



Agnieszka Karpowicz

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

 <https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>

Fono-chrono-grafia

Archiwalia dźwiękowe Mirona Białoszewskiego

Phono-chrono-graphia:

Miron Białoszewski's Sound Archives

Abstrakt: W artykule analizie poddano archiwalne nagrania Mirona Białoszewskiego odnalezione w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie oraz przechowywane w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie. Szczególną uwagę zwrócono na pozawerbalną warstwę dźwiękową nagrań. Przedmiotem zainteresowania autorki artykułu są głównie brzmienia stanowiące zakłócenia i zanieczyszczenia na taśmie magnetofonowej, takie jak szum, które zwykle znikają lub są minimalizowane wraz z digitalizacją i obróbką nagrań służącymi ich udostępnianiu. Analiza jest punktem wyjścia rozważań na temat autentyczności i oryginalności archiwalnych materiałów fonograficznych w kontekście relacji nagrania do czasu i miejsca: wydarzenia, rejestrowania go, przechowywania taśm, z uwzględnieniem chronotopiczności wersji zdigitalizowanych i udostępnianych odbiorcom przez muzea. Związane z kwestiami technicznymi zakłócenia słyszalne na nagraniach (jakość nagrania, cechy taśmy magnetycznej i inne) odsyłają tu do problemu temporalności – rejestracji magnetofonowej jako zapisu czasu (chronografii) i jej związków z nagrywaniem jako praktyką literacką Białoszewskiego. Wszelkiego rodzaju nieczystości, również te odnoszące się do emisji głosu pisarza i jego cielesności, a także do przestrzennego kontekstu nagrywania, zostały tu potraktowane jako pełnowartościowe elementy sensotwórcze, mające wartość i archiwalną, i interpretacyjną.

Słowa kluczowe: archiwa dźwiękowe, taśma magnetyczna, Miron Białoszewski, szum, czas, kaseta, głos, magnetofon, fonografia, chronografia

Abstract: In her article, Agnieszka Karpowicz analyses the archival recordings of Miron Białoszewski found in the Józef Czechowicz Literary Museum in Lublin and stored in the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw. She pays particular attention to the non-verbal sound layer of the recordings. She is mainly interested in various background noises and other impurities on the cassette tapes, i.e., sounds which usually disappear or are minimized when recordings are digitized and processed before they are made available to the audience. The analysis is the starting point of reflections on the authenticity and originality of archival phonographic materials in the context of the relationship of the recording to time and place: the event, the recording of it, the storing of tapes. Karpowicz's considerations take into account the chronotopicity of the digitized versions made available to the public by museums. The noise that can be heard on the recordings is related to technical issues (the quality of the recording, the features of

the magnetic tape, and others); this, in turn, is related to the idea of temporality: tape recording is perceived as time recording (chronography), which allows Karpowicz to place it in the context of recording as a feature of Białoszewski's literary practice. All kinds of impurities, including the poet's way of speaking and his corporeality as well as the spatial context of recording, have been treated here as full-fledged sense-forming elements, having both archival and interpretative value.

Keywords: sound archives, magnetic tape, Miron Białoszewski, noise, time, cassette, voice, tape recorder, phonography, chronography

Fonografia zakłóceń

Najpierw słycać szelest, szum i dudnienie. Potem głos Józefa Zięby prowadzącego spotkanie z Mironem Białoszewskim¹ zapowiada twórcę, ale chwilę później następuje cisza trwająca od pierwszej minuty pierwszej sekundy do drugiej minuty czterdziestej czwartej sekundy nagrania, choć w zasadzie to, co słycać, trudno nazwać ciszą. Milczeniu pisarza przygotowującego się do czytania towarzyszą bowiem dwuwarstwowe wrażenia brzmieniowe: mechaniczne szmery i odgłosy jak ze studni, ale także dźwięki wydawane przez zgromadzonych w sali: słycać szelest wertowanych przez poetę kartek, stonowane rozmowy i szepty ludzi, ich pokasływania, dźwięk otwieranych/zamykanych drzwi. W dwunastej sekundzie drugiej minuty rejestracji tę „ciszę” przerywa tylko na chwilę głos pisarza mruczącego pod nosem: „chwileczkę, a, to jest”. Dalej Białoszewski czyta, ale za każdym razem, gdy milknie lub ścisza głos, na plan pierwszy wysuwa się tło dźwiękowe: stale obecny, falami nasilający się i opadający szum. Głos poety zapisany na taśmie prowadzi z tym szumem nieustanną grę o uwagę słuchacza nagrania. Trzecia ścieżka dźwiękowa, zawierająca zapis dynamicznej i pełnej salw śmiechu dyskusji pisarza z publicznością, to wrażenie jeszcze wzmacnia.

