
Czy da się usłyszeć Baczyńskiego? Mówienie filmem o głosie poety

Łukasz Bukowiecki

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 3, S. 137–153

DOI: 10.18318/td.2024.3.8 | ORCID: 0000-0001-7602-017X

Wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (1921–1944) należą, dzięki praktykom wtórnej oralności i licznym remediacjom, do najsilniej udźwiękowionych utworów literatury polskiej. Chętnie przywoływane w oficjalnych przemówieniach i deklamowane podczas uroczystych recytacji, wykorzystywane w teatrze, filmie i przede wszystkim piosence – zapośredniczają i uobecniają przeważnie coś więcej niż indywidualną twórczość poety: głos pokolenia wojennego i dialog kolejnych pokoleń powojennych z tym głosem. Poezję Baczyńskiego śpiewały i wciąż śpiewają, za każdym razem na nowo ją wokalnie interpretując, dziesiątki wykonawczyń i wykonawców polskiej sceny muzycznej, od Ewy Demarczyk i Sławy Przybylskiej po Melę Koteluk z Czesławem Mozilem, Gabę Kulkę i Sanah. Uruchomione z okazji setnej rocznicy urodzin poety cyfrowe Radio Baczyński – jedna z ponad sześćdziesiąt stacji internetowych Polskiego Radia – ma w swojej ramówce przeszło 120 muzycznych wykonania wierszy Baczyńskiego, co tylko potwierdza, jak bardzo charakterystyczną cechą całej jego twórczości jest

Łukasz Bukowiecki – dr, kulturoznawca, pamięcioznawca, historyk muzealnictwa. Adiunkt w Instytucie Kultury Polskiej UW, współpracownik Centrum Badań nad Pamięcią Społeczną na Wydziale Socjologii UW, wykładowca na kierunkach polityka kulturalna, popularyzacja historii i studia miejskie. Krzysztofem Kamilem Baczyńskim interesuje się w kontekście upamiętnień poety w przestrzeni miejskiej i obecności jego twórczości w mediach innych niż pismo. Kontakt: lukasz.bukowiecki@uw.edu.pl.

muzyczność¹. Zarazem Baczyński za życia nie miał zapewne możliwości – ani potrzeby – żeby nagrać swój własny głos. Nie pozostawił też po sobie pamiętnika, dziennika czy choćby obszerniejszych zapisków autobiograficznych, które ten głos zapośredniczałyby w tekście pisany². Dlatego poszukiwania głosu Baczyńskiego prowadzi się niebezpośrednio: w zachowanej spuściznie po nim (pomocne są zwłaszcza zachowane kodeksy rękopisów utworów literackich, a w nich dedykacje i daty powstania poszczególnych tekstów³) i w spisanych albo nagranych wspomnieniach osób, które go znały⁴. W niniejszym szkicu chciałbym pokazać, w jaki sposób za przewodnik w tej eksploracji może posłużyć pewien niemo-dźwiękowy dokumentalno-fabularny film „poetycko-biograficzny”.

(Nie)obecny głos poety

„Baczyński pięknie milczy” – pod takim tytułem ukazała się w marcu 2013 roku na łamach „Gazety Wyborczej” recenzja wchodzącego wówczas na ekrany kin filmu poetycko-biograficznego (przy użyciu takiego określenia był zapowiadany i reklamowany przez swoich twórców⁵) *Baczyński* według

-
- 1 Zob. H. Kryńska, „Rzeczy niepokój”. *O twórczości Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, Instytut Literatury, Kraków 2021, s. 27-29. Kryńska w swojej interpretacji podąża za rozpoznaniem teoretycznymi Andrzeja Hejmeja opublikowanymi w: tegoż, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
 - 2 Zob. E. Zaczowska-Szypowska, *Dlaczego Krzysztof Kamil Baczyński nie prowadził dziennika?*, w: *Zapisywanie wojny. Dzienniki z lat 1939-1945*, red. M. Libich, P. Sadzik, Wydawnictwa UW, Warszawa 2022, s. 246-260. Zaczowska-Szypowska podaje, że w zachowanych w archiwach „tekstów niefikcyjnych Baczyńskiego jest tak niewiele, że warto wymienić je wszystkie” (tamże, s. 248), i wlicza: kilkanaście listów, kilka stron autokomentarzy do własnych wierszy, kilka zeszytów szkolnych, rękopis recenzji *Widm* Gajcego i umowę wydawniczą ze Zbigniewem Mitznerem.
 - 3 Zob. tamże oraz T. Wójcik, *Zamiast dziennika. Poezja i daty (1939-1945)*, w: *Zapisywanie wojny*, s. 237-245.
 - 4 Na potrzebę ocalenia szczegółów biografii życiowej, ideowej i artystycznej Baczyńskiego za pomocą – z braku innej dokumentacji – relacji osób mu za życia bliskich zwracał uwagę Zbigniew Wasilewski, redaktor kilkakrotnie wznawianego tomu wspomnień o Baczyńskim *Żołnierz, poeta, czasu kurz...* (zob. tenże, *Portret artysty, w: Żołnierz, poeta, czasu kurz... Wspomnienia o Krzysztofie Kamile Baczyńskim*, red. Z. Wasilewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 7-13).
 - 5 Zob. np. *Kordian Piwowarski: Baczyński jest jak narkotyk*, rozmowa Kuby Zajkowskiego z Kordianem Piwowarskim, *Wirtualna Polska* 27 lutego 2013, <https://film.wp.pl/kordian-piwowarski-baczyński-jest-jak-narkotyk-6023778902836353a> (29.02.2024).

scenariusza i w reżyserii Kordiana Piwowerskiego z Mateuszem Kościukiewiczem w tytułowej roli⁶. Krzysztof Varga, autor tamtej recenzji, przekonywał, że

Piwowerski [...] nawet Kościukiewiczowi pograć nie dał, filmowy Baczyński żadnej kwestii w filmie nie wypowiada! Owszem, szemrze pod nosem ze dwa wiersze na konspiracyjnych wieczorach autorskich, ale w innych scenach jedynie symbolicznie milczy, spogląda w niebo, światło przez firanki się sączące kontempluje, w przeszłość spogląda, w przyszłość zapewne też patrzy, smutno czasami się uśmiecha, ale mówić – nic nie mówi. Sporów nie toczy, deklaracji nie składa, być może jakieś rozterki nim targają, ale tego z twarzy chyba się tylko domyślać mamy⁷.

