



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (19) 2022 | s. 19–29
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2022.2.19-02



AUDIOBIOGRAFIE

AGNIESZKA KARPOWICZ*
Uniwersytet Warszawski

Którędy wyjść z siebie? Szkice do audiobiografii Mirona Białoszewskiego

Streszczenie

W artykule zanalizowano zbiór taśm magnetofonowych zdigitalizowanych przez Muzeum Literatury w Warszawie i przekazanych tej instytucji przez Jadwigę Stańczakową, by odpowiedzieć na pytanie, na ile głos Białoszewskiego czytającego i nagrywającego na magnetofon *Tajny dziennik* może zostać potraktowany jako medium autobiografii. Będzie mnie interesowało przede wszystkim to, czy słuchanie tejże autobiografii Białoszewskiego przemodelowuje tę, którą dobrze znamy z zapisów pisarza oraz jakie treści pozwala odkryć, zwłaszcza przemilczane czy niezwerbalizowane.

Słowa kluczowe

głos, Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, nagrania magnetofonowe

O autobiograficzności literatury tworzonej przez Mirona Białoszewskiego wiadomo już chyba wszystko – zarówno od samego autora, jak i od badaczy wielokrotnie analizujących ten aspekt jego twórczości. Obrazu relacji między jego prozą i poezją a piśmiennictwem autobiograficznym dopełniły w ostatnich latach nowe wydania tomów zawierających m.in. niepublikowane

* Kontakt z autorką: a.karpowicz@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0001-9593-2350.

wcześniej juvenilia i erotyki, ale przede wszystkim pośmiertna premiera *Tajnego dziennika*, tekstu, którego wydanie zostało zastrzeżone przez pisarza na dekady¹. Edycje te zawierają niewątpliwie więcej intymnych treści niż publikowane za jego życia utwory literackie, na pewno też w dzienniku Białoszewski pisał o sobie w bardziej bezpośredni, mniej zawołowany sposób². Jednak teza, że tworząc literaturę, Białoszewski pisał jednocześnie autobiografię, nie uległa znacznym rewizjom. Zasadniczo badacze są zgodni co do tego, że dziennik nie zrewolucjonizował wiedzy o biografii czy autobiograficznym „ja” pisarza wyniesionej z lektury jego wcześniejszych wierszy i prozy. „Małe narracje” Białoszewskiego wciąż można traktować – za Michałem Głowińskim – jako formy najbliższe piśmiennictwu osobistemu, a jego twórczość postrzegać w kategoriach „jednego wielkiego kryptodziennika intymnego”³, choć warto też pamiętać, że chodzi tu raczej o literackie konstruowanie autobiografii, niepozbawione autocenzury i przemilczeń niż o praktykę diarystyczną w sensie ścisłym⁴.

Jest w tym kontekście znamienne, że *Dokładane treści*, pierwsza część *Tajnego dziennika* była przez Białoszewskiego redagowana i przygotowywana do publikacji – choć tym razem odroczonej – w podobny sposób jak powstające w tym samym okresie (listopad 1975 – luty 1978) utwory poetyckie i prozatorskie. Podstawę wydania dziennika z 2012 roku stanowił zachowany maszynopis, opracowany jeszcze za życia autora na podstawie nagrań magnetofonowych, które sporządzał, by niewidoma Jadwiga Stańczakowa mogła je przepisywać. Były to czytane przez Białoszewskiego rękopisy, datowane notatki tworzone w sposób ciągły w zeszytach, a czasem, zwłaszcza podczas wyjazdów, na luźnych kartkach. Materiały te zostały zdeponowane przez Stańczakową – podobnie jak kasety – w Muzeum Literatury

¹ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* (Kraków: Znak, 2012); *Proza stojąca, proza leżąca. Utwory zebrane*, t. 12 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015); *Polot nad niskimi sferami. Utwory zebrane*, t. 13 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017); *Świat można jeść w każdym miejscu. Utwory zebrane*, t. 14 (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017).