Szum na odnalezionych niedawno kasetach z lat siedemdziesiątych XX wieku zawierających nagrane spotkania z Mironem Białoszewskim jest z zasady zanieczyszczeniem, niepożądanym zakłóceniem utrudniającym odbiór archiwalnego znaleziska, zwłaszcza jeśli kieruje nami nadzieja na wyraźne usłyszenie słów wypowiedzianych przez twórcę oraz uczestników spotkania i zrozumienie ich treści oraz analizę sposobu czytania, za którym kryć się może odkrywca, autorska interpretacja utworów. Nagranie

1 Spotkanie odbyło się 8 kwietnia 1976 roku w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza w Lublinie. Dziękuję kierownikowi Muzeum Profesorowi Aleksandrowi Wójtowiczowi, który odnalazł nagrania, za ich udostępnienie na potrzeby tego tekstu. Taśmy zostały zdigitalizowane w 2021 roku we współpracy Muzeum i Ośrodka Brama Grodzka – Teatr NN. Transkrypcja nagrań zob. Sobolczyk, 2021; opis wyjazdu do Lublina i wieczoru autorskiego zob. Stańczakowa, 2015, s. 202–208.

niesie przecież obietnicę usłyszenia nieznanego: wyjaśniającego wiele komentarza poety do własnej twórczości albo sensacyjnej wersji wiersza innej niż ta, którą znamy z druku, ale przede wszystkim – obietnicę kontaktu z oryginalnym, autentycznym głosem twórcy. W świetle ustaleń kryminalistycznych autentyczność nagrania, gwarantująca wiarygodność zapisanych na taśmie wypowiedzi, polegałaby na jego integralności i nienaruszalności, a nie na oryginalności (czyli powstaniu w czasie wydarzenia), i pozostaje w mocy po jego digitalizacji (Malanowicz, Koźmiński, 2009). Nagranie jest jednak **autentyczne i oryginalne** między innymi dlatego, że liczne dźwięki zagłuszają i zaburzają głos pisarza, a my, odbiorcy cyfrowych plików, wciąż słyszymy niepożądany szum. To on – już przez samo swoje istnienie – sugeruje, że obcujemy z rejestracją sporządzoną w trakcie trwania spotkania w Lublinie. Szum, który nie stanowił oryginalnego elementu wydarzenia źródłowego, lecz jest niepożądanym, ubocznym skutkiem działania sprzętu nagrywającego, możliwości technicznych i właściwości taśmy magnetofonowej z lat siedemdziesiątych, poświadcza więc w pewnym sensie autentyczność nagrania i pośredniczy między czasem doświadczenia audialnego osoby obecnie odtwarzającej nagranie a momentem, w którym powstawało, uwypuklając ten moment i nie dając o nim zapomnieć.

Ewentualna minimalizacja szumu podczas obróbki cyfrowej dźwięku zniweluje czasowość momentu źródłowego, choć prawdopodobnie przybliży słuchaczy do doświadczenia audialnego tamtego wydarzenia, o ile zachowane zostaną pozawerbalne i werbalne odgłosy z tła – a więc zakłócenia, które były częścią wystąpienia i dyskusji: trzask drzwi, szuranie krzesłami, szelest kartek, szepty uczestników, niewyraźnie wypowiedane słowa, zagłuszające wszystko wybuchy śmiechu. Z relacji Jadwigi Stańczakowej z 8 kwietnia 1976 roku wiemy, że odgłosy te były częścią występu Białośzewskiego, jako takie nie są więc zbędnym zakłóceniem, lecz istotnym śladem brzmieniowym oryginalnego wydarzenia, choć często bardzo utrudniają zrozumienie słów na nagraniu. „Z sąsiedniej sali dochodzi bulgot i bełkot, w którym można się domyślić głosu młodzieńca” – pisze Stańczakowa (2015, s. 206), co możemy też usłyszeć w dziewiątej minucie i osiemnastej sekundzie nagrania w trzecim pliku dźwiękowym, zawierającym rejestrację dyskusji twórcy z publicznością po wieczorze autorskim. W tym wypadku wyraźnie słyszalna na nagraniu prośba Zięby o powtórzenie pytania i reakcja Białośzewskiego niezbicie dowodzą, że zakłócenia i bełkotliwość głosu są integralnym elementem sytuacji źródłowej, a nie zanieczyszczeniem wynikającym z pracy magnetofonu, zdarzenie i riposta pisarza budzą zaś ogólną wesołość zgromadzonych zagłuszającą wszystko na dłużej. W tym sensie również to, co na taśmie niewyraźne, bełkotliwe i niezrozumiałe czy ledwie słyszalne, nie będące jasnym werbal-

