

<https://doi.org/10.34768/pa2022r26>

Katarzyna Cudzych-Budniak

Uniwersytet Jagielloński

KONCEPCJA „GŁOŚNEJ” POEZJI MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO I JEJ WPŁYW NA INTERPRETACJĘ JEGO TWÓRCZOŚCI NA PRZYKŁADZIE WIERSZA *JA LUBIĘ CIEMNO...*



1.

W badaniach poświęconych audialnej czy też audiowizualnej¹ stronie rzeczywistości – zarówno tej muzycznej czy językowej, jak i szerzej, tej otaczającej nas w sposób fizyczny, określanej przez Tomasza Misiaka „audiosferą potoczną”² – akcentuje się bardzo często jej nieokreślony i efemeryczny wymiar³. Zwraca się uwagę na fakt niewymierności takiego kryterium oraz niewystarczających narzędzi potrzebnych do jego badania⁴. Nie powinien więc dziwić nadal wszechobecny, choć

¹ Andrzej Hejmej wspomina o „antropologii (audio)wizualności” (A. Hejmej, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 88), Tomasz Misiak zaś porusza zagadnienie „kultury audiowizualnej” (T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009).

² T. Misiak, *op. cit.*

³ Przywołać warto tezy choćby polskich badaczy: Katarzyna Marak, odwołując się do badań Davida Toopa, mówi o „nienamacalności i braku formy dźwięku” (K. Marak, *Odgłosy w bezgłosie: niesamowitość dźwięku według Davida Toopa*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 74), Dariusz Brzostek wspomina o „nieobiektywnej wiedzy”, jaką stanowi dziedzina badań audialnych (D. Brzostek, *Tyrania oka, pokora ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 17). U Artura Szareckiego spotykamy tezę o „niematerialnym charakterze dźwięku” (A. Szarecki, *Coffitivity: dźwięk, praca kreatywna i posthegemonia*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 33), Dominik Antonik zaś twierdzi, że „dźwięk ma [...] bardzo niestabilną i trudną do uchwycenia topologię. Z jednej strony wydaje się czymś zewnętrznym, osobnym czy nawet obcym, z drugiej podtrzymuje ciągłą, dotykową relację ze swoim źródłem” (D. Antonik, *Audio-book. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 142).

⁴ Dariusz Brzostek, porównując czynności słuchania i improwizacji, zauważa wspólny mianownik między nimi: obie wymykają się władzy dyskursu (D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014, s. 19).

często kontrapunktowany coraz to nowszymi badaniami i spojrzeniami, sceptycyzm badawczy wobec ujęcia problemu z perspektywy antropologii audialnej, inaczej mówiąc audioantropologii⁵. Nie ulega wątpliwości, że ów dystans wobec postrzegania rzeczywistości przez pryzmat zmysłu słuchu (czy może – by nie doprowadzić do sytuacji, którą potocznie określić można mianem „ze skrajności w skrajność” – także przez ten pryzmat) wynika z nadal dość krótkiej tradycji badań nad tym aspektem. Chociaż o tzw. zwrocie audialnym można mówić już od dobrych kilkudziesięciu lat⁶, to jednak wzmożona aktywność – przynajmniej w Polsce – w tej dziedzinie przypada na ostatnie kilkanaście lat.

Dariusz Brzostek za hegemonię zmysłu wzroku, którą dosadniej określa „tyranią obrazu”, wini już Platona, który w swej jaskini umieścił cienie, a nie echo, analogicznie zniekształcające rzeczywistość⁷. Do okulocentrycznej wizji świata przyczyniły się także przemiany, w wyniku których nastąpił rozwój pisma i druku. Tymczasem zwrot dźwiękowy wydobywa powszechność tego, co słyszalne, ukazując jednocześnie, że nasze zanurzenie w przestrzeni dźwiękowej nie może pozostać niezauważalne (czy też może „nieusłyszalne”?). Jacques Lacan podkreślał, że uszu nie można zamknąć⁸, a więc nieustannie jesteśmy narażeni na działanie dźwięków z zewnątrz. Walter J. Ong twierdzi, że „dźwięk wlewa się w słuchacza”⁹, Włodzimierz Kotoński powie zaś, że „otacza nas stale *continuum* dźwiękowe”¹⁰. Brzostek idzie dalej, mówiąc o „przemocy akustycznej” czy też „przemocy dźwięku”¹¹, tłumacząc, że: po pierwsze, w żaden sposób nie możemy odciąć się od szeroko pojętej audiosfery¹², po drugie, dźwięk może być wykorzystywany do różnego typu nadużyć¹³.

Badania nad dźwiękiem dotyczą zarówno sztuki (muzyki, literatury etc.), jak i rzeczywistości nas otaczającej. Ważną kwestią jest z pewnością dokonanie rozróżnienia na dźwięk „muzyczny” i „niemuzyczny”, a co za tym idzie na dowartościowanie owej

⁵ *Ibidem*.

⁶ Andrzej Hejmej zauważa, że pierwsze próby prowadzące do „dewizualizacji” antropologii pojawiają się na przełomie lat 60. i 70. (A. Hejmej, *W kulturze dźwięku...*, s. 88), z kolei Tomasz Misiak zwraca uwagę na dwudziestowieczną „rekonfigurację hierarchii zmysłowości” (T. Misiak, *op. cit.*).

⁷ D. Brzostek, *Nastłuchiwanie hałasu...*, s. 12.

⁸ „Ucho nie ma powiek” (J. Lacan za: J. Momro, *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 10).

⁹ W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 105.

¹⁰ W. Kotoński, *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989.

¹¹ D. Brzostek, *Nastłuchiwanie hałasu...*, s. 94.

¹² Tomasz Misiak za Marią Gołaszewską dokonuje podziału na: audiosferę potoczną, zorganizowaną i wyspecjalizowaną, a co zatem idzie, najogólniej mówiąc, otaczającą nas „sferę” dźwięków. Sonosferę Misiak łączy z brzmieniem jako takim, a fonosferę – z głosem (T. Misiak, *op. cit.*).

¹³ Jakub Momro mówi o „wymiarze społecznej opresji” (J. Momro, *op. cit.*, s. 10), ale koniecznością będzie tu także przywołanie eseju Pascala Quignarda *Nienawiść do muzyki* (P. Quignard, *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2).

„Reszty”¹⁴, tego, co nieskategoryzowane i nieokreślone. Sfera związana z percepcją dźwięku nie daje się ująć w żadne ramy, zobiektywizować. Dźwięk posiada czysto relacyjny charakter i najpełniej objawia się dopiero w interpretacji. Słuchanie jest subiektywne¹⁵ i powstaje w wyniku doświadczenia¹⁶ oraz indywidualnego zaangażowania¹⁷. Pytanie, jakie jednak od razu się nasuwa, brzmi: czy dominująca rola zmysłu wzroku rzeczywiście automatycznie czyni go „obiektywnym” i „twardym” narzędziem? Czy to, co wzrokowe, także nie powstaje li tylko w wyniku interpretacji? Pytanie niejako retoryczne, sądząc po wszelkich zwrotach i rewizjach, które nastąpiły w XX wieku. W obliczu powyższego nie dziwi również fakt zainteresowania ową „miękką” sferą dźwiękową. Bliższe stało się to, co nietrwałe i ulotne w swoim ontologicznym wymiarze¹⁸, dające się obserwować od różnych stron, relacyjnie, a próby porządkowania sfery audialnej czy też definiowania konkretnych zjawisk dźwiękowych – a zatem wszystko, co określić można mianem *sound studies* – pomagają w przewyżczeniu relatywizmu badawczego czy też swego rodzaju uprawomocnienia dla „nadinterpretacji”.