² Więcej na ten temat zob. Agnieszka Karpowicz, „Ekstraspekcje. Dwie autobiografie «lizbońskie»”, w: *MiroFor*, t. 2, red. Maciej Byliniak i in. (Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021); Agnieszka Karpowicz, „«Tak jakby poza nawiasem». Apolityczność Mirona Białoszewskiego?», w: *Polityki/Awangardy*, red. Agnieszka Karpowicz i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021). Zob. też Adam Poprawa, Wojciech Browarny, red. *Białoszewski przed „Dziennikiem”* (Kraków: Universitas, 2010).

³ Michał Głowiński, „Białoszewskiego gatunki codzienne”, w: *Pisanie Białoszewskiego*, red. tenże, Zdzisław Łapiński (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1993), 146. Zob. też Michał Głowiński, „Małe narracje Mirona Białoszewskiego”, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973); Maria Janion, „Być Ja swojego Ja”, w: tejże, *Odnawianie znaczeń* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980); Anna Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego* (Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997).

⁴ Halina Konicka, „Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 1–2 (1997): 74; Joanna Niżyńska, *Królestwo małoznaczącości. Trauma, codzienność, queer*, tłum. Agnieszka Pokojaska (Kraków: Universitas, 2018).

im. Adama Mickiewicza w Warszawie. O ile Białoszewski lubił wyrzucać bruliony po nagraniu i przepisaniu ich treści, co stanowiło swego rodzaju proces redakcji utworów, o tyle Stańczakowa je zachowywała i w ten sposób wiele z nich uchroniła przed zniszczeniem.

Gdy mowa o autobiograficzności pisarstwa Białoszewskiego, istotne jest również to, że rękopisy *Dokładanych treści* nie uległy znacznej cenzurze autorskiej w trakcie opracowywania maszynopisu, jednak poeta postanowił ostatecznie wykreślić kilka drobnych szczegółów o znajomych, które wydały mu się prawdopodobnie zbyt prywatne, a także, co szczególnie intrygujące w przypadku dziennika stanowiącego po części piśmienny *coming out*, informacje o lekach traktowanych jako używki. W opublikowanej wersji bardziej bezpośrednio wzmianki na ten temat pojawiają się dwukrotnie: „Zabrakło w aptekach tussipectu, który podtrzymuje mnie na siłach. Dopiero przed paru dniami do aptek dowieźli tussipect. Kupiłem na zapas wielomiesięczny. I wpadłem w lepszy nastrój. Zresztą nabrałem więcej sił, nie wiadomo od czego”⁵; „Wymaniłem od niej codeinę i efedrynę. Ta ostatnia – jak się okazało – bez recept, trzeba znać nazwę, a jej etykietkę mi dała”⁶. W zeszycie datowanym „od 19 do 26 lutego 1977” przekreślono zapis, który ostatecznie nie znalazł się w opublikowanej wersji dziennika: „Wróciłem do domu. Napiłem się tussipectu. Te trochę efedryny od razu mnie wzmocniło właśnie. Jak by kto był ciekaw, to co używam, to trochę efedryny i dwie kodeiny na dobę. Żeby mi nie wmawiali ciężkich narkomanii”⁷. Niestety wśród taśm ze zbioru Stańczakowej nie zachowały się materiały audialne z 1977 roku. Relacja między nagraniami a maszynopisem stanowiącym podstawę edycji pozostaje więc częściowo zagadką.

Taśmy magnetofonowe, na których nagrano *Dokładane treści*, można potraktować po prostu jako przezroczysty nośnik służący jedynie procesowi redagowania tekstów, a magnetofon – jako praktyczne narzędzie techniczne umożliwiające Stańczakowej przepisywanie ich na maszynie. Nie sposób jednak pominąć tego, że wersja audialna *Tajnego dziennika* – nawet jeśli jest bliższa treści maszynopisów niż brulionów – oferuje nam niepowtarzalne doświadczenie słuchania Białoszewskiego czytającego własne zapiski diarystyczne. Jego „ja” autobiograficzne istnieje więc również poprzez głos.