nym przekazem, nie stanowi zakłócenia, lecz istotną informację dla słuchacza, a nawet zbliża – przynajmniej poprzez jeden ze zmysłów, słuch – do doświadczenia źródłowego uczestników zgromadzenia, zmniejszając dystans: można śmiać się równocześnie, razem z ówczesną publicznością i pisarzem. Zakłócenia związane z odgłosami z sali są tak istotne, bo w przypadku fonografii „pierwszorzędną kwestią jest nie to, w jaki sposób nagranie odnosi się do rzeczywistości (a zatem, czy jest to obraz zakłócony, zmodyfikowany, całościowy/fragmentaryczny), ale to, czy jest wiarygodny, czy nie. Jak udowadnia Chion, w przypadku analizy dźwięku filmowego (sądzę, że analogicznie jest z nagraniem w ogóle) stosuje się pojęcie wiarygodności, które, co ciekawe, niekoniecznie musi być tożsame z kategorią prawdziwości. W przypadku oceny wiarygodności często nie chodzi wcale o »adekwatność«, »weryzm«, bowiem nagrywanie dźwięku nie odsyła do rzeczywistości, ale do naszych wyobrażeń o dźwięku właściwym dla danego zjawiska, krajobrazu czy sytuacji” (Tuszyńska, 2015, s. 64). W ten sposób wszelkie dźwięki z tła, spoza głosu-centrum, niestanowiące istoty nagrania sporządzonego przecież po to, by zarejestrować to, co pierwszoplanowe: treść i brzmienie oraz sposób wypowiedzania słów przez twórcę podczas spotkania autorskiego, nie tylko uwiarygodniają odsłuchiwane dziś nagranie, lecz także uobecniają warunki, w jakich się ono odbywało, odsyłając do wyobrażeń odbiorcy o dźwiękach, a zwłaszcza ich źródłach i przyczynach, a przez to pozwalając rekontekstualizować wydarzenie, odsłonić jego sytuacyjną gęstość.

Szum na taśmie to drażniące, ale jednak świadectwo zbliżające nas, słuchaczy nagrania, do czasu zarejestrowanego wydarzenia na wiele sposobów. Po pierwsze, jest brzmieniowym, ambientowym niemal zapisem procesualności spotkania, rytmu wystąpienia. Stanowi dźwiękowy ślad przebiegu wydarzenia, anektuje i uwypukla wszelkie przerwy w mówieniu lub czytaniu. Wróćmy na chwilę do pierwszych minut zarejestrowanego spotkania, podczas których słyhać jedynie odgłosy tła i szum taśmy. Tę inicjalną część wydarzenia tak zapamiętała Stańczakowa: „Miron czyta cykl wierszy noworocznych. Szkoda, że zaczął za wcześnie. Trochę się słowa gubią w szmerach usadawiania się. No, nareszcie cisza” (Stanczakowa, 2015, s. 205). W kontekście spostrzeżenia poetki znamienne wydaje się to, że z perspektywy słuchacza nagrania Białoszewski zaczyna raczej późno, inicjalna cisza po zapowiedzi Zięby bardzo się dłuży, jedna minuta i czterdzieści trzy sekundy na nagraniu mijają wolniej niż na żywo. Słuchacz nagrania może mieć raczej wrażenie (lub projektować je na uczestników spotkania), że szmer publiczności wyraża niecierpliwe oczekiwanie, aż Białoszewski będzie gotowy do czytania. Jeśli zawierzymy doświadczeniu uczestniczki spotkania (lub

oobja uczestników: jej i występującego pisarza, którego można uznać za współautora dziennika – zob. Poprawa, 2015), okaże się, że nagranie istotnie przekształca odczucie czasu, zmienia doświadczenie temporalne, nie jest więc wiernym odwzorowaniem występu, lecz go modyfikuje. Po drugie, szum-defekt jest medium epoki niedoskonałego, analogowego zapisu magnetycznego dźwięku i paradoksalnym – bo niechcianym, choć historycznym i będącym sygnałem autentyczności nagrania – jej dokumentem. Po trzecie, odsyła do czasu nagrywania wydarzenia, czyniąc go nieprzezroczystym.