W milczeniu głównego bohatera Varga dopatruje się głównej przyczyny charakterystycznych dla filmu – i nieznośnych dla krytyka – przemilczeń. Obraz nie stawia bowiem pytań, ani tym bardziej nie proponuje odpowiedzi na temat różnych złożonych kwestii, przesądzających o niejednoznaczności tej biografii⁸, a w filmie ledwie sygnalizowanych nomen omen cichymi sygnałami. „Można było pełnokrwisty film o Baczyńskim nakręcić, nowe ujęcie pokolenia Kolumbów zmontować, w którym by jakiś psychologizm się pojawił, dylematy, lęki, nadzieje, życie codzienne”⁹ – pisze Varga. Zamiast tego powstał „film dla harcerzy”, który postać Baczyńskiego „zaciemnia” i „odczłowiecza”, sprowadzając go do roli eksponatu z muzeum figur woskowych, o ile nie po prostu rzeźby z brązu („powstańcy wyglądają jak ożywione pomniki Małego Powstańca”). Krytykowi najbardziej zdaje się doskwierać kontrast między „pozornie odkrywczą formą filmową” a rozczarowująco zachowawczą treścią: „«Baczyński» w zamierzeniu twórcy ma być nowoczesną hybrydą fabuły, dokumentu i impresji słowno-muzycznej, a po prawdzie jest brawurowo anachroniczny”.

Prezentowana w recenzji Krzysztofa Vargi krytyka filmu Piwowerskiego nie jest odosobniona. Marta Bąk na łamach „Newsweeka” nazwała obraz

6 K. Varga, *Baczyński pięknie milczy*, „Gazeta Wyborcza” 14 marca 2013, wersja online dostępna w archiwum cyfrowym: <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/7716670/BACZYNSKI-PIEK-NIE-MILCZY> (29.02.2024).

7 Tamże.

8 Zob. P. Sadzik, *Baczyński wieloznaczny. Nie róbmymy z niego narodowego świątka*, „Newsweek” 10 sierpnia 2019, <https://www.newsweek.pl/kultura/krzysztof-kamil-baczynski-nie-robmy-z-niego-narodowego-swiatka/qyon8y> (29.02.2024).

9 K. Varga, *Baczyński pięknie milczy*. Wszystkie dalsze cytaty w tym akapicie pochodzą z tego źródła.

„filmem zmarnowanych szans”¹⁰ i nieudanym eksperymentem, zarzucając mu nieznośny patos, redundantność kolejnych scen i – w duchu podobnym do opinii Vargi – to, że „bohaterowie albo milczą, albo deklamują poezję, jakby obecność dialogów miała zniszczyć podniosły nastrój, ich brak niszczy natomiast jakąkolwiek psychologię postaci”. Recenzentce jeszcze bardziej przeszkadzała jednak strona formalna filmu, oparta na zestawieniach słowa i obrazu „na zasadzie tautologicznej ilustracji”, przez co „cała «poetyckość» filmu ogranicza się do ambicji bezpośredniego przełożenia słowa na obraz kinowy”, tak „jakby reżyser potrafił jedynie ilustrować wypowiedzi, a nie opowiadać obrazem”. Zarazem Bąk, inaczej niż Varga, doceniła „powściągliwą kreację” Mateusza Kościukiewicza, zwracając uwagę, że jego „fizyczne warunki, celowe mamrotanie i powłóczyście spojrzenia składają się na wiarygodny portret chorowitego introwertyka”.

Być może jedynym krytykiem filmowym reprezentującym prasę głównego nurtu, któremu spodobała się konwencja zaproponowana przez Piwowarskiego, był Janusz Wróblewski. Na łamach „Polityki” nie tylko pochwalił grę Kościukiewicza („Powierzenie Mateuszowi Kościukiewiczowi tytułowej roli okazało się strzałem w dziesiątkę. Powściągliwa gra, delikatna, chłopięca uroda aktora idealnie oddają wyciszony, introwertyczny charakter poety”¹¹), ale też dał wyraz poddania się nastrojowi dzieła:

Szczere, intymne relacje oraz fragmenty czytanych wierszy ilustrowane są improwizowanymi scenkami z udziałem aktorów, co może nie brzmi zbyt zachęcająco, lecz na ekranie sprawdza się nadspodziewanie dobrze. Nie o wierne odtworzenie historycznych realiów chodzi głównie reżyserowi, tylko o klimat, o stworzenie poetyckiego nastroju, oddającego atmosferę czasów, w których młody Baczyński zmagał się z demonami wojennego okrucieństwa i własnym lękiem¹².

Ten krótki i z konieczności niereprezentatywny przegląd recenzji filmu *Baczyński* unaocznia, jak różne – w zależności od oczekiwań i upodobań

10 M. Bąk, „Baczyński” – film zmarnowanych szans, „Newsweek” 21 marca 2013, <https://www.newsweek.pl/tematy/premiery-filmowe/baczynski-film-zmarnowanych-szans/5h8sn1j> (29.02.2024). Wszystkie dalsze cytaty w tym akapicie pochodzą z tego źródła.

11 J. Wróblewski, *Elegia o chłopcu polskim* [recenzja filmu *Baczyński*, reż. Kordian Piwowarski], „Polityka” 2013, nr 11, s. 78.

12 Tamże.

krytyków – mogą być odczytania tych samych założeń artystycznych i sposobów ich wykonania. Czy Kościukiewicz-Baczyński pozbawiony został psychologicznej głębi, „nie mógł pograć” w filmie i „szemrze pod nosem ze dwa wiersze” czy „celowo mamrocze”, subtelnie kreując wiarygodny portret wyciszonego introwertyka? Czy wobec tego budowanie na ekranie poetyckiego nastroju „sprawdza się nadszpodziewanie dobrze” czy jest „brawurowo anachronicznym”, oparty na nużących i przesadnie patetycznych logowizualnych tautologiach, „nieudany eksperyment”?

Powtarzający się w recenzjach Vargi i Bąk zarzut, że nowatorska, oparta na nieśpiesznej impresyjności scen i „pięknym milczeniu” bohaterów, forma filmu nie jest w stanie unieść żadnych istotnie nowych treści, każe zastanowić się nad źródłem tego typu oczekiwań – tym bardziej że Wróblewski zdaje się ich pozbawiony i zamiast narzekać na to, czego w filmie nie ma, raczej zadowala się tym, co w nim jest.