Czy słuchanie autobiografii przemodelowuje opowieść, którą dobrze znamy z zapisów, i pozwala odkryć nowe treści, zwłaszcza te przemilczane czy niezwerbalizowane wcześniej? Co głos pisarza wnosi do rozumienia jego autobiograficznego „ja”? Zadawanie tych pytań jest dość ryzykowne – w tym sensie, że może zaprowadzić donikąd – skoro wiemy, że treść

⁵ Białoszewski, *Tajny dziennik*, 741.

⁶ Tamże.

⁷ Miron Białoszewski, *Dokładane treści*, Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 7–8, sygn. 16 T. 5. 3956.

nagrań zasadniczo nie odbiega ani od słów maszynopisu, dla którego stanowiły one podstawę, ani zachowanych fragmentów rękopisów, ale też ze względu na użytkowy, techniczny sposób wykorzystywania magnetofonu jako narzędzia pracy. Myślę jednak, że warto to ryzyko podjąć.

Głos zawsze wydaje się bliższy konkretnej osobie niż zapis i nawet w przypadku rejestracji na takim nośniku jak kasetka, daje poczucie kontaktu z cielesnym człowiekiem, choć jest od niego oderwany. Ton, intonacja, dykcja, akcentowanie, sposób mówienia są niczym sygnatura autora⁸, wiążą treść literatury z jego cielesnymi odgłosami (nabranie powietrza, mlaśnięcie, chrząknięcie), a także z otoczeniem, w którym się znajduje (odgłosy tła: szum zza otwartego okna, dźwięk przedmiotów stawianych na stole, szelest kartek, śmiechy, głosy czy ruchy innych osób). Dlatego też nietrudno uznać, że warstwa brzmieniowa odsłania więcej informacji biograficznych o autorze niż on sam wyjawia na poziomie werbalnym⁹.

W przypadku Białoszewskiego trzeba jednak pamiętać, że był on aktorem, wielokrotnie czytał swoje utwory publicznie, również w audycjach radiowych¹⁰. Naiwnością byłoby zakładać, że głos autora *Chamowa* nie jest tu poddany żadnej kontroli i odsłania kondycję osoby mówiącej; stanowi on raczej kolejne narzędzie kreowania „ja” pisarza. Jednak nagrywanie dziennika – utworu autobiograficznego, zawierającego sporo intymnych szczegółów z życia Białoszewskiego – w obecności przyjaciółki lub sam na sam z magnetofonem, nie jest sytuacją publiczną. Odsyła do prywatnej przestrzeni mieszkania – własnego lub Stańczakowej, w którym Białoszewski miał niemal status domownika – i do familiarnych relacji ze słuchaczką. Mowa tu też o utajnionych, poufnych treściach, przeznaczonych do ujawnienia dopiero po dekadach. Przede wszystkim warto więc sprawdzić, czy sposób czytania dziennika przez autora różni się w znaczący sposób od tego, jak wykonywał on domowe nagrania wierszy i próz przeznaczonych do druku, mniej bezpośrednio autobiograficznych.

⁸ Dominik Antonik, „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”, *Teksty Drugie* 5 (2015). Zob. też Justyna Tuszyńska, „Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w Fonografii”, *Teksty Drugie* 5 (2015).

⁹ Agnieszka Karpowicz, „Fono-chrono-grafie”, *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022).

¹⁰ Maciej Byliniak, „Wiersze idą do słuchu”, *Dwutygodnik* 72 (2011), dostęp 15.06.2022, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.

