
Hermeneutyczna gra w nasłuchiwanie: Haupt, Białoszewski, Stasiuk

Jacek Kopciński

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 123–136

DOI: 10.18318/td.2024.3.7 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

Zygmunt Haupt, Miron Białoszewski i Andrzej Stasiuk uchodzą za mistrzów multisensorycznej percepcji i ekspresji świata materialnego i jako tacy bywają ze sobą porównywani¹. Jedyny żyjący pisarz z trzech wymienionych, Stasiuk, traktuje Haupta jak swego nauczyciela, podkreślając „absolutną przyległość” języka autora *Baskijskiego diabła* do „desygnatów”. „Jest w tym zapewne także obsesyjność – to zafiksowanie na percypowaniu rzeczywistości”² – wyjaśnia Stasiuk, koncentrując się

Jacek Kopciński – historyk literatury, kierownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym w IBL, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną „osobność” Mirona Białoszewskiego* (1997), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008) oraz tomu interpretacji polskich dramatów współczesnych *Wybudzanie* (2018). Redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Ostatnio opublikował tom szkiców *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans* (2023).

-
- 1 Na związki między trzema pisarzami zwracali uwagę krytycy i historycy literatury (m.in. K. Rutkowski, *W stronę Haupta*, „Teksty Drugie” 1991, nr 1/2; A. Niewiadomski, *Jeden jest zawsze ostrzem. Inna nowoczesność Zygmunta Haupta*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2015). Na gruncie badań multisensorycznych czynili to m.in.: M. Rembowska-Płuciennik, *Dlaczego warto wrócić do zmysłów? Wokół literaturoznawczych inspiracji antropologią zmysłów*, w: *Jaka antropologia literatury jest dzisiaj możliwa?*, red. P. Czapliński, A. Legeżyńska, M. Telicki, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2010; E. Rybicka, *Sensoryczna geografia literacka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Wydawnictwo UwB, Białystok 2015.
 - 2 *Czytam tylko Haupta*, z Andrzejem Stasiukiem rozmawia Michał Słowiński, „Tygodnik Powszechny” 13 września 2015, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/czytam-tylko-haupta-30124> (3.07.2023).

przede wszystkim na percepcji rzeczywistość widzialnej. Powtarzana przez narratora jednego z najwcześniejszych opowiadań Haupta fraza „Albo patrzyłem...”³ stanowi wyraz najważniejszej zasady jego prozy, za każdym razem zapowiadając zmysłowy i niezwykle drobiazgowy opis rzeczywistości reaktywowanej w pamięci aktywnego poznawczo podmiotu:

Albo patrzyłem i przepychałem się wśród tłumu na kiermaszu dorocznym koło Saint-Sulpice albo przed Inwalidami: namioty i kramy, koła szczęścia i budy, w których strzelało się do glinianych fajek i łowiło na wędkę budzik lub flaszkę *mousseux*, albo tam, gdzie więcej gapiów, a ktoś trafiał w tarczę zawieszoną nad łóżkiem, gdzie w różowym dezabilu, pod kołdrą leżała kobieta i był napis *Ne laissez pas la belle dormir...*⁴

Tego rodzaju „obsesyjny” opis świata materialnego, często polegający po prostu na literalnym wyliczeniu spostrzeżonego i zapamiętanego (jak „pełzające po mózgu”⁵ Haupta reklamy paryskie zacytowane w serii przekraczającej setkę sloganów), opis stale przeplatany niezwykle intensywną relacją z działania obserwowanych ludzi, był także domeną pisarstwa Mirona Białoszewskiego: „Wylecieliśmy na Chłodną. Ulica była w chmurach. Rudych i burych. Od cegieł, dymu. Jak to się ustało, zobaczyliśmy straszną zmianę. Rudoszary pył siedział na wszystkim. Na drzewach. Na liściach. Gruby na centymetr chyba. I to zniszczenie”⁶ – pisał Białoszewski o drugim dniu powstania warszawskiego, 23 lata po jego upadku (początek wspomnień pisarz określa dokładnie: październik 1967). Obaj pisarze w żywej pamięci zachowali także dźwięki: „i ryczały, i zagłuszały potoki muzyki jazzowej i harmonia z głośników”⁷ (Haupt), „słysząc naraz sowiecki front, pioruny i jednocześnie samoloty z bombami na niemieckie dzielnice”⁸ (Białoszewski), jednak wrażenia słuchowe w ich prozie zdecydowanie ustępują

3 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007, s. 31.

4 Tamże.

5 Tamże, s. 32.

6 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, oprac. A. Poprawa, PIW, Warszawa 2022, s. 11.

7 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, s. 11.

