

Katarzyna Cudzich-Budniak

Wydział Polonistyki UJ

Autoreferat rozprawy doktorskiej *Sprawdz(i)anie Mirona Białoszewskiego. Praktyki rejestrowania rzeczywistości*

Genezę rozprawy doktorskiej *Sprawdz(i)anie Mirona Białoszewskiego. Praktyki rejestrowania rzeczywistości* stanowią poszukiwania i analizy zagadnień audialnych w twórczości „poety osobnego”. Punktem wyjścia dla prowadzonych przeze mnie badań naukowych była próba wskazania i opisanie elementu muzyki, jakim jest dynamika, w poezji autora *Karuzeli z madonnami*, co doprowadziło do sięgnięcia po taśmy z nagraniami utworów czytanych przez Białoszewskiego, które znajdują się w Muzeum Literatury w Warszawie. Wybrzmiewający głos poety w pewien sposób zachęca odbiorcę do stosowania kategorii muzycznych. W tym wypadku nie stanowią one jedynie metaforycznych określeń, ich dosłowne użycie jest jak najbardziej uzasadnione, zwłaszcza że na wykonania Białoszewskiego składają się nieraz zasłyszane przez niego melodie, które można zapisać, stosując „wtórnie preparowaną notację muzyczną”. Utwór powstały w wyniku scalenia tekstowego zapisu i głosowego wykonania staje się swoistym przykładem dzieła intermedialnego, nawiązującego w jakiejś mierze do tradycji poezji dźwiękowej, czy intermediiów definiowanych w połowie lat 60. przez Dicka Higginsa.

Prowadząc badania dotyczące działań artystycznych podejmowanych przez Mirona Białoszewskiego, analizując utwory poety – zarówno wersje tekstowe, jak i realizacje głosowe – oraz zgłębiając bogatą literaturę przedmiotową, zwróciłam uwagę, że u podstaw eksperymentów poety z dźwiękiem, brzmieniem, głosem leży szersze niż audialne spojrzenie na własną twórczość, że pisanie „na głos” i „na słuch” nie jest u autora *Obrotów rzeczy* odseparowane od innych sfer działalności artystycznej, że za decyzją o nagrywaniu tekstów stoi głęboka potrzeba twórcza wyrażająca się w postawie pełnej otwartości i uważności. Wymaga ona stałego rewidowania własnych sądów i przekonań, stąd też objaśniana jest w rozprawie jako obsesja „sprawdzania”. Białoszewski, którego nazywano „rasowym typem słuchacza”, a jego metodę pracy – metodą „nasłuchu”, sprawom związanym z dźwiękiem w swoich utworach poświęcał dużo miejsca i były one wielokrotnie komentowane przez literaturoznawców w wąskim kontekście. Jestem jednak przekonana, że warto ujmować zagadnienia audialne na tle innych działań, których podejmował się ów „artysta wieloistny”.

Przez wiele lat, mimo ważnych opracowań (wymienić warto badania Stanisława Barańczaka, Jacka Kopcińskiego, Andrzeja Hejmeja, Jerzego Wiśniewskiego, Beaty Śniecikowskiej, Iwony Puchalskiej, Adama Poprawy) sfera dźwięku była traktowana raczej marginalnie, pojawiała się w