Po pierwsze, o ile zamierzona poetyckość filmu oczywiście nie musi być skutecznym sposobem budowania poruszającej wzniosłości przekazu, o tyle obecność dialogów wcale nie gwarantuje osiągnięcia psychologicznej głębi, „pełnokrwistości” postaci. I przed, i po *Baczyńskim* powstało przecież w Polsce (i nie tylko) sporo filmów pomników hagiografii narodowej z konwencjonalnymi dialogami, które jednak wcale nie pozwalały powiedzieć o postaciach (ani samym postaciom) czegoś „więcej niż zwykle” (czegoś nowego, czegoś odkrywczego, czegoś o sobie samych), lecz wręcz przeciwnie: utrwały pozorną wielogłosowością jednostronność przekazu¹³.

Po drugie, eksperymenty z formą nie zawsze kreują nowe znaczenia. Czasami mogą służyć – zresztą nie tylko w kinie – odświeżeniu i uatrakcyjnieniu zastanych treści w taki sposób, by zachować jak najwięcej z ich pierwotnego przesłania. Tak działają chociażby, nie przymierzając, wystawy w narracyjnych muzeach historycznych, z Muzeum Powstania Warszawskiego na czele. Oferując przekaz wielokanałowy, ale jednokierunkowy, formalnie zakładają aktywne uczestnictwo zwiedzających, ale stają się partycypacyjne tylko pozornie, bo pozbawione są „jakkolwiek rozumianej interaktywności, o ile miałyby ona prowadzić do współtworzenia sensów”¹⁴. By przejść do przykładu

13 W tym kontekście zob. uwagi Jakuba Majmura o „nowym kinie patriotycznym” z lat 2015-2019: tenże, *Antyszkoła polska*, „Dwutygodnik” 2019, nr 265 [wrzesień], <https://www.dwutygodnik.com/artukul/8469-antyszkoła-polska.html> (29.02.2024).

14 I. Kurz, *Przepisywanie pamięci. Przypadek Muzeum Powstania Warszawskiego*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 3 (53), s. 158.

filmowego, ale dotyczącego tej samej tematyki co dzieło Kordiana Piwowarskiego a współprodukowanego właśnie przez Muzeum Powstania Warszawskiego: w maju 2014 roku, czyli nieco ponad rok po premierze *Baczyńskiego*, na ekrany kin wszedł pełnometrażowy obraz *Powstanie warszawskie*, zmontowany z pokolorowanych i udźwiękowionych fragmentów autentycznych powstańczych kronik filmowych Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej Armii Krajowej. Zdjęcia skomponowano w spójną, choć bifoniczną, pierwszoosobową opowieść dzięki prowadzonym z offu rozmowom dwóch fikcyjnych braci, żołnierzy-filmowców, którzy byli jakoby autorami prezentowanych nagrań (w rzeczywistości film złożono z kronik nagrywanych przez kilkunastu operatorów BIP KG AK, autorem pomysłu fabuły, współtwórcą scenariusza i reżyserem obrazu był Jan Komasa, a głosów głównym bohaterom użyczyli aktorzy Maciej Nawrocki i Michał Żurawski). Film był reklamowany jako „pierwszy na świecie dramat wojenny non-fiction”, dzięki któremu można zobaczyć „prawdziwy obraz powstania”¹⁵. Pomimo oryginalnej hybrydycznej formy fabularyzowanego dokumentu i rozdwojenia instancji nadawczej na dialog dwóch głównych bohaterów, film na poziomie treści pozostał kolejną, choć może bardziej niż zwykle poruszającą, odsłoną utrwalonej narracji o powstaniu warszawskim w wydaniu heroiczno-martyrologicznym – prowadzonej z polskiej, żołnierskiej, męskiej perspektywy.

Po trzecie, jak zauważył Andrzej Szpulak w naukowej analizie filmowych wizerunków Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, film Piwowarskiego wcale nie jest aż tak nowatorski, jak przekonywał sam reżyser, gdy kreował się na twórcę nowego gatunku filmowego – filmu poetycko-biograficznego. „Piwowarski wyrażał przekonanie o nowatorstwie swego podejścia. «Może powstał nowy gatunek, zobaczymy» – dywagował. Nie zauważył jednak, że nawet na gruncie kina polskiego miał jego film swoich antenatów”¹⁶. Szpulak jako antenata *Baczyńskiego* wskazuje *Wojaczka* w reżyserii Lecha Majewskiego, a w zanadru ma jeszcze jeden przykład – *Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego o Mironie Białoszewskim. Choć filmoznawca przyznaje, że dzieło Barańskiego jest „w swych założeniach i ich finalnym efekcie rzeczywiście odległe od *Baczyńskiego*”¹⁷, to mierzy

15 Oba sformułowania pochodzą z plakatu zapowiadającego film, zob. https://filmpolski.pl/fp/index.php?fotos=1631373_15&galeria=1531373 (29.02.2024).

16 A. Szpulak, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2019, nr 32, s. 317. Cytowana wypowiedź Kordiana Piwowarskiego pochodzi z *Kordian Piwowarski: Baczyński jest jak narkotyk*.

17 A. Szpulak, *Filmowe wcielenia Krzysztofa Kamila Baczyńskiego*, s. 317.

się z tym samym fundamentalnym wyzwaniem co *Wojaczek*, *Baczyński* i inne dokumentalne filmy biograficzne o życiu i twórczości poetów (Baczyńskiego, Białoszewskiego, Wojaczka, czy kogokolwiek innego): w jaki sposób uzyskać środkami filmowymi „audiowizualny ekwiwalent pracy pisarza”¹⁸ – jej procesualności (portretowanie procesu twórczego), jej efektów (wizualizowanie nieruchomych tekstów ruchomymi obrazami) i jej biograficznych uwikłań (życie poety w wymiarze publicznym, społecznym, prywatnym i intymnym).

