
Ja-Gustaw, ja-Miron. *Dziady* jak próba akustyczna *Pamiętnika z powstania warszawskiego*

Marta Bukowiecka

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 75–99

DOI: 10.18318/td.2024.3.5 | ORCID: 0000-0002-0405-7747

Dziady Adama Mickiewicza w interpretacji Mirona Białoszewskiego to utwór efemeryczny. Od ponad sześćdziesięciu lat funkcjonuje w różnych obiegach i odsłonach: najpierw teatralnej, potem dźwiękowej, a w końcu również tekstowej; odkrywamy go więc stopniowo i powoli. Znamienne, że wariant tekstowy ukazuje się ostatni, i to dopiero teraz, w 2023 roku, jako dodatek do książki Jacka Kopcińskiego *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*¹. Najdłużej i w największym stopniu dostępne były dotąd *Dziady* dźwiękowe, tj. autorskie nagranie zmontowanych przez Białoszewskiego fragmentów trzech części Mickiewiczowskiego dramatu, wydane na płycie *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”* w 2012 roku². Ale dopiero powiązana z nim transkrypcja uświadamia skalę i znaczenie zmian, jakie

Marta Bukowiecka – dr, adiunktka w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN, sekretarz redakcji „Tekstów Drugich”, członkini Fundacji im. Mirona Białoszewskiego, członkini redakcji periodyku „MiroFor” poświęconego twórczości Białoszewskiego, organizatorka cyklu konferencji Spotkania Mironologiczne. Autorka książki *Literackość form nieliterackich. Białoszewski, Buczkowski, Masłowska, Redliński, Różewicz* (2022). Kontakt: marta.bukowiecka@ibl.waw.pl.

1 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2023.

2 *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”*, oprac. M. Byliniak, M. Libera, BoHt Records, 2012.

Białoszewski wprowadził do *Dziadów*, a także wpływ, jaki wywarły na jego pozostałą twórczość.

Początkowo przetworzony przez niego utwór przybrał postać monodramu *Gustaw*. Opracowany na podstawie IV części dramatu, stał się częścią czwartego, „klasycznego” programu Teatru Osobnego³, prowadzonego przez Ludwika Heringa, Ludmiłę Murawską i Mirona Białoszewskiego w jego mieszkaniu na placu Dąbrowskiego w Warszawie. Po 1963 roku, gdy ustała działalność teatru, *Gustaw* powracał na wieczorach autorskich i wtorkowych spotkaniach literackich, które zresztą odbywały się w tym samym miejscu.

W grudniu 1965 roku Białoszewski nagrał fragmenty *Dziadów* na magnetofon. W tym samym czasie pracował nad *Pamiętnikiem z powstania warszawskiego*; pierwsze rękopiśmienne notatki pochodzą z 1964 roku⁴. Nim zaczął je prowadzić, od końca wojny układały się w narrację mówioną jego opowieści o powstaniu, ciągle nawracające w rozmowach.

Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadałem. O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakos przecież o p i s a ć. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to jest największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten sposób nadaje się jako jedyny do opisanie powstania⁵.

„Teraz mam czterdzieści pięć lat, po tych dwudziestu trzech latach, leżę na tapczanie cały, żywy, wolny, w dobrym stanie i humorze, jest październik, noc, 67 rok”⁶ – czytamy na pierwszej stronie *Pamiętnika*... Wtedy utwór ten został nie tylko odręcznie spisany, ale też, niczym *Dziady*, nagrany na magnetofon. I jeszcze raz spisany z nagrania na maszynie, „więc cały przechodził przez ucho”⁷, jak opowiadał autor w wywiadzie.

3 Premiera: 8 lutego 1961.

4 Ich specyfikę i rolę opisuje Agnieszka Karpowicz w książce *Białoszewski temporalny* (słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2023; zob. rozdział *Rejestracje w cz. 2: Temporalność tekstu*).

5 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 3: *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oprac. A. Poprawa, PIW, Warszawa 2014, s. 42.

6 Tamże, s. 5.

7 Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, s. 399.

W tym samym 1967 roku ukazał się odczyt *O tym Mickiewicz* jak go mówię. Białoszewski opowiada w nim o swojej wieloletniej fascynacji *Dziadami* i na jej fali głosi pochwałę tradycji literatury ustnej, z której wywodzi Mickiewiczowski dramat. Czytamy takie wyznanie: „(wybrałem Gustawa, jako swoje ulubione, od 30 lat). Gustawa-Pustelnika przeżywałem, ile razy go sobie przypominałem”⁸. Autor deklaruje tu również „całą przyjemność grania tego u siebie”. W jednym z wywiadów z kolei wyznaje: „Gdybym chciał przedstawić siebie, to może byłyby to *Dziady*”. Nie tylko więc *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, o czym sporo już napisano⁹, ale także *Dziady* jawią się jako formujące dla jego pisarskiego doświadczenia i dla niego samego, skoro utożsamia się z dramatem, a zwłaszcza z postacią Gustawa Pustelnika. Po części zaświadcza to również opis sceny, w której *Dziady* pierwszy raz wybrzmiały w pustym przedziale kolejki z Otwocka do Warszawy, w jej szumie i miarowym stukocie:

Naszło mnie nagle [...]. 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 plucha) 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 zostało¹⁰.

8 Tamże.

9 Zob. J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i queer*, przeł. J. Pokojka, Universitas, Kraków 2018.

10 M. Białoszewski, *O tym Mickiewicz* jak go mówię, w: tegoż, *Utwory zebrane*, t. 12: *Proza stojąca, proza leżąca. Teksty rozproszone i niepublikowane*, oprac. M. Sokołowska, PIW, Warszawa 2015, s. 364. Ciekawą interpretację nagrania *Dziadów* przedstawia Adam Poprawa: „Białoszewski zabiera się do wieszczki 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 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”; A. Poprawa, *Na szklanych harmoniki wekach. Z nagrań Białoszewskiego*, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2019, nr 2, s. 52-53. Zob. również felietony Adama Poprawy z „Odry”, felieton-recenzję z płyty *Miron Białoszewski Plays Adam Mickiewicz „Dziady”* („Odra” 2012, nr 10) i opis niepublikowanego nagrania *Pamiętnika z powstania warszawskiego* („Odra” 2014, nr 5). Zarówno w tekście z „Autobiografii”, jak

Choć Białoszewski przedstawił tu swój autorski montaż *Dziadów* jako spon-taniczny zryw, wiadomo, że jego żywa fascynacja tym dramatem trwała wiele lat¹¹, a więc myśl, by go przetworzyć i „po-tworzyć”, musiała dojrzewać w nim od dawna. W istocie, jak pisze Kopciński w książce *Widma Białoszewskiego*, nagranie *Dziadów* to „dźwiękowe echo, czy może widmo naprawdę ważnego doświadczenia, estetyczno-duchowego, a nie tylko jedna z kilku rejestracji odczytywanych na głos utworów romantycznych”¹².

Nie przypadkiem losy tych dwóch utworów literackich i związanego z nimi autokomentarza (*O tym Mickiewiczu...*) splotły się w jednym epizodzie twórczych perypetii Białoszewskiego. Jeśli nałożyć kalendarium okoliczności po-wstania „białoszewskich” *Dziadów* nagranych w 1965 roku oraz *Pamiętnika...* wydanego po raz pierwszy w roku 1970 i zobaczyć je w układzie następujących po sobie, a w pewnej mierze zazębiających się prób literackiego opracowania własnych doświadczeń, można pomyśleć o głosowo-nagraniowej pracy nad *Dziadami* jak o próbie akustycznej *Pamiętnika...* Być może nagranie ustnej opowieści okazało się właściwym środkiem wyrazu dla formułowanej post factum relacji z powstania właśnie dlatego, że Białoszewski wypróbował je wcześniej na *Dziadach*¹³, choć oczywiście wiadomo, że zasadnicze znaczenie miały tu powracające rozmowy o powstaniu. One jednak toczyły się na żywo, nie były rejestrowane.

Możliwe, że Białoszewski przejrzał się w IV części *Dziadów* jak w lustrze¹⁴, zobaczył w Gustawie swego sobowtóra i stąd tak silna potrzeba kolejnej

i felietonach Poprawa ciekawie interpretuje detale artykulacyjne i dźwiękowe w nagraniach Białoszewskiego.