Najczęściej przywoływane kategorie, określające zagadnienia audialne, to cisza, hałas i szum¹⁹. Dariusz Brzostek, analizując kategorię szumu w rozdziale *Dyskretny szmer sensu. Wokół estetycznej waloryzacji szumu*, od eksperymentów związanych z nagrywaniem dźwięku na taśmę, poprzez poematy dźwiękowe, przechodzi do analizy szumu w sztukach plastycznych na przykładzie obrazów Bacona. Zjawisko szumu rozumie zatem bardzo szeroko, jako „proces desemantyzacji wypowiedzi”²⁰ (choć zwrot „zaszumiać komunikat artystyczny” ujmując w cudzysłów, to nie jest pewne, czy ze względu na zastosowany neologizm, czy też metaforyczne potraktowanie szumu

¹⁴ Określenie przywołane przez Andrzeja Hejmeja (A. Hejmej, *W kulturze dźwięku...*, s. 91).

¹⁵ Kategoria subiektywności pojawia się w badaniach Jeana-Luca Nancy’ego: jego „*A l’écoute*” Jakub Momro definiuje jako „bycie zasłuchanym”. Z kolei przywoływany również przez Momro Peter Szendy zwraca uwagę na samą czynność słuchania, która „przynależy” tylko do tego, kto słucha, pod warunkiem, że może się on do tego zdystansować, zgodnie z Bachtinowskim widzeniem siebie tylko oczami innych (J. Momro, *op. cit.*, s. 11).

¹⁶ Brzostek łączy słuchanie/słyszenie z doświadczeniem (stąd mowa o audioantropologii doświadczenia: moje doświadczenie a cudza ekspresja rodzi zawsze dialektyczne napięcie), słuch zaś nazywa „nieobiektywną wiedzą” opartą na doświadczeniu akustycznym (D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu...*, s. 14). Robert Losiak zaś wprowadza kategorię „doświadczenia audiosfery”, co definiuje jako subiektywne odczuwanie o charakterze estetycznym (R. Losiak, *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 46).

¹⁷ U Geralda L. Burnsa czytamy, że słuchanie zawsze jest ściśle powiązane z „zaangażowaniem i uwikłaniem” (G.L. Burns za: A. Kramkowska-Dąbrowska, *Dźwiękochłonne dramaty Janusza Krasińskiego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 151).

¹⁸ Tomasz Misiak zauważa, że „sztuka wymyka się ustalonym przez estetykę kategoriom” (T. Misiak, *op. cit.*).

¹⁹ Brzostek nazywa je „kategoriami antropologicznymi czyniącymi doświadczenie akustyczne oraz jego ekspresję możliwymi” (D. Brzostek, *Nasłuchiwanie hałasu...*, s. 14).

²⁰ *Ibidem*, s. 41.

jako takiego). I tak jak z poezją dźwiękową czy też zjawiskami intermedialnymi sprawa wydaje się już nieco prostsza, bowiem wychodzenie dzieła literackiego poza status ontologiczny literatury (pismo) u większości współczesnych badaczy budzi coraz mniej wątpliwości, a co za tym idzie, przejmowanie kategorii badawczych między różnymi obszarami artystycznymi staje się zdecydowanie bardziej powszechne i pożądane, tak stale za kontrowersyjne uznawane bywa przeschczepianie pojęć z jednej sfery do drugiej, tak jak – poniekąd bez wyrzutów sumienia – zrobił to Brzostek.

Można więc w tym miejscu postawić pytanie: czy potrzebne jest umotywowanie wyboru metody badawczej w dziele, któremu się przyglądamy? To znaczy, czy przywoływane przez Brzostka obrazy Bacona powinny w jakiś sposób „przyzwolić” nam na wybór drogi interpretacyjnej, którą wobec nich zastosujemy? Oczywiście czasy rozważań na temat *intentio operis* mamy już niejako za sobą i nie ma zupełnie sensu wyważać otwartych drzwi. Czy wobec tego przejście terminologii zaczerpniętej z muzyki przez literaturę *sensu stricto* może zająć również „bez wyrzutów sumienia”? W moich badaniach staram się „wysłuchiwać w głos dzieła”, przyjmując bardziej „punktową perspektywę badania”²¹ oraz niezwykle użyteczną dla mnie kategorię „stosowności interpretacyjnej”. A zatem: wszystko wolno, ale nie wszystko przynosi korzyść, można by dodać za św. Pawłem.

Rozważania te spróbuję zawęzić teraz do jednego, ale jakże reprezentatywnego przykładu, jakim może być wykorzystanie w interpretacji dzieła literackiego kategorii muzycznej opisującej zmiany głośności w dziele muzycznym, tj. dynamiki²². Kategoryzując pojęcia ciszy i szumu-hałasu (ang. *noise*) w odpowiedniej hierarchii dynamicznej, uzyskamy efekt w muzyce zwany *crescendo*. Można zadać pytanie, czy ów efekt rzeczywiście obecny jest tylko w muzyce, czy też właśnie w każdej rzeczywistości dźwiękowej. W świetle badań audialnych, w których zachodzi dowartościowanie dźwięku jako takiego, niekoniecznie muzycznego, zasadne wydaje się zastosowanie kategorii dynamiki do wszelkiej rzeczywistości dźwiękowej. Wtedy mówiąc o ciszy, mamy do czynienia z *piano* lub *pianissimo*, o hałasie zaś – z *forte* lub *mezzo forte*. Zastanawiać może tylko fakt, czy przeniesienie określeń muzycznych na grunt nie-do-końca-muzyczny powoduje, że są one traktowane w sposób metaforyczny (tak jak to było choćby we wskazywaniu różnych typów muzyczności w literaturze²³), czy też nie. Wydaje się właśnie, że coraz bardziej uprzywilejowana rola zmysłu słuchu oraz rozkwit badań nad rzeczywistością audialną czy też audiowizualną czynią takie przesunięcie prawomocnym i jak najbardziej uzasadnionym.

²¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Kraków 2002, s. 8.

²² Aby zachować przejrzystość terminologiczną, będę określać ją „dynamiką dźwiękową” w opozycji do dynamiki dzieła literackiego oraz dynamiki *stricto* muzycznej.

²³ W tym momencie można przyjąć za „obowiązującą” w Polsce koncepcję Andrzeja Hejmeja o muzyczności I, II i III (A. Hejmej, *Muzyczność dzieła...*, s. 53).

Czy istnieją wobec tego jakieś kryteria, które powinno spełnić dzieło, by zostać zbadanym z perspektywy dynamicznej? Wydaje się, że można wskazać utwory, które wręcz domagają się takiego spojrzenia: to właśnie te, w których obecne są kategorie ciszy, szumu czy hałasu (lub pochodne) – czy to w warstwie fabularnej (tematyzacja), czy to brzmieniowej (naturalne brzmienie słowa, intonacja, wskazówki do interpretacji głosowej etc.), ale i te poruszające choćby zagadnienia muzyczne (zatem wchodzimy na teren muzyczności różnego typu, jak i szerzej: intermedialności).