Gdy zaproponowałam moim studentom i studentkom ćwiczenie polegające na odsłuchaniu wybranych fragmentów *Chamowa*, a także wierszy z okresu odpowiadającego powstawaniu *Dokładanych treści* w wykonaniu autora i próbie scharakteryzowania jego głosu, a następnie wypełnienie ankiety na ten temat, ich spontaniczne i intuicyjne odpowiedzi na piśmie odwoływały się do cech fizycznych lub psychologicznych czytającej osoby¹¹. Taki tryb odbioru wydaje mi się szczególnie znaczący dla problematyki głosu autora jako medium autobiograficznego; czytanie tekstów zazwyczaj nie prowokuje takich refleksji.

Pierwsza, jaką udało mi się wyróżnić, grupa odpowiedzi na prośbę o scharakteryzowanie głosu Białoszewskiego, dotyczyła płci osoby mówiącej. Zwracano uwagę na „cienkość” głosu, na to, że jest on „wysoki”, a nawet „za wysoki jak na głos męski”, kojarzono go z głosem „babcinym”, „dziecięcym”, określano też jako „bezpłciowy”. Choć bezdyskusyjnie uznawano głos za męski, wyczuwalne było przeświadczenie o jego nienormalności czy rozmytej, pogranicznej i nieostrej, genderowości.

Druga grupa odpowiedzi dotyczyła wieku osoby mówiącej. We wszystkich odpowiedziach odnoszących się do tego kryterium rozpoznawano w autorze osobę starszą („dziadek”, „podeszły wiek”), a wrażenie to wzmocniały zarówno jakość nagrania („stare”, „nieprofesjonalne”, „amatorskie”, „z PRL”), jak i sposób mówienia Białoszewskiego, który wydał się niewspółczesny, przypominał artykulację znaną z polskich filmów międzywojennych, odsyłał do osoby nabywającej kompetencji językowych przed drugą wojną światową („nosowy, przedwojenny”, „jak na starych filmach”). Niewyraźną, czasem utrudniającą rozumienie słów dykcję („bełkot”, „zjadanie końcówek”, „niedokładność” czy „niedbałość”) wskazywano najczęściej jako sposób mówienia pisarza. Usterki te odsyłać mogą z kolei wprost do dentystrycznych kłopotów Białoszewskiego, znanych z jego autobiograficznych wierszy. Nawet dla osób niekoniecznie świadomych nieheteronormalności poety, znających datę jego urodzenia czy wiedzących, dlaczego wymowa pisarza w latach 70. XX wieku nie jest nieskazitelna, głos okazał się nośnikiem konkretnych informacji o jego cielesnej kondycji, fizyczności i seksualności.

Głos zatrzymywał więc na osobie, zaś pytanie o jego cechy kierowało uwagę – poza jedną wypowiedzią oceniającą profesjonalnie jakość brzmienia w kategoriach muzycznych i fonograficznych – ku cechom fizycznym pisarza lub prowadziło do próby uchwycenia jego aktualnego nastroju psychicznego („znieczierpliwiony”, „jakby pędził”, „niezły aparat”, „fajny facet”, „zestresowany”, „porywczy”, „zaaferowany”, „ma mniej lub więcej energii”).

¹¹ Bardzo dziękuję dwóm grupom studentów III roku studiów licencjackich w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, którzy uczęszczali na moje zajęcia analiza tekstu literackiego w roku akademickim 2021/2022, za wzięcie udziału w ćwiczeniu i wspaniałą dyskusję. Piśmienne wypowiedzi umożliwiły mi spojrzenie z dystansu na nagrania Białoszewskiego i okazały się bardzo istotne dla rozumienia i sposobu interpretowania nagrań.