11 Do intensywnej lektury tego utworu Białoszewski stale wracał mniej więcej od dziesiątego roku życia, o czym pisze Jacek Kopciński w *Widmach Białoszewskiego*.

12 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 10-11.

13 Trzeba przy tym przyznać, że w tym okresie Białoszewski nagrywał również swoje wiersze. W kwietniu 1965 r. kupił magnetofon i z pasją, intensywnie nagrywał różne swoje teksty. Zob. M. Byliniak, *Wiersze idą do słuchu*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> (30.04.2024).

14 W prozach z tomów *Szumy, zlepy, ciągi, Rozkurz* i *Przepowiadanie sobie*, jak wskazuje Kopciński, pokój Mirona przypomina tajemniczy gabinet krzywych luster, który staje się plastyczną instalacją służącą pocie do inicjowania swego rodzaju seansów. Badacz w ślad za interpreta-cją rzeźby Duchampa przedstawioną przez Jakuba Momrę, dostrzega w „lustrzanym” pokoju Białoszewskiego surrealistyczną „maszynę do patrzenia”, która przyjmowała również funkcję przestrzeni akustycznej, „maszyny do słuchania”. Zob. J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 135-136. W tymże pokoju Białoszewski śmiertelny lęk, którym napawało go nieczucie siebie,

lektury tego dramatu, wprost deklarowana ekscytacja pracą nad jego montażem, przechodzącym z czasem w mozolne, emocjonalnie newralgiczne opracowanie własnych wspomnień w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*. A może Białoszewski nawiedził cudzą opowieść, by móc wypracować własną. Z tego punktu widzenia o jego doświadczeniu powstania warszawskiego paradoksalnie opowiedział cudzy utwór sprzed dwustu lat, który autor *Pamiętnika...* podporządkował własnej pamięci¹⁵.

Nie miałyby to uzasadnienia i niewiele by wynikało z analogii wydawniczych okoliczności związanych z publikacją *Pamiętnika z powstania warszawskiego* i autorskiego nagrania *Dziadów*, gdyby nie dające do myślenia podobieństwo między Mironem, bohaterem *Pamiętnika...* i późniejszych autobiograficznych próz, a Gustawem Pustelnikiem, zwłaszcza że Białoszewski w montażu IV części *Dziadów* właśnie na tę postać kieruje uwagę, jej przede wszystkim udziela głosu, niemal całkowicie wyciszając partie Księdza, Dzieci i Chóru¹⁶. Swój głosowy utwór zredukował w zasadzie do monologu Gustawa, na co zresztą wskazuje sam tytuł monodramu. O zasadniczej roli tej postaci w zmontowanym przez Białoszewskiego dramacie zaświadczać również przywołane przez Kopcińskiego statystyki Gracji Kéryni z książki *Odtancowywanie poezji*. *Dziadów* część IV Mickiewicza liczy 1285 wersów. Białoszewski wybrał z niej 227, a więc stworzył, wedle słów Kopcińskiego, ekstrakt dramatu, stanowiący jedną piątą jego objętości. Postać Księdza z *Dziadów* według Białoszewskiego wypowiada 25 fraz, Dzieci – 6, a Gustaw – 194.

„Długą opowieść ścisnął [Białoszewski] w monolog całkowicie skupione go na sobie szaleńca, wpatzonego w lustro pamięci, na którym wyświetlają

„rozlatywanie się”, „znikanie”, „transformował w sensne wyobrażenia i majaki, transowe przywidzenia, głosowe i foniczne seanse, które przypominały spirytystyczne i były jak widmo samego surrealizmu, powracające w neoawangardowych performansach”; tamże, s. 157.

15 To zresztą interesujący przypadek intertekstualności, a właściwie interaudialności, zwłaszcza ze względu na skomplikowany status podmiotu. Białoszewski, wykorzystując w nagraniu *Dziady*, jednocześnie odnosi się do cudzego tekstu i na jego podstawie tworzy własny (?) utwór dźwiękowy, który zarazem stanowi komentarz do innego utworu, *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Dziękuję Joannie Niżyńskiej za zwrócenie uwagi na kwestię intertekstualności.

16 Białoszewski zmarginalizował również znaczenie kochanki, a więc wyciszył wątek damsko-męskiego erosu, jako skądinąd obcy sobie, a zaakcentował wątki tanatyczne oraz emocjonalne reakcje Gustawa; przeniósł zatem akcent z problemu osobistej tragedii miłosnej na samo traumatyczne przeżycie, które w *Dziadach* według Białoszewskiego ma nie do końca jasną przyczynę, co może zresztą oddawać kwestię problematycznego rozpoznania źródła własnych doświadczeń w pracy nad strauumatyzowaną pamięcią.

się cząsteczki jego wspomnień, myśli, uczuć¹⁷ – pisze Kopciński. Istotnie, w samych partiach Gustawa Białoszewski usuwa jego pogodne wspomnienia, a uwypukla – samym wyborem tekstu, a także melicznym akcentowaniem – partie, w których objawia się wizerunek człowieka udręczonego, psychicznie rozchwianego, w letargu przechodzącym w amok, tak jakby celem owej literackiej pracy nad cudzym tekstem było podkreślenie dramatyzmu postaci. Gustaw – ni postać, ni widmo, na granicy życia i śmierci, oblędu i świadomości – przypomina samego Mirona, bohatera *Pamiętnika*..., ocalałego spod gruzów, oszołomionego własnym przeżyciem po każdym świeście kuli i każdej eksplozji; tego, który w *Pamiętniku*... jakby na naszych oczach nagle wpada do „jednoczegoś piętrowego”¹⁸, a może nawet bardziej przypomina tego, który jak romantyczny upiór powraca w koszmarnych snach zapisanych w późniejszej względem *Pamiętnika*... prozie autobiograficznej (*Szumach, zlepiach, ciągach, Rozkurzu, Tajnym dzienniku*).

Gustaw Pustelnik zjawia się w domu Księdza post factum, z obolałą pamięcią, tymczasem w *Pamiętniku*... śledzimy jakby bieżące perypetie bohatera pobudzonego adrenaliną, czujnego, stale gotowego do ucieczki, choć niekiedy również zrezygnowanego i udręczonego: „Zaczęło się źle. To nie to, że dopiero wtedy. (Bo ileś razy zaczynało się źle). Ale samopoczucie. Osaczenia. Tym razem narastające do niemożliwości”¹⁹, „Zrobiło mi się niemiło, że to już. I znów zapadła we mnie zgoda na śmierć. Chodziło tylko o sposób”²⁰. Bohater-narrator bywa też przeciążony napięciem i strachem: „Znów zaczął się dygot. Osuwanie się z szumem. Coraz większym. Swen ścisnął mnie ręką za kolano. Ja wciskałem w siebie oczy i wtulałem w kołnierz głowę: Więc już? to już? tak, trudno, tylko czy ściśnie od głowy? do nóg? spłaszczy? i żeby tylko prędko. Dwa sklepienia razem runęły z pierwszego piętra na parter, więc teraz my”²¹. Ale właśnie są to „jakby bieżące” zdarzenia, w istocie wydobyte z obolałej pamięci. Skala dramatyzmu wydarzeń przeszłych i niby-teraźniejszych we wspomnianych utworach wydaje się podobna. Tak samo – o czym piszę więcej w dalszej części tekstu – jak apokaliptyczne obrazy, ruiny i zgłiszcząca tworzące zbliżone tła wydarzeń w obydwu utworach.

17 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 152.

18 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 71.

19 Tamże, s. 81.

20 Tamże, s. 154.

21 Tamże, s. 93.

Analogii między Mironem a Gustawem zdrowy rozsądek każe zrazu zaprzeczyć. Bo czy można dopatrywać się pokrewieństwa czy bezpośredniego związku między utworami dwóch autorów, których dzieli ponad dwieście lat? I które różni w zasadzie wszystko: epoka, temat, problematyka, rodzaj literacki, repertuar konwencji, całkowicie odmienny język. A jednak wiąże je jakiś rodzaj identyfikacji autora z głównym bohaterem²², widoczny w perspektywie pracy nad tekstem; oczywisty w autobiograficznym *Pamiętniku...*, w którym Białoszewski mierzy się z własną pamięcią, traumatycznym wymiarem swoich doświadczeń, sposobem ich zapisu „przechodzącego przez ucho”, strukturami i kolejami własnej historii i opowieści. I mniej oczywisty w jego wersji *Dziadów*; trudno bowiem wyrokować o możliwej identyfikacji autora z podmiotem mówiącym, gdy sama kwestia autorstwa głosowej rejestracji dramatu jest niejasna. Czy może o nim przesądzać sama okoliczność zmontowania cudzego materiału literackiego? Może nie, ale wiele tu znaczy szczególnie stosunek Białoszewskiego do Mickiewiczowskiego dramatu.