W literaturze wykorzystanie koncepcji dynamiki dźwiękowej oznacza ni mniej, ni więcej, tylko odczytywanie zmian natężenia dźwięku w konkretnym tekście literackim. W tekście – zarówno tym realizowanym głosowo (i tu na pomoc przychodzi nam bogata tradycja badań szeroko pojętej filologii słuchowej i idąc dalej, głosowych wykonań utworów literackich²⁴), jak i tym „brzmiącym” jedynie w sposób potencjalny.

Najbardziejie uprawomocnione wydaje się wskazywanie na *piano* czy *forte* w tekście realizowanym głosowo: modulacja głosu (od szeptu po krzyk) bardzo jasno daje nam „przyzwolenie” na wykorzystanie terminologii zaczerpniętej z gruntu muzykologicznego (dotychczas używanie pojęć z zakresu dynamiki w innym niż muzycznym sensie funkcjonowało jedynie jako literacka metafora). Nieco inaczej sytuacja kształtuje się w przypadku potencjalnego tekstu dźwiękowego. Coraz bardziej popularne spojrzenie na tekst jako partyturę²⁵, jako w istocie jedynie pre-tekst służący do głosowego wykonania, niejako „pozwala” nam, by zjawiska dynamiczne wskazać także w tekście niekoniecznie realnie brzmiącym. A zatem w takim ujęciu problemu możliwa wydaje się analiza dynamiki w tekście jako takim, zapisanym, niezrealizowanym dźwiękowo, choć potencjalnie wybrzmiewającym.

W dotychczasowych badaniach przyglądałam się zjawisku dynamiki (i innym zjawiskom audialnym) w literaturze na przykładzie tekstów wykonywanych głosowo²⁶. Wydaje się, że teksty te (czy też może raczej „teksty”) są wręcz konstituowane poprzez

²⁴ W Polsce na temat głosowych wykonań utworów literackich najobszerniej dotychczas, jak sądzę, wypowiedziano się na „toruńskich konferencjach” (2002-2008), organizowanych przez Zakład Antropologii Literatury i Edukacji Polonistycznej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Ich pokłosie stanowią trzy tomy: *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006; *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004 oraz *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010.

²⁵ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

²⁶ Zob. m.in. *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz „Dziady”*, [w:] *Potencjał wiersza*, red. W. Sadowski, Łódź 2013, s. 231-244; *Zjawiska intermedialne w realizacji prozy Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 245-256 oraz „Śpiewające wiersze” z *Kabaretu Kici Koci w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 151-168.

zjawiska dynamiczne: podobnie jak melodia nie istnieje bez rytmu, tak wykonanie głosowe nie może zaistnieć bez zmian dynamicznych, przyjmując, że nawet brak wyraźnych zmian stanowi wskazówkę interpretacyjną. Można więc założyć, że dynamika to element wzmacniający interpretację, dopełniający ją (podążając za koncepcją traktującą o tym, że wykonanie głosowe to jedna z wielu wskazówek interpretacyjnych²⁷), lub też wręcz nieodzowny, wpisany w tekst, domagający się „bycia zrealizowanym” (tu z pomocą przychodzą z kolei radykalne koncepcje, wedle których tekst sam w sobie stanowi jedynie partyturę, nie istnieje bez dźwiękowej realizacji, zatem by zaistniał w pełni, konieczne jest jego wykonanie²⁸).

Pytanie, które wydaje się istotne, i które stawiałam już w kontekście prozy Mirona Białoszewskiego²⁹, dotyczy tego, czy dzieło domagające się wykonania „na głos” samo w sobie jest już intermedialne (poprzez wspomnianą potencjalną brzmieniowość), czy też staje się nim dopiero w momencie głosowej interpretacji. Analogicznie sytuacja ma się z dynamiką, bowiem wątpliwość, czy dynamika „wybrzmiewa” już w tekście potencjalnie, czy też dopiero w momencie realizacji dźwiękowej, to nic innego, jak ta o zasadności mówienia o brzmieniu, zanim faktycznie ono się pojawi. Spróbuję zatrzymać się nad wspomnianymi zagadnieniami na przykładzie wiersza Mirona Białoszewskiego *Ja lubię ciemno...* pochodzącego z tomu *Odczepić się*.

2.

Zajmując się tematem związanym z głosowym wykonywaniem tekstów Białoszewskiego, nie sposób nie zgodzić się z tezami zawartymi w rozprawie Agaty Bochyńskiej³⁰ na temat językowego obrazu świata przedstawionego w twórczości poety. Badaczka pisze bowiem, że dźwiękowa interpretacja utworów, której wręcz domaga się Białoszewski,

²⁷ To dość powszechne przekonanie, które odnajdujemy u większości badaczy zajmujących się głosową interpretacją utworów, by wymienić choćby Marzenę Cyzman (M. Cyzman, *Miejsce tekstu głosowo interpretowanego. O relacji między tekstem dzieła literackiego, jego konkretyzacją estetyczną i głosową interpretacją*, [w:] *Problematyka tekstu...* (III), s. 25-34) czy Andrzeja Stoffa (Zob. A. Stoff, *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu...* (I), s. 19-44).

²⁸ Tego rodzaju założenia odnajdujemy np. u Macieja Wróblewskiego, postulującego odrębność dzieła recytacyjnego od dzieła literackiego i akcentującego całkowity brak współzależności między jednym a drugim (zob. M. Wróblewski, *Dlaczego recytujemy?*, [w:] *Problematyka tekstu...* (I), s. 11-18), ale także u twórców filologii słuchowej (zob. m.in.: W. Sawrycki, *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej*, [w:] *Problematyka tekstu...* (II), s. 9-27 oraz W. Sawrycki, *Emocje i struktury. O recytacji jako sposobie poznawania utworu literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu...* (III), s. 9-24) czy poezji dźwiękowej (zob. m.in. D. Brzostek, *Wokół genologicznych problemów tzw. poezji dźwiękowej*, [w:] *Problematyka tekstu...* (III), s. 131-148).

²⁹ Zob. *Zjawiska intermedialne w realizacji prozy...*

³⁰ A. Bochyńska, *Muzyczne wyzwolenie z języka? Filozoficzne aspekty muzycznych inspiracji w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1(15).

jest konieczna w celu uchwycenia wymykającej się pojmowaniu i opisowi ulotnej, zmiennej rzeczywistości³¹. I tak jak specyficzny stosunek do języka reprezentowany przez Białoszewskiego w jego twórczości, owo „rozbijanie form językowych”³², „programowa bylejakość” czy „kalekość języka”³³ to nic innego jak interpretacja obrazu świata, jego osvajanie, próba rozumienia, tak „gadaniowość”³⁴ tej literatury to w gruncie rzeczy dokładnie to samo: oddanie zmienności i ulotności otaczającej nas rzeczywistości, a tym samym próba przybliżenia się do jej zrozumienia.