8 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania...*, s. 7.

wrażeniom wzrokowym, co oczywiście projektuje określony model lektury ich dzieł⁹.

Proporcje między zapisanym „widzianym” i „słyszonym” w prozie Stasiuka są podobne. Narrator jest przede wszystkim obserwatorem świata, a jego spojrzenie ma walor malarski i dąży do metaforyzacji obserwowanego:

Z miejsca, w którym stoi świątynia, widać PGR jak na dłoni: biała gładka góra, wznosząca się łagodnie po widnokrąg zamknięty grzebieniem świata. Kilka budynków – ciężkich barek, liszajowatych i nędznych, uwięzionych w podróży donikąd, unieruchomionych na gigantycznej białej fali. Komórka na drewno, szopy na siano¹⁰.

Brzmienie tego świata Stasiuk ujawnia rzadko, nad ujrzanym kładzie zazwyczaj pojedynczy akcent dźwiękowy: „Wyprane ubrania na sznurach uderzają o siebie z trzaskiem, jak kawały zamrożonego mięsa”¹¹. Nie zmienia to faktu, że ukazane przez trzech pisarzy relacje podmiotu ze środowiskiem akustycznym, tą wyjątkową „tkaniną dźwiękową”, która „okrywa, owija i otula ludzi w przestrzeniach” i „pozwala przekazać sens bycia zaangażowanym w dźwięk poprzez ciało”¹², pozostają kluczowe dla interpretatora opowiadań z tomów *Pierścień z papieru* (1963), *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (1970) czy *Opowieści galicyjskie* (1995).

Utrwalone w tych utworach wrażenia akustyczne, mocą literackiej kreacji podniesione do poziomu spostrzeżeń i wyobrażeń¹³, są bowiem znakiem

9 Model zgodny z dominującym paradygmatem poznawczym opartym na widzeniu. Por. D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha? O potrzebie sound studies*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

10 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, Czarne, Wołowiec 2016, s. 11.

11 Tamże.

12 S. Mills, *An Auditory Archeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*, Routledge, London–New York 2020, s. 91.

13 Pojęcia te definiuje precyzyjnie Maria Gołaszewska we wstępie do pracy *Estetyka pięciu zmysłów* (Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 9–21). W kontekście „wyobrażenia” autorka akcentuje rolę „pamięciowego odtwarzania tego, co poznaliśmy za pomocą zmysłów”, w przypadku twórczości Haupta, Białośzewskego i Stasiuka szczególnie ważnej. Percepcją dźwięku z perspektywy psychoakustycznej bada Edward Ozimek (*Dźwięk i jego percepcja. Aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2018). Na temat wyobraźni akustycznej z perspektywy sound studies pisze Jonathan Sterne (*Sonic Imaginations*, w: *The Sound Studies Reader*, red. J. Sterne, Routledge, London–New York 2012). Wpływ wrażeń dźwiękowych na procesy myślowe człowieka analizuje Cox Christoph (*Sonic Thought*,

najbardziej wyjątkowych doświadczeń o charakterze psychicznym, egzystencjalnym, a nawet duchowym. Ich odczytanie inicjuje w odbiorcach szczególnie proces poznawczy, który można opisać jako odwrotność procesu twórczego. Polega on na przechodzeniu od „spostrzeżenia odtworzonego” do „przeżycia psychicznego” i „odpowiedzi psychofizycznej”¹⁴, jaką nasze ciało daje brzmiać światu. Ta czytelnicza wędrówka po licznych śladach akustycznych zostawionych przez trzech pisarzy jest zarazem wstępem do wyjątkowej gry w „nasłuchiwanie” zapisanych dźwięków i zaszyfrowanych w brzmącym świecie sensów metafizycznych¹⁵. W studiach nad dźwiękiem „śladem akustycznym” nazywa się brzmienie konkretnego miejsca, utrwalone w określonym czasie i określonych warunkach na określonym urządzeniu¹⁶. Las o poranku, w południe i wieczorem brzmi inaczej, czy też raczej inaczej go słycać, a dowodem na to będzie krótki, lecz precyzyjny zapis magnetyczny leśnej sonosfery. Pisarze zwykle nie używają urządzeń nagrywających, mają za to wyostrzony słuch, dobrą pamięć, żywą wyobraźnię i jak nikt inny potrafią tak zapisać usłyszane, by tkanka tekstu stała się ekwiwalentem „sonicznej tkaniny” świata. W ich prozie znajdziemy wiele reprezentacji śladów akustycznych, ale tylko niektóre z nich wyrażają interesujący mnie moment przejścia od doświadczenia czysto zmysłowego do przeżycia o ponadzmysłowym, metafizycznym charakterze. Sformułowane poniżej uwagi traktuję jako prolegomena do badań nad hermeneutyką dźwięku w twórczości Haupta, Białoszewskiego i Stasiuka.