Milczący bohater, udźwiękowany film

Z odrobiną przesady można stwierdzić, że każdy dokumentalny film biograficzny o poecie jest wyzwaniem, a każda odpowiedź filmowców na to wyzwanie – zawsze eksperymentem. W tym sensie i Kordian Piwowarski miał prawo być przekonany o „nowatorstwie swojego podejścia”, i Andrzej Szpulak miał rację, przypominając, że „film poetycko-biograficzny”, choć tak nienazwany, istniał jako gatunek wcześniej: inni filmowcy tworzyli już podobne dzieła, mierzyli się z podobnymi problemami, a czasem – jak Majewski w *Wojaczku* – reagowali na nie przy pomocy podobnych rozwiązań. Szpulak podkreślał podobieństwa w obrębie gatunku twórczości, bo zna się na historii kina, Piwowarski kładł nacisk na własną oryginalność, bo najwięcej uwagi poświęcił pracy nad swoim dziełem – co równie dobrze mogło wynikać ze szczerego, także emocjonalnego zaangażowania, jak z pobudek marketingowych.

W wywiadzie pod wymownym tytułem *Baczyński jest jak narkotyk* Piwowarski opowiadał, że produkcja filmu trwała dłużej, niż standardowo powinna, ale pozwoliło mu to doprecyzować koncepcję dzieła i nadać mu pożądany kształt:

Gdyby nie te trzy lata, film przypominałby fabularyzowany dokument. Odwróciliśmy proporcje, *Baczyński* to raczej dokumentalizowana fabuła. [...] Robiąc film o poecie, chcieliśmy, by jego forma była jak najbardziej zbliżona do poezji, dlatego jest dużo porównań, dalekich skojarzeń, metafor. [...] Pokazujemy sytuacje, w których słyszymy wiersze jako monolog wewnętrzny, można powiedzieć dziennik intymny bohatera, a w scenach widzimy, co się działo, gdy je pisał¹⁹.

18 Tamże, s. 312. Tam odnośniki do dalszej literatury przedmiotu na ten temat.

19 Kordian Piwowarski: *Baczyński jest jak narkotyk*.

Deklarowanym odwróceniem proporcji z fabularyzowanego dokumentu na dokumentalizowaną fabułę Piwowarski mógł osiągnąć dwa cele istotne z punktu widzenia starań o budowanie własnej pozycji artystycznej i rozwijanie publiczności dla swojego dzieła (*audience development*).

Po pierwsze, mógł ogłosić *Baczyńskiego* swoim reżyserskim debiutem, choć zwykle mówi się tak o pełnometrażowych dziełach fabularnych, a jego poetycko-biograficzny eksperyment trwa niewiele ponad godzinę i jest przypadkiem gatunkowo zmałym, z pogranicza fabuły i dokumentu, co w zależności od przyjętej definicji klasyfikuje go (bądź nie) jako film pełnometrażowy. Nie był to też debiut rozumiany jako pierwsze w karierze wyreżyszerowane dzieło filmowe. Piwowarski ukończył szkołę filmową w Łodzi w 2003 roku i przystępował do kręcenia *Baczyńskiego* jako reżyser seriali telewizyjnych *Na dobre i na złe* (trzydzieści odcinków w latach 2006-2010) i *Londyńczycy 2* (dwa odcinki, 2009), miał też już na koncie film dokumentalny o Stowarzyszeniu Filmowców Polskich (2006, 23')²⁰.

Po drugie, obraz promowany jako film fabularny mógł liczyć na szerszą dystrybucję w kinach niż ta, która charakteryzuje tradycyjny obieg filmu dokumentalnego, z reguły ograniczony do konkursów, festiwali i przeglądów, z nielicznymi pokazami w kinach studyjnych i obecnością w pasmach o niskiej oglądalności w ramówkach telewizyjnych. Tymczasem *Baczyński* jest rodzajowo zmały (dokumentalno-fabularny), stosunkowo krótki (66'), a Kościukiewicz jako *Baczyński* ma do zagrania niewiele więcej niż aktorzy kina niemego. Stąd też być może wzięły się te zawiedzione nadzieje recenzentów, rozbudzone kampanią promocyjną filmu („Mateusz Kościukiewicz jako *Baczyński*”) i deklaracjami samego reżysera, że być może stworzył nowy gatunek filmowy (film poetycko-biograficzny).

Gdy porównamy wypowiedź Piwowarskiego z wyżej cytowanymi urywkami z krytycznych recenzji jego filmu, okaże się, że krytycy filmowi odczytali zamysł *Baczyńskiego* zasadniczo zgodnie z intencjami reżysera, tyle że diametralnie inaczej ocenili efekt tych starań. To, co on opracował i przedstawił jako oryginalne połączenie doświadczenia osobistego („monolog wewnętrzny”), zapisu autobiograficznego („dziennik intymny”), dzieła sztuki poetyckiej („słyszymy wiersze”) i wizualizacji historii („widzimy, co się działo, gdy je pisał”), recenzenci ocenili jako nużące tautologie słowa i obrazu.

²⁰ Wszystkie informacje podaje za Internetową Bazą Filmu Polskiego filmpolski.pl prowadzoną przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową, Telewizyjną i Teatralną im. Leona Schillera w Łodzi, hasło: Kordian Piwowarski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1111956> (29.02.2024).

W ocenie filmu poetycko-biograficznego Kordiana Piwowarskiego bliższy jestem opinii recenzentów prasowych niż deklaracjom reżysera – tak jak Marta Bąk byłam zmęczony poetycką nastrojowością tego obrazu i tak jak Krzysztof Varga chciałbym, żeby Mateusz Kościukiewicz miał więcej konkretnego biograficznego do zagrania. Jednocześnie uważam, że z innych powodów niż kryteria, które zarówno twórca, jak i jego krytycy brali pod uwagę w swoich komentarzach (czy artystyczny eksperyment na języku filmu się udał?), *Baczyński* jest nowatorski – przede wszystkim na poziomie tego, co mówi o głosie poety.

O ile bowiem Kościukiewicz-Baczyński zasadniczo „milczy” (nie ma kwestii dialogowych do odegrania), o tyle film, w którym gra, bynajmniej nie jest niemy, lecz – przeciwnie – bogato udźwiękowiony. Słychać w nim, poza dialogami innych postaci, dźwiękami otoczenia i podkładem muzycznym, nagrania archiwalne związane z przedstawionymi wydarzeniami historycznymi (przemówienia polityków, fragmenty audycji radiowych), wypowiedzi świadków historii i, oczywiście, utwory Krzysztofa Kamila Baczyńskiego. Mogłoby się wydawać, że trzy ostatnie elementy to najbardziej klasyczna triada akustyczna dokumentalnego filmu biograficznego o poecie: głosy „z epoki”, wypowiedzi „gadających głów” i urywki twórczości, ale to właśnie na tej płaszczyźnie reżyser wprowadził moim zdaniem najbardziej nowatorskie rozwiązania, dzięki którym jego obraz potrafi zaskakiwać.