Jest to zbieżne z postulatami, które można znaleźć u Jacka Kopcińskiego, czołowego badacza dramatycznej twórczości Białoszewskiego, zwłaszcza tej w głosowym wydaniu, ale także i u samego Białoszewskiego³⁵, który niejako programowo deklarował, że poezja powinna być wykonywana głosowo (przywołajmy tu naczelne hasło poety, wedle którego „poezja osiąga swoje pełne bycie, gdy jest mówiona na głos”³⁶), właściwie mówiona, nie recytowana czy wygłaszana. Wiersz ma wybrzmieć po to, by zostać usłyszanym, zarówno w tym dosłownym sensie, jak i w rozumieniu metaforycznym: usłyszany, czyli w pełni zrozumiany, odczytany, a wręcz „poczuty”.

Na empiryzm w twórczości Białoszewskiego, owo doświadczanie świata wszystkimi zmysłami, zwraca uwagę Aldona Kopkiewicz. Powołując się na rozważania przywoływanego wcześniej Jeana-Luca Nancy’ego, twierdzi, że „słyszeć znaczy także tyle, co rozumieć”³⁷, oraz łączy doświadczenie audytywne u Białoszewskiego z doświadczeniem dotyku³⁸. Wiersz usłyszany to wiersz „dotknięty”, prawdziwy, a może wręcz prawdziwie doświadczony. Wiersz wart jest najwięcej, a nawet jest wart o tyle, o ile jest wypowiedziany na głos. To niejako warunek pełni: wtedy mamy do czynienia z „pełnym” byciem wiersza, jego realnym „jestem”.

Nie ulega wątpliwości, że takie spojrzenie na poezję, bliskie skądinąd poetom dźwiękowym, choć, jak to u Białoszewskiego bywa, nie na tyle, by móc jego twórczość

³¹ Tu warto przywołać słowa Aldony Kopkiewicz, która zauważa, że „rzeczywistość ożywa dla Białoszewskiego, gdy jest postrzegana jako materia muzyczna – staje się zrozumiała i sensowna, kiedy można ją opisać słowem, którego dominantą jest dźwięk” (A. Kopkiewicz, *Chroboty, echa, oho! Słuch i inne zmysły w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 30(50), s. 265).

³² A. Bochyńska, *op. cit.*, s. 204.

³³ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 2016 (wydanie drugie, rozszerzone), s. 18.

³⁴ Zob. np.: J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997; *idem*, *Osmędeuszowe partytury*, „Teatr” 1997, nr 11.

³⁵ Zob.: 1) M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6 oraz 2) *idem*, *Mówienie o pisaniu*, [w:] *Poezje wybrane*, wybór i słowo wstępne M. Białoszewski, Warszawa 1976.

³⁶ M. Białoszewski, *Mówienie...*, s. 10.

³⁷ A. Kopkiewicz, *op. cit.*, s. 260.

³⁸ „Bliskie figurom dotyku i zdarzenia słuchania umożliwi wobec tego refleksje nad afektywną i zmysłową sferą podmiotowości poezji Białoszewskiego” (*ibidem*, s. 261).

spróbować określić mianem tego typu poezji, łączy się ściśle z dokonaniem Białoszewskiego w ramach Teatru Osobnego. Wielu badaczy przyznaje, że trudno postawić jasną granicę między poezją, dramataми a prozą u Białoszewskiego, czy to w sensie obecnych tam tematów³⁹, czy to w sensie charakterystyki poszczególnych rodzajów. Każdy z nich jest jakby na granicy pozostałych, zatem upraszczając nieco w tym momencie tę złożoną kwestię, nie jest nadużyciem korzystanie z manifestowanych poglądów Białoszewskiego dotyczących jego stosunku do wykonywania tekstów dramatycznych także w odniesieniu do poezji.

Z kwestią głosowej interpretacji wierszy, którą dziś tu jedynie sygnalizuję, wiąże się także stosunek Białoszewskiego do języka w ogóle, w szczególności zaś do języka poetyckiego. Stanisław Barańczak w swojej rozprawie doktorskiej z 1974 roku⁴⁰ charakteryzuje poezję Białoszewskiego jako posiadającą cechy języka dziecięcego, mówionego i potocznego. Te trzy aspekty składają się na specyfikę dzieła Białoszewskiego i są kluczowe w interpretacji tej twórczości, zwłaszcza zaś w procesie interpretacji zawierającej w sobie wspomnianą głosową artykulację. Głos Barańczaka w kwestii potencjalnej „głośności” owej literatury ściśle współgra z tym, co na ten temat mówili sam Białoszewski, Kopciński i inni⁴¹. Autor *Korekty twarzy* traktuje teksty Białoszewskiego jako „partytury” oraz mówi o „wirtualnym wykonawcy”⁴², który potencjalnie te teksty realizuje czy też ma realizować. Wynika to również z faktu ich graficznego opracowania⁴³. Ciekawe, że to co dla Adama Poprawy stanowi kwestię mogącą niejako podważyć „apologię fonosfery”⁴⁴ u Białoszewskiego, dla Barańczaka stanowi potwierdzenie jego tezy. Właśnie owa wizualna strona wiersza uzmysławia, że chodzi o projekcję tekstu głosowo wykonywanego. Czytamy bowiem, że: „dopiero graficzny zapis pozwala nam zdać sobie sprawę, iż utwory Białoszewskiego są «mówione»”⁴⁵. Czy dalej: „utwory Białoszewskiego są wprawdzie «zapisane», ale zapis ten służy tylko – jak gdyby w braku

³⁹ Można postawić pytanie, czy czytanie wierszy z tomu *Odczepić się* bez znajomości choćby *Chamowa* jest równie wartościowe, co czytanie ich wraz z kontekstem, jakie proza *Chamowa* wnosi, ale to znów temat na inną rozprawę.

⁴⁰ Wznowienie książki *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* było w 2016 r.

⁴¹ Zob. też: 1) K. Rutkowski, *Koncepcja poezji czynnej Mirona Białoszewskiego*, [w:] *idem, Przeciw (w) literaturze*, Bydgoszcz 1987 oraz 2) G. Kerényi, *Odańcowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973.

⁴² S. Barańczak, *op. cit.*, s. 221.

⁴³ Kwestią wizualności i grafii tekstów Białoszewskiego najdokładniej zajmował się Witold Sadowski (zob. W. Sadowski, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999).

⁴⁴ Stwierdza, że „artykułowaną wielokrotnie apologię fonosfery komplikuje przecież graficzny poziom pisania Białoszewskiego” (zob. A. Poprawa, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 48). Warto też w tym momencie przywołać podział, którego dokonał Andrzej Hejmej w kontekście poezji Białoszewskiego, na tekst graficzny, wizualno-brzmieniowy i dźwiękowy (Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*).

⁴⁵ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 223.

czegoś lepszego – przekazaniu wypowiedzi, która nastawia się na wyraziste uwypuklenie charakterystycznych cech języka mówionego⁴⁶.