Wydaje się, że okres długiego, intensywnego krążenia wokół *Dziadów* i *Pamiętnika...*, poprzedzający ich wydanie, jest na tyle istotny i znaczący dla zrozumienia ich roli w życiu twórczym autora, że można by je objąć ramą procesu twórczego²³. A w zasadzie warto by spojrzeć na ten proces jeszcze szerzej i potraktować zmontowane od nowa *Dziady*, *Pamiętnik...* i późniejszą prozę, w której Białoszewski mierzy się ze swoją bolesną pamięcią, jako elementy jednego procesu twórczego, a nie pojedynczych cykli pracy nad osobnymi tekstami. Ów proces obejmowałby obydwie utwory literackie i ich nagrania, bruliony i komentarze, a także opisane przypadki lektur i kształtujących narrację rozmów.

Twórczość Białoszewskiego bywa zresztą tak postrzegana w badaniach; po pierwsze jako procesualna i performatywna, rozpatrywana jako całość razem z pracą twórczą poprzedzającą wydanie dzieła. Joanna Niżyńska określa *Pamiętnik z powstania warszawskiego* jako performans świadectwa mówionego²⁴ i traumatycznego²⁵, performans opowiadania²⁶ i tekstualnych podmiotowości,

22 Role autora, narratora i bohatera oczywiście przenikają się w autobiograficznym *Pamiętniku...*

23 Takie rozumienie dzieła Białoszewskiego, uwzględniające proces twórczy, proponuje Agnieszka Karpowicz w książce *Białoszewski temporalny*.

24 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 62.

25 Tamże, s. 134.

26 Tamże, s. 137.

które pozwala odsłonić odtworzenie strategii tekstowych Białoszewskiego²⁷. Według Kopcińskiego Białoszewski uruchamia *Dziady*, a jego nagranie daje nam dostęp do „poety w jego indywidualnym performansie głośnej lektury arcydramatu Mickiewicza”²⁸. Agnieszka Karpowicz z kolei rozpatruje literaturę Białoszewskiego jako proces, nie utwór; i ów proces traktuje jak dzieło sztuki²⁹; w brulionach *Pamiętnika*..., w myśl założeń krytyki genetycznej, dostrzega etap pisania związany z historią jego procesu³⁰. Podobnie Piotr Sobolczyk, który proponuje nie dziełocentryczny, lecz psychocentryczny ogląd *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. „W psychotraumatocentrycznym oglądzie książkowy *Pamiętnik*..., ogniwo w procesie, jest w istocie palimpsestem pełnym nakładających się niedopowiedzeń, przemilczeń, usunięć, niewyzyskanych możliwości, dziur”³¹. Sobolczyk nie ogranicza interpretacji do samego utworu (byłoby to sprzeczne z założeniami jego tekstu); dostrzega w *Pamiętniku*... element sztuki, działania artystycznego, które sytuje pomiędzy biegunami dzieła jako faktu literackiego i twórczości efemerycznej, oralnej, sytuacyjnej³².

[Białoszewski] włączał sytuacyjność, oralność, performatywność, parateatralność, wykonywalność (nagrania, czytanie na spotkaniu autorskim, jak i w domu dla dwóch osób) – w obręb pisanego i opublikowanego ostatecznie „dzieła”, ale nie po to, by je uwznioślić czy nawet w tradycyjnym sensie „utrwalić”, „u-pamiętnić” owym „dziełem” jako czymś a priori ważniejszym i wspanialszym³³.

W tak szerokiej koncepcji literatury uznaje powojenne reportaże za „post-pamiętnik”; ich „akcja” zaczyna się tam, gdzie kończy się okres przedstawiony w *Pamiętniku*...³⁴. Sobolczyk porównuje opisywane w tych dwóch utworach

27 Tamże.

28 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 116.

29 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 149.

30 Tamże, s. 168.

31 P. Sobolczyk, *Dalsze losy, bliższe traumy. Ku psychocentrycznej wizji „Pamiętnika z powstania warszawskiego”*, „MiroFor” 2024, t. 4: Co już. Co jeszcze, s. 91.

32 Tamże, s. 73.

33 Tamże.

34 Zwraca też uwagę, że jednocześnie reportaże są prepamiętnikiem ze względu na chronologiczny porządek pracy twórczej.

miejsca, dostrzegając w obu narracjach ślady doświadczenia traumatycznego w duchu Lacanowskiej psychoanalizy.

Podobnie obie badaczki, Niżyńska i Karpowicz, niezależnie od siebie dostrzegają regułę łączenia się i wzajemnego przenikania utworów Białoszewskiego. Karpowicz śledzi związki głównie między *Chamowem* i *Tajnym dziennikiem*, nie w porządku intertekstualnym, lecz temporalnym. Analizując konfiguracje kalendarzowe, teksty wydane i notatki rękopiśmienne, rekonstruuje kalendarz pisania i namnażanie różnych form literackich opisujących te same zdarzenia; w całości pisarstwa Białoszewskiego z połowy lat siedemdziesiątych widzi magmę piśmienną, która daje się dzielić na mniejsze porcje, włączane wtórnie w różne całości, przetwarzane, dzielone na mniejsze porcje³⁵. Z kolei Niżyńska opiera rozprawę między innymi na przekonaniu o związku *Pamiętnika z powstania warszawskiego* z późniejszą prozą Białoszewskiego spod znaku życiopisania. Przejście od poezji eksperymentalnej sprzed *Pamiętnika*... do wydawanej po nim prozy epizodycznej Niżyńska odczytuje na poziomie psychobiograficznym, odwołując się do koncepcji pamięci traumatycznej: „od traumatycznego wzorca «nieprzerwanej sekwencji» autor przechodzi – poprzez złożenie traumatycznego świadectwa, jakim jest *Pamiętnik* – do wielości sekwencji («szumów, zlepów, ciągów») pamięci narracyjnej”³⁶. W tym sensie uznaje małe narracje za kontynuację terapeutycznego rozpracowywania przeszłości³⁷.

Podobnie postrzega rolę twórczości Białoszewskiego Jacek Kopciński, w jego ujęciu IV część *Dziadów* to dla poety jednocześnie źródło archaicznego, żywej poezji mówionej, rodzaj artystycznego rytuału i lustrzane odbicie jego własnych doświadczeń, traktowane zarazem jako narzędzie autoterapii. „Mój Gustaw”, jak zdaje się mówić o nim Białoszewski, to nie tylko „moje przedstawienie”, „moja rola” i aktorska interpretacja; „mój” to taki, jakim go postrzegam i jakiego przeżywam – pisze o Białoszewskim Kopciński³⁸. W przemontowanych *Dziadach* nie chodzi jednak tylko o sportretowanie Gustawa na własną modłę i przepuszczenie jego doświadczeń przez własne. Jak przekonuje Kopciński, Ja-Gustaw, czyli ten Gustaw, w którym przejrzał się Miron,

35 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 10-11.

36 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 157.

37 Tamże.

38 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 56.

odprawia własne „dziady”, by skonfrontować się ze swoim widmowym ja³⁹. Wywołuje je, „kontaktując się z realnością swoich wspomnień, pragnień, lęków i traum, a te jego domowe «dziady» stanowiły zarazem akt transgresji i samopoznania. Odprawiał je dla «ćwierczabawy», ale w «zapamiętaniu», wśród luster i szyb w zagrożonym pokoju, lub na głos, przy mikrofonie i zapalonych świecach”⁴⁰. Dziady, przekonuje Kopciński, pozwalają Białoszewskiemu pośredniczyć między światem żywych i umarłych, nawiązywać kontakt z samym sobą terazniejszym, przeszłym i przyszłym⁴¹.