Znamienne, że wiele odpowiedzi wskazywało też na to, że słuchanie głosu autora utrudnia zrozumienie treści, wymaga skupienia się właśnie na tym, jak się mówi lub kto mówi, a nie na tym, co zostało powiedziane i co to oznacza. Świetnym przykładem jest jedna z niezwykle trafnych odpowiedzi charakteryzujących głos pisarza: historie „same w sobie nie muszą być zabawne, by śmieszyły”. Podczas odsłuchu jednogłośnie niemal dostrzeżono teatralność lub dramaturgiczność wykonywania utworów przez Białoszewskiego, na plan pierwszy wysuwały się określenia: „kabaretowość”, „stand-upowość”, „komizm”, głos „parodiujący”, „ironiczny”. Oczywiście wydał się podział na role, naśladowanie przez Białoszewskiego głosów osób, o których opowiadał i których słowa przytaczał. Literatura słuchana bezsprzecznie ujawniała swój dialogiczny, relacyjny charakter. Sam akt opowiadania interpretowany był raczej jako „mówienie do kogoś”, relacjonowanie wydarzeń komuś znajomemu w sytuacji intymnej albo towarzyskiej, a nie wykonywanie czy odtwarzanie własnej sztuki przez uznanego pisarza („Trochę jakby czytał głośno gazetę na prośbę kogoś, komu nie chce się sięgnąć po okulary do czytania”)¹². Teksty czytane odbierano również jako głosowe notatki, „zapisy z życia” zbliżone do mówionego dziennika osobistego. Nagrania kojarzyły się z opowiadaniem, anegdotą i zabawą w naśladowanie głosów innych ludzi i już z tego powodu narrator, choć definiowany jako uczestnik wydarzeń, które relacjonuje na taśmie, odbierany był jako osoba pozostająca „na styku zaangażowania i zdystansowania do tekstu” oraz opowiadanych zdarzeń, a czasem jako „ironicznie zdystansowana do własnej twórczości”. Głos okazał się więc nie tylko medium autobiografii autora, lecz także stosunku poety do tego, co opisywał – swojego otoczenia, innych osób, a ostatecznie również samego siebie i swojego tekstu.

Jeśli słuca się pierwszych zapisów fonicznych *Dokładanych treści* tuż po przesłuchaniu *Chamowa* – książki wydanej pośmiertnie, silnie nasyconej autobiograficznie, ale przygotowywanej początkowo przez Białoszewskiego z myślą o publikacji i wydanej na podstawie nagrań jako utwór literacki dopiero w 2008 roku – trudno znaleźć wyraźną różnicę między oboma tekstami na poziomie sposobu czytania. Można mieć wręcz wrażenie, że pierwsze partie dziennika są kontynuacją prozy, choć rękopisy jasno informują, że pisarz rozdzielał te dwa utwory (na okładkach zeszytów z *Dokładanymi treściami* zapisywał do pewnego momentu: „równoległe do *Chamowa*”). Nieostrość gatunkową pierwszej części *Tajnego dziennika* mogą jednak sugerować również notatki z *Dziennika we dwoje* Jadwigi Stańczakowej. Według jej zapisów Białoszewski 1 czerwca 1976 roku czytał publicznie swoim gościom, m.in.

¹² Agnieszka Karpowicz, „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”, *Teksty Drugie* 3 (2019).

redaktorkom z Państwowego Instytutu Wydawniczego, fragmenty dziennika z 17 maja tego samego roku. Stańczakowa porównuje je do *Kirkutu*, co oznacza, że chodzi tu o zapis o wyprawie w okolice pracowni Ludmiły Murawskiej. Choć były to, jak pisze Stańczakowa, „trefne numery”¹³ – bo ocenzone przez Białoszewskiego – można sądzić, że pisząc dziennik, poeta nie traktował go początkowo tylko jako formy w pełni prywatnej czy nieliterackiej. Na to samo wskazują nagrania dziennika z 1976 roku.