stosunkowo niewielu odczytaniach literaturoznawczych. Sytuacja zmieniła się w ostatnim dziesięcioleciu, kiedy światło dzienne ujrzały nagrania z autorskimi wykonaniami utworów poety i problem dźwiękowości u Białoszewskiego zaczął cieszyć się coraz większym zainteresowaniem, kiedy pojawiły się nowe ujęcia problemowe (warto przywołać studia Piotra Bogaleckiego, Aleksandry Kremer, Agnieszki Karpowicz, Marty Bukowieckiej, Józefa Olejniczaka). W tym kontekście chciałabym podkreślić, że głównym celem niniejszej rozprawy nie było przedstawienie teorii, zakładającej kluczowe znaczenie dźwięku i doświadczenia audialnego u autora *Zawału*, ale raczej uzupełnienie i swoiste dopełnienie tego, co dotychczas na temat twórczości poety zostało powiedziane – z perspektywy przyjętej przeze mnie koncepcji „sprawdz(i)ania” (ten neologizm stosuję w dwóch znaczeniach: po pierwsze, w znaczeniu podejmowanego przez Białoszewskiego „sprawdzania” rzeczywistości, samego siebie, własnego pisarstwa, po drugie, w kontekście istotnej dla poety kategorii „dziania się” możliwej do wskazania nie tylko w twórczości dramatycznej, ale także poetyckiej i prozatorskiej).

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że porządkowanie znacznej części badań „mironologicznych” w jednej pracy jest próbą ryzykowną. Pomimo jednak swoistej karkołomności tego rodzaju przedsięwzięcia podjęłam próbę usytuowanie problematyki dźwiękowości na tle całokształtu badań nad twórczością „poety osobnego”, uznając spojrzenie holistyczne za nieodzowne. Za główny cel przyjąłam szerokie ujęcie zagadnień związanych z dźwiękiem i wypracowanie autorskiej koncepcji „sprawdz(i)ania”, ściśle powiązanej z aktywnością rejestrującą charakterystyczną dla Mirona Białoszewskiego. Aktywność ta nie odnosi się jedynie do sfery związanej z audialnością, nie dotyczy tylko rejestrowania głosu na taśmę magnetofonową, ale obejmuje także rejestrowanie rzeczywistości i wydarzeń na wiele sposobów, łączy się z postawą pełną otwartości na otaczającą rzeczywistość; innymi słowy, łączy się z prowadzeniem swoistego „rejestru wydarzeń”, tych przypadkowych, sytuujących się nieraz na marginesie Historii.

Poeta przyjmował interesującą mnie postawę zarówno w czasie przygotowywania się do tworzenia (co w rozprawie umownie określam „sprawdzaniem” przedpisaniowym), gdy sondował rzeczywistość wokół siebie, przysłuchiwał się rozmowom („podśluchiwał” głosy), jak i podczas właściwego etapu pisania („sprawdzanie” poprzez pisanie). Autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego*, który podkreślał, że nie dba o formę, w gruncie rzeczy miał swój precyzyjnie zarysowany zamysł artystyczny, czego konsekwencją nieustannie dokonywanie selekcji materiału, wielokrotne przepisywanie i poprawianie tekstów, podejmowanie się językowych eksperymentów („sprawdzanie” możliwości języka), wariacyjne pisanie tekstu („sprawdzanie”, jaki rodzaj literacki okaże się adekwatny). Uwzględnić wreszcie należy różne sposoby „sprawdzania” napisanego, w tym szeroko rozumiany przypadek realizacji głosowej.

W pierwszym rozdziale rozprawy „*Sprawdzanie*” (sobą) „*Faktyczności*” przybliżyłam postawę Białoszewskiego, która wiąże się ze szczególnym typem otwarcia na świat, z uważnym obserwowaniem otaczającej rzeczywistości i odczuwaniem jej różnymi zmysłami. Poeta nierzadko podkreśla znaczenie doświadczenia empirycznego, stąd też wykorzystywane przeze mnie figury „detektywa”, który skrupulatnie bada pozostawione ślady czy „reportera” będącego zawsze w miejscu, gdzie coś się dzieje. Owa potrzeba „»sprawdzenia« namacalnego”, ujawnia się w sposób wyjątkowy w przypadku codziennych wycieczek po mieście oraz dalszych podróży zagranicznych – „sprawdzanie” to w tym wymiarze swoiste odnajdywanie się w sytuacji, konfrontowanie swojej dotychczasowej wiedzy z tą kształtowaną w zderzeniu z zastaną rzeczywistością.