Cóż [...] ostatecznie odkrywa Białoszewski w IV części *Dziadów*, co z niej wydobywa? Regułę najstarszej, „żywej”, bo gadanej i śpiewanej poezji; partyturę uczuć wstydlwych, ale najprawdziwszych; typ bohatera o bliźniaczej względem siebie samego wrażliwości; wzór quasi-poetyckiej autoterapii słowem poprzez monologowe „wypowiedzenie się”; wreszcie swoisty model artystycznej ekspresji, polegający na świadomym konstruowaniu pewnej formy udanego, podszytego zabawą i stosownie zironizowanego rytuału literacko-teatralnego, który staje się bezpiecznym wehikułem wywoływania i „oczyszczania” najgłębszych przeżyć jego jedyne go uczestnika, a zarazem sprawcy. Reguła śpiewności, partytura uczuć, typ bohatera, wzór terapii i model niby-rytuału, czyli tradycja poezji „żywej”, z torów wspólnotowo-sakralnych skierowanej na tory egzystencjalne (i poetyckie!) – oto co Białoszewski odnajduje u Mickiewicza, a potem aktualizuje w swoim teatrze⁴².

Tej intrygującej interpretacji Kopciński nie pogłębia jednak własną lekturą samego dramatu Mickiewicza zmontowanego od nowa przez Białoszewskiego. Owszem, streszcza zawartość poszczególnych scen, szczegółowo omawia okoliczności powstania tego głosowego utworu, opisuje jego znaczenie w życiu poety, ale zasadniczo swoją książkę poświęca innym kwestiom niż te wokół pytań, które chciałabym zadać tej transkrypcji *Dziadów*: jakie konkretnie wspomnienia, uczucia i przeżycia może odnajdywać Białoszewski w cudzej fikcyjnej opowieści, jakiego rodzaju pamięć uruchamia w nim ten dramat, jakie zdarzenia

39 Tamże, s. 170.

40 Tamże, s. 157-158.

41 Tamże, s. 157.

42 Tamże, s. 57.

ją wypełniają. I wreszcie, w jaki sposób podporządkował *Dziady* własnej opowieści, które fragmenty wybrał, a które odrzucił. Mówiąc w kategoriach utworu głosowego: co wyciszył, a co wygłosił, w znaczeniu dosłownym (czyli: co wypowiedział), ale też neosemantycznym: co wygłosił, a więc którym fragmentom pozwolił wybrzmieć, które uczynił głośnymi, czyli znaczącymi. Jego głos staje się narzędziem autorskiego wyboru, nadawania znaczeń. Ale istotne znaczenie ma również opublikowany przez Kopcińskiego tekst, daje bowiem wgląd w obszary wyciszone, które siłą rzeczy znikają w nagraniu, a w transkrypcji tworzą bogatą, znaczącą sferę uwidocznionych przemilczeń. W ich ujawnionym nagle kontekście treści wygłoszone nabierają nieco innego znaczenia.

Zgodnie ze swoją nowatorską koncepcją tekstowej edycji utworu głosowego⁴³ Kopciński nałożył na oryginalną wersję *Dziadów* części IV, spisanej za edycją Stanisława Pigionia⁴⁴, wariant Białoszewskiego. Mickiewiczowski oryginał zapisał szarą czcionką. Czarnym fontem zaznaczył te fragmenty *Dziadów*, które wybrał i odczytał Białoszewski, czarnym pogrubieniem wyodrębnił dodatkowo słowa akcentowane przez poetę melicznie. Zapis uzupełnił złożonym systemem didaskaliów; te pochodzące z dzieła Mickiewicza zapisał szarą kursywą w nawiasie okrągłym, czarną kursywą w nawiasie kwadratowym opisał własną charakterystykę intonacji Białoszewskiego, podobnie, lecz krojem prostym zaznaczył jego zmiany i przestawki w obrębie jednego wersu, a w klamry ujął całe wersy oryginalnego tekstu, które Białoszewski przeniósł w inne miejsce. Z kolei w ukośnikach umieścił trzaski i gesty foniczne. Ponadto dodał sformułowania Białoszewskiego pochodzące z didaskaliów do jego dramatu *Osmędeusze*, który odbiera jako powiązany z *Dziadami*, i odczytu *O tym Mickiewiczu jak go mówię*. Na końcu umieścił kod QR odsyłający do strony z zapisem dźwiękowej wersji dramatu (zamieszczam go również pod tym tekstem⁴⁵), co pozwala ten utwór w całości ogarnąć, usłyszeć i przeczytać w równoległej audielekturze. Opracowany przez Kopcińskiego system edycji przenoszę do swoich cytatów z transkrypcji dramatu dźwiękowego, na szaro zapisując fragmenty wyciszone w montażu.

W nagraniu własnej wizji *Dziadów* części IV Białoszewski wyciszył, mówiąc ogólnie, treści łagodne i sielankowe (np. „Z pałaców sterczących dumnie/

43 Wspartą pomysłem Anny Mędrzejkiej.

44 A. Mickiewicz, *Utwory dramatyczne*, t. 3: *Dziady*, oprac. S. Pigoń, Czytelnik, Warszawa 1955.

45 Za jego udostępnienie dziękuję Wydawnictwu Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego. Oto link do nagrania: <https://encyklopediateatru.pl/multimedia/5254/dziady-mirona-bialoszewskiego> (6.05.2024).

Znijdź, piękna, do mojej chatki; znajdziesz u mnie świeże kwiatki,/ czułe serce znajdziesz u mnie. // Widzisz ptasząt zalecanki, Słyszysz srebrny szmer strumyka; Dla kochanka i kochanki/ Dostyć domu pustelnika”⁴⁶). Ich pominięcie bardziej rzuca się w oczy we fragmentach łączących zapisany na szaro (odrzucony przez Białoszewskiego) tego rodzaju fragment oryginalnego dramatu z odmiennym czarnym (a więc wybranym przez Białoszewskiego) fragmentem wyjaskrawiającym dramatyzm i grozę sytuacji, do której Białoszewski w swoim wyborze wyraźnie zmierza:

Niedawno odwiedzałem dom nieboszczki matki,
/przypnięcie/
 Ledwie go poznać mogłem! Już ledwie ostatki!
/przestąpienie/
 Kędy spojrzysz, – rudera, pustka, zniszczenie!
 Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie,
 Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu zioła,
 Jak na smętarni w północ, milczenie dokoła!
 O, inny dawniej bywał przyjazd mój w te bramy;
 Po krótkim oddaleniu gdym wracał od mamy,
 Już mię dobre życzenia spotkały z daleka
 Życzliwa domu czeladź aż za miastem czeka
 Na rynek siostry, bracia wybiegają mali
 „Gustaw! Gustaw!” wołają, pojazd zatrzymali,
 Lecą nazad, gościńca wzięwszy po pierogu;
 Mama z błogosławieństwem czeka mię na progu⁴⁷.

Białoszewski portretuje Gustawa przede wszystkim wyborem jego własnych wypowiedzi, zarówno tych, w których bohater wprost opisuje swoją sytuację, jak i tych, które (jak w tym przypadku), unaoczniając jego spojrzenie na rzeczywistość, dają wyobrażenie o stanie jego ducha. W ujęciu Mickiewicza formułowane przez Gustawa wspomnienie domu rodzinnego wydaje się – mimo jednostkowego punktu widzenia – zobiektywizowane, tj. zrównoważone, nasświetlające różne, także pozytywne doświadczenia. Białoszewski tymczasem wycisza zaprzeszłe wspomnienia szczęśliwej młodości Gustawa i wygłasza

⁴⁶ Transkrypcja nagrania „Dziadów” części IV Adama Mickiewicza w wykonaniu Mirona Białoszewskiego, w: J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 177.