Ten ostatni poziom czasowości, wyraźnie słyszalna w zanieczyszczeniach obecność medium, zapośredniczającego nagranie, odsyłać nas może do nierównomiernej „prędkości przesuwu taśmy”, słabej jakości sprzętu, wywołującego kołysania dźwięku tak charakterystyczne dla starych nagrań (Kardasz, 2014, s. 109). Józef Zięba, który prowadził i nagrywał spotkanie w Białoszewskim, wspominał, że w 1967 roku, gdy objął funkcję dyrektora Muzeum Literackiego im. Józefa Czechowicza w Lublinie, placówka nie miała magnetofonu w ogóle, nabył więc najpierw „walizkowy”, szpulowy aparat ważący kilkanaście kilogramów, nieustannie borykał się z niedostępnością taśm i wadliwym działaniem sprzętu. Dopiero po kilku latach zdobył kilkukilogramowy mobilny magnetofon reporterski, który często zawodził technicznie, ale umożliwiał tworzenie archiwum dźwiękowego. Przetrawiało ono aż trzydzieści lat (Zięba, 2006, s. 5–6). Lubelskie spotkanie musiało być więc zarejestrowane już na tym nowym aparacie, o czym świadczy też to, że odnalezione nagrania zapisane są na popularnych wtedy kasetach C60 rodzimej produkcji Stillon Gorzów, z taśmą o długości 85 metrów i grubości 18 mikrometrów. Szum na nagraniu zdigitalizowanym w 2020 roku wciąż przypomina o tym, jak bardzo lubimy „myśleć, że kaseeta jest neutralną przestrzenią pamięci, swoistym pojemnikiem na wspomnienia (niczym szkatułka z rodową biżuterią czy album ze zdjęciami), który niczego nie zniekształca, nie pomija, nie zamazuje” (Brzostek, 2014), a nawet doprowadzać archiwalne fonografie do stanu jak najczystsze, symulującego nieobecność nośnika. Nie da się jednak ukryć, że kaseeta magnetofonowa jest zarówno zanieczyszczoną „formą pamięci”, jak i nieprzezroczystym medium, ale też „rzecz[ą] (obiekt[em]) i metafor[ą]” (Brzostek, 2014). Poczucie obcowania z niezapośredniczoną treścią przekazu, kontaktu ze źródłem, z „prawdziwym” głosem Białoszewskiego to tylko iluzja, którą z jednej strony rozbijają, a z drugiej wzmacniają wszelkie ambiwalentne „zaburzenia dźwięku” określane najczęściej jako „nieregularne i bardzo przykre dla ucha” (Kardasz, 2014, s. 110). Bez tych zaburzeń jednak, podobnie jak bez tła, pogłosów, bełkotów i dźwiękowych marginaliów, nagrania tracą swoją wielowarstwową czasowość, uniwersalizują głos autora, wyrывая go po

części z otoczenia dźwiękowego realnej sytuacji i historycznego środowiska medialnego.

W szum wpisany jest jeszcze czwarty aspekt temporalności nagrania, znów idący na przekór idei archiwizowania, bo przecież to zjawisko dźwiękowe sygnalizuje wprost kruchość taśmy magnetycznej „wykonywane[j] z cienkiej folii z tworzyw sztucznych, powleczone[j] lakierem magnetycznym”, o „całkowit[ej] grubość[ci] wraz z warstwą lakieru” wynoszącej czasem tylko 9 mikrometrów, „mało odporne[j] na rozciąganie”, którego nierównomierność sprawia, że „nagranie odtwarzane ze zużytego nośnika, charakteryzuje się drżeniem i kołysaniem częstotliwości” (Kardasz, 2014, s. 109). Przyczyną narastającego szumu może też być „zabrudzona głowica magnetofonu” lub warunki przechowywania kasety: w za zimnym lub za ciepłym miejscu, nieodpowiednio chronionej przed „kondensacj[ą] wilgoci” czy demagnetyzacją albo ze zbyt luźno nawiniętą taśmą – co naraża ją „na proces hydrolizy” (Gałęzowski, 2012, s. 125). Paradoks polega więc na tym, że tak krucha, wrażliwa i cienka materia występuje tu w roli nośnika, na którym utrwała się zapis zachowujący ulotne wypowiedzi na dekady: „Taśma magnetyczna, która jest stosowana [...] w przypadku nagrań audio, nie została wynaleziona z myślą o stworzeniu nośnika archiwalnego. Bez właściwej ochrony taśma ulega degradacji w bardzo szybkim tempie. [...] Trwałość nośnika zależy od jakości taśmy, jakości danego nagrania, sposobu postępowania z nią i warunków przechowywania” (Gałęzowski, 2012, s. 120). To, co traktujemy jako niepożądane zakłócenia, jest więc w pewnym sensie zapisem temporalnych procesów zachodzących na obiekcie-kasecie czy taśmie-materii, a także konceptualną wręcz dokumentacją czasu w sensie abstrakcyjnym, ale i konkretnie – zapisem dźwiękowym tamtych, analogowych, czasów, obudowującym wielopoziomowo odsłuchiwane nagranie chronotopiczną aurą. Szumiąca i dudniąca taśma, potraktowana i jako materia, i jako metafora, pozwala nam usłyszeć i zrekonstruować wszystkie te procesy.