Haupt, czyli dźwiękowy agar

Proza wspomnieniowa Haupta wyrasta z reportażu, który pisarz przez wiele lat uprawiał zawodowo. Gatunek ten ukształtował w nim doskonałego obserwatora i niezwykle skrupulatnego sprawozdawcę. Haupt pozostał nim także jako autor opowiadań, które z kolei pozwoliły mu skoncentrować uwagę czytelników na podmiocie wypowiedzi: jego wrażeniach, myślach, przeżyciach

w: *Sonic Thinking: A Media Philosophical Approach*, red. B. Herzogenrath, Bloomsbury Academic, London 2017).

14 M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, s. 10-11.

15 Por. H.G. Gadamer, *Semantyka i hermeneutyka*, przeł. K. Michalski, w: tegoż, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, wyb., oprac. i wstęp K. Michalski, przeł. M. Łukasiewicz, K. Michalski, PIW, Warszawa 1979.

16 Por. F. Szałasek, *Nagrania terenowe*, Wydawnictwo w Podwórk, Gdańsk 2018.

– tym charakterystycznym stanie wewnętrznym człowieka wykorzenionego, który nawet na innym kontynencie nie ma zamiaru poddać swojej tożsamości. Fabuły utworów pisanych przez Haupta po drugiej wojnie światowej w Stanach Zjednoczonych osadzone są w czasach przedwojennych, sięgają nawet początku XX wieku (pisarz urodził się 5 marca 1907 roku w Ułaszkwicach na Podolu), można więc powiedzieć, że są one reportażami z pamięci. Haupt był twórcą świadomym swoich pisarskich ograniczeń i często dawał temu wyraz w metanarracyjnych dygresjach. W opowiadaniu *To ja sam jestem Emmą Bovary* notował:

Natomiast jeśli przychodzi pisać o miejscach odległych, to nie jest to takie łatwe. Bo widzę je sobie tak i tak, nowicjusz, przybysz, ale niech przyjdzie autochton, tubylec, i popatrzy na to dzieło, to nie pozna siebie, wyda mu się, że to o jakimś całkiem innym powiecie¹⁷.

Haupta prześladowała myśl o zacierającej się pamięci, którą nieustannie odnawiał i ćwiczył w kolejnych opisach materialnego świata przeszłości. Po latach emigracji czuł się „przybyszem” we własnej, utraconej ojczyźnie, a jako pisarz do końca życia chciał pozostać jej „autochtonem”, to znaczy stałe na nowo się w niej zakorzeniać.

Kiedy po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych przeczytał *Listy z podróży* Henryka Sienkiewicza, przekonał się, jak nieprawdziwa jest Ameryka polskiego pisarza: „Ta Ameryka jego jest taka chateaubriandowska, powycinana z papieru, z ponasadzonymi dekoracyjkami, bardzo ładnie to napisane i z humorem, ale to i tak nieprawda”¹⁸. „A taki Henry James, odkrywający swoją Amerykę na nowo, po długoletniej w niej nieobecności, opisał lato amerykańskie w dwóch słowach – jak szalenie wyraziście!”¹⁹ Te dwa słowa oznaczały dźwięk. James opisał mianowicie, „jak to w gorący dzień letni w hotelu słyszy się na korytarzu hotelowym dzwonienie lodu w szkle z wodą, które niesie posługacz-Murzyn”²⁰. Ciekawe, że Sienkiewicz także opisał czarnego kelnera, który „stoi nad tobą jak kat nad dobrą duszą i ustawicznie dolewa ci wody z lodem w szklanke, skoro ją tylko wypijesz, odpowiadając

17 Z. Haupt, *Baskijski diabeł*, s. 291.

18 Tamże.

19 Tamże.

20 Tamże.

nieżmiennym: «Yes, sir!»²¹. Haupt jednak zapomniał o tym fragmencie albo go celowo przemilczał. Może dlatego, że polski pisarz zaprezentował w nim tylko s y t u a c j ę, amerykański zaś nazwał w r a z e n i e („słyszy się”).

