

Jerzy Wiśniewski

**Poeta i dźwięki w nowym mieszkaniu**  
**Uwagi o cyklach wierszy *Trynkowanie mrówkowca***  
**i *Niedzielojda* z tomu *Odczepić się* Mirona Białoszewskiego**

Zbiór wierszy *Odczepić się* (wydany w roku 1978) wyznacza wraz z innymi tomami Mirona Białoszewskiego opublikowanymi w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nową fazę twórczości poety, której specyfikę określa bezpośrednia inspiracja rzeczywistością zdarzeń oraz dystans wobec tradycyjnych rozgraniczeń na poezję i prozę. Poeta, wzorując się na rozwiązaniach wypracowanych już w tomie *Było i było* (wydanym w roku 1965), sporządza w tym zbiorze „diariusz” sytuacji, którego zapisy dotyczą początkowej fazy nowego etapu jego życia – po zawale (w listopadzie 1974 r.) i przeprowadzce do nowego mieszkania (w połowie 1975 r.).

Istotę egzystencjalnego doświadczenia poety wstępnie sygnalizuje wyrażenie stanowiące tytuł zbioru – „odczepić się” – potocznie oznaczające ‘uwolnienie się od kogoś lub czegoś’ lub ‘zaprzestanie zajmowania się kimś lub czymś’. Szerzej doświadczenie to opisują kolejne wersy pierwszego utworu w zbiorze:

**Odczepić się**

Od starego zamieszkania  
od Marszałkowskiej  
od tego co było do zawalu  
od siebie  
od tchu

Pomału pomału  
chce czy nie chce  
się  
spadnie

Zapoczątkowanie nowego etapu w życiu polega, według Białoszewskiego, na spojrzeniu z dystansem na to, co stanowiło o specyfice dotychczasowej egzystencji. Kolejne fazy tego dystansu, ujęte przez poetę w anaforycznym wyliczeniu, przypominającym listę postanowień powziętych przed realizowaniem zupełnie nowego zadania, obejmują kolejno: dawne miejsce zamieszkania, styl

bycia z okresu przed doświadczeniem granicznym, jakim był zawał serca, oraz osobowość i oddychanie, będące jedną z podstawowych czynności życiowych.

Poeta, obejmując w swoim rozważaniu to, co zewnętrzne w stosunku do „ja” i stanowiące przedmiot wyboru, oraz to, co dla danego „ja” własne i charakterystyczne, a w końcu to, co dla każdego konieczne i pewne – powszechną i nieuchronną śmierć, tworzy zarys rozpoznawanego przez siebie porządku rzeczywistości. Egzystencja – w tym „projekcie” – jest stopniowym i nieodwracalnym zbliżaniem się do śmierci – jako przeznaczenia istnień, co przerośnie przedstawia fragment kończący utwór.

Jaki jest zatem sens zadań wyznaczanych przez poetę samemu sobie poleceniem „odczepić się”? Emocjonalne oderwanie od „starego zamieszkania”, zerwanie z dawnym trybem życia, pokorne „pomniejszanie” samego siebie oraz nabieranie dystansu do własnego ciała – to kolejne etapy „przygotowania” do spełnienia własnego istnienia w śmierci. Odwracając negatywną formułę tego „programu” – „odczepieniu się” od doczesnego istnienia i tym samym „oswojeniu” własnej śmierci może sprzyjać: zakorzenienie w nowym mieszkaniu i jego okolicy, życie tym, co teraźniejsze – dzięki oczyszczeniu pamięci z rzeczy nieodwołalnie minionych i bezpowrotnych, doskonalenie moralne własnego „ja” drogą ćwiczeń ascetycznych oraz praktykowanie medytacji pozwalającej „wyjść” poza granice własnego ciała i osiągać mistyczną – pozaczasową – jedność z tym, co wieczne. Utwory ze zbioru *Odczepić się* dostarczają wielu przykładów trudnej „realizacji” kolejnych punktów tego „programu”, w którym wypracowywanie dystansu wobec świata staje się równoznaczne z gotowością na śmierć.