⁴⁷ Tamże, s. 203.

same gorzkie słowa ukazujące żaloszny obraz pozostałości po domu: ruiny, chwasty i porozpadane elementy zabudowy. Skądinąd krajobraz ten przypomina opisywaną w prozie Białoszewskiego zburzoną w trakcie powstania, po wojnie porośłą „zielskiem” Warszawę. „Kędy spojrzysz, – rudera, pustka, zniszczenie!/ Z płotów koły, z posadzek wyjęto kamienie”, czytamy w *Dziadach*. A w *Pamiętniku*...: „Więc zaczęli ludzie wyrywać płyty z chodników, bruki z ulicy”⁴⁸, bo „pierwsze barykady – prowizoryczne – drewniane – nie były nic warte. Czołgi szły po nich. Pociski od razu to zapalały. Albo bomby zapalające”⁴⁹; „Rozłupane kamienice. Nadbudówki. Po ileś pięter. Rozłupane na piony. W ukosy. Puste. W wióry. W wisior. Z wapna, trzciny, desek, cegieł. [...] Warszawa zdradzała się ze wszystkich swoich sekretów. Już się zdradziła – nie ma co ukrywać. Już się sypnęła. Wkopała. I te sto lat wkopała”⁵⁰. Te sto lat wcześniej, w świecie Gustawa, „Dziedziniec mech zarasta, piołun, ostu ziola, / Jak na smętarni w północ, milczenie dokoła!”. A w centrum Warszawy w roku 1945 „W Alejach Jerozolimskich sterczała w poprzek, nad rowem kolei przechylona, ni to wielka krata, ni to wielki ruszt po nowym dworcu. Bliżej Żelaznej było odludnie. W lecie o zachodzie wychodziło w Aleje Jerozolimskie dwoje starych ludzi, typowo śródmiejskich z krową. Paśli tę krowę do zapadnięcia nocy nad wąwozem kolei, bo tam rosła bujna trawa”⁵¹.

W równoległej lekturze *Dziadów* i *Pamiętnika z powstania warszawskiego* rezonują ze sobą również fragmenty luźniej powiązane. Myślę tu przede wszystkim o długiej scenie pożaru w *Pamiętniku*... i żarliwym, patetycznym wyznaniu Gustawa miotanego sprzecznymi, gwałtownymi emocjami; w nagraniu emocjonalny wydźwięk partii Białoszewski podbija melicznym akcentowaniem, zaznaczającym kluczowe w tej wypowiedzi słowa:

[mówi nizej, z zaśpiewem, stosuje akcentację meliczną]

Pogrzej się! dobra, Księżę, arcyprzednia rada!

(śpiewa pokazując na piersi)

Nie wiesz, jaki **tu** żar płonie,

Mimo **deszczu**, mimo **chłodu**,

Zawsze płonie!

48 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 9.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 102.

51 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 5: *Szumy, zlepy, ciągi*, PIW, Warszawa 2014, s. 103.

Nieraz chwytam **śniegu, lodu**,
 Na gorącym cisnę łonie;
 I śnieg tonie, i lód tonie,
 Z piersi moich [mojej] **para** bucha,
Ogień płonie!
 Stopiłby kruszce i głązy,
 Gorszy niż ten **tysiąc** razy
 (*pokazując kominek*)
Milion razy!
 I **śnieg** tonie, i **lód** tonie,
 Z piersi moich [mojej] **para** bucha,
Ogień płonie!⁵²

Białoszewski miał alergię na wielkie słowa, powściągliwie tonował gwałtowne emocje (dając niekiedy wybrzmieć jedynie radosnej ekscytacji), toteż trudno wyobrazić sobie podobne wyznanie w jego prozie autobiograficznej⁵³. Daje tu jednak do myślenia analogia ze stojącą w płomieniach Warszawą, z jej opisem, który w powstańczym tu i teraz nazywa wprost wielki pożar miasta, ale w perspektywie pracy nad wspomnieniami, nagraniami, tekstami nabiera metaforycznego znaczenia rozpalonej pamięci, wewnętrznego, bolesnego żaru, który trudno ugasić, dlatego tak żywo, sensualnie „zawsze płonie” ogień sprzed dwudziestu lat i wciąż „z piersi para bucha”; stąd – w tym wyimku bardzo długiego fragmentu *Pamiętnika...* – tyle szczegółów misternie odtworzonej mikrotopografii ucieczki przed ogniem.

Barykada. Przeciskamy się. Do Solnej. Pali się po drodze. Huczy. Lecą belki. Szum. Spadają w ogień. Z dudnieniem. Lecimy Solną. Do Elektoralnej. Barykada. Przeciskamy się. I dalej. Elektoralną. Do placu Bankowego [...] Pali się po prawej stronie. Cały dom – jeden płomień. Lecimy. Gdzieś za Orłą pali się cały dom po lewej stronie. Właściwie dopala się. Stropów już prawie nie ma. Ani ścian. Tylko wielkie ognisko na jakie trzy piętra.

52 Tamże, s. 177.

53 W tym i innych fragmentach nagrania można się dopatrzeć i dosłuchać intencji parodystycznej i ironii, nieobcej również *Pamiętnikowi...* Ironia, która jest zresztą podszewką wielu polskich dwudziestowiecznych utworów, równoważy tu tragizm opisu wojennych doświadczeń i tworzy dystans wobec egzaltowanego tonu wyznania Gustawa. Za rozmowę na ten temat dziękuję Jackowi Kopcińskiemu, Adamowi Poprawie i Tadeuszowi Sobolewskiemu.

Znów szumią belki, obrywają się. Gorąco. To chyba Urząd Miar i Wag. Noc. Tu ciszej. [...] Jesteśmy nie jedni w biegu. Cały potok na Starówkę. Więc za ludźmi wlatujemy w lewo. W dziedzińce – na tyły – Resursy, czyli Rotundy, dawnego Ministerstwa Finansów i pałacu Leszczyńskich. Luźniej, mniej ciasno. Od placu Bankowego pojedyncze huki. I znów gzymsy. Tylko mniej szare. A żółte. To znaczy w tym świecie (ledwie świecie) takie, jakby pod śniedzią. To tu może te gołębie. Się zrywały. Albo też tylko te gzymsy⁵⁴.

Zwracając tu uwagę starania o precyzyjne odtworzenie z pozoru nieistotnych szczegółów, takich jak etap pożaru w konkretnym miejscu („pali się [...] Właściwie dopala się”) czy odcień odpadających gzymsów („mniej szare. A żółte [...] takie, jakby pod śniedzią”). Rytmiczny porządek tego opisu, powracające jak refren nieszczęsnej pieśni słowa („Przeciskamy się”, „Barykada”, „Lecimy”) przywodzą z kolei na myśl cykl wielokrotnie wyświetlanej i opowiedanej sekwencji wydarzeń. A niby-zdania porozkrawane na pojedyncze słowa i wyrażenia przyimkowe odtwarzają żywą, pełną chaotycznych dopowiedzeń relację. Oddany w tekście żywy tok mowy jest swego rodzaju ekwiwalentem żarliwej emocjonalności wyznania Gustawa.

Z ogniem i żarem kontrastuje w *Pamiętniku*... i *Dziadach* równoważna z nimi ciemność, która w planie metaforycznym pozwala wiązać ze sobą pokrewne zagadnienia tych dwóch utworów. Tu – w powiązaniu z innymi fragmentami nagrania *Dziadów* – widoczny staje się motyw widma, zbłąkanej duszy i sądu ostatecznego.

Ten migający wokoło oomy rój skrzydlaty
Za życia gasił każdy promyczek oświaty,
Za to po strasznym sądzie ciemność ich zagarnie;
Tymczasem z potępioną błakając się duszą,
Chociaż nie lubią światła, w światło lecieć muszą⁵⁵

Być może Gustaw (i Mickiewicz, i Białoszewskiego) widzi samego siebie jako cme; blisko sceny finałowej („Bo słuchajcie i zważcie u siebie, [...] Że według Bożego rozkazu:/ Kto za życia choć raz był w niebie, [...] Ten po śmierci nie

54 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 27.