Ambient

Podobnie jak w przypadku postulatów amerykańskiego kompozytora Henry’ego Cowella (2010), według którego techniczne zaburzenia dźwięku powinny być traktowane jako integralna część muzyki, w odniesieniu do archiwalnych nagrań głosów pisarzy można by się dopominać o zachowywanie warstwowych szumów i zakłóceń – tych związanych zarówno ze źródłowym kontekstem wydarzenia, jak i z sytuacją nagrywania, w tym działania sprzętu, oraz tych, które są wynikiem oddziaływania środowiska ich przechowywania. Czy owe zakłócenia nie stanowią immanentnej

części archiwalnego obiektu-nagrania, a w przypadku praktyk magnetofonowych Białoszewskiego, który sam regularnie rejestrował własne wykonania swoich utworów na taśmie magnetycznej, może nawet elementem procesu-dzieła (Karpowicz, 2019a, 2019b)?

Nurt skupiony wokół dowartościowywania tego, co określa się wieloznacznym mianem *noise*, wiąże takie zakłócenia z subwersją i krytyczną czy kontestacyjną ingerencją w komunikat służącą podważeniu jego treści, dostrzega polityczno-ekonomiczne znaczenia wypartego, kulturowo niepożądanego szumu i zaburzającego przekaz hałasu (Attali, 2010; Misiak, 2017; Puldzian Płucienniczak, 2012). Stereotypowo tak zwany sygnał użyteczny uznaje się za cenny eksponat, a to, co jest objęte określeniem „sygnał nieużyteczny”, powinno ulec wyeliminowaniu. Zgodnie z ideą *noise* – bliską zresztą poetyce autora *Chamowa* – można by jednak uznać, że usuwane czy niepożądane odpady archiwalne i dźwiękowe marginalia, wszelkie zakłócenia i szумы mają większą wartość e(ste)tyczną niż zjawiska dowartościowywane, którym stereotypowo przypisuje się znaczenie, również artystyczne, i które sytuuje się na pierwszym planie przysłaniającym tło. Jeden z najciekawszych projektów dźwiękowych związanych ze zbiorem nagrań Białoszewskiego stanowi właśnie taką realizację „mironologicznej” estetyki. Jego autor, Wojciech Bąkowski, wyjaśnia: „Wziąłem po prostu nagrania Białoszewskiego z Muzeum Literatury, na których czyta swoje wiersze i prozy, i usunąłem jego czytanie. Zostawiłem tylko te wszystkie brudy, które są pomiędzy, czyli dźwięk pokoju, to, jak on bierze oddech, słycać trochę jego sztuczną szczękę, jak ją poprawia, i tak dalej, i tak dalej. Wszedł z tego rodzaj ambientu, taki cięty ambient, który okazał się bardzo gęsty i w sumie bardzo ciekawy dźwiękowo. [...] Ta praca nazywała się *Przerwy między wierszami*” (Bąkowski, 2021, s. 305).

W koncepcji Bąkowskiego to nie brzmienie słów czy głosu czytającego poety, lecz dźwięki tła i „brudy” odsyłają nas do biologiczności aktu mówienia, a przede wszystkim do fizjologii, cielesności głosu-fantomu utrwalonego w dźwiękowym medium. Jak pisze jeden z badaczy audiobooków, nieczystości związane z akcentem, tembrem i intonacją mówiącego odbiegającymi od ideału „wskazują na jednostkowy podmiot, uruchamiając zarazem afektywną referencję do mówiącego. Podobnego oczarowania głosem nie należy spodziewać się po nagraniach programowo ukrywających narratora, stawiających na sztukę pięknej wypowiedzi, a więc na dążenie do ideału, jakim jest system znaczący pozbawiony wszelkich szmerów. Ten rodzaj fetyszycyzacji mówienia wiąże się z pełnym ujarzmieniem głosu, przekształceniem go w obiekt estetycznej przyjemności, co prowadzi do zasłonięcia jego materialnej podstawy” (Antonik, 2015, s. 129). Skupienie uwagi na tym, co wymyka się komunikacyjnej, dźwiękowej nor-

mie czy zarejestrowane zostało nieintencjonalnie, może więc stanowić sygnał tych materialnych źródeł czy nośników, podobnie jak wszelkie nieczystości i niedoskonałości samego głosu, który w tej postaci „staje się afektywnym znakiem autora, działa jak odcisk palca – jest natychmiastowo rozpoznawalny i identyfikowalny. Jak twierdzi Dolar, ta podmiotowość jest efektem ubocznym systemu, ludzkim tchnieniem wprowadzanym przez głos do jałowej maszyneryi znaczącego. Bez tych aberracji mamy do czynienia z głosem mechanicznym, reprodukującym czystą normę” (Antonik, 2015, s. 129).