„Chciałoby się napisać coś na sposób tak uniwersalny, by oddzwoniło to w uchu każdego, by miało to obiektywną wartość”²² – wyznał Haupt, podnosząc w tej pisarskiej konkluzji ślad akustyczny do poziomu metafory, i to metafory całej twórczości. Czy opis dźwięków jest bardziej uniwersalny niż opis wygląków? Wydaje się, że nie. Po przyjeździe do Ameryki Haupt nie raz pewnie słyszał „dzwonienie lodu w szkle” i ten jeden charakterystyczny dźwięk stał się dla niego dźwiękiem nowego świata, a może nawet nim samym. Kto jednak nigdy nie słyszał podzwaniania kostek lodu w szklanym naczyniu w upalny dzień, prozy Jamesa nie przeżyje tak, jak przeżył ją Haupt. Można powiedzieć, że audio- i fonosfera także zawsze są „powiatowe”, możliwe jednak, że to, co brzmi w naszych osobistych powiatach, jest bardziej wspólne od tego, co w nich widoczne. Nie dlatego, że podobne, ale właśnie dlatego, że brzmiące. Proza Haupta potwierdza znaną teorię, która głosi, że dźwięki pamiętamy dłużej od obrazu. „Do teraz dochodzi mnie krzyk mojej matki z przebitego żelazem bóleści serca, kiedy wiadomość o tym przysłała po tygodniach”²³ – czytamy w tym samym opowiadaniu, w którym Haupt wspomina kostki lodu Jamesa. „Wiadomość o tym” dotyczyła śmierci wuja pisarza, który w 1918 roku, podczas wojny polsko-ukraińskiej, został zastrzelony i pochowany „w folwarcznym gnoju”. Matka krzyczy, a jej syn, kiedy wiele lat później spróbuje opisać śmierć wuja, odkrywa, że krzyk matki w nim żyje – „do teraz go dochodzi”, jakby fala dźwiękowa wzbudzona w 1918 roku nigdy nie przestała oddziaływać na jego nerw słuchowy. W przypadku obrazów jest inaczej. One nie „dochodzą” z przeszłości, są raczej przez narratora prozy Haupta przywoływane, odzyskiwane, rekonstruowane, a dzieje się to za sprawą skupionej pracy pamięciowej, która przynosi zadziwiające efekty. Natomiast dźwięki stale „dzwonią” mu w uszach, nie przeminęły, nie wygasły, mimo że rozlegają się już tylko w pamięci pisarza. Haupt zabrał je ze sobą i zachował. O zabitym na wiejskim podwórku wuju napisał tak: „Paradoksalnie wydaje mi się, że przez śmierć swoją stał się bliższy życia, jednocząc się w śmierci z gnojówką

21 Tamże.

22 Tamże.

23 Tamże, s. 290.

agarem"²⁴. Analogicznie można powiedzieć, że przez krzyk matki Haupt stał się bliższy swojej utraconej ojczyźnie.

W jego prozie słyhać osobisty, kresowy „agar” – akustyczną pożywkę, dzięki której proza wspomnieniowa Haupta stawała się „bliższa życia”. Ten dźwiękowy pejzaż brzmi głosami ludzi, którzy mówią, krzyczą, skandują, zawodzą, śmieją się, przeklinają, modlą się czy w określony sposób kaszlą (np. „zakaszliwiają”) i bardzo często śpiewają. Pisarz nieraz cytuje słowa pieśni, charakteryzuje też sposób ich wykonywania („baby zaciągały cienkimi głosami”²⁵), a jego komentarze przybierają kształt dźwiękowych didaskaliów do rekonstruowanych scen albo przypominają filologiczno-artykulacyjne objaśnienia. „Mówią: «grzech», «przylepka», «oścież», «brytfanna», «kataster», «omyka»” – wylicza narrator, płynnie przechodząc do charakterystyki ekspresji słownej („Mówią w gniewie, przymilnie, proszą, opowiadają, tłumaczą, przedrzeźniają się, wzdychają”) i w ogóle postawy podsłuchiwanym („dorośli szachrują, donoszą, targują się, perorują i nie dają sobie przyjąć do słowa”²⁶). Gdy narrator spotyka lwowianka, natychmiast skupia się na fonetyce jego wypowiedzi. Ludzkie głosy mają u Haupta swoją barwę dźwiękową, ale i emocjonalną. Zabity wujek zostaje opisany jako „najdroższy człowiek o dobrym głosie”²⁷ – nie głosie operowym, lecz wzbudzającym sympatię. Bohaterowie Haupta grają także na instrumentach, choćby wojskowej trąbce, a gdy rąbią drewno, odgłos uderzeń metalu o suchy pieńek budzi w narratorze skojarzenie z brzmieniem ksylofonu.