Agata Bochyńska zauważa, że „uwikłanie w sferę wizualną i brzmieniową poezji jest jednocześnie uwikłaniem w problem wolności w obrębie języka”⁴⁷. Autorka, podobnie jak Barańczak, zauważa, że język u Białoszewskiego odgrywa rolę katarktyczną. Mówi o „przekraczaniu granic języka”, „wyjściu ze słowa”, metodzie, która imituje „zapis spontaniczny i niekorygowany”, co ma jeden główny cel: „uporządkować i zrozumieć rzeczywistość”⁴⁸. Wszelkie zabiegi poetyckie stosowane przez Mistrza Mirona służą oswojeniu rzeczywistości, ułatwieniu sobie samemu wyjścia z własnego kokonu i niejako zdystansowaniu się wobec tego, co się podmiotowi przydarza i przychodzi z zewnątrz. Barańczak ten podmiot dystansujący się, a zarazem niejako ośmieszający swoje lęki, nazywa „podmiotem świadomym” w kontraście do „podmiotu naiwnego”⁴⁹. Ten naiwny „myśli”, że wszystko należy rozumieć dosłownie, ten świadomy zaś wie, ale się ze swoją wiedzą nie zdradza.

Bochyńska podkreśla również związek dźwiękowego postrzegania języka i stosunku autora *Karuzeli z madonnami* do muzyki jako takiej. Muzyka w życiu Białoszewskiego odgrywała rolę szczególną⁵⁰ (w tym momencie mówimy tu o muzyce *sensu stricto*, muzyce nagranej, wykonywanej, można by powiedzieć „muzyce realnej” w opozycji do „muzyki codzienności”⁵¹). Muzyka współgra jednak ściśle z rzeczywistością „tu i teraz”⁵², bliską, trywialną, niekoniecznie tą lubianą i oswojoną. Nieraz zagłusza niechciane dźwięki (niechciane, bo przypominające o rzeczywistości spoza pokoju i łóżka?), nieraz przychodzi z zewnątrz jako muzyka nie lubiana⁵³, nieraz dopełnia obrazu

⁴⁶ *Ibidem*, s. 220.

⁴⁷ A. Bochyńska, *op. cit.*, s. 200.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 203.

⁴⁹ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 191.

⁵⁰ Zob. m.in. 1) J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, 2) J. Wiśniewski, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013 oraz 3) I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2017.

⁵¹ W odniesieniu do owej „muzyki codzienności” Iwona Puchalska wprowadza ideę „więcej niż muzyki”, inaczej „muzyki z naddatkiem” (zob. I. Puchalska, *op. cit.*, s. 210).

⁵² Jak czytamy u Iwony Puchalskiej: „Doświadczenie muzyczne zintegrowane jest z okolicznościami (I. Puchalska, *op. cit.*, s. 174). Z jednej strony to muzyka wpływa na postrzeganie rzeczywistości: „[Białoszewski] jest bliski przekonania o nieistnieniu dzieła muzycznego w trwałej i jednorodnej postaci. Muzyka podlega bowiem personalnej relatywizacji, to znaczy zmienia swe działanie w zależności od (różnych) słuchaczy” (A. Poprawa, *op. cit.*, s. 55), z drugiej to rzeczywistość wpływa na odczytywanie muzyki: „W szczekaniu psa można zatem – dzięki odpowiednio nastrojonej percepcji – usłyszeć także Bachowską polifonię” (J. Wiśniewski, *Ku harmonii...*, s. 59).

⁵³ Iwona Puchalska nazywa to zjawisko „przemocą audytywną” czy też „intruzami muzyki w rzeczywistość” (zob. I. Puchalska, *op. cit.*, s. 159-160).

codzienności, dialoguje z nią i albo kontrastuje, albo akcentuje podobieństwo⁵⁴. Muzyka jest „do słuchania” i słowa są „do słuchania”. Inaczej jest to postrzeganie połowiczne, niczym słuchanie koncertu bez dźwięku.

Odnosząc się do wspomnianej Barańczakowej „partyturowości” i figury „wirtualnego wykonawcy”⁵⁵ czy też sięgając do badań Andrzeja Hejmeja⁵⁶ na temat traktowania tekstu jako partytury, można założyć, że wiersz, który potencjalnie jest „głosowy”, nie daje się interpretować w odosobnieniu od głosowej interpretacji. Inaczej mówiąc, dysponując nagraniami wierszy Białoszewskiego, nie można, a raczej: nie warto, traktować ich jako uzupełniających, fakultatywnych realizacji, tylko należy spojrzeć na nie jak na zespolone z dziełem w sposób nierozłączny.

Po jednorazowym przesłuchaniu artykulacji głosowej wiersza *Ja lubię ciemno...* wykonanej przez autora w moich „uszech wyobraźni” nadal pozostawała jego interpretacja. Przeczytanie wiersza jako takiego, bez kontekstu głosu Mirona⁵⁷, nie było już możliwe. Nie ulega zatem wątpliwości, że „pamięć muzyczna”, a może raczej „pamięć dźwiękowa” uniemożliwia późniejsze odczytanie utworu niejako bez kontekstu głosowego. Ten kontekst narzuca już interpretację, ściśle wiążąc się już z samym tekstem – można by powiedzieć – „na zawsze”.

3.

Wyjdźmy jednak od samego tekstu:

*Ja lubię ciemno, ciemno
A tu jest jasno, jasno
Niebo mną kołuje.
Słońce mnie muruje
Ten potwór
Tur tur tur*

Jak na wiersz Białoszewskiego jest on pozbawiony eksperymentów graficznych, brak wyodrębnienia konkretnych słów, wielości znaków interpunkcyjnych, wersalików,

⁵⁴ I jeszcze Iwona Puchalska: „Niekiedy jest sposobem obrony przed «zanieczyszczeniem dźwiękowym» rzeczywistości – sposobem wyprowadzania jakości artystycznych z tego, co przypadkowe, dręczące, z przetwarzania niechcianego w estetyczne” (I. Puchalska, *op. cit.*, s. 227).

⁵⁵ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 258.

⁵⁶ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*

⁵⁷ Na fakt pamięci „głosu” autora zwraca uwagę m.in. Aleksandra Kremer: „zamiast bezosobowej prozodii słyszymy konkretny głos” (A. Kremer, *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 105). Szczegółowo temat bada również Dominik Antonik (D. Antonik, *Audiobook. Od brzemienia słów...*). Nie sposób nie wspomnieć tu również o naczelnym pozycjach z tego obszaru, jak Rolanda Barthesa *Ziarno głosu* (R. Barthes, *Le grain de la voix*, [w:] *idem, Oeuvres completes*, t. 2, Paris 2002) czy Mladen Dolar, *A Voice and nothing more* (M. Dolar, *A Voice and nothing more*, London 2006).

błędnej ortografii. Dziwi też brak neologizmów czy innych rzucających się w oczy kalamburów językowych. Pierwsze dwa wersy, oddzielone wyraźnie od pozostałych, utrzymane są w jednostajnym rytmie, można powiedzieć w metrum trójdzielnym. Zostało zastosowane tu zjawisko dwukrotnych powtórzeń (ciemno, ciemno – jasno, jasno), co z jednej strony związane jest z rytmiczną stroną wiersza, z drugiej zaś podkreśla i akcentuje owe słowa. Są one dobrane na zasadzie przeciwieństw, zatem tworzą coś na kształt antytezy, co ma za zadanie jeszcze bardziej je skontrastować i podkreślić stosunek do nich podmiotu (nie słyszymy już tu „lubienia”, tylko bardziej „uwielbienie” i „nienawiść”).