Dopiero taśma o sygnaturze M.01396, na którą nagrano partię drugiej części diariusza, *Nadawanie*, rozpoczynająca się od notatek głosowych z jesieni 1978 roku, pozwala sądzić, że relacja Białoszewskiego z własnym zapisem autobiograficznym jest bardziej prywatna. To i kolejne nagrania (trwające do 1980 roku włącznie) wskazują na znaczącą zmianę. Pisarz cedzi słowa, czyta (lub mówi¹⁴) powoli, czasem sylabizując, wyraźnie słychać starania – nie zawsze udane – o to, by słowa brzmiały wyraźnie: zwłaszcza na początku nagrania wypowiedane są niemal pojedynczo. Od tego momentu pojawia się też dalej stosowana konsekwentnie metoda dyktowania znaków interpunkcyjnych i instruowania co do odstępów między wierszami. To również on sam rozpoczyna nagranie charakterystycznym: „Uwaga! Uwaga! Miron Białoszewski”, po czym podaje numer taśmy i ścieżki, jak na wcześniejszych nagraniach robiła Stańczakowa, a następnie datę i/lub tytuł czytanego utworu. Głos Białoszewskiego jest tu o wiele niższy niż na poprzednich nagraniach, pisarz wydaje się zmęczony. Słychać, że mówienie (lub czytanie) sprawia mu trudność, myli się i zacina dużo częściej niż wcześniej, referuje monotennie, frazom brak rytmu, znika też tak charakterystyczna dla niego intonacja wznosząca, dzięki której opowiadacz uzyskiwał efekt zawieszenia, zaskoczenia lub rozbawienia słuchacza – zastępuje ją intonacja opadająca; znikają również anegdotyczność i teatralność wykonania, opowieść przestaje być wartka, tekst zostaje poszatkowany na małe fragmenty, przedzielone zbyt długimi pauzami. Pisarz nie próbuje już naśladować czy przedrzeźniać głosów osób, których słowa przytacza. Całość brzmi jednolicie i jednostajnie, krótkie fragmenty przyspieszenia i energicznego sposobu mówienia ustępują narracji prowadzonej ciepłym, chropawym, ale przede wszystkim bardzo powolnym, lekko znużonym głosem. Na taśmach z 1980 roku Białoszewski zdecydowanie częściej niż wcześniej sapie, trudniej mu złapać oddech.

¹³ Jadwiga Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, oprac. Adam Poprawa, Waclaw Borowy (Wrocław: Wroclawskie Wydawnictwo Literackie, 2015), 250.

¹⁴ Według Macieja Byliniaka taśma ta może być pierwszą, na której podczas nagrań Białoszewski stosuje nową metodę pracy. Polegała ona na mówieniu tekstu na gorąco, bez pośrednictwa rękopiśmiennych notatek, ale z myślą o spisywaniu tekstu z nagrań. Byliniak przedstawił tę koncepcję podczas spotkania „Taśmy, zlepy, dźwięki. Białoszewski do słuchania” w Muzeum im. Adama Mickiewicza w Warszawie 1 grudnia 2022 r.

Dojmujące podczas słuchania tych ostatnich nagrań są jednak przede wszystkim liczne przerwy i zacięcia, cisza wypełniona mechanicznym szumem taśmy, brzdękiem (prawdopodobnie) szklanki stawianej na stole, a czasem dźwiękiem dochodzącym (chyba) zza otwartego okna. Głos Białoszewskiego nie dominuje nad otoczeniem, nie jest w centrum. Niemal po każdym słowie poeta robi pauzę, jedynie czasem i na krótko zwiększając tempo. Paradoksalnie słychać tu więcej tła, któremu pisarz „oddaje głos”, ustępuje miejsca, wydobywając w ten sposób luki, pozwalając zapisywać się na taśmie ciszy, własnemu oddechowi i wpływającemu czasowi, w którym nic się nie dzieje. Można mieć wrażenie, że to osoba mówiąca stwarza co jakiś czas przerywniki czy tło dźwiękowe dla nagrywanego otoczenia.