Jeśli chodzi o historię mówioną, Piwowarski zaprosił do udziału w filmie ostatnich żyjących depozytariuszy pamięci o okolicznościach śmierci Baczyńskiego, ale na równych prawach wykorzystał również wypowiedzi świadków historii z nagrań archiwalnych Polskiego Radia. Obok nagranych na potrzeby filmu wypowiedzi Jadwigi Klichowskiej, ps. „Błysławica” (1928–2013) i Witolda Sławskiego, ps. „Sławek” (1924–2021), przedstawionych w filmie jako – odpowiednio – „ostatnia żyjąca sanitariuszka, która była przy śmierci Krzysztofa”²¹ i „ostatni z żyjących, z którymi Krzysztof wyszedł do powstania”, możemy więc usłyszeć w filmie również głosy zarejestrowane na potrzeby audycji radiowych z lat sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku, w tym głosy osób, które zmarły na wiele lat przed

21 Jadwiga Klichowska zmarła pół roku po premierze filmu, 1 listopada 2013 r. Znacznie dłużej od niej żyła inna sanitariuszka z powstania warszawskiego, która była przy śmierci Baczyńskiego, Halina Żelaska, ps. „Halinchen” (1923–2023). Zob. M.S., *Na jej rękach zmarł Krzysztof Kamil Baczyński. Nie żyje sanitariuszka z Powstania Warszawskiego Helena Żelaska*, data publikacji: 4.01.2023 r., Polskie Radio 24, <https://polskieradio24.pl/artykul/3097366,na-jej-rekach-zmarl-krzysztof-kamil-baczyński-nie-żyje-sanitariuszka-z-powstania-warszawskiego-helena-żelaska> (29.02.2024).

rozpoczęciem produkcji filmu *Baczyński* (zarazem wszystkie wykorzystane głosy nagrano po drugiej wojnie światowej, zatem również po śmierci poety). W filmie pojawiają się archiwalne wypowiedzi: dowódcy drużyny, w której służył Baczyński, Juliusza Bogdana Deczkowskiego (1924-1998, nagrania z 1969 i 1970 r.), siostry ciotecznej Baczyńskiego Anieli Kmity-Piorunowej (1910-1994, nagranie z 1970 r.), redaktora tomu *Żołnierz, poeta, czasu kurz...* Zbigniewa Wasilewskiego (nagranie z 1972 r.), a także Lesława Bartelskiego (1920-2006, nagranie z 1970 r.), Tytusa Karlikowskiego (1927-2019, nagranie z 1970 r.), Stanisława Sieradzkiego (1921-2009, nagranie z 1999 r.) i... Witolda Sławskiego (nagranie z 1999 r.) – tego samego, z którym filmowcy przeprowadzali również wywiad w trakcie prac nad *Baczyńskim*.

Wszystkie wypowiedzi z nagrań archiwalnych, a częściowo też nowo nagrane relacje Klichowskiej i Sławskiego, znalazły się na ścieżce dźwiękowej filmu Piwowarskiego jako tzw. dźwięki z offu, głosy spoza kadru, a poszczególnym wypowiedziom nie towarzyszą informacje o tym, kto mówi, ani tym bardziej z jakiego źródła pochodzi nagranie (można się tego dowiedzieć dopiero z napisów końcowych). Takie zanonimizowanie i pomieszanie głosów można potraktować jako zabieg świadomy, a nie techniczne niedopatrzenie, ponieważ dobór i montaż wykorzystanych relacji – z pewnością nieprzypadkowe – sprawiają, że współtworzą one spójną opowieść o Baczyńskim. Współbrzmiąc, wzajemnie się uzupełniają i dopełniają, choć zapewne dość łatwo można byłoby odnaleźć takie fragmenty nagrań, w których świadkowie sobie nawzajem przeczą albo popadają w niekonsekwencje. Zamiast kakofonii otrzymujemy jednak starannie skomponowane filmowe słuchowisko, w którym zatarte są granice między głosami „wywołanymi” na potrzeby filmu a głosami „zastanymi” na archiwalnych taśmach i ponownie w filmie wykorzystanymi – po uprzedniej starannej selekcji materiału. O ile w perspektywie synchronicznej podobne zabiegi bywają wykorzystywane (w innych filmach czy na wystawach muzealnych), by osiągnąć wspomnianą przeze mnie pozorną polifoniczność, o tyle film Piwowarskiego stosuje to rozwiązanie w perspektywie diachronicznej. Skoro w trakcie s ł u c h a n i a filmu nie wiemy, kto mówi i czy są to wypowiedzi sprzed roku czy sprzed czterdziestu lat, *Baczyński* staje się artykulacją powojennej pamięci o poecie jako takiej – jakoby jednolitej i niezmiennej w czasie.

Co Baczyński mówi o głosie Baczyńskiego?

Tej polifonicznej harmonii towarzyszy jednakże silny kontrapunkt: „pięknie milczący” Kościukiewicz-Baczyński. To właśnie wobec nagromadzenia

głosów o poecie znaczący staje się (pozorny) brak głosu samego poety: jego jednoczesna nieobecność, obecność i nadobecność. Nośnikami głosu Baczyńskiego w filmie są bowiem tylko – i aż – jego wiersze, wykorzystane na kilka sposobów i słyszalne w różnych rejestrach.