Sięgając do kategorii przywołanej wcześniej dynamiki dźwiękowej, można tu zauważyć efekt *crescendo* – tworzony zarówno za pomocą wprowadzonej rytmizacji, jak i właśnie wspomnianych powtórzeń – którego uwieńczeniem jest *forte* na końcu każdego wersu (*crescendo* wprowadzone jest wewnątrz poszczególnych wersów, a także w obrębie całej frazy). Ciemność i mrok przywołują na myśl niebezpieczeństwo, zagrożenie, niepewność. W ciemności niczego nie widać, nie wiadomo, co czai się za rogiem, nie wiadomo, co się wydarzy. Z jednej strony mrok konotujący napięcie i przeżalenie bliski jest temu więc, co głośne, a co w muzyce podkreśla się poprzez użycie środka dynamicznego *forte*, z drugiej jednak w nocy panuje cisza, nie ma dźwięków, które rozpraszaają, które wprowadzają „głośność”, co sytuje „ciemność” bardziej po stronie *piano*.

Kolejne zagadnienie, które warto tu wziąć pod uwagę, to stosunek do ciemności i jasności samego podmiotu. Postulowana tu jawnie i wprost niechęć wobec jasności, ale zarazem preferowana ciemność pojawia się także w innych miejscach w poezji Białoszewskiego. Barańczak w kontekście niektórych wierszy z *Mylnych wzruszeń* mówi tak: „mieszkanie» – zwłaszcza w połączeniu z pojęciami «ciemności», «ciepła», «snu» itd. – staje się wręcz metaforą matczynego łona”⁵⁸. A zatem następuje tu utożsamianie mroku z bezpieczeństwem, domem, matką. Mrok to przestrzeń bliska, dobra, własna. Dla podmiotu nie jest niebezpieczna, trudna do poznania i oswojenia – ona jest już oswojona i nie rodzi lęku. Jak wobec tego będzie wyglądała tu kwestia dynamiki? Czy mrok – cichy i spokojny, bliski i własny – nie będzie związany bardziej z charakterystyczną dla mroku ciszą? A wtedy „jasność”, która w kontraście do mroku, objawi nam się jako krzykliwa, nachalna i nieprzyjemna, nie przyniesie z kolei gwałtownego i kontrastującego *forte*?

Sprawa jeszcze bardziej się komplikuje, gdy powiążemy „mrok” i „jasność” z kategoriami dobra i zła. Biblia w ciemności upatruje zło, a jasność utożsamia z jawnością, jednoznacznie wskazując na odwrotne niż to przedstawione w wierszu wartościowanie obydwu rzeczywistości. Czy podmiot boi się światła, bo nie chce, by wyszło na jaw

⁵⁸ S. Barańczak, *op. cit.*, s. 96.

to, co ukryte w jego wnętrzu? Czy może stroni od jasności, bo woli samotność i swą „osobność”, boi się ludzi, a bojąc się światła, boi się po prostu świata? Barańczak zwraca uwagę na jego „maniakalny lęk przed światem i chęć zamknięcia się w bezpiecznym schronieniu”, co nazywa wręcz „agorafobią”⁵⁹. Wydaje się więc, że obydwie rzeczywistości łączą się tu ze sobą: lęk przed obnażeniem swojej duszy (i jej mrocznych zakamarków) oraz lęk przed światem, człowiekiem, rzeczywistością inną, obcą, nieoswojoną.

4.

Mamy więc kilka tropów interpretacyjnych, które warto zbadać, by wiersz przemówił do nas z całą mocą. Jedną z form takiego badania może być sięgnięcie do nagrania⁶⁰, na którym Miron Białoszewski sam głosowo interpretuje wiersz. Od początku wyraźnie słychać, że autor śpiewa⁶¹. Jest to tak konkretna melodia, że można bez problemu ją zapisać, a wyglądałoby to mniej więcej tak:



Widzimy, że najpierw pojawia się interwał kwarty czystej w górę (mamy do czynienia z intonacją antykadencyjną). Melodia wznosi się najpierw w obrębie jednej frazy, nazwijmy ją poprzednikiem („ja lubię ciemno, ciemno”), a później również w stosunku do drugiej frazy w odległości sekundy wielkiej (z „a” na „h”), którą analogicznie określimy następnikiem („a tu jest jasno, jasno”). Wyraźnie można zaobserwować efekt *crescendo*, a zatem intuicja z poprzednich rozważań została potwierdzona, natomiast trudno stwierdzić, w którym miejscu mamy do czynienia jeszcze z *piano*, a w którym już z *forte*⁶². Ważny aspekt to również zaznaczone w nutach *rallentando*, które z kolei przywodzi na myśl spadek napięcia, zwrot kadencyjny, konotujący bardziej *piano* niż zauważone na poziomie znaczeniowym *forte*. Można określić to zjawisko mianem ironii (poetyckiej, muzycznej?) czy też swoistej aporii i spróbować traktować owe rozbieżności

⁵⁹ *Ibidem*, s. 204.

⁶⁰ Nagranie znajduje się w Pracowni Fonicznej Muzeum Literatury, a w 2013 roku zostało wydane przez Bólt Records (*Białoszewski do słuchu vol. 4*).

⁶¹ To zapewne miał na myśli sam Białoszewski, mówiąc o „śpiewaniu-mówieniach”: „Często były u nas mówienia specjalne (bardzo wyliczone co do melodii, choć jeszcze mówienia), śpiewania wprost i śpiewanie-mówienia, na pograniczu” (M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu...*, s. 34).

⁶² Warto tu poczynić uwagę, że generalnie interpretacje głosowe Białoszewskiego są mało zróżnicowane pod kątem zmian dynamicznych. Wykonywane są jakby od niechcenia, mimochodem. Nie są to specjalne deklamacje, w których wachlarz dynamiczny rozciąga się między *pp* a *ff*. Wydaje się jednak, że analiza dzięki temu jest jeszcze ciekawsza i wymaga głębszego zanurzenia się w tekście, niż gdyby wahania dynamiczne były wyczuwalne „gołym uchem”.

pojawiające się na różnych poziomach interpretacyjnych jako wskazówki usuwające jednoznaczność rozumienia (co bliskie jest skądinąd samemu Białoszewskiemu).

Na moment jeszcze wróćmy do tekstu. Idąc dalej do kolejnych wersów (*Niebo mną kołuje...*), natrafiamy na frazę, którą składniowo można nazwać niepoprawną⁶³ (rodzaj „anakolutu”). „Niebo mną kołuje” może w rzeczywistości oznaczać skrót od „niebo powoduje, że czuję się skołowany”⁶⁴, albo patrząc jeszcze w inny sposób: tak jak samolot kołuje, a raczej: niebo kołuje samolotem, tak niebo kołuje mną. Można powiedzieć więc, że ja kołuję, unoszę się nad ziemią, ale nie mam nad tym władzy, to niebo ma władzę nade mną. Nie mam kontroli, jestem zabierany daleko stąd, a ja chcę być tu, w przestrzeni bliskiej, co sprowadza się do tego, że czuję się skołowany, zdezorientowany i zagubiony.

Nie sposób nie wskazać na powiązanie nieba z rzeczywistością transcendentalną. Boję się tego, co boskie, tajemnicze, nieodgadnione, dlatego uciekam w codzienność (co bliskie jest powszechnej opinii na temat stosunku poety do „faktyczności”). Ta rzeczywistość jest poza moim zasięgiem, budzi lęk i niepewność, a także w pewien opresyjny sposób wdzierą się w moje uporządkowane życie. Porywa mnie w górę i siłą chce zmusić mnie do poddania się jej.