Niektóre cykle wierszy, tworzących ten tom, ukazują proces „oswajania” przez poetę nowego mieszkania w wielopiętrowym bloku – na Saskiej Kępie przy ul. Lizbońskiej. I choć poeta od początku zbioru ukazuje „blok-mrówkowiec” oraz jego otoczenie w krzywym zwierciadle, zamieszkanie na siódmym piętrze wydaje się traktować jako ważny i symboliczny „etap” w swojej duchowej biografii. W następnym po *Odczepić się*, lakonicznym utworze stwierdza bowiem:

Wyniesienie  
nastąpiło

Miejsce i sytuacja, w których znalazł się poeta, zostają rozpoznane przez niego jako szansa zobaczenia siebie i świata z innej i zupełnie nowej perspektywy. Poprzednie mieszkanie początkowo traktował on jako obszar przeznaczony do duchowej eksploracji – jako wieloelementowy przedmiot kontemplacji. Z czasem stało się ono – na wzór eremickiej pustelni – przestrzenią do odprawiania

samotniczych praktyk kontemplacyjnych, mających za przedmiot „ja” poety i uchwycone przezeń „sytuacje”<sup>1</sup>.

Wydaje się, że nowe mieszkanie powinno stać się miejscem sprzyjającym kontemplacyjnemu spojrzeniu na całą rzeczywistość: nadal pełniąc funkcję zakonnej celi, zarazem pozwolić – z powodu nowego usytuowania – na poszerzenie przedmiotu kontemplacyjnych praktyk poety. Aby mogło to nastąpić, obca i budząca niechęć przestrzeń mieszkania w „bloku-mrówkowcu” na „Saskiej Kępie-Chamowie” wymaga nieustannego „oswajania”.

Jednym z często przywoływanych przez poetę czynników utrudniających zakorzenienie w nowym mieszkaniu są obce, przykre, zakłócające spokój dźwięki. Wiele wierszy z tomu *Odczepić się to świadectwa bezsilności* poety wobec hałasów pojawiających się wokół jego mieszkania, pochodzących zza okna, zza ściany lub znad sufitu. Irytujące odgłosy wydają pracujący ma rusztowaniach tynkarze, krzątający się wewnątrz bloku mieszkańcy oraz grające radio<sup>2</sup>.

Zmagania poety z dotkliwie oddziałującymi dźwiękami najlepiej ukazują dwa cykle: *Trynkowanie mrówkowca* i *Niedzielojda*. Każdy z nich jednak opowiada odmienną historię tych zmagania i przedstawia nieco inne rozwiązanie „problemu” przykrych hałasów.

W pierwszym ogniwie *Trynkowania mrówkowca* hałasy towarzyszące pracom tynkarskim („obijanie” i „krzyki”) zostają porównane do uderzania w tarabany. Ich raptowność i cykliczność powoduje skojarzenie z wojskową szarżą: tynkarze – niczym wojsko – dokonują „agresji” na prywatną przestrzeń mieszkań, pojawiając się niespodziewanie w oknach. Jawią się w nich niczym niebieskie hufce – tajemniczy, nieprzewidywalni i budzący strach przybysze z innego świata:

**Te niebiany**

napadli  
oknami, pomostami,  
waleniami w rury

Leżę przyczajony  
w dziurze muru  
za parapetem winda  
i latania

Łomot! Trzęsienia  
szyby!  
[...]

<sup>1</sup> Były to w istocie dwa rzeczywiste mieszkania poety: z ul. Poznańskiej i z pl. Dąbrowskiego. O motywie domu w twórczości Białoszewskiego pisała A. Legeżyńska w szkicu *Dom Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*. Szkice pod redakcją Michała Głowińskiego i Zdzisława Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 62–79.

<sup>2</sup> Listę tych hałasów uzupełniają trzaskające drzwi, „śpiewające” rury i przelatujące samoloty – odnotowane w innych zbiorach Białoszewskiego opublikowanych w latach siedemdziesiątych (np. w *Poezjach wybranych*, *Rozkurzu*, *Wierszach wybranych i dobranych*).

Osaczenie przez „obcych”, przybywających z zewnątrz i naruszających „granice” bloku, burzy wewnętrzną równowagę poety tak dalece, że tynkarze w jego śnie stają się planującymi zbrodnię bandytami (*Ballada w śnie...*):

Śniła mi się Gracja i  
 Gracja i  
 że ją mieli zabić ci  
 [...]  
 Gracja. Stoi przy windzie  
 przy windzie.  
 Już bandyta gdzie indziej(j).  
 [...]  
 Bandyci się wspinają  
 wspinają  
 W rusztowania dmuchają.  
 [...]