Czynność „sprawdzania” można rozumieć także metaforycznie jako poszukiwanie własnej prawdy i sensu, co prowadzi ostatecznie do postawy „sprawdzania sobą” rzeczywistości. W ten sposób rodzi się prawda Białoszewskiego, wiedza przefiltrowana przez jego doświadczenia i przekonania. W tych partiach opracowania zwracam uwagę na takie działania poety, gdy spontaniczność przeważa nad racjonalnością, gdy poszukiwanie „błysków i transików” ma większe znaczenie niż poszukiwanie „śladów sensu”. W tym wypadku ważną rolę odgrywają takie inicjatywy Białoszewskiego, jak działania realizowane w obydwu teatrach (Teatrze na Tarczyńskiej i Teatrze Osobnym), późniejsze od jego praktyk teatralnych domowe wieczorki zwane „wtorkami”, praktyki „filmikowania”, publiczne prezentacje utworów, nagrywanie ich na taśmę itp. ściśle powiązane z kwestiami „życiopisania”, teatralizacji życia codziennego, performatywności, „dziania się” możliwymi do uchwycenia w całym dziele poety.

W drugim rozdziale „*Sprawdzanie*” (nie tylko) *uchem* akcentuję wyjątkową otwartość Białoszewskiego na to, co się wydarza – uważne rejestrowanie rzeczywistości, wyczulenie na różne „szczególiki” pojawiające się w świecie poety, doświadczenie rzeczywistości wszystkimi zmysłami, w tym i zmysłem słuchu, który ma bezsprzecznie kluczowe znaczenie dla interpretowania oryginalnej twórczości autora. W tym rozdziale zwracam uwagę na charakterystyczną dla Białoszewskiego postawę „nastawienia ucha” przejawiającą się na różnych etapach tworzenia: czy to w sytuacji, gdy autor przygotowuje się do pisania, obserwując (rejestrując) rzeczywistość, czy to wówczas, gdy pisze („na głos” i „na słuch”), czy to wtedy, gdy „gotowy” już tekst poddaje głosowej weryfikacji. Otwartość na audiosferę, wrażliwość na dźwięki (powód m.in. obsesyjnego poszukiwania źródeł hałasu), wprowadzanie muzyki do własnej codzienności – to podejście do sfery dźwięku i sztuki dźwięków wyróżniające Białoszewskiego. Co istotne, podejście to jest charakterystyczne dla przełomu audytywnego, który trwa mniej więcej od lat 20. XX wieku. Dokonania Luigiho Russolo, Pierre’a Schaeffera i Johna Cage’a doprowadziły do wprowadzania muzyki w sferę codzienności, a zarazem włączania życia codziennego w przestrzeń tak zwanej muzyki akademickiej. Nowy stosunek do świata dźwięków wiąże się ze zmianą praktyk słuchania utworu muzycznego: słuchania poza salą

koncertową, przygodnego, uwarunkowanego sytuacyjnie. Tak jest i w przypadku „poety osobnego”, który słuchał w sposób solipsystyczny, „sprawdzony sobą”, ale – co istotne – także w sposób polisensoryczny, czemu dawał wyraz chociażby słuchając muzyki podczas patrzenia w okno (chodziło mu, jak to ujmował, o „robienie zestawu fonii z wizją”). Ważną sprawą związaną ze sferą słuchania, często omawianą przez „mironologów”, jest przysłuchiwanie się głosom ludzi i spisywanie ich wypowiedzi w formie scenek. W tym miejscu rozprawy zajmuję się problemami tak zwanej „gadaniowości”, „mówienio-pisania”, oralności interesujących mnie zapisów literackich.