„Słońce mnie muruje”, czyli zabija, a także czyni mnie niemową (konotacje ze związkiem frazeologicznym „zamurowało mnie”), paraliżuje, uniemożliwia działanie. Mamy tutaj więc cały czas dopełnienie pierwszych fraz, uzupełnienie ich, swoiste doprecyzowanie. Kulminacją jest nazwanie słońca potworem: porównanie potwora do tura i trzykrotne powtórzenie tej sylaby na zasadzie echolalii ma podkreślić strach, który towarzyszy podmiotowi.

Co z kolei mówi nam potencjalna dynamika dźwiękowa wiersza o tych czterech strofach? Zestawiając frazy „niebo mną kołuje” i „słońce mnie muruje” z jednej strony mamy do czynienia ze swoistym *crescendo*, zarówno na poziomie językowym („kołuje” brzmieniowo związane jest bardziej z *piano*, „muruje” zaś konotuje *forte*), jak i na poziomie znaczeniowym („kołuje” powiązane z „byciem skołowanym” wiąże się ze spadkiem napięcia, „muruje” zaś zdecydowanie to napięcie wzmacnia). Co prawda czasownik „kołować” w znaczeniu „wznosić się” może nieść skojarzenie z antykadencyjnym wzrostem, jednak w zestawieniu ze znaczeniem czegoś niepożądanego, niechcianego mamy raczej do czynienia z kadencyjnym spadkiem, niosącym jeśli nie

⁶³ Badacz dokładnie analizuje występujące na podobieństwo mowy dziecięcej błędy składniowe obecne w twórczości Białoszewskiego i nazywa je zjawiskiem „swoistej niezgrabności» czy «pokraczności» zdania” (S. Barańczak, *op. cit.*, s. 123).

⁶⁴ O „skrótach” składniowych również pisał Barańczak. Mamy z nimi do czynienia, kiedy jakaś część zdania zostaje usunięta i pozornie zdanie jest bez sensu (zob. S. Barańczak, *op. cit.*). W tym wypadku ów skrót ma za zadanie podkreślić związek między „byciem skołowanym” a „kołowaniem” niczym samolot w przestworzach.

piano, to przynajmniej *mezzo piano* (w stosunku do *crescendo* i kończącego go *forte* na słowie „muruje”). Z kolei w momencie wypowiedzania słów „ten potwór” *crescendo* osiąga swoje apogeum (zarówno w sensie znaczeniowym, które niesie słowo „potwór”, jak w warstwie prozodyjnej głównie za sprawą głoski „r”), by w ostatniej strofie – na zasadzie echa „tur, tur, tur” – doprowadzić do stopniowego zanikania (*decrescendo* prowadzącego do *piano*). To *piano* to nic innego jak strach przed słońcem, które oślepia i destabilizuje podmiot. Strach, który dławi i uniemożliwia nawet krzyk. Dodajmy zatem do tego znowu interpretację samego Białoszewskiego. Kolejny raz mamy tu melodię łatwą do zanotowania, a jej uproszczony zapis wyglądałby tak:

Nie - bo ma - ją ko - lu - je

Słoń - ce mnie mu - ru - je. Ten

po - twór Tur tur tur

Na początku zwraca uwagę melodia, która nieco „zatacza koło”, wraca do punktu wyjścia: zaczyna się dźwiękiem „e”, by po zejściu w dół dojść z powrotem do tego samego dźwięku. Melodia durowa, niczym ludowa przyśpiewka, konotuje raczej radość i beztroskę aniżeli strach i niepewność związaną z byciem skołowanym czy byciem murowanym czy też „zamurowywanym” przez straszego potwora. Poprzez wykorzystanie niejako zjawiska ironii podkreślone zostaje to, co widać także w samym tekście (co mogłoby zostać wykorzystane przez przeciwników traktowania recytacji⁶⁵ jako warunku koniecznego interpretacji⁶⁶): jasność, słońce, unoszenie się w niebo (kolejny związek frazeologiczny aktualizujący znaczenia związane z radością i beztroską) wiążące się z odczuciami pozytywnymi tu rodzą przerażenie i niechęć. To, co przez innych jest postrzegane jako zachęta do życia (tak jak ta wesoła melodia: skoczna, taneczna, pobudzająca do działania) – dla podmiotu stanowi symbol śmierci.

Realna melodia, którą Białoszewski tworzy do kolejnych słów: „potwór tur, tur, tur”, to z kolei tercja mała wraz z półtonami, kontrastująca z durową melodią poprzednich

⁶⁵ Na potrzeby tej pracy nie dokonuję rozróżnienia między recytacją, interpretacją głosową a aktualizacją dźwiękową (i innymi). Stosuję te określenia wymiennie.

⁶⁶ W opozycji do postulatów badaczy traktujących tekst jedynie jako pre-tekst czy jako wspomnianą partyturę.

wersów. W pierwszym momencie można odnieść wrażenie, że powtórzenie „tur, tur, tur” umuzycznione zostało prymą, a ewentualne rozbieżności wynikają z nieczystego zaśpiewania tej melodii. Później jednak jasne staje się, że zastosowanie dwóch półtonów jest zabiegiem celowym – dysonansowe podkreślenie odbijającego się echa wzmacnia napięcie i potęguje grozę, a dodatkowo w pewnym stopniu bierze w nawias samo echo (echo, które powtarza niedokładnie, tworząc nową melodię, nie jest tak naprawdę echem). To rodzaj onomatopei, dźwięku, który wydobywa realny potwór (już nie tylko echo), i w związku z tym przeraża jeszcze bardziej.

Warto zwrócić uwagę również na zmianę rytmu i metrum tych kolejnych strof. Można odnieść wrażenie, jakby słowa „przyspieszyły”. Dłuższe nuty synkopowane (wykorzystanie synkop wyraźnie akcentuje podkreślone już w inny sposób amplifikacje „ciemno, ciemno – jasno, jasno”) zostały zastąpione przez ósemki, by potem znowu, na wzmiankę o potworze, niejako „zwolnić”. Analiza dynamiczna potwierdza nam wnioski wynikające z analizy samego tekstu. W środkowej części tekstu mamy do czynienia z *forte* (doprowadziły do niego poszczególne, wcześniej już omówione, *crescenda*), które w ostatniej części poprzez *diminuendo* przechodzi w *piano*.

5.

Po powyższej analizie możemy zaobserwować, że interpretacja przeprowadzona bez znajomości autorskiego wykonania wiersza uzupełnia i oświetla tę „głosową”. Jednocześnie warto zaznaczyć, że interpretacja wiersza nie jest jednoznaczna, wiele jest niejasności, znaków zapytania, półcieni – interpretacja Białoszewskiego nie rozwiewa wątpliwości. Nie jest to więc typowo aktorska deklamacja, która podaje nam na tacy rozwiązanie. To raczej jeszcze mocniejsze zawikłanie zagadki, utrudnienie odbiorcy pracy (można wskazać na podobną funkcję u Białoszewskiego wszelkich gier i kalamburów słownych). W ten sposób wiersz pokazuje nam, że nie wszystko jest czarno-białe (w tym wypadku raczej: ciemne-jasne), że jest też sfera szarości, której interpretacji również można się podjąć, by choć spróbować przybliżyć się do jej zrozumienia. Bliskie to filozofii Białoszewskiego, bliskie też skądinąd muzyce.