Przebudzenie w sobotni poranek przynosi poecie złudną nadzieję, że tego dnia w pracach tynkarskich nastąpi przerwa, skutkująca względną ciszą (*Miała być dziś sobota nieczynna...*). W napięciu prowadzi zatem nasłuchiwanie, które przynoszą jednak negatywną weryfikację jego oczekiwań:

[...]  
 słucham  
 w podejrzeniu  
 bębnią parapety  
 to pierwsze krople?  
 gołąbki?  
 czy już oni?  
 może nie oni?  
 nawoływania są  
 postukiwania są  
 rusztowania drżą?  
 jeszcze nie.

oj, te uszy duszy.

Są!

Negatywne odczucia spowodowane przez hałas mają jeszcze inną przyczynę. Poeta dysponuje niezwykłą wrażliwością na wszelkie, nawet najdelikatniejsze dźwięki. Brzmienia, które słyszy, są dla niego jednak czymś więcej niż tylko zjawiskami akustycznymi. Słuch pozwala mu docierać do tego, co ukryte – wewnętrzne, duchowe. Słuchając, może odkrywać treść duszy świata. Dźwięki, z którymi spotyka się w nowym mieszkaniu, odbiera przede wszystkim jako irytujące i przykre, ponieważ są trudne do pogodzenia z odkrytymi przez niego

do tej pory przesłankami harmonii świata. A harmonię tę – na co wskazuje wiele jego wcześniejszych utworów – może mu ukazywać także muzyka. W nieprzyjaznej aurze akustycznej poeta podejmuje zatem próbę słuchania muzyki z płyt, chcąc oderwać uwagę od obcych dźwięków. Odtwarzane z płyt kompozycje okazywały się już wcześniej dla niego źródłem metafizycznego ładu oraz katalizatorem natchnienia, prowadzącego ku przeżyciom, którym nadawał znaczenie doświadczeń mistycznych. Kolejny w cyklu utwór *Puszczanie płyt w mrówkowcu* od pierwszych wersów sugeruje jednak nieskuteczność takich praktyk w obecnej sytuacji:

kręć się kręć

zgrzypce

puk  
tam?

tam

Puszczanie płyty to jednocześnie wprawienie w ruch muzyki; fraza „kręć się kręć” opisująca ruch talerza gramofonu i nawiązująca do tekstu *Prząśniczki* Stanisława Moniuszki, aluzyjnie przywołuje ruch wrzeciona – metafory form muzycznych, obecnej już we wcześniejszych utworach Białoszewskiego<sup>3</sup>. Płyta z muzyką to zatem wrzeciono zawierające harmonijny zwój – ciąg dźwiękowy – słuchany tu z nadzieją, że siła jego porządku zdoła podziałać jak antidotum na niepokojące układy akustyczne. Jednak zewnętrzne hałasy deformują muzykę („zgrzypce”). Kantylenę skrzypcową „wypierają” z pola słyszenia postukiwania budzące skojarzenia z tajemniczymi sygnałami granymi na afrykańskich tam-tamach – być może kryjące w sobie jakiś przekaz, jednak uznane przez poetę za wypowiedź „dzikich”.

Podczas słuchania płyt do poety zaczynają docierać hałasy z wnętrza bloku, powodowane przez sąsiadów z góry. Kolejne części utworu *Puszczanie płyt w mrówkowcu* są zapisami narastającego wzburzenia wywoływanego przez dobiegające znad sufitu „korzystanie”, „obijanie”, „bicie”, „pukanie”, „rżnięcie”:

**Sufit biega na obcasach**

kłuje w uszy  
ja leżę tu  
nie napadniemy na siebie po kłitkach  
wykwity bytu  
a i tak nas zamorduje

niezbyt  
jest może nie przyjemniejszy  
bezpieczniejszy

<sup>3</sup> Np. w wierszu *Sól konstrukcji* z tomu *Obroty rzeczy* (1956).

**Boże, dokończ im tę szafę  
do sufitu nad sufitem!**  
Bo korzystają  
i obijają, obijają,  
prawda, że w subtelnościach,  
ale ja mam uszy przebite  
i co gorsze – mam ich w sobie  
pełno.