55 Tamże, s. 219.

trafi od razu”⁵⁶) Gustaw wyznaje, teraz już mówiąc o sobie: „Tymczasem, jak cień błędząc przy kochanych wdziękach, / Bywam albo w niebiosach, albo w piekła mękach. / Gdy ona wspomni, westchnie i łezkę wyleje, / Zbliżam się do usteczek, biały włos rozwieję, / Zmieszam się z odetchnieniem i przeniknę ciebie, / i jestem w niebie”⁵⁷, co potwierdza jego widmowy status błakającej się duszy czyścicowej. Abstrahując od kontekstu teologicznego (Białoszewski nie był religijny, pomijając udział we wspólnotowych powstańczych modlitwach), w romantycznej kreacji upiora mógł rozpoznać samego siebie. Oto jego postać z koszmarnego snu, zapisana w *Szumach, zlepatch, ciągach*:

Z półtora roku temu śni mi się jako zupełna rzeczywistość, że jesień, zimno, zupełna rudoczarna ziemia, dużo gliny, lepi się, rowy. Jakies ciuchy, straszne. Szary dzień. Ja wychodzę chyłkiem z rowu. Widzę, że tam gdzieś angażują do robót, do kopania. Zależy mi na tym, żeby się do tych robót dostać. Omijam leżące podejrzone palta, nie palta, podejrzone łachy, a może to łachy z ludźmi [...] i podchodzę chyłkiem do faceta, który angażuje, coś spisuje. Chodzi mi o to, żeby mnie nie rozpoznał, żeby się nie kapnął. Bo nim doszedłem do niego, już wiedziałem dobrze, że należą do tych w paltach, tych z rowu. Sam jestem taki wykopany, niedogrzebany, po prostu trup i muszę za wszelką cenę udawać żywego, jako tako zdolnego do kopania łopatą. Nie jestem ani przestraszony, ani zrozpaczony. Pogodzony ze swoim losem. Jest dawno po rezygnacji, po wszystkim⁵⁸.

Motyw odkopywania półmartwych ludzi, pogrzebanych, ale żywych, w jakiś sposób pogodzonych ze swoim losem („zapadła we mnie zgoda na śmierć”) często powraca w *Pamiętniku...*; musiał autorowi silnie wryć się w pamięć.

To już były te dni, kiedy co godzinę, co pół godziny coś się zawałało koło nas, bliżej, dalej, wyżej, zasypywało. Część się ratowała, jak mogła. Jedni drugich, jak mogli, odgrzebywali. Co pewien czas do naszych schronów wchodziłi nowi ludzie. Osypani jeszcze tynkiem, z tobołkami, bez tobołków, bez niczego, z dziećmi, z rodzinami, samotni. Wchodzili. Wlatywali⁵⁹.

56 Tamże, s. 221.

57 Tamże, s. 220.

58 M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, s. 214.

59 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 90-91.

Abstrahując od metafory miotającej się wokół światła ćmy, w której rozpoznaje się Gustawa, w *Dziadach* niejednokrotnie wprost określa on samego siebie jako postać wpółżywą, upiorną, widmową: „[mówi omdlewając, potem mocniej, rzeczowo]⁶⁰/ Umarły!... o nie! tylko umarły dla świata!/ Jestem pustelnik, czy mnie [wy]⁶¹ rozumiecie?”⁶². Świadomy tego stanu lokalizuje źródło swojego cierpienia w minionej krzywdzie, która stała się zarzewiem wszystkich jego późniejszych doświadczeń. Podkreślona w monodramie samoświadomość Gustawa przywodzi na myśl specyfikę pracy nad doświadczeniem traumatycznym, charakterystyczną także dla powojennej pracy pamięci samego Białoszewskiego. Na ten trop kierują również inne kwestie Gustawa:

Młodości mojej **niebo** i tortury!
One zwichnęły osadę mych skrzydeł
I wyłamały do góry,
Że już nie mogłem na dół skrócić lotu.
Kochanek przez sen tylko widzianych mamideł;
Nie cierpiąc rzeczy ziemskich nudnego obrotu,
Gardzący istotami powszedniej natury
Szukałem, ach szukałem tej boskiej kochanki,
Której na podświetlonym nie było świecie⁶³.

Wyciszenie wypowiedzi Gustawa w miejscu kluczowym z punktu widzenia jej semantyki („Szukałem, ach szukałem” – tylko czego?), a więc zachowanie jej celowo wadliwej postaci na poziomie wypowiedzi bohatera buduje jego wizerunek osoby niespełna rozumu, choć taki obraz Gustawa tworzą głównie relacje pozostałych postaci dramatu. Tortury młodości, które zwichnęły osadę skrzydeł, to metafora bliska doświadczeniu Białoszewskiego, o czym zaświadcza formułowane z perspektywy wielu lat PO opisy doświadczeń młodego autora, który w czasie powstania miał 22 lata. „Jak tylko gorzej mi się powodzi i ze sobą świadomym toczę grę o dobrą minę, to podświadomość zaczyna się rządzić w moich snach w sposób bezwzględny. Syntetyzuje mi to wszystko w tortury, szantaże i ostatecznie w powstanie. Powstanie

60 Charakterystyka intonacji Białoszewskiego, zapisana przez Jacka Kopcińskiego.

61 Zmiana Białoszewskiego w stosunku do oryginału, zaznaczona przez Jacka Kopcińskiego.

62 Tamże, s. 175.

63 Tamże, s. 181.

zawsze na mnie czyha”⁶⁴ – czytamy w *Rozkurzu*. Ten sam fragment pojawia się w *Tajnym dzienniku*, z dopowiedzeniem po „czyha”: „To, że powstanie przeżyłem, to jeszcze nie wyklucza tego, że w powstanie mogę zginąć. Kiedy będę umierał, w malignie może mnie dopaść sen, że ginę w powstaniu”⁶⁵. Ale i w *Pamiętniku*... pojawiają się opisy pamięci retrospektywnej, świadczące o bolesnej trwałości traumatycznych doświadczeń i aktualnym wymiarze „tortur młodości”. W scenie grupowej ucieczki Mironowi nagle rozwiązuje się tobolek z sucharami, próbuje je zbierać w popłochu („Przecież głód. Każda garść sucharów to życie na dzień”⁶⁶), nie bacząc na rozpaczliwe krzyki bliskich, prosby, żeby biegł dalej.

Wołali wszyscy. Ciotka Uff. Zbyszek. Swen. Celina. Swen bardzo krzyczał.

– Miron! Miron!

Mam te głosy do dziś w uszach, jak żywe. Czekają. Trochę idą. Prawie wracają. Stają nade mną. Z tymi tobołkami. Garbaci. Bo wciąż bzyka i bzyka. I wali. A tu każdy suchar. A tu ile ich w trawie. Trawa gęsta. Zbieram, piorunem. Ale...

– Miron! Miron!⁶⁷

Żywe głosy, które podmiot tych wspomnień wciąż słyszy, zdają się funkcjonować niezależnie od niego, choć są funkcją jego wyobraźni i pamięci⁶⁸. Autonomiczne, spersonalizowane czekają, wracają, chodzą, stoją nad Mironem. To znów zlewają się z opisywanymi postaciami (abstrakcyjne głosy dostają nagle garbu, taszczą tobołki); niewątpliwie wymykają się Mironowi spod kontroli, mają władzę nad jego myślami, co jednak całkowicie go nie obezwładnia, w przeciwieństwie do Gustawa, który ostatecznie popada w obłąd. Wskazuje na to choćby scena, w której Pustelnik przywłókł gałąź i przedstawił

64 M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 8, PIW, Warszawa 1980, s. 130.

65 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Znak, Kraków 2012, s. 488.

66 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, s. 101.

67 Tamże.

68 Owe „żywe głosy” nadały temu fragmentowi *Pamiętnika*... charakter quasi-dramatyczny, być może z inspiracji *Dziadami*. Dziękuję Agnieszce Klubie za tę cenną uwagę. Quasi-dramatyczność cechuje w zasadzie całą prozę Białoszewskiego, nie tylko *Pamiętnik* w partiach przywoływających cudze głosy, ale też w mikroopowiadaniach w całości wypełnionych dialogami – niczym w dramacie.

ją Księdzu i Dzieciom jako swego przyjaciela. Zwłaszcza z ich perspektywy Gustaw jawi się tutaj jako obłąkany.

Mój towarzysz [przyjaciel] zapewne biedny drży u proga! [...]

DZIECIĘ Cha cha cha! Tato, co się jemu dzieje?

Biega i gada ani to, ni owo.

Jakie dziwaczne ubiory!

KSIĄDZ Dzieci, będzie ten płakał, kto się z płaczu śmieje!

Nie śmiecie się! to człowiek bardzo biedny, chory.

DZIECI Chory? a on tak biega, wygląda tak zdrowo!

KSIĄDZ Zdrow na twarzy, lecz w sercu głębokie ma rany.

PUSTELNIK (*ciągnąc gałąź jedliny*)

Chodź, bracie, chodź tu!...

KSIĄDZ (*do Dzieci*)

[*mówi z liturgiczną intonacją i zarazem ogłasza w stylu bazarowej
przekupki*]

On ma rozum pomieszany⁶⁹.