Głosowe wykonanie, wręcz umuzycznienie przez Białoszewskiego tego wiersza, niejako uprawomocnia do zastosowania terminologii muzykologicznej w opisie tekstu. Warto tu podkreślić, że nie jest zasadne mówienie o dynamice uniwersalnej, wpisanej w tekst jako taki i dopełniającej każdą interpretację. Nie wydaje się bowiem realne stworzenie koncepcji, która będzie dała się zastosować do każdego tekstu (doświadczenia strukturalistów czegoś nas jednak nauczyły). Z pewnością jednak konkretny tekst – co oznacza również, że nie każdy – może zyskać na interpretacji, gdy otworzymy go (i samych siebie) na perspektywę audialną (w szerszym ujęciu), czy też – *stricte*

„dynamiczną” (w węższym). Wydaje się, że zwrócenie się ku „audiokulturze” to dobry moment, by zwrócić się też ku dynamice, to znaczy uświadomić sobie, jak spojrzenie z jej perspektywy otwiera interpretację na nowe, dotychczas niekoniecznie zauważalne „gołym okiem” sensory. Niezależnie od tego, czy przyjmujemy tylko koncepcję pierwszą, czy także drugą, uzupełnioną o dynamikę, „niemoralnie” byłoby nie przyznać, że dynamika to element, który, choć dotychczas zupełnie marginalizowany przez literaturoznawców, istnieje i domaga się wydobycia z „dźwiękowego cienia”.

Bibliografia

- Antonik D., *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 126-147.
- Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 2016.
- Barthes R., *Le grain de la voix*, [w:] *idem, Oeuvres complètes*, t. 2, Paris 2002, s. 1436-1442.
- Białoszewski M., *Mówienie o pisaniu*, [w:] *Poezje wybrane*, wybór i słowo wstępne M. Białoszewski, Warszawa 1976.
- Białoszewski M., *O tym Mickiewiczowi jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6, s. 32-44.
- Bochyńska A., *Muzyczne wyzwolenie z języka? Filozoficzne aspekty muzycznych inspiracji w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Folia Litteraria Polonica” 2012, nr 1(15).
- Brzostek D., *Nasłuchiwanie hałasu. Audioantropologia między ekspresją a doświadczeniem*, Toruń 2014.
- Brzostek D., *Tyrania oka, pokora ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 13-27.
- Brzostek D., *Wokół genologicznych problemów tzw. poezji dźwiękowej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 131-148.
- Cyzman M., *Miejsce tekstu głosowo interpretowanego. O relacji między tekstem dzieła literackiego, jego konkretyzacją estetyczną i głosową interpretacją*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006, s. 25-34.
- Dolar M., *A Voice and nothing more*, London 2006.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Kraków 2002.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.
- Hejmej A., *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 88-102.
- Kerenyi G., *Odańcowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Kopciński J., *Osmędeuszowe partytury*, „Teatr” 1997, nr 11, s. 109-128.
- Kopkiewicz A., *Chroboty, echa, oho! Słuch i inne zmysły w poezji Mirona Białoszewskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka 2017, 30(50), s. 259-275.
- Kotoński W., *Muzyka elektroniczna*, Kraków 1989.
- Kramkowska-Dąbrowska A., *Dźwiękochłonne dramaty Janusza Krasińskiego*, „Teksty drugie” 2015, nr 5, s. 148-166.
- Kremer A., *Głośna poezja. Uważne słuchanie w badaniach literackich*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 103-125.
- Losiak R., *Malowniczość pejzażu dźwiękowego. O pewnym aspekcie estetycznego doświadczenia audiosfery*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 45-57.
- Marak K., *Odgłosy w bezgłosie: niesamowitość dźwięku według Davida Toopa*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 71-87.
- Misiak T., *Estetyczne konteksty audiosfery*, Poznań 2009.
- Momro J., *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 7-12.
- Ong W.J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.

- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 47-58.
- Potencjał wiersza, red. W. Sadowski, Łódź 2013.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004.
- Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010.
- Puchalska I., *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2017.
- Quignard P., *Nienawiść do muzyki*, tłum. E. Wieleżyńska, „Literatura na Świecie” 2004, nr 1/2, s. 183-199.
- Rutkowski K., *Koncepcja poezji czynnej Mirona Białoszewskiego*, [w:] *idem, Przeciw (w) literaturze*, Bydgoszcz 1987, s. 168-182.
- Sadowski W., *Tekst graficzny Białoszewskiego*, Warszawa 1999.
- Sawrycki W., *Emocje i struktury. O recytacji jako sposobie poznawania utworu literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (III)*, red. W. Sawrycki, P. Tański, D. Kaja, E. Kruszyńska, Toruń 2010, s. 224-236.
- Sawrycki W., *Tekst interpretowany głosowo z perspektywy filologii wymawianiowo-słuchowej*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006, s. 9-27.
- Stoff A., *Pismo czy głos? W związku z Ingardenowską teorią dzieła literackiego*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (I)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2006, s. 19-44.
- Szarecki A., *Coffitivity: dźwięk, praca kreatywna i posthegemonia*, „Teksty Drugie” 2015, nr *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 28-44.
- Wiśniewski J., *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Łódź 2013.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Wróblewski M., *Dlaczego recytujemy?*, [w:] *Problematyka tekstu głosowo interpretowanego (II)*, red. K. Lange, W. Sawrycki, P. Tański, Toruń 2004, s. 27-39.

Koncepcja „głośnej” poezji Mirona Białoszewskiego i jej wpływ na interpretację jego twórczości na przykładzie wiersza *Ja lubię ciemno...*

STRESZCZENIE: Tekst jest próbą interpretacji poezji Mirona Białoszewskiego z perspektywy szeroko pojętej audialności. Pomocą w interpretacji jest sięgnięcie do autorskiego wykonania utworu zarejestrowane na użytek domowy przez samego poetę, a także wykorzystanie narzędzia interpretacyjnego, jakim może być dynamika dźwiękowa. Artykuł stawia też pytania, czy każdy tekst można czytać z perspektywy *sound studies*, a tym samym, sięgając po narzędzia dynamiki dźwiękowej, czy zawsze będzie to uzasadnione oraz wartościowe interpretacyjnie.

SŁOWA KLUCZOWE: Miron Białoszewski, intermedialność, badania audialne, dynamika „dźwiękowa”

Miron Białoszewski's "loud poetry" and its influence on the rest of his works. Based on *Ja lubię ciemno...*

SUMMARY: This article tackles Miron Białoszewski's poetry interpretation from audicity's perspective. What is helpful in the task, is reaching for the original recording of the poem performed by the author for his own use. That recording makes a basis for using such an interpretive tool as sound's dynamics. The article is also asking the questions if every single text can be read from the perspective of *sound studies* and also with using the tools like sound's dynamics, and if it always will be justified and valuable.

KEYWORDS: Miron Białoszewski, intermedia lity, sound studiem, dynamics of sound