Trzeci rozdział „*Sprawdzanie*” (życia?) *tekstem* jest próbą przemyślenia praktyki stałego poprawiania utworów przez Białoszewskiego, dokonywania selekcji materiału, usuwania partii tekstów, wielokrotnego ich przepisywania (na przykład z jednego rodzaju literackiego na inny), definitywnego pozbywania się niedoskonałych wersji, czyli tej fazy procesu twórczego, którą określam „sprawdzaniem” podczas pisania. Rzecz znamienna, że poeta, który nieustannie toczył walkę z językiem, zastanawiając się, czy „prze-pisanie z faktyczności na wyrażalność” jest możliwe, jednocześnie realizował ideał „sprawdzania” (życia?) *tekstem* ściśle powiązany z problemem „życiopisania”.

Rozdział czwarty – „*Sprawdzanie*” (*tekstu*) *głosem* – przynosi ustalenia na temat pracy z głosem podejmowanej przez autora *Oho*. Jak już podkreślałam, wszelkie eksperymenty z głosem wpisują się u Białoszewskiego w szerszy kontekst związany z rozumieniem rzeczywistości, samego siebie i twórczości jako takiej. Wyróżniam trzy zasadnicze formy głosowego wypróbowywania twórczości podejmowane przez poetę: po pierwsze, prywatne czytanie na głos (chodzi o weryfikację utworu niejako na własny użytek); po drugie, publiczne wygłoszenie tekstu na żywo przed zgromadzoną widownią; po trzecie, rejestrację na taśmę magnetofonową (dokonywaną zarówno w obecności zaprzyjaźnionej poetki, Jadwigi Stańczakowej, jak i w samotności). W tym kontekście analizowany jest przypadek „komponowania” tekstu głosem, gdy sam tekst ma niejako zawierać w sobie pełne, „wyobrażone” brzmienie (niezależnie od głosowej realizacji). W konsekwencji wyodrębniam różne przypadki pracy z głosem potencjalnym, wyobrażonym, z głosem realnie brzmiącym w głośnej lekturze oraz z głosem nagrany, „akuzmatycznym”.

Przy okazji omawiania tych zagadnień podejmuję też kwestię partyturowości tekstu, często rozstrzyganą przez literaturoznawców w kontekście zapisów Białoszewskiego. W przypadku niektórych utworów Białoszewskiego, jak sądzę, mamy do czynienia z partyturami *sensu stricto*, w wielu zaś innych zaledwie z „partyturami” rozumianymi w znaczeniu metaforycznym. W końcowych partiach tego rozdziału podjęłam się także próby zestawienia wielowymiarowej twórczości autora *Tajnego dziennika* z poezją dźwiękową (głównie w jej nurcie *poetry performance*), próby potraktowania zapisów w kategoriach intermedialności, to znaczy przy założeniu, że różne media są ze sobą ściśle związane.

Analizy zjawisk intermedialnych w twórczości Mirona Białoszewskiego stanowią trzon piątego rozdziału rozprawy zatytułowanego „*Sprawdzanie*” intermedialne. Zastanawiając się nad funkcją podejmowanych przez poetę praktyk rejestrowania utworów na taśmę, wskazuję na funkcję użytkową (nagrania traktowane są jako robocze notatki głosowe) oraz funkcję artystyczną (nagrania stanowią niezależne realizacje dźwiękowe). Niewątpliwie wykonania zarejestrowane przez Białoszewskiego na kasetach magnetofonowych kapitalnie oświetlają zapisy tekstowe zawarte na kartach tomów. Spotyka się nierzadko wykonania brawurowe, z wykorzystaniem linii melodycznej, odpowiednio zrytmizowane, i wówczas można odnieść wrażenie, że realizacja głosowa została zaprojektowana wraz z zapisem. Zwracam tu uwagę, że trudno takie realizacje traktować fakultatywnie wobec tekstowego oryginału, że raczej należy je uznać za równie istotny element tekstu połączony z zapisem na zasadzie „fuzji intermedialnej” (C. Cliver). W takich przypadkach akcentuję konieczność podjęcia „podwójnej lektury” będącej ewidentną konsekwencją praktykowanego przez poetę „sprawdzania” intermedialnego (poprzez „sprawdzanie intermedialne” rozumiem pracę z magnetofonem w celu poszukiwania odpowiedniej formy, także tej dźwiękowej). Zwracam uwagę, że praktyki rejestrowania tekstów na magnetofon mogą przywołać na myśl skojarzenia nie tylko z realizacjami poezji dźwiękowej, ale także z takimi zjawiskami, jak słuchowiska, audiobooki, czy wręcz – cieszące się dziś coraz większym zainteresowaniem – synchrobooki, gdy tekst jest równocześnie czytany i słuchany.