Być może dzieje się tak dlatego, że w tym czasie pisarz zaczął pracować z magnetofonem samodzielnie i w samotności – brak słuchaczki, Jadwigi, w przypadku twórcy literatury relacyjnej, dialogicznej, wpisującego występ przed publicznością w swój proces twórczy i swoją definicję literatury, mógł stwarzać dyskomfort. Osoba mówiąca w samotności do magnetofonu, bardziej opowiada sobie samej, niż nakierowuje przekaz na odbiorcę. Wydaje się, że początkowo było to dla Białoszewskiego dość nienaturalne: trudno mu złapać rytm opowieści, oswoić mówienie do maszyny. Brak Stańczakowej w momencie nagrywania wyjaśniałby też konieczność dyktowania znaków interpunkcyjnych; tekst nie mógł być korygowany na bieżąco. Oczywiście, że w głosie pisarza słychać też zmęczenie, chorobę, złe samopoczucie, a w ten sposób sama zmiana sposobu czytania jest ważną informacją autobiograficzną. Wyrażnie też zmienia się stosunek poety do własnej opowieści autobiograficznej: jakby przestał się nią bawić, może nawet znudził nagrywaniem dziennikiem. Czytanie tekstu autobiograficznego przestaje tu być formą towarzyskiej rozrywki, a staje się surowym zapisem tekstu na użytek przyszłej, pośmiertnej publikacji. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że nagrania te wpisują się – zapewne nieintencjonalnie – w myślenie o zapisie magnetofonowym jako nie tylko utrwalającym to, co werbalne, lecz także mediumicznym w sensie ścisłym. Takie refleksje nie były obce środowisku Białoszewskiego, podobnie jak eksperymenty magnetofonowe:

Jadzia puszczała mi swoje wiersze tak zwane poważne i wiersz dla dzieci. Przedtem zwierzyła mi, że kiedy namyślała się do tego wiersza dla dzieci, to nie mówiła nic na głos, a tymczasem na taśmie coś wyszło. Że to musiały być nagrane jej myśli. Lech Emfazy i inni specjaliści od parapsychologii i badań różnych dziwnych zjawisk twierdzą, że są przykłady na to, że taśma nagrywała niewypowiedziane słowa, a tylko myśli ludzkie. Powiedziałem Jadzi, żeby puściła taśmę. Puściła. Była to taśma z szepotanym namyślaniem się co do wierszyka. I z powtarzaniem o zakwitłym kaktusie¹⁵.

¹⁵ Białoszewski, *Tajny dziennik*, 572.

Część studentów i studentek, których zadaniem było scharakteryzowanie głosu pisarza czytającego własne teksty, już przy taśmach zawierających energicznie wykonywane utwory literackie bez trudu wyczuła, że ma do czynienia z kimś czytającym z kartki (szelest przewracanych stron), a nie improwizującym, a także wyłapała wszelkie pomyłki czy zacięcia odnoszące się do trudności z rozczytaniem tekstu. Wydaje się jednak, że cechy te narastają na nagraniach dziennika z 1978 i 1980 roku. Błyskotliwe uwagi studentów i studentek: „Jakby czytał rozkład jazdy”; „Ma się wrażenie jakby odczytywał cudzy tekst, który dostał do rąk pierwszy raz w życiu”, nabierają szczególnego znaczenia na ostatnich taśmach. Białoszewski, który – jak dobrze wiadomo dzięki doskonałym opracowaniom Anny Sobolewskiej czy Elżbiety Winieckiej – stosował w swojej twórczości nader często figurę bycia na zewnątrz siebie, nagrywając własne autobiograficzne notatki po jakimś czasie od ich napisania, odnajdywał samego siebie właśnie na zewnątrz, poza swoim ciałem. Być może więc było to coś więcej niż techniczna procedura redakcji tekstu czy dyktowanie treści przyjaciółce-maszynistce. Nie ma chyba nic bardziej niż głos wewnętrzny, wydobywającego się z wnętrza ludzkiego ciała i silnie naznaczonego fizjologią, co jednocześnie pozwala wyjść z siebie i być obserwatorem własnego „ja”.