Powiązanie nagrania *Dziadów* z *Pamiętnikiem*..., podobnie jak opisanych przez Niżyńską związków *Pamiętnika*... z epizodycznym życiopisaniem Białoszewskiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, można uzasadnić, dostrzegając w nich pracę nad strauumatyzowaną pamięcią. Niżyńska w analizie tego zjawiska wyłania z prozy Białoszewskiego nie zawsze stematyzowane narracyjne ślady doświadczenia traumatycznego⁷⁰; pojęcie traumy rozumie przy tym szeroko, jako wydarzenie traumatyzujące połączone z zespołem stresu pourazowego, psychicznym urazem będącym skutkiem doświadczenia traumatycznego⁷¹. PTSD – referuje Niżyńska – choć jest następstwem tego wydarzenia, objawia się po czasie, nie daje się więc od razu rozpoznać i rozbroić, co wynika z dysocjacyjnej natury tego doświadczenia (z mechanizmu obronnego, oddzielającego psychikę przeżywającej je osoby od wydarzenia traumatycznego)⁷². Dysocjacja, objaśnia Niżyńska za Maritą

69 Tamże, s. 182.

70 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 65.

71 Tamże, s. 111.

72 C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore–London 1996, s. 91, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 112.

Sturken, pozwala nieświadomie dystansować się od tego doświadczenia, które odtwarza się niezależnie od pamięci. Objawia się ono wtedy – mentalnie i somatycznie – w formie flashbacków, koszmarów sennych i innych powtarzalnych zjawisk⁷³. „Dopiero integracja narracyjna wytwarza pamięć zdarzenia traumatycznego”⁷⁴.

Niżyńska za badaczami traumy zwraca uwagę na specyficzną temporalność tego zjawiska. Wydarzenie traumatyczne należy do przeszłości, ale związana z nim pamięć zaburza teraźniejszość tego, kto je przeżył⁷⁵. Ten paradoks widzi badaczka w pracy Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem*... i w samym materiale literackim. Dysocjację temporalną zdradza kilka płaszczyzn czasowych utworu pozostających w dynamicznej relacji. Niżyńska wskazuje na trzy rodzaje czasu w tekście i powiązane z nimi trzy typy opowiadania: pierwszy to „teraz” wydarzenia traumatycznego, doświadczenie powstania, które odtwarza narrator naiwny; drugi to nawracające „teraz” pamięci traumatycznej związanej z tym przeżyciem i odtwarzanej przez narratora doświadczonego. Trzeci typ czasu i opowiadania to dialektyka „teraz i wtedy” pamięci narracyjnej, która „odtworza przekształcanie się pamięci traumatycznej w pamięć narracyjną poprzez emocjonalne oddziaływanie tekstu na czytelnika, zakodowane w językowych wyborach Białoszewskiego, przede wszystkim tych, które wiążą się z odtwarzaniem oralności”⁷⁶. Jak pisze Niżyńska,

Jednym z celów reprezentacji powstania jest u Białoszewskiego właśnie to: niespodziewane postawienie czytelnika w pozornie niezapośredniczonej, somatycznej, sensorycznej przeszłości i pokazanie, jak zdarzenie traumatyczne nie podlega integracji w czasie rzeczywistym. Zarazem, poprzez integrację obu narratorów, autor chce pokazać proces integracji narracyjnej, to nic, że niedokończony. Niedokończony, otwarty proces pracy pamięci to główny temat *Pamiętnika*⁷⁷.

73 C. Caruth, *Unclaimed Experience*, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 112.

74 M. Sturken, *Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory*, w: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal, J. Crewe, L. Spitzer, University Press of New England, Hanover 1999, s. 231–249, 235, cyt. za: J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 123.

75 Tamże.

76 J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości*, s. 137, zob. też s. 115.

77 Tamże, s. 123.

Otwarty proces pracy pamięci w twórczości Białoszewskiego można rozpatrywać w perspektywie szeroko pojmowanego procesu twórczego, obejmującego różne sposoby wypracowywania integracji narracyjnej. Mieści się w tych ramach rozłożone na wiele lat „gadanie o powstaniu”, tworzenie brulionowych zapisków, nagrywanie opowieści powstańczych na magnetofon, na brudno, na użytek pracy nad tekstem, i profesjonalne, po latach, w studio Polskiego Radia⁷⁸, a także czytanie *Dziadów* po cichu i głośno, w pociągu i przy magnetofonie. W tym procesualnym dziele zawierają się też oczywiście „ostateczne” wersje utworów: nagranie *Dziadów*, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, *Szumy, zlepy, ciągi, Rozkurz...* Tylko co można uznać za ostateczną wersję tych tekstów? Jeśli się nad tym zastanowić, otwarty proces pracy pamięci wykroczy znacznie poza ramy życia Białoszewskiego i poza formy zapisu, którymi on sam się posługiwał. Zapis jego doświadczenia zaczął ponadto inaczej rezonować w publikowanych niedawno remediacjach tych utworów.

Po pierwszym publicznym zaistnieniu *Dziadów* i *Pamiętnika...* – premierze programu z *Gustawem* w Teatrze Osobnym w 1961 roku i pierwszym wydaniu *Pamiętnika z powstania warszawskiego* w 1970 roku – ich losy spletały się kolejnymi podobieństwami. Obydwa czekały kilka dekad na publikację w ostatecznym kształcie, a w zasadzie pod pewnymi względami proces ten jeszcze się nie dokonał. Dopiero w 2014 roku ukazało się tekstowe wydanie *Pamiętnika...* bez cenzury w opracowaniu Adama Poprawy, w słynnej białej serii PIW. *Dziady* według Białoszewskiego, nagrane przez niego na taśmie w 1965 roku, czekały na wydanie w archiwum Muzeum Literatury aż do 2012 roku, gdy ukazały się nakładem wytwórni Bołt Records. Nagranie *Pamiętnika...* wciąż ukrywa w archiwach Polskie Radio. Jeśliby traktować jako dzieło „komplet” nagrania z tekstem, można uznać pracę nad pełnym jego wydaniem za *work in progress*. W tym rozumieniu te dwa dźwiękowo-tekstowe dzieła, jedno wydane pierwotnie jako utwór literacki, drugie jako utwór dźwiękowy, „kompletują się” na naszych oczach. Literacki *Pamiętnik...*, miejmy nadzieję, zyska w końcu dźwiękowy odpowiednik dostępny publicznie, a dźwiękowy *Gustaw* dzięki pracy Kopcińskiego właśnie został wzbogacony o wersję tekstową, trochę być może wbrew zamiarom Białoszewskiego, który ostatecznie zdecydował o dźwiękowej formie swego wariantu *Dziadów* (nie wiadomo nic o tym, by planował wydać transkrypcję).

78 Zarejestrowane między majem a sierpniem 1981 r. autorskie nagranie *Pamiętnika z powstania warszawskiego* znajduje się w archiwum Polskiego Radia.

W pewnym sensie te nagrania i teksty zaczęły żyć swoim życiem, czterdzięci lat po śmierci ich autora. Pisz o tym frapująco Agnieszka Karpowicz:

Choć pisarz nie mógł zapewne w żaden sposób przewidzieć digitalizacji swoich nagrań ani nadejścia epoki cyfrowej, to wydaje się, że nagrywając i analogowymi metodami powielając własną obecność, również tę z przeszłości i sennych wizji, gorączkowo, nieprofesjonalnie eksperymentując z dostępnymi wtedy mediami, odnalazł w zdigitalizowanych archiwach doskonały środek wyrazu, który sprawił, że – jak chciał sam Białoszewski, powołując się na praktyki medytacyjne – „można się uniezależnić od czasu” i „trudno się właściwie wtedy nawet włożyć w kategorie czasu”, a „człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń”⁷⁹.

Karpowicz wiąże te zagadnienia także z zabawą w medium, jaką dzielił Białoszewski z przyjaciółmi. Nagrywanie rozmaitych materiałów na taśmy magnetofonową i filmową (zwane przez Białoszewskiego filmikowaniem) pozwalało im eksplorować problem widzenia, materializowania, unaoczniania (ale też, dodam od siebie, słyszenia) pozaracjonalnej i pozazmysłowej sfery zaświatów, co zbliżało ich do praktyk spirytystycznych⁸⁰.