W prozie Haupta co i raz wspomina się o szumiącym lesie, chlustającej wodzie, dmącym wietrze, pękającej krze. Narrator słyszy też zwierzęta, zwłaszcza konie. Znaczną część prozy autora *Szpicy* wypełniają wspomnienia kawalerzysty, którym był sam pisarz, pobudzone na przykład dźwiękiem tak specyficznym jak... skrzypienie końskiego siodła. Kto go zna, ma szansę przeżyć z autorem nawet metafizyczny moment wyobrażonej przez niego własnej śmierci, a opis ten jest reportażem zarówno z końca, jak i z wielkiego początku, symbolizowanego w *Szpicy* akustycznie, bo głosem wlatującego skowronka:

I przyjdzie w letnie rano, kiedy cienie będą jeszcze długie, kiedy będzie bardzo spokojnie i w polu poderwie się skowronek w górę, i pójdzie

24 Tamże, s. 289.

25 Tamże, s. 283.

26 Tamże, s. 284.

27 Tamże, s. 289.

wysoko, jeszcze wyżej i jeszcze wyżej, i rozćwierka się tam, w górze, na szczycie piramidy swego głosu, której za fundament na dole źdźbło trawy zielone i błękitne od rana. Będzie spokojnie i swojo, i cicho, zaskrzypi tylko skóra siodła, cieniutki kurz uniesie się spod kopyt konia i nagle – to już! To już!²⁸

Białoszewski, czyli audio- i fonosfera wojny

W czasie powstania warszawskiego, podczas wspinaczki skarpą Starego Miasta, Białoszewskiemu wysypują się cenne suchary, które niósł na plecach zawinięte w koc. Mimo śmiertelnego ostrzału młody poeta „równy z rozpaczą” zaczyna je zbierać, podczas gdy najbliżsi, z którymi uciekał, „drą się”: „– Miron! Zostaw to! – Miron! – Miron! Chodź!”. Po latach napisze: „mam te głosy do dziś. W uszach, jak żywe”²⁹. Wiemy, że głosy te rozlegały się w niemilknącej kanonadzie najcięższej artylerii i gdyby dokonać dźwiękowej rejestracji całego wydarzenia, utrwalić na taśmie czy w pliku cyfrowym jego ślad akustyczny, usłyszelibyśmy przede wszystkim walenie pocisków niosących śmierć i zniszczenie. Białoszewski zapamiętał jednak krzyk ludzi, którzy w ten sposób ratowali mu życie.

W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* poeta opisał dwa zantagonizowane pola akustyczne. Pierwsze z nich to piekielna audiosfera bombardowanego miasta. Gdy 1 września 1944 roku włazem przy ulicy Długiej pisarz zszedł do kanału, jego najważniejszym doznaniem była ulga akustyczna. „Pierwsze, co mnie zaskoczyło, to spokój. Cisza. Szumi [...]. Więc spokój. Po tym piekle. Ulga. Niesamowita ulga”³⁰. Na Starówce największą groźbę budziły „szafy”, czyli niemieckie wyrzutnie pocisków Nebelwerfer, które w Śródmieściu nazywano „krowami”. „Bo faktycznie jak było posłuchać, a nie trzeba było nasłuchiwać, bo to głośnie stworzenie, to miało coś z porykiwania krowy”³¹ – wspomina Białoszewski. „Mieliśmy z Haliną swoje porozumienia. Na to, co teraz. Leci. Jedne pociski dziwnie miauczały. Mówiliśmy: – Oho, koty!”³². Ta akustyczna

28 Tamże, s. 390.

29 M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania...*, s. 101.

30 Tamże, s. 134.

31 Tamże, s. 164.

32 Tamże, s. 165.

zabawa była formą samoobrony: zamiast zatkać uszy, poeta i jego przyjaciółka tworzyli dźwiękową rzeczywistość alternatywną.

Kiedy jednak bomby zaczęły spadać na kamienicę, pod którą ukrywał się Białoszewski wraz z mnóstwem innych ludzi, ich ryk były już tylko zwiastunem śmierci. Bomby spadały z „wyciem”, po którym następował „huk, czyli wybuch”, a następnie „łomot, trzask, rozsypywanie się czegoś, czyli skutki trafienia”³³. Zdarzały się także niewypały, schowani nasłuchiwali więc wycia, a potem liczyli, wiedząc z doświadczenia, że po dziesięciu sekundach nic złego już nie powinno ich spotkać. Czasem jednak następowały wybuchy znacznie opóźnione: „Raz, dwa, trzy, cztery, pięć, sześć, siedem, osiem, dziewięć, dziesięć, jedenaście... – i tu nieraz potrafiło nagle – jak grzmotnąć!”³⁴. Poetyka żywej, głośniejszej relacji sprawia, że czytelnicy *Pamiętnika*... znajdują się jakby wewnątrz dźwiękowej kapsuły, która wtedy i tam, na Rybakach, była bardzo wątłym schronem. Ten schron w każdej chwili mógł się rozpaść lub zostać zaatakowany przez niemieckich żołnierzy najcięższym sprzętem wojskowym (we wspomnieniu poety kilka razy powraca motyw „czołgu za ścianą”³⁵). Lęk przed Niemcami to u Białoszewskiego lęk przed dźwiękami: „Zawsze sobie wyobrażałem te rumory, tupoty, rausy, «Hande hoch» i trzask! Granatem, wiązką, w wejście. Błysk. Rozprysk. Trzask”³⁶ – wspomina pisarz w taki sposób, jakby chciał ten atak urzeczywistnić i wreszcie uwolnić się od afektu, który mimo upływu lat nie znika.