Bibliografia

- Antonik, Dominik. „Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 126–147.
- Białoszewski, Miron. *Dokładane treści*. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, 7–8, Dział Rękopisów, sygn. 16 T. 5. 3956.
- Białoszewski, Miron. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Dział Foniczny, sygn. M.01394-M.01340.
- Białoszewski, Miron. *Polot nad niskimi sferami. Utwory zebrane*, t. 13. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Proza stojąca, proza leżąca. Utwory zebrane*, t. 12. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2015.
- Białoszewski, Miron. *Świat można jeść w każdym miejscu. Utwory zebrane*, t. 14. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2017.
- Białoszewski, Miron. *Tajny dziennik*. Kraków: Znak, 2012.
- Byliniak, Maciej. „Wiersze idą do słuchu”. *Dwutygodnik* 72 (2011). Dostęp 15.06.2022. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>.
- Głowiński, Michał, „Białoszewskiego gatunki codzienne”. W: *Pisanie Białoszewskiego*, red. Michał Głowiński, Zdzisław Łapiński, 144–151. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 1993.

- Głowiński, Michał. „Małe narracje Mirona Białoszewskiego”. W: Michał Głowiński, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, 229–247. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1973.
- Janion, Maria. „Być Ja swojego Ja”. W: Maria Janion, *Tragizm, historia, prywatność*, red. Małgorzata Czermińska, 406–417. Kraków: Universitas, 2000.
- Karpowicz, Agnieszka, „Ekstraspekcje. Dwie autobiografie «lizbońskie»”. W: *MiroFor*, t. II, red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk, 122–146. Gdańsk: Fundacja Terytoria Książki, 2021.
- Karpowicz, Agnieszka. „Fono-chrono-grafie. Archiwalia dźwiękowe Mirona Białoszewskiego”. *Śląskie Studia Polonistyczne* 1 (2022): 1–12.
- Karpowicz, Agnieszka. „«Tak jakby poza nawiasem». Apolityczność Mirona Białoszewskiego?”. W: *Polityki/Awagardy*, red. Agnieszka Karpowicz, Jakub Kornhauser, Marta Rakoczy, Aleksander Wójtowicz, 567–594. Kraków: Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2020.
- Karpowicz, Agnieszka. „Wibracje Mitsuku. Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 3 (2019): 79–94.
- Konicka, Halina. „Kulturowy sens gatunkowych decyzji Mirona Białoszewskiego”. *Teksty Drugie* 1–2 (1997): 63–80.
- Niżyńska, Joanna. *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność, queer*. Tłum. Agnieszka Pokojska. Kraków: Universitas, 2018.
- Poprawa, Adam, Browarny, Wojciech, red. *Białoszewski przed „Dziennikiem”*. Kraków: Universitas, 2010.
- Stańczakowa, Jadwiga. *Dziennik we dwoje*. Oprac. i posł. Adam Poprawa. Wrocław: Warstwy, 2015.
- Świrek, Anna. *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*. Zielona Góra: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1997.
- Tuszyńska, Justyna. „Dźwięki natury a sztuka dźwięku. O rozumieniu reprezentacji w fonografii”. *Teksty Drugie* 5 (2015): 58–70.

Which Way Out of Myself?

Sketches for the Audiobiography of Miron Białoszewski

Summary

In this article, the author analyses a collection of tape recordings digitized by the Museum of Literature in Warsaw and donated to this institution by Jadwiga Stańczakowa. The aim of the article is an attempt to answer the question to what extent the voice of Białoszewski reading and

recording *Tajny dziennik* [*The Secret Diary*] on a tape recorder can be treated as a medium of autobiography. The main subject of this analysis is, above all, whether listening to this autobiography of Białoszewski remodels in a significant way things we already know well from the writer's notes and what new contents it allows us to discover, especially the silent or non-verbalized ones.

Keywords

voice, Miron Białoszewski, *Tajny dziennik* [*The Secret Diary*], tape recordings

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Agnieszka Karpowicz, „Którędy wyjść z siebie? Szkice do audiobiografii Mirona Białoszewskiego”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2022), 19: 19–29. DOI: 10.18276/au.2022.2.19-02.