, polityka pamięci, prawa człowieka

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Adriana Krawiec, „The United States Holocaust Memorial Museum as a global human rights advocate – that is, about the politicization and institutionalization of the discourse on the Holocaust in the USA”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022): 139–154. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-11.