Wojnę w *Pamiętniku*... widać na odległość zrujnowanej ulicy, natomiast słycać aż po dalekie peryferie Warszawy. „Mówiłem już o wyczuleniu słuchu. Na to, co front, co inna dzielnica. Co za Alejami. Co o dwie ulice. I jaki kaliber”³⁷. Podczas nocnych wypadów Białoszewski budował w głowie dźwiękową topografię powstania, która już wtedy miała fantazmatyczny charakter:

Teraz to mnie rozczuła, że byłem na zbiegu Kruczej–Pięknej–Mokotowskiej, a od placu Politechniki strzelali tamci – i że to się wydawało i czuło daleko. Pewnie, nie widziało się ani tych dział, ani ich. Mimo woli człowiek przesunął całą topografię frontu. Brzeg praski wydawał się w ogóle

33 Tamże, s. 60.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 43.

36 Tamże, s. 75-76.

37 Tamże, s. 165.

jak z innej mapy. Hitlerowcy z lornetkami na wielkich drzewach w zoo i front wschodni na Żeraniu – mitem, który się co prawda objawiał, ale jako druga i trzecia rzeczywistość³⁸.

Z nasłuchiwania powstańczej Warszawy tworzą się „przedziały i odległości psychiczne” o charakterze przestrzennym, ale i symbolicznym, a każdy jej odgłos ma swoje znaczenie i wartość emocjonalną: wywołuje grozę i tworzy iluzję ocalenia.

Drugie pole dźwiękowe, o wiele słabsze akustycznie, za to niezwykle istotne w wymiarze egzystencjalnym i psychologicznym, wytwarzają w *Pamiętniku*... ofiary brutalnego ataku. Zbiorowe modlitwy, które jak fala płyną przez warszawskie piwnice, ustne informacje przekazywane podczas wspólnych apeli, domowy gwar rozmów i ciche szepty po kątach tworzyły wyjątkową fonosferę życia zagrożonego, które się nie poddaje i przeważa wojenną audiosferę śmierci. Białoszewski zanurza się w niej z ulgą i sam ją współtworzy, choćby podczas rozmów z mężczyznami i kobietami w prowizorycznej latrynie. W piwnicy na Rybakach poeta chodził też do „przegródki” pewnego młodego małżeństwa „na ploty i na słuchanie świerszcza”³⁹, który cykał w gruzach. Odgłos tego owada jest w *Pamiętniku*... najbardziej subtelnym symbolem niezniszczalnego życia. Przywodzi także na myśl głos kołatka ukrytego w kantorku z IV części *Dziadów*, ulubionego dramatu Białoszewskiego, granego przez niego w teatrze i przeżywanego bardzo osobiście⁴⁰. Nasłuchiwanie dyskretnych dźwięków o ukrytym źródle w przyszłości stanie się stałą praktyką Białoszewskiego, podstawą jego dziennych i nocnych „transów”, wehikułem aranżowanych przeżyć spirytystyczno-mistycznych – w czym przypominać będzie właśnie Mickiewiczowskiego Gustawa zasłuchanego w odgłosy owadów⁴¹. Gdy pewnej nocy stanie na pustym podwórku w Warszawie, w kompletnej ciszy usłyszy oddech śpiącej kamienicy.

38 Tamże, s. 54.

39 Tamże, s. 45.

40 J. Kopciński, *Ja-Gustaw, czyli Mickiewicz według Białoszewskiego*, w: tegoż, *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2023, s. 55-56.

41 J. Kopciński, *Widma Białoszewskiego, czyli maszyna do patrzenia i słuchania*, w: tegoż, *Widma Białoszewskiego*, s. 150-156.