Po pierwsze, słyszymy je kilkakrotnie w wykonaniu Mateusza Kościukiwicza w scenach fabularnych – jako jednocześnie istotne składowe świata przedstawionego w filmie i zapis przeżyć podmiotu lirycznego, choć niekoniecznie wierną rekonstrukcję wydarzeń z biografii poety. Wiersz *Pokolenie* Baczyński odczytuje z rękopisu na konspiracyjnym spotkaniu tajnych kompletów polonistycznych, na którym poznaje swoją przyszłą żonę Barbarę Drapczyńską (Basię). *Ojczyznę (Prolog)* czyta na wieczorku autorskim z udziałem Tadeusza Gajcego (i być może innych członków grupy literackiej skupionej wokół „Sztuki i Narodu”), Kazimierza Wyki i Jerzego Andrzejewskiego. Ten ostatni, choć nic w scenie nie mówi, to wyrazem twarzy przekonuje, że jest inicjatorem tego spotkania i wielkim admiratorem (twórczości) młodego poety, którego z dumą może przedstawić Wyce. Kolejne dwa wiersze słyszymy w trakcie ćwiczeń wojskowych Szarych Szeregów, gdy Baczyński usiłuje – bezskutecznie – zagrzewać swoją poezją podkomendnych z ruchu oporu do większego zaangażowania: najpierw czytając dla nich *Rzeczy niepokój*, następnie ucząc ich wspólnego śpiewania piosenki *O, Barbaro, o, Barbaro*.

Po drugie, wiersze Baczyńskiego pojawiają się w interpretacji uczestniczek i uczestników slamu poetyckiego zorganizowanego w warszawskim klubie Sen Pszczoły w 2011 roku z okazji dziewięćdziesiątej rocznicy urodzin poety. Piwowarski był tam z kamerą i nagrania z tego wydarzenia stanowią kłamrę filmu, a zaprezentowane wówczas przez osoby występujące w slamie utwory (recytowane i śpiewane), podawane w filmie częściowo jako głos spoza kadru, wprowadzają i/lub komentują kolejne wątki z biografii poety, zarazem wchodząc w dialog ze wspomnieniami świadków historii. Słyszymy zatem kolejno: *Spojrzenie*, wyk. Jan Gabriel Szutkowski (przygotowania Baczyńskiego do udziału w powstaniu warszawskim), *Wspomnienie*, wyk. Weronika Lewandowska (lato 1939 r.), *Jesień pragnień*, wyk. Jan Gabriel Szutkowski (jesień 1939 r.), śpiewaną a capella przez Kamilę Janiak interpretację *Szpitala* (pobyt Baczyńskiego w szpitalu w marcu 1941 r., tłumaczony z offu przez Anielę Kmity-Piorunową obawami przed zamknięciem poety w getcie), *Pragnienia*, wyk. Weronika Lewandowska (miłość Krzysztofa do Basi), *[Byłeś jak wielkie, stare drzewo...]*, wyk. Marta Marciniak (powstanie w getcie warszawskim), śpiewaną przez Janusza „Jamantę” Kuleszę w bardowskim stylu przy akompaniamencie gitary *Z głową na karabinie* (przystąpienie do konspiracji

zbrojnej) i wreszcie *Wybór* w interpretacji Jana Pawła Kowalewicza (śmierć Krzysztofa i Basi).

Po trzecie, twórczość poety została użyta również w warstwie muzycznej *Baczyńskiego* – przede wszystkim w *Pieśni o szczęściu* w wykonaniu Meli Koteluk i Czesława Mozila; pieśń ta, stanowiąca fragment poematu *Szczęśliwe drogi*, pojawia się w czołówce i napisach końcowych obrazu Piwowarskiego²². Jako „piosenka z filmu” *Pieśń o szczęściu* była także wykorzystywana w działaniach promujących *Baczyńskiego*: oficjalny teledysk został zrealizowany przez Piwowarskiego i zawiera fragmenty jego pełnometrażowego debiutu, a trzy dni przed premierą obrazu ukazał się album muzyczny *Baczyński. Muzyka i poezja z filmu*²³ z utworami ilustracyjnymi Bartosza Chajdeckiego, wierszami Baczyńskiego recytowanymi i śpiewanymi przez uczestniczki i uczestników slamu (prezentowanymi w nieco innym wyborze i układzie niż w filmie) oraz właśnie *Pieśnią o szczęściu* Koteluk i Mozila. Na płycie nie znalazła się natomiast inna wykorzystana w filmie piosenka: *Godzina W.* zespołu Lao Che, w której pojawia się fragment *Elegii o... [chłopcu polskim]* Baczyńskiego, ani żaden z kilku wykorzystanych w filmie utworów „z epoki”. Do jednego z nich, choć w powojennym już wykonaniu – piosenki *Ta mała jest wstawiona* (muz. Artur Gold, sł. Andrzej Włast, powst. 1926 r., wyk. Barbara Rylska, 1964 r.) – tańczą na swoim weselu Krzysztof i Basia, ale największe wrażenie robi tango *Zagrajcie mi* (muz. Jerzy Rosner, sł. Emanuel Schlechter, wyk. Mieczysław Fogg, 1935 r.) zestawione w obrazie Piwowarskiego z kronikami filmowymi z powstania warszawskiego: „Zagrajcie mi, niech zadźwięczy mi znów w tej melodii bez słów mój świat stracony. / Zagrajcie mi, może cofnie się świat do tych dni, do tych lat, do chwil minionych. / Jeżeli nic przeszłości już nie wróci, to chociaż w pieśni niech ta przeszłość mi się prześni”.

Łącznie w filmie Kordiana Piwowarskiego można usłyszeć czternaście utworów Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, w tym pięć w formie śpiewanej. Co charakterystyczne, Kościukiewicz-Baczyński recytuje (właściwie: czyta na głos) i śpiewa znacząco gorzej od uczestniczek i uczestników slamu: duka, haczy się, „celowo mamrocze”, tak jakby trochę wstydił się ładunku emocjonalnego swojej poezji, a przy tym chciał subtelnie zaznaczyć, że jest

22 Dla Meli Koteluk nie było to ostatnie spotkanie z poezją Baczyńskiego, bo w 2020 r. na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego nagrała wraz z kwartetem Kwadrofonik album muzyczny *Astronomia poety. Baczyński*.

23 Teledysk i informacje o nim dostępne w: Czesław Śpiewa & Mela Koteluk, *Pieśń o szczęściu*, <https://www.youtube.com/watch?v=brftyIVBy4c> (29.02.2024).

kimś innym niż podmiot liryczny jego wierszy. Dystans ten widoczny jest też w warstwie praktyk performatywnych: w scenach fabularyzowanych poeta czyta swoje wiersze z rękopiśmiennego notatnika, na pamięć zna tylko piosenkę *O, Barbaro, o, Barbaro*, ale nawet w tym przypadku mimikę i gestykulację ogranicza do minimum (usiłuje dyrygować podległymi żołnierzami). Uczestniczki i uczestnicy slamu mają poezję Baczyńskiego uwewnętrzną (a nawet ucieleśnioną) bardziej niż on sam: nie muszą posiłkować się zapisem tekstu, a przy tym świadomie pracują głosem, wyrazem twarzy i postawą ciała, niekiedy zamykają oczy, wczuwając się w przeżycia podmiotu lirycznego.