I tu się łączą różne poruszone w tym tekście zagadnienia związane z pracą Białoszewskiego nad *Pamiętnikiem...* i *Dziadami*. Specyfika eksperymentowania z mediami (rozumianymi niekiedy jako medium): powielanie własnej obecności – również tej z przeszłości i sennych wizji, wyjście z trybów czasu, na które pozwala akuzmatyczna obecność nagranych głosu, oderwanego od źródłowej realnej wypowiedzi głosowej i jednostkowego doświadczenia⁸¹, artystyczne testowanie granic świata realnego w pracy nad nagraniem musiały sprzyjać eksplorowaniu pozaracjonalnych obszarów własnego widmowego doświadczenia, spojrzeniu na siebie samego jak na romantycznego upiora na styku życia i śmierci. A temu właśnie służył monolog Białoszewskiego na podstawie *Dziadów*; Gustaw, przypomnijmy słowa Kopcińskiego, „nawiedza

79 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 225. Cytaty w cytacie pochodzą z wywiadu „To, w czym się jest”. Rozmowa Anny Trznadel-Szczepanek z Mironem Białoszewskim w dniu 2 lutego 1983, „Twórczość” 1983, nr 9, s. 31.

80 A. Karpowicz, *Białoszewski temporalny*, s. 224.

81 Zob. A. Hejmej, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Universitas, Kraków 2022.

dom Księdza, by odprawić w nim własne «dziady», to znaczy skonfrontować się ze swoim widmowym «ja»⁸².

Swego rodzaju wyjście z czasu, jakie umożliwia nagranie, tj. z czasu zarówno teraźniejszego, jak i z przeszłości zapętlonej pamięcią doświadczenia traumatycznego, odpowiada w pewnym sensie odmiennemu trybowi funkcjonowania czasu w procesie integrowania trudnych doświadczeń, przekształcania pamięci traumatycznej w pamięć narracyjną, wiązania „teraz” wydarzenia z „teraz” pamięci. Jednym słowem specyfika medium (nagrania) odpowiada w pewnym sensie specyfice doświadczenia traumatycznego. Być może z powodu takiego odczucia czy rozumienia tych zagadnień Białoszewski wybrał głos i dźwiękowy zapis swojej opowieści o powstaniu, i dlatego zostawił ostatecznie *Dziady* w formie nagrania, a *Pamiętnik*... po książkowym wydaniu profesjonalnie nagrał w studio radiowym.

Fonosfera, jak dowodzi Jakub Momro w poświęconej jej książce *Ucho nie ma powieki* czy w tekście *Echo i medium*, ma efemeryczną, ontologicznie niestałą postać, której nie sposób uchwycić logocentrycznie; dźwięk w tym ujęciu nie tyle istnieje, ile zjawia się, w sposób przechodni, widmowy, relacyjny. Jest więc „albo zapowiedzią, albo sygnałem czegoś innego, albo wreszcie śladem własnej chwilowości, resztką wytracającą się w postaci dźwięków”⁸³. Badacz, wskazując na widmowy status dźwięku, w swoim opisie przechodzi od pojęcia widma, które staje się nawiedzonym duchem w procesie zjawiania się, do echa, które jest figurą medium unieważniającą własną materialność⁸⁴. Zwraca również uwagę na związek między dźwiękową mediatyzacją a jej wymiarem materialnym, w odniesieniu do Pierre’a Bouleza dostrzega w słuchaniu problem zacierania różnicy między rzeczywistością a jej odbiciem czy echem, pojmowanym jako widmo akustyczne⁸⁵. „Dźwięk sam siebie znosi, co oznacza tyle, że trwając, będąc rozciąglym w czasie, i ujawniając własną materialność, równocześnie ją neutralizuje – jego istnienie jest podminowane jego nieobecnością, a nawet więcej: jego nieobecność jest warunkiem możliwości jego nieistnienia”⁸⁶. Dźwięk zaprzecza więc swemu źródłu; rozlega się w powietrzu i w akustycznej przestrzeni zmysłowości odsyła do tego, co

82 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego*, s. 170.

83 J. Momro, *Echo i medium*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 43.

84 Tamże, s. 44.

85 Tamże, s. 40.

86 Tamże.

nie istnieje i jednocześnie wyznacza miejsce temu, czego jeszcze nie ma⁸⁷. „Widmo akustyczne nie pozostawia śladów (w znaczeniu tropu empirycznego), rozsnuwa się w przestrzeni w postaci tego, co jeszcze nie jest w pełni obecne bądź już nie istnieje, między powstawaniem a ginięciem”⁸⁸. Dźwięk nie ma więc uchwytne źródła w czasie;

echo minionego brzmienia wdzierają się w czas teraźniejszy, a medium, będące nośnikiem samego siebie, odtwarza się w przyszłości w szczątkowej formie. To jednak właśnie w tej resztkowości, wskazującej nie tyle na pozostałość po jakiejś minionej obecności, ile w owym niematerialnym śladzie, zmysłowo odczuwalnym i niedającym się przedstawić rezonansie, skrywa się spektralny charakter dźwięku⁸⁹.

Więcej o tym zjawisku pisze Momro w książce *Ucho nie ma powieki*. Ujmowana jako widmo muzyka (a sądzę, że można tak traktować również nagranie *Dziadów*), choć zawiera się w jednej osobliwej chwili, łączy w sobie to, co teraźniejsze i przeszłe, jednocześnie zapowiadając nieokreśloną przyszłość⁹⁰.

dopiero wtedy, gdy postaramy się pomyśleć muzykę jako pewnego rodzaju niematerialny naddatek, ślad akustyczny, będący spektralnym migotaniem obecności i nieobecności, możemy ocalić zdarzenie wpisane w samo istnienie dźwięków, w tę enigmatyczną formę istnienia świata. Akustyczne widmo to właśnie owo „drżenie”, echo rozlegających się brzmień, ich eliptyczne powtórzenie, wreszcie: forma doznawania czasu⁹¹.

Oto *Dziady* według Białoszewskiego: w czasie, którego ramy trudno określić, rozlega się dźwięk o niejasnym statusie i źródle, drżące echo, eliptyczne powtórzenie, głos, który próbuje rozpoznać nieuchwytne doświadczenie widmowej postaci, za pomocą medium, którego kształtu nie sposób uchwycić.

87 Tamże, s. 40-41.

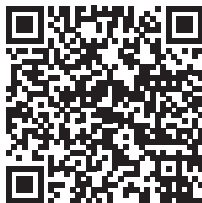
88 Tamże, s. 43-44.

89 Tamże, s. 44.

90 J. Momro, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 48.

91 Tamże.

I tylko daty są pewne: rok 1944, gdy wybuchło powstanie warszawskie, rok 1964, gdy w notatkach zaczyna materializować się jego doświadczenie, rok 2024, gdy w nowych książkach (Jacka Kopcińskiego i Agnieszki Karpowicz, a także najnowszym „MiroForze” poświęconym *Pamiętnikowi z powstania*) procesualne dzieło Białoszewskiego zaczyna inaczej rozbrzmiewać i rezonować, o czym próbuję zaświadczyć w tekście, który zresztą ukazuje się akurat w osiemdziesiątą rocznicę wybuchu powstania warszawskiego.



Abstract

Marta Bukowiecka

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Me-Gustaw, Me-Miron: Forefathers' Eve as an Acoustic Rehearsal of A Memoir of the Warsaw Uprising

Miron Białoszewski recorded his edited version of Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* on a tape recorder, while simultaneously working on *A Memoir of the Warsaw Uprising* and creating handwritten notes and recordings that he later transcribed using a typewriter. In the recording of *Forefathers' Eve*, Part IV of the drama plays a key role, with Białoszewski focusing on the character of Gustaw the Hermit to highlight Gustaw's traumatic experience. Białoszewski's declarations and parallel work on the pieces allow one to see Gustaw as Białoszewski's doppelgänger and treat both works as part of one creative process addressing the trauma of the uprising. Thus, Białoszewski haunts somebody else's drama to discover his own spectral voice. In this context, we can consider the 1965 recording of *Forefathers' Eve* as an acoustic rehearsal of the 1970 *A Memoir of the Warsaw Uprising*.

Keywords

Miron Białoszewski, *A Memoir of the Warsaw Uprising*, Adam Mickiewicz, *Forefathers' Eve*, recording, transcription, voice, specter, trauma, memory