Stasiuk, czyli zegar zanurzony w wieczności

Wielozmysłowa narracja Stasiuka w *Opowieściach galicyjskich* opiera się na obserwacji i wyobraźni, która także pracuje na rzecz wizji metafizycznej. Narrator pragnie uchwycić i wyabstrahować z rzeczywistości sam strumień czasu. Charakterystyczną cechą stylu prozy fabularnej Stasiuka jest ironia o romantycznym rodowodzie, wynikająca z poczucia sprzeczności między tym, co skończone, a tym, co nieskończone. W quasi-kryminalnej baśni o mieszkańcach podgórskiej prowincji czas zostaje skonkretyzowany i przybiera kształt fali wodnej oblewającej ludzi, przedmioty i budynki albo słonecznych promieni przenikających wszelką materię: „Czas płynął też z nieba, lał się jak leniwa patoka, rozpryskiwał o metaliczną łuskę bruku, lecz ani jego nurt, ani żadna kropla nie były w stanie pociągnąć za sobą jakiegokolwiek większego zdarzenia”⁴². Natomiast metafory akustyczne pracują u Stasiuka na rzecz doświadczenia bezczasu, czyli wieczności, której epifania okazuje się w jego prozie zdarzeniem rzeczywistym i największym. „Podkute żabkami buty postukiwały jak zanurzony w wieczności zegar”⁴³ – czytamy w opowiadaniu *Noc*. Tylko w pustym kościele zwykły obcas brzmi jak zegar, jest to bowiem przestrzeń o wyjątkowym, sakralnym charakterze, ale też szczególnej akustyce: dość duża, pustawa i przede wszystkim cicha.

Dokładnym przeciwieństwem takiej przestrzeni pozostaje w *Opowieściach galicyjskich* hałaśliwa, ludna i ciasna knajpa: „Muzyka gra, dźwięki odbijają się pod sufitem. Gdy spadają, pochłania je gąbczasty gwar i nawet ucho Edka nie potrafi rozróżnić słów”⁴⁴. Dźwięki mechanicznej muzyki zestrzają się tylko ze szkłem na alkohol: „Barmanka wciska klawisz magnetofonu i dudniąca martwa muzyka sprawia, że bateria szklanek na barze zaczyna podzwaniać”⁴⁵. Restauracyjny hałas w prozie Stasiuka – wszystkie „słowa, gesty, brzęk, rechot” – jest materialny i „zmierza do nieruchomości”, czyli śmierci⁴⁶. Cisza natomiast nadaje dźwiękom wyjątkowy charakter, ożywia je, przemienia, wysubtelnia. Sprzyja temu noc. „Terkot lelka, pohukiwanie sowy, noc jest milcząca”⁴⁷ – mówi narrator, zdradzając dźwiękowe upodobania autora (głosy

42 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 105-106.

43 Tamże, s. 85.

44 Tamże, s. 69.

45 Tamże, s. 62.

46 Tamże, s. 69.

47 Tamże, s. 112.

lelka i sowy po niemal trzydziestu latach od wydania *Opowieści galicyjskich* odzywają się w ostatniej powieści Stasiuka pt. *Przewóz*). Niech nas zresztą nie zmyli „milczenie nocy”. Noc nie jest głucha, raczej nasłuchująca, nocą słyszy się więcej. Osadzony w więzieniu bohater o znaczącym imieniu Gacek czuwa nocą, bo tylko wtedy dźwięki „wędrują korytarzami, zawijają się na klatkach schodowych i pełzną z ostatniego piętra do podziemi”⁴⁸. Nocą budynek więzienny zamienia się dla słuchającego w pudło rezonansowe jakiegoś ogromnego instrumentu:

Jedno uderzenie klucza o kratę obiega cały gmach, wślizguje się w partewy łącznik i oplata spiralnie sąsiedni pawilon, wydostaje się na dach, rośnie, rozgałęzia się jak nagie zimowe drzewo i splata się ze wszystkimi dźwiękami świata, z klaksonem na przedmieściu, z łoskotem cystern na bocznicy, z jękiem odrzutowca płynącego na wschód⁴⁹.

W ciemności dźwięki nie tylko ożywają, ale i „ogromnieją do rozmiarów wszechświata”⁵⁰, choć narrator stale sobie przypomina, że jednak są materialne, choć jednocześnie tak subtelne. Jakby nie chciał się poddać wizji, którą sam tworzy.

Nie jest więc łatwo w *Opowieściach galicyjskich* doświadczyć wieczności. Nawet księdzu tylko raz zdarzyło się usłyszeć jej odgłos, a zarazem – na moment! – odczuć bezczas. Ksiądz zdrzemnął się w konfesjonale, a gdy zegar w kościele zaczął nagle wybijać pełną godzinę, duchowny „Przez chwilę nie wiedział, gdzie jest. Powietrze drgało od barytonowych uderzeń. Kilka sekund przebywał w nieznanym przestrzeni i nie mógł sobie przypomnieć, kim jest, jak się nazywa, nie wiedział nic. Był pewien, że to zegar wtrącił go na powrót w rzeczywistość”⁵¹. Ale to nieprawda, bo zegar był „jedyną w świątyni rzeczą, która wydawała się żyć własnym niezależnym życiem”⁵², paradoksalnie poza czasem. Ksiądz próbował potem powtórzyć to wyjątkowe doświadczenie dźwiękowej epifanii wieczności. Gdy wchodził nocą do konfesjonału, nękało

48 Tamże, s. 122.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 115.

51 Tamże, s. 114.

52 Tamże.

go jednak „bezsensowne uczucie, że próbuje zasiąść we wnętrzu swojego zegara”⁵³ jak w jakimś wielkim instrumencie.