**Podniósłbym rękę**  
jak to Boże Dziecię  
i błogosławił wszystkie wioski z miastami  
które są pod moim oknem  
i się przesypują  
ale co z tego – skoro nade mną  
tylko ci jedni biją, pukają, rzną drzewo  
jak ten Adam i Ewa  
rano i wieczorem  
i chcę ich kochać, i nie mogę,  
chcę być pod nimi  
a muszę uciekać

**Uciekam**  
**zjeżdżam**  
windą w świat.  
[...]

Poeta, rozdrażniony stukotem obcasów, chciałby pogrzyść siebie i otoczenie w niebycie i nieodczuwaniu. Słyszając całą „orkiestrę” hałasów, w uniesieniu chętnie błagałby Boga o cud „dokończenia szafy” sąsiadom. W ironiczne sformułowania wpisuje niechęć wobec sprawców swoich słuchowych cierpień. Jednak zarazem próbuje hamować emocje, racjonalizować atawistyczną agresję, być wyrozumiałym dla młodych z góry, postrzeganych jak mityczni rodzice rodzaju ludzkiego, i przyjmować wobec nich postawę ewangelicznej łagodności – sygnalizowaną w parafrazie zdania pochodzącego z ostatniej strofy kolędy *Bóg się rodzi* Franciszka Karpińskiego. Jego irytacja miesza się z przekonaniem o potrzebie „świętego” zobojętnienia na wszystko i praktykowania dobroci; bowiem ludzkie istnienia w bloku to jedynie „wykwity bytu”, czekające na swoje spełnienie w śmierci.

I choć poeta ma świadomość, że – chcąc być doskonały – powinien wykorzystać przykre doświadczenia do praktykowania pokory i ascezy, a więc „pokochać” tych, którzy go irytują, obce i osaczające dźwięki koncentrują na sobie uwagę tak dalece, że musi on uciekać „windą w świat”. Dopiero wtedy – poza blokiem – staje się możliwe odczucie ulgi, zrównoważenie uczuć, i w końcu – doświadczenie radosnego uniesienia (ukazanego we fragmentach *i nagle jak widelec...* oraz *A jak wrócę...*). Wyciszenie uzyskane w ten sposób

staje się dla niego źródłem wewnętrznej siły, pozwalającej – mimo niesprzyjających warunków – na udaną i pełną egzystencję. Po powrocie do mieszkania stwierdza bowiem:

Święte życie  
tu może być  
u siebie  
cicho  
na tej górze  
w rurach, w murach  
jeżeli tylko jest życie  
w sobie;  
[...]

Dopiero dzięki duchowemu umocnieniu poeta może słyszeć „na górze” bloku ciszę oznaczającą wieczność i wyrażać nadzieję na „święte życie [...] u siebie”.

Być może na skutek tego doświadczenia zmagania poety z irytującymi hałasami, ukazane w późniejszym cyklu *Niedzielojda*, mają już inny, mniej dramatyczny przebieg. Początkowo jednak obce dźwięki dochodzące zza ściany powodują jego silne wzburzenie:

ściana  
radio  
aktywna o Jezu!

Zarąbać  
te śpiewaczki  
w ścianie

Warto podjąć próbę bliższej identyfikacji tej irytującej poetę muzyki. Częstka „ojda”, będąc nawiązaniem do obecnego w pieśniach ludowych zawołania „oj dana”, sprawia, że w tytułowym neologizmie można także upatrywać symbolicznego ujęcia akustycznej aury dnia świątecznego w bloku „na Chamowie”. W ten sposób powstaje sugestia, że muzyka płynąca z radia sąsiadów za ścianą w niedzielny poranek to ludowe przyśpiewki<sup>4</sup>.

Stan emocjonalny, będący reakcją na tę muzykę, poeta przedstawia jako lęk przed śmiertelnym niebezpieczeństwem („ściana / radio / aktywna”), zdolny wywołać ślepią agresję („zarąbać / te śpiewaczki / w ścianie”). Adresatem negatywnych uczuć nie są tu sąsiedzi poety, ale jedynie muzyka, której słuchają.

<sup>4</sup> Skądinąd wiadomo, że Białoszewski zupełnie nie gustował w takiej muzyce. Tadeusz Sobolewski, wspominając o płytach i upodobaniach muzycznych poety, dobitnie stwierdził: „Nie znosił folkloru” (T. Sobolewski, *Post scriptum: muzyka u Mirona*, [w:] Miron. *Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 235).