Taki zabieg sugeruje, że „wersją pierwotną” wierszy Baczyńskiego jest ich zapis tekstowy, ich wykonanie głosowe (nawet przez ich autora albo wręcz zwłaszcza przez niego) wymaga wysiłku, a lepsza jakość przychodzi z czasem. Jeśli, jak chciał Stanisław Pigoń, Baczyński był już w chwili śmierci jednym z brylantów, którymi polski los każe strzelać do wroga, to jego poezja jest jak diament, który wymaga szlifowania. Zestawienie głosu Kościukiewicza, który „szemrze pod nosem”, z pełnymi zaangażowania slamerami można interpretować na wiele sposobów. Ktoś mniej życzliwy uczestniczkom i uczestnikom slamu mógłby uznać, że reżyser filmu dał im fory: tak poprowadził zawodowego aktora, by zagrał słabiej niż poeci-performery, wówczas zasadniczo nieznanymi szerszej publiczności „amatorzy”. Interpretacja ta byłaby niesprawiedliwa o tyle, że osoby uczestniczące w slemie nie były zupełnymi debiutantami na estradzie i już wówczas mogły pochwalić się obiecującym własnym dorobkiem artystycznym, a niektóre z nich rozwinęły później profesjonalną karierę poetycką i muzyczną, jak na przykład uhonorowana Wrocławską Nagrodą Poetycką Silesius Kamila Janiak, która wydała łącznie sześć książek poetyckich (w tym dwie przed premierą Baczyńskiego) i jest wokalistką pięciu zespołów²⁴.

Sklaniałbym się ku interpretacji, że Piwowarski, grając jakością wykorzystanych w filmie interpretacji głosowych (Kościukiewicza, slamerki i slamerów, a wreszcie Meli Koteluk i Czesława Mozila oraz zespołu Lao Che), pokazuje środkami filmowymi ewolucję obiegu poezji Baczyńskiego – od sytuacji, w której wierszy poety nie zna dobrze nawet on sam, kiedy wysiłek przy ich (być może pierwszych) publicznych, autorskich wykonaniach położony był na funkcję impresywną (przekonywanie do siebie i swoich utworów, zasadniczo mało komfortowe dla onieśmielonego introwertyka), do czasów, w których utwory Baczyńskiego są powszechnie znane, cenione i kojarzone

24 Kamila Janiak, biogram w Wikipedii, https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamila_Janiak (29.02.2024).

z osobą autora, więc kolejni wykonawczynie i wykonawcy pracują przede wszystkim nad funkcją ekspresywną swoich interpretacji, tak aby odróżnić ją od wykonań innych artystek i artystów, na przykład podjąć rywalizację z innymi osobami uczestniczącymi w slamie albo zaśpiewać inaczej niż wokalistki i wokaliści interpretujący poezję Baczyńskiego wcześniej.

Nie do przecenienia są także napięcia między wykorzystanymi w obrazie Piwowarskiego utworami Baczyńskiego a innymi składnikami warstwy audytywnej filmu – nagraniami dźwiękowymi z czasów, w których żył poeta, i wypowiedziami świadków historii, którzy dzielili się po wojnie wspomnieniami o nim. Tak jak milczenie Kościukiewicza-Baczyńskiego w scenach fabularnych filmu jest wymownym kontrapunktem dla obficie cytowanych wspomnień o poecie, tak zamierzona niedoskonałość odgrywanych przez aktora głosowych prezentacji poezji silnie kontrastuje zarówno z późniejszymi interpretacjami tej twórczości (w wykonaniu slamerów i wokalistek), jak i z użytymi w filmie nagraniami dźwiękowymi z okresu życia poety (fragmenty utworów muzycznych i audycji radiowych z lat dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych XX w.). Nagrania „z epoki” uświadamiają, że choć Baczyński był, jako słuchacz, zanurzony w ówczesnej kulturze audialnej, to nie mógł uczestniczyć w niej na zasadach pełnoprawnego twórcy: dźwięki nagrywano w studiach, do których nikt nigdy go nie zaprosił, nagrywanymi zaś mogli być właściwie tylko najważniejsi politycy i artyści estrady, a jeśli pisarze – to tylko ci najbardziej uznani; zarówno demokratyzacja technologii nagrywania i odtwarzania dźwięku, jak i popularyzacja społecznej praktyki korzystania z tego wynalazku, nastąpiły dopiero po drugiej wojnie światowej.

Życie i śmierć – dźwiękowość i milczenie

Milczenie Krzysztofa Kamila Baczyńskiego stanowi poświadczenie jego śmierci: poeta nie dożył czasów, w których stosunkowo łatwo (na pewno łatwiej niż podczas drugiej wojny światowej i przed wojną) można by nagrać jego własny głos. Dlatego takich nagrań prawdopodobnie nigdy nie było, a jeśli były, to się nie zachowały, a jeśli się zachowały, to nie zostały dotąd odnalezione. W tym sensie w zabiegu mamrotania wierszy pod nosem przez Mateusza Kościukiewicza chodzi więc być może również o to, żebyśmy nie musieli żałować, że „naprawdę” nie da się usłyszeć Baczyńskiego – ani osobiście deklamującego własną poezję, ani w żadnym innym użyciu języka mówionego, które byłoby zarejestrowane. Gdybyśmy takie nagrania odnaleźli, zdaje się przekonywać Kordian Piwowarski, mogłyby nas one rozczarować, bo lepszy

był z Baczyńskiego kompozytor (autor partytury) niż dyrygent i wykonawca. Zarazem fundamentalny brak takich nagrań pozwala na twórcze działania innym artystkom i artystom, ale też na zaangażowany, niemalże interaktywny odbiór jego poezji przez kolejne pokolenia czytelniczek i czytelników. Z jednej strony brak pierwotnego, prymarnego głosu domaga się uzupełnienia (albo zagłuszenia) przez inne głosy (slamerek, muzyków, filmowczyń...), w efekcie czego powstaje nadmiar, skrywający ten brak i stojącą za nim stratę. Z drugiej strony ten właśnie brak otwiera przestrzeń dla tych uzupełnień: mówiąc Baczyńskim i słuchając Baczyńskiego, nie jesteśmy skrępowani głosem poety w swoich artykulacjach i odsłuchaniach. To czyni tę twórczość prawdziwie transmedialną i interaktywną, w rozumieniu, jakie zaproponował Lev Manovich, tj. nastawioną na wchodzenie w interakcje z odbiorcami na poziomie mentalnym, na przykład przez wywoływanie w nich „psychologicznych procesów uzupełniania brakujących informacji”²⁵.