W świecie „zdemuzycyzowanym”, odcięty od kosmicznej harmonii i pozbawiony aksjologicznego ład, którego gwarantem był Bóg⁵⁴, realna muzyka pozostaje u Stasiuka ostatnim śladem transcendencji. Nie może być to jednak mechaniczny hałas, ale dźwiękowa modlitwa, choćby w jej szczerkowym kształcie. Gdy Rudy Sierżant spotkał ducha Kościejnego, choć niewierzący, zamówił u Księdza mszę świętą. Duch chciał, żeby to była prawdziwa msza, czyli brzmiąca: „– A muzyka? – zapytał Kościejny. – Skąd ja ci wezmę muzykę – szepnął Sierżant. – Tu nie ma organów. Może baby zaśpiewają”⁵⁵. Ostatecznie Sierżant ściągnął do kościoła Lewandowskiego, który grał w knajpie na harmonii, a w kościele usiadł do starej fisharmonii. Na mszę przyszli też inni, a „zgiełk, którym przesiąknęły ich ciała, wyparował”⁵⁶. Jego miejsce zajęła subtelna materia muzyki, dzięki której „wszyscy na mgnienie stali się przejrzysti jak aniołowie”⁵⁷. Niestety, jak zaznacza ironiczny narrator, „żaden zegar nie zmierzył tej chwili”⁵⁸ (może dlatego, że ksiądz zdołał go już wynieść z kościoła?). Bohaterem prozy Stasiuka pozostało tylko „nadstawianie ucha”. Podobnie jak nam, jej czytelnikom, „póki nie jest jeszcze za późno”⁵⁹.



Akustyczny pejzaż polskich kresów, który jak agar zasila i pobudza wyobraźnię pisarza na wygnaniu, dając mu poczucie egzystencjalnego zakorzenienia w przeszłości własnego „powiatu”; audio- i fonosfera powstania warszawskiego rekonstruowana przez poetę o strauumatyzowanej psychice i mitycznej wyobraźni, który w brawurowy sposób budzi głosem zapamiętany pejzaż dźwiękowy; ironiczny obraz akustycznych epifanii wieczności w śmiertelnym i skończonym świecie hałaśliwej materialności – oto co odnajdujemy w prozie Haupta, Białoszewskiego i Stasiuka, trzech prozaików o wyczulonym

53 Tamże, s. 117.

54 R. Przybylski, *To jest klasycyzm*, wstęp M. Janion, Czytelnik, Warszawa 1978.

55 A. Stasiuk, *Opowieści galicyjskie*, s. 123.

56 Tamże, s. 125.

57 Tamże, s. 126.

58 Tamże.

59 Tamże.

słuchu na zmysłowe i ponadzmysłowe. Ich pisarstwo to wędrówka po śladach wyobrażeń, spostrzeżeń i wrażeń dźwiękowych, która zamienia się w wyrafinowana grę hermeneutyczną w „nasłuchiwanie”. Stawką w tej grze pozostaje coraz trudniej uchwytny metafizyczny wymiar ludzkiego życia.

Abstract

Jacek Kopciński

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

The Hermeneutic Game of Listening Intently: Haupt, Białoszewski, Stasiuk

The subject's relations with the acoustic environment remain crucial in the interpretation of Zygmunt Haupt's short stories, Miron Białoszewski's *A Memoir of the Warsaw Uprising*, and Andrzej Stasiuk's *Tales of Galicia*. The acoustic impressions captured in these works, elevated to the level of observations and imaginations, signify unique experiences of a psychological, existential, and spiritual nature. Reading these impressions initiates a particular cognitive process in readers. To use Maria Gołaszewska's terms from *Estetyka pięciu zmysłów* (*Five Senses Aesthetics*), this process consists in the transition from a "reproduced observation" to a "psychological experience" and a "psychophysiological response" which our bodies give to the sounding world. At the same time, such a reading introduces a unique game of "listening intently" to the recorded sounds and metaphysical meanings encrypted in this world. In the prose of the above writers, we can find numerous representations of acoustic traces, but only some of them express the moment of transition from a purely sensory experience to the one of a suprasensory, metaphysical nature. Thus, the essay introduces the study of the hermeneutics of sound in the works of Haupt, Białoszewski, and Stasiuk.

Keywords

voice, sound, phonosphere, audiosphere, acoustic trace, hermeneutics, twentieth-century Polish prose