W perspektywie intermedialności interpretuję *Dziady* Mickiewicza wyśpiewane przez Białoszewskiego w sposób daleki od przyjętych wcześniej konwencji. Kontekstowo przywołuję komentarze dotyczące przedstawień z lat 50., przy czym zasadniczym celem moich analiz jest ustalenie tego, w jaki sposób „twórca osobny” interpretuje tekst głosowo, mając na uwadze to, że genezę takiego a nie innego sposobu wykonania stanowi pierwsze zetknięcie Białoszewskiego z dramatem Mickiewicza, gdy słuchał on *Dziadów* „bez wizji” (mam na uwadze wyjątkową „dźwiękowość” interpretacji: zrytmizowanie, melodyczność, zmiany dynamiczne, agogiczne itd.).

W ostatnich partiach pracy podejmuję się szczegółowej analizy, jak to określa Maciej Byliniak, trzech „wierszy dźwiękowych”: *Potęga mrówkowca*, *Zdawałoby się – sprawa zamknięta* oraz *Ja lubię ciemno, ciemno...* znajdujących się na płycie *Białoszewski do słuchu*. Wiersze te są w moim przekonaniu dowodem na to, że proces twórczy nie kończy się wraz z wydaniem wiersza drukiem, że wiersz jest poddawany stałemu „sprawdzaniu” (w tym i w trybie intermedialnym), że współlistnienie tekstu i głosu zmienia warunki odbioru i otwiera nowe perspektywy interpretacyjne. W ostatnim rozdziale omawiam też „śpiewające wiersze” (jak określił je poeta), pochodzące z *Kabaretu Kici Koci*. Geneza wiąże się ze śpiewem, w wielu przypadkach zatem mamy do czynienia z „wierszami-partyturami” (określenie Piotra Bogaleckiego), to znaczy z przypadkiem, gdy albo sam tekst wprost konotuje konkretne melodie, albo w wykonaniu wręcz wybrzmiewa melodia, którą

można zapisać przy użyciu notacji muzycznej. Autorska realizacja tekstu w przypadku Białoszewskiego bardzo często bywa zaskoczeniem dla odbiorcy, stąd próba wprowadzenia przede mną takich kategorii, jak np. „zaskoczenia dźwiękowe” czy „ironia dynamiczna”. Wybrzmiewa przy tej okazji teza, że głosowa realizacja tekstów Białoszewskiego stanowi nieraz niezależną realizację, której interpretacji nie da się przewidzieć na podstawie samego zapisu tekstowego. Tego rodzaju realizacje sytuuję w ramach dźwiękowości ukrytej, jednej z trzech wyróżnionych w opracowaniu możliwości, obok dźwiękowości immanentnej i partyturowej.

W krótkim zakończeniu rozprawy formułuję nie tyle retoryczne pytanie, czy nagrania okażą się w przyszłości „obowiązujące” i czy zamkną tym samym etap literaturoznawczego odczytywania utworów Białoszewskiego w sposób niezależny od ich wersji głosowych (i kwestii pamięci głosu), ile staram się zasygnalizować potrzebę dalszej dyskusji na temat eksperymentów artystycznych autora *Oho* – w tym eksperymentów z brzmieniem, dźwiękiem, głosem. Koncepcja „sprawdz(i)ania” to zaledwie punkt wyjścia do dalszych rozważań na temat podejmowanych przez Białoszewskiego działań twórczych.