Wśród taśm zgromadzonych w Muzeum Literatury szczególną uwagę zwracają nagrania *Tajnego dziennika* Białoszewskiego z 1978 roku. O ile wcześniejsze partie dziennika rozpoczynającego się w listopadzie 1976 roku przypominają pod względem sposobu czytania inne rejestracje prozatorskich utworów literackich przygotowywane przez Białoszewskiego i Stańczakową, to ścieżka dźwiękowa o sygnaturze M.01396 wprowadza istotną różnicę i zmianę w cyklu nagrań. Zamiast pisarza, który głosowo odgrywa i rozgrywa swoje prozy, poezje i anegdoty z dziennika, czasem jakby występuje dla jednoosobowej publiczności – Jadwigi Stańczakowej², słyszymy nagle kogoś, kto zmęczonym, o wiele niższym i bardziej chropawym głosem powolnie i z trudem czyta tekst, dyktując miejsce przecinka, kropki, większego odstępu między zdaniami. Brak tu lekkości i modulowania głosu znanych z magnetofonowych wykonań wierszy, niejednokrotnie traktowanych przez badaczy jako dzieła poezji dźwiękowej; nie słyhać intonacji wznoszącej, tak charakterystycznej dla poety chętnie budującego podczas czytania efekt zaskoczenia, operującego zawieszeniem uwagi, anegdotą, ale i dialogicznym przedrzeźnianiem innych osób. Dodatkowo Białoszewski co chwilę zaczyna się, myli, jakby miał duże trudności z odszyfrowaniem własnego rękopisu, przerwy na nabranie powietrza trwają zbyt długo. Choć o nagraniach domowych rejestrowanych w mieszkaniu Stańczakowej również nie można powiedzieć, że reprodukują czystą sztukę pozbawioną szumów albo nieskażoną normę komunikacyjną, już chociażby ze względu na nieprofesjonalne warunki nagrywania i nienormatywny sposób deklamowania charakterystyczny dla Białoszewskiego (Byliniak, 2011), to trudno pozbyć się wrażenia, że właśnie na nagraniach *Tajnego dziennika* od 1978 roku „odcisk palca” Białoszewskiego jest wyraźniejszy niż na tych wcześniejszych, natomiast „oczarowanie” słuchacza

2 Nagrania domowe ze zbiorów Stańczakowej różnią się, rzecz jasna, od innych deklamacji Białoszewskiego, na przykład tych stworzonych na potrzeby audycji radiowych czy wieczorków autorskich, najczęściej jednak nie ograniczają się do zwykłego dyktowania, a w odbiorze niewidzącej przyjaciółki stanowią pełnoprawną formę sztuki.

ludzki głosem z taśmy najsilniejsze: głosem słabym, zmęczonym, starym, a więc ucieleśnionym głosem pisarza pozostawionego z magnetofonem sam na sam, bez świadków, niekontrolującego dykcji i odczytującego dość mechanicznie tekst własnej, utajnionej na dekady autobiografii, niezwracającego uwagi na „brudy”, luki, zastoje i „przerwy między wierszami” dominujące czasem nad przekazywaną treścią. Chodzi mi tu o afekt słuchacza, bo przecież niekoniecznie właśnie od tego momentu słyszymy Białoszewskiego „naturalnego” czy „prawdziwego”. Jak dowodzi wspomnienie Stańczakowej, samotne czytanie/mówienie do magnetofonu nie musi być sytuacją naturalną, a obecność aparatu nagrywającego nie pozostaje przezroczysta, zwłaszcza gdy brakuje osoby, do której można mówić, a przekaz rejestrować jakby przy okazji: „Zaczęłam próbować. Sama. W nocy. Ale ledwie usłyszałam brzęk klawisza i szmer sunącej taśmy, zatykało mnie. I ani rusz. Ani słowa. Jak gdyby magnetofon był żywą istotą, podśuchiwał mnie. Złościłam się na siebie – muszę, muszę to opanować. W końcu pewnej nocy przemówiłam. Nienaturalnym półszepcetem. Ale jednak. Opór został przełamany” (Stańczakowa, 1983, s. 9-10).