Paradoksalnie, po irytujących odgłosach i na przekór rodzącemu się wzburzeniu, poeta doświadcza niespodziewanego natchnienia, dającego możliwość „zobaczenia” w świecie rzeczy ukrytych:

Natchnienie.  
 Położenie.  
 Wstało  
 Wyrzałem,  
 wisiało na włosku  
     – rwało się?  
     – a nie

Być może doświadczenie to jest skutkiem udanego już tym razem „oswajania” przykrych hałasów muzyką z płyty; w reakcji na ludowe przyspiewki poeta zaczął najprawdopodobniej słuchać muzyki klasycznej. Bowiem następny wiersz – *Zawieszenie w porozumieniu* (zamykający cykl *Niedzielojda*) – ukazuje sytuację, w której poeta, spoglądając przez okno, słucha kompozycji Mozarta. Muzyka dawnego kompozytora w połączeniu z obrazami i obcymi dźwiękami świata stwarza w świadomości poety zupełnie nową całość<sup>5</sup>:

płyta  
 upał  
 wyglądam  
 dziecko w piasku  
     siedzi  
     nie idzie czas  
     nie idzie  
  
 płyta  
 odwija nadanie  
 Mozarta  
 słyszę

<sup>5</sup> To samo zdarzenie Białoszewski utrwalił w prozie z dziennika *Chamowo*, wydrukowanej już po śmierci poety w „Tygodniku Powszechnym” – 1985, nr 6:

[...] Wróciłem zmęczony. Nastawiłem babę z Mozartem i od razu przypomniało mi się w całym sobie tyle przeżyć z Mozartem, to znaczy tyle mnie z nim łączy, że nic się nie da już odwołać.

[...] Pootwieriałem pierwszy raz po zimie okna od pokoju. [...] Wywiesiłem się z dziewiątego piętra. W dół. Ile ludzi, dzieci. Huśtawka, trawki. Psy. [...] W piaskownicy dzieci, małe, małe, jedno aż nieporadne. Co ono ma z tego? Czy ma, i ile? I nagle wpatrzyłem tę piaskownicę napadem całego wczucia. Ogromnie dużo ma. Nie wie co, ale całe w piachu, w obijaniu ręką o deskę o ciepło. O tak. Pamiętam. Jakbym tam spadł, i jak w niebo, w ten piasek, i grzebał się. I całe to małe towarzystwo nie liczy czasu. Zrobiła się z miejsca wieczność. Czas wisi. Czas jest odłożony. I już był zwyciężony? Ale racja. Za ileś to ten piasek nie będzie taki w tym szczęściu, i to dziecko też nie... zmienia się... odmienia z czasem. Czas wylazł. Jest. No trudno. To tyle co ja go teraz potrzynam w rękę. Nad podwórkiem. Wisi. Ma dwa końce. Ale jeden koniec utopiony w żywiole oddalenia, nie złapania. To tak i z Mozartem. On nadawał mi wtedy. Teraz ja odbieram. Trzymam za ten koniec, tamten utopiony.

Więcej się nie da.

co  
nie wiem, wyglądam  
to ta nitka  
odwija się,  
w ten piasek  
na dół  
wisimy  
na niej

Poeta relacjonuje tu wrażenie oderwania od świata doczesnego: obraz dziecka w piaskownicy prowadzi poza czas („nie idzie czas”), a słuchana muzyka – „nadanie Mozarta” – wyzwala słyszenie tego, co ukryte wewnątrz rzeczy. Wtedy też widzi on – wpisaną w obserwowane zdarzenie – muzyczną nić, która „odwija się” w dół wraz z dźwiękami utworu Mozarta; widzi również, że jest na niej zawieszony całe istnienie. Z jednej strony, nić ta – podobnie jak w indyjskich *Upaniszadach* – wydaje się wiązać doczesność z wiecznością – jest osią świata<sup>6</sup>; z drugiej zaś – za mitologią grecką – symbolizuje pogrążone w czasie życie i los, którego spełnieniem ostatecznym jest śmierć, symbolizowana przez piasek<sup>7</sup>. Białoszewski określa to przeżycie „zawieszeniem w porozumieniu” (co tworzy podobieństwo z obrazem zawartym w poprzednim utworze); jest więc ono nawiązaniem kontaktu, którego stałym elementem jest jednak równocześnie dystans. Bowiem pełnię zjednoczenia z Bytem, nieosiągalną w przeżyciu mistycznym, przyniesie dopiero śmierć.