Film Piwowarskiego tematyzuje dźwiękowość poezji Baczyńskiego i jej podatność na remediacje – i to w trzech wymiarach: skryptoralności²⁶, akuzmatyczności²⁷ i muzyczności²⁸, wymagających zapewne szerszego jeszcze omówienia w innym miejscu i w innej (może dźwiękowej?!) formie podawczej – a zarazem jest wypowiedzią o roli głosu/milczenia i dźwięku/ciszy w kształtowaniu powojennej polskiej pamięci o poecie. Tak jak Lev Manovich uczynił kadry z awangardowego filmu Dzigi Wiertowa *Człowiek z kamerą* (1929) „wizualnym indeksem najważniejszych koncepcji” wyłożonych w *Języku nowych mediów*²⁹, tak składniki warstwy audytywnej filmu Piwowarskiego mogłyby posłużyć do nagrania audioprzewodnika po pejzażu dźwiękowym, w jakim funkcjonują i jaki współtworzą poezja Baczyńskiego i legenda poety³⁰.

25 L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 130.

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

27 Zob. P. Schaeffer, *Akuzmatyka*, przeł. J. Kutyla, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 106-112.

28 Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.

29 L. Manovich, *Język nowych mediów*, rozdz. *Prolog: zbiór danych Wiertowa*, s. 31-49.

30 Na temat pejzażu dźwiękowego (*soundscape*) zob. R. Murray Schafer, *Muzyka środowiska*, przeł. M. Matuszkiewicz, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, przeł. J. Kutyla i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 52-63.

Piwowarski starannie ten pejzaż dźwiękowy zrekonstruował, mając przy tym świadomość, że jakiegokolwiek wytwarzanie pseudoźródeł zakłamywałoby przekaz historyczny i manipulowało pamięcią o życiu, śmierci i twórczości bohatera filmu. Jak sam przyznawał w wywiadzie,

warstwa dokumentalna była dla mnie ważna, bo nie chciałem dodawać nic od siebie – narratora, dialogów, opisów. Wszystkie słowa w filmie są albo Baczyńskiego, albo świadków wydarzeń sprzed lat, którzy go znali³¹.

Oczywiście to nieprawda, że Piwowarski w warstwie audytywnej *Baczyńskiego* „nie dodał nic od siebie” – odpowiadał wszak za dobór i układ składników tej warstwy, a ponadto oddał głos bohaterom drugoplanowym (dialogi, co prawda nieliczne, jednak się zdarzają!), a nawet uczestniczkom i uczestnikom slamu (pod koniec filmu troje z nich odpowiada na pytanie, jak zachowaliby się w obliczu wybuchu wojny). Faktycznie jednak Baczyński wypowiada się w filmie tylko za pomocą tych źródeł, które po sobie pozostawił. Skoro nie prowadził zapisków autobiograficznych, nie znamy go z mowy innej niż wiązana i z języka spoza poetyki gatunków, choćby użytkowych (list, dedykacja, recenzja, autokomentarze), każde użycie języka mówionego codziennej komunikacji byłoby już krokiem w kierunku historii alternatywnej albo kontrfaktualnej. Piwowarski nie przekracza tej granicy: Baczyński wciąż milczy, choć ciągle słychać jego utwory i wspomnienia o nim.

Pryncypialny co do dźwięków reżyser *Baczyńskiego* znacznie więcej dodał jednak od siebie w warstwie wizualnej filmu – i za nią też był najbardziej krytykowany. Recenzenci i filmoznawcy skupili się bowiem na tym, co konstytuuje dzieło filmowe jako takie, a co Robert A. Rosenstone określił mianem „podwójnej tyranii, co znaczy ideologii: nieodzowności obrazu i bezustannego ruchu”³². Film, którego forma miała być „jak najbardziej zbliżona do poezji”, a którego zasadniczym tematem, jak starałem się ukazać w niniejszym eseju, są życie i śmierć Baczyńskiego ujmowane w kategoriach dźwiękowości i milczenia, nie może wypaść najlepiej, jeśli ocenie podlegają przede wszystkim jego warstwa wizualna i przebieg akcji. Nie warto jednak winić krytyków za ich krytykę, prędzej – reżysera za wybór medium, bo jak kąśliwie zauważył

³¹ Kordian Piwowarski: *Baczyński jest jak narkotyk*.

³² R.A. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach. Rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, przeł. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Wydawnictwa UW, Warszawa 2008, s. 105.

Rosenstone, skoro film dokumentalny ulega tej „podwójnej tyranii”, to „pech dla tych wszystkich aspektów historii, których nie można ani zilustrować, ani szybko streścić”³³. Być może więc *Baczyński* powinien być słuchowiskiem, pozostaje jednak filmem. Nie najlepiej się go ogląda, ale dobrze słucha.

Abstract

Łukasz Bukowiecki

UNIVERSITY OF WARSAW

Can We Hear Baczyński? Speaking About the Poet's Voice Through Film

We can listen to the works of Krzysztof Kamil Baczyński (1921–1944) in many ways. However, hearing the voice of Baczyński himself proves challenging. Launched to mark the centenary of Baczyński's birth, the digital *Radio Baczyński* features over 120 songs inspired by his poems. Undoubtedly, Baczyński had neither the opportunity nor the need to record his own voice during his lifetime; he left no memoir, diary, or even loose autobiographical notes that could mediate his voice in the text. The 2013 poetry and biographical film *Baczyński* directed by Kordian Piwowarski aids in the search for Baczyński's voice. The film registers the existing methods of embodying this voice while significantly testifying to its eloquent absence.

Keywords

sound, biographical film, documentary film, poetry film, voice, silence, vocal performance

33 Tamże, s. 106.