Nagranie Bąkowskiego zawierające zapis nie-czytania Białoszewskiego miało być docelowo eksponowane w przestrzeni miejskiej, co ostatecznie nie doszło do skutku. Fakt ten podkreśla kilka topograficznych aspektów dźwięków archiwalnych. Z jednej strony przestrzeń jest wpisana w nagranie poprzez odgłosy wyobrażeniowo uobecniające rejestrowaną sytuację i proksemikę („dźwięki pokoju”, słyszalne z rzadka na taśmach z warszawskiego muzeum odgłosy zza okna, brzęk potrącanych przedmiotów, śmiechy zgromadzonych ludzi). Z drugiej strony nagrania charakteryzuje atopograficzność, czyli brak osadzenia dźwięku w miejscu oraz możliwość przenoszenia i instalowania plików cyfrowych w nowych przestrzeniach w niemal nieograniczony sposób. Archiwa dźwiękowe i historyczne nagrania – w przeciwieństwie do efemerycznych, ulotnych i zanikających w czasie żywych dźwięków – zwykle mają swoje trwałe miejsce w przestrzeni i konkretne adresy. W ten sposób głos i towarzyszące mu odgłosy stają się obiektami, poniekąd ulegają urzeczowieniu. Lubelskie taśmy z łatwością zlokalizujemy w tamtejszym Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza, a największe znane archiwum taśm magnetofonowych z zarejestrowanym głosem Mirona Białoszewskiego znajduje się w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza na warszawskim Rynku Starego Miasta. Te dziwne obiekty-eksponaty nie służą jednak temu, by je eksponować. Dziś, po zdigitalizowaniu nagrań, oryginalne nośniki są dla słuchaczy niedostępne, obcuja oni ze ścieżkami dźwiękowymi oderwanymi od kaset-nośników. O ile dźwiękom przypisuje się ulotność i efemeryczność, znikanie w przestrzeni, to ich analogowe zapisy utrwalały je w czasie, ale też stabilizują w miejscu. Oderwane

od swojej materialności, udostępniane w postaci cyfrowych plików – zapisywane na komputerach badaczy, redaktorów i wydawców (bo wielokrotnie to nagrania stanowiły podstawę pośmiertnych edycji utworów Białoszewskiego lub co najmniej wspomagały przygotowanie tych wydań), opracowane i zwielokrotnione w serii płyt *Białoszewski do słuchu*, prezentowane podczas wystaw czy spektakli – ulegają namnożeniu i rozprzestrzenieniu w wielu kopiach, które paradoksalnie za każdym razem odbieramy jako autentyki i oryginały, ponieważ „głos słyszany przez odbiorcę nie jest odseparowany od swojego źródła, lecz pozostaje związany z nim ciągłą, pępowinową relacją, rodzajem niewidzialnego kabla transmisyjnego, dzięki któremu słyszenie można uznać za dotykanie na odległość” (Antonik, 2015, s. 141). Jednocześnie miejsce emisji tego głosu pozostaje nieusuwalną tajemnicą, czymś na zawsze niewidzialnym i nieosiągalnym.

Oderwanie głosu od miejsca jego emisji jest uznawane za jedną z przyczyn, dla których wielu osobom odsłuchiwanie własnych nagranych wypowiedzi kojarzy się nieprzyjemnie: „bo nie mogę znieść sytuacji, w której głos odrywa się ode mnie, nieoczekiwanie i bezprawnie podważając moją obecność (co sytuuje nas w pozycji psychotycznej). Bywa więc kasetą także i medium, dziedziczącym niewdzięczne brzemie swych okultystycznych i spirytystycznych poprzedników” (Brzostek, 2014). Z tego też powodu, według badacza, kasetę magnetofonową traktowana jako metafora „wytwarza kulturowe fantazmaty trwalsze niż ona sama”, a wśród nich „reprodukowanie wspomnień (wspominanie wspomagane nagraniami jako reinterpretacja przeszłości)” i „powielanie obecności (nieśmiertelny fantazmat sobowtóra oraz akuzmatycznego głosu oddzielonego od ciała)” (Brzostek, 2014).

„Powielanie obecności” i „reprodukowanie wspomnień” wydają się słowami kluczami twórczości Białoszewskiego z okresu „lizbońskiego” (1975–1983), kiedy narastało zainteresowanie pisarza praktykami nagrywania – nie tylko głosu, bo taśma zaistniała również jako nośnik sztuki „filmikowania” osnutej, co znamienne, wokół snów poety (Tomczyk, 2003). Jednocześnie był to okres intrygującego nadmiaru, namnażania i nieustanności pisania, w tym tworzenia niemal równolegle trzech form autobiograficznych (jeśli uwzględnić współautorstwo *Dziennika we dwoje*) oraz wielu utworów wspomnieniowych, o czym świadczy tom *Rozkurz*, ale też charakter pierwszej części *Tajnego dziennika*. Teksty autobiograficzne i inne utwory literackie były nie tylko pisane niemal równocześnie (jeśli wierzyć datom notatek), lecz także w niewielkim odstępie od czasu zapisania czytane i nagrywane przez Białoszewskiego na taśmy magnetofonowe. Jeden dzień pisarz odnotowywał więc na różne sposoby w kilku utworach prawie równocześnie i czasem niemal natychmiast rejestrował zapis na taśmie, dokonując niejako konceptualnej proliferacji

cji i czasu, i siebie. Ten sam tekst ulegał zaś powieleniu za sprawą jego różnych podstaw medialnych i wersji³.