„Nadanie” Mozarta z płyty stało się przyczyną mistycznego wykroczenia poza czas<sup>8</sup>. Jest znamienne, że stało się to za sprawą muzyki pochodzącej z obracającego się przedmiotu – muzyki „mechanicznej”, a nie „żywej”; czas zatrzymał się podczas słuchania muzyki nagranej – a więc już niezmiennej, „pozaczasowej”. Muzyka, zdolna wyprowadzić świadomość człowieka poza doczesność – „odczepić” go „od tchu” – staje się dla Białoszewskiego sygnałem śmierci, rozumianej jako spełnienie istnienia.

<sup>6</sup> Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 250.

<sup>7</sup> Za kontekst tego zobrazowania można przyjąć podanie z mitologii greckiej: „nić istnienia to potomstwo zrodzone z harmonijnego wirowania wrzeczona tworzącego materialne życie”; tkanie bogiń było wiązaniem „nici czynnych i biernych – osnowy i wątku, krzyżujących się na krosnach tkackich” – wiązaniem świata materii i roślinności z tworzeniem i życiem; przecięcie nici losu przez Mojżę Atropos oznaczało śmierć człowieka (zob. *ibidem*, s. 250).

<sup>8</sup> Anna Sobolewska, komentując prozę z dziennika *Chamowo* (zob. przyp. 4), zauważyła: „Czas zostaje zatrzymany i podwórko zastyga w słońcu za sprawą poetyckiej magii. Potrzebny był do tego jeszcze jeden czarodziej, wychylony z nim z okna na dziewiątym piętrze – Mozart. Bohater tego fragmentu, dzieci w piaskownicy i Mozart – wszyscy oni tworzą magiczny trójkąt służący do zatrzymania czasu. Wszyscy są jakby nawleczeni na wieczność, która „jak jeden sznurek / każdego ciągnie” (A. Sobolewska, *Lepienie widoku z domystu. Percepcja świata w prozie Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, s. 125–126).

Próby „oswojenia” nowego mieszkania i zakorzenienia w nim własnej egzystencji sprowadzają się zatem ostatecznie – w cyklu *Niedzielojda* – do znajdowania przez poetę harmonijnych i elementarnych powiązań między muzyką – symbolizującą nadrzędny ład – a chaotycznymi zdarzeniami. Okazuje się, że obcy świat bloku można porządkować i „oswajać”, nakładając na jego dźwięki i obrazy muzykę klasyczną. Działania te sprawiają w końcu, że staje się możliwe zupełnie nowe spojrzenie na irytujący i niepokojący swoimi odgłosami „blok-mrówkowiec”. „Nowe układy akustyczne” wydają się bowiem – tak jak inne, nieznane sytuacje – rzeczywistością, w której można by, poprzez jej odpowiednie „nastrojenie”, poszukiwać esencji Bytu; mogą one także stać się dla kontemplującego świat mistyka zdarzeniami oczyszczającymi, dzięki którym osiąga się wyższy stopień rozwoju duchowego, by w końcu „odczepić się” od doczesnej egzystencji.

*Jerzy Wiśniewski*

**A poet and the noises in a new flat**  
**Comments on the cycles *Trynkowanie mrówkowca* and *Niedzielojda***  
**from a collection of poems *Odczepić się* by Miron Białoszewski**  
 (Summary)

A new flat in a high-rise block in Saska Kępa-Chamowo described by Miron Białoszewski in a collection of poems *Odczepić się* (published in 1978) is a strange and unfriendly area which the author must constantly get familiar with. Some of the factors which make it difficult for the poet to feel settled there are strange, annoying and disruptive sounds. Many poems testify how helpless Białoszewski was against the noises coming from outside the windows, behind the walls and ceiling. However, in the cycles *Trynkowanie mrówkowca* and *Niedzielojda* the poet shows how he tries to “civilize” or “domesticate” the noises by discovering their harmonious and elementary connections with music which symbolizes a superior order. Finally, it turns out that a hostile world of this high-rise block can be arranged and organized by drawing parallels between the noise and classical music. In this way it is possible to look at the acoustically irritating block of flats with a new perspective. These new acoustic relations seem to be – as other unknown situations – a new reality where one can tune in and search for the essence of being.