Choć pisarz nie mógł zapewne w żaden sposób przewidzieć digitalizacji swoich nagrań ani nadejścia epoki cyfrowej, to wydaje się, że niezależnie od tego, nagrywając i analogowymi metodami powielając własną obecność, również tę z przeszłości i sennych wizji, gorączkowo nieprofesjonalnie eksperymentując z dostępnymi wtedy mediami, odnalazł w zdigitalizowanych archiwach doskonały środek wyrazu, sprawiający, że – jak chciał sam Białoszewski, powołujący się na praktyki medytacyjne – „można się uniezależnić od czasu, to znaczy to samo wychodzi i czas staje się obcy, przepływ” i „trudno się właściwie wtedy nawet włożyć w kategorię czasu”, a „człowiek przestaje siebie czuć, rozlatuje się i przestaje zajmować miejsce i przestrzeń” (Białoszewski, 1983, s. 31).

Bibliografia

- Antonik Dominik, 2015: *Audiobook. Od brzmienia słów do głosu autora*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 126–147. Pobrano z: https://rcin.org.pl/Content/64969/PDF/WA248_81041_P-I-2524_antonik-audiobook_o.pdf [3.02.2022].
- Attali Jacques, 2010: *Szum i polityka*. Przeł. Maria Matuszkiewicz. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 27–30.
- Bąkowski Wojciech, 2021: „Był stojący na zewnątrz”. Z Wojciechem Bąkowskim rozmawia Maciej Byliniak. W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, s. 289–305.
- Białoszewski Miron, 1983: „To, w czym się jest”. Rozmowa Anny Trznadel Szczepanek. „Twórczość”, nr 9, s. 29–38.
- Brzostek Dariusz, 2014: *Nagrane czyli wyparte? W stronę antropologii kasety magnetofonowej*. Glissando, 5.06.2014. <http://glissando.pl/artykuly/nagrane-czyli-wyparte-w-strone-antropologii-kasety-magnetofonowej/> [dostęp: 20.06.2021].
- Byliniak Maciej, 2011: *Wiersze idą do słuchu*. „Dwutygodnik”, nr 72. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html> [dostęp: 20.06.2021].
- Cowell Henry, 2010: *Rozkosze szumu*. Przeł. Maria Matuszkiewicz. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*. Wybór i red. Christoph Cox, Daniel Warner. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 43–46.

3 Szczegółowe analizy relacji czasowych między utworami pisаныmi i nagrywanymi w okresie, w którym powstawały *Tajny dziennik*, *Chamowo* i *Dziennik we dwoje*, zob. Karpowicz, 2021.

- Gałęzowski Grzegorz, 2012: *Digitalizacja dokumentacji fonograficznej. (Z doświadczeń cyfryzacji w Archiwum Państwowym w Lublinie)*. „Radzyński Rocznik Humanistyczny”, T. 10, s. 116–127. <http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-2eado463-95of-4d97-981c-ea574d9065fe> [dostęp: 3.02.2022].
- Kardasz Piotr, 2014: *Wykorzystanie zakłóceń quasistacjonarnych [!] w celu redukcji nierównomierności przesuwu taśmy w nagraniach dźwięku na nośnikach magnetycznych*. „Poznan University of Technology Academic Journals”, issue 80, s. 109–114. <https://sin.put.poznan.pl/publications/details/i35245> [dostęp: 3.02.2022].
- Karpowicz Agnieszka, 2019a: *Eksperymenty „lizbońskie” Mirona Białoszewskiego*. W: *Tradycje eksperymentu, eksperyment jako doświadczenie*. Red. Krzysztof Hoffman, Jakub Kornhauser, Barbara Sienkiewicz. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, s. 267–288.
- Karpowicz Agnieszka, 2019b: *Wibracje Mitsuku*. *Archiwum głosu Mirona Białoszewskiego*. „Teksty Drugie”, nr 3, s. 79–94. <https://doi.org/10.18318/td.2019.3.5>.
- Karpowicz Agnieszka, 2021: *Ekstraspekcje. Dwie autobiografie „lizbońskie”*. W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Fundacja Terytoria Książki, Gdańsk, s. 122–146.
- Malanowicz Alicja, Koźmiński Leszek, 2009: *Fonoskopia*. Szkoła Policji w Pile, Zakład Kryminalistyki, Piła.
- Misiak Tomasz, 2017: *Anteny zamiast korzeni. Radio jako instrument muzyczny*. „Kultura Współczesna”, nr 3, s. 91–98. <https://doi.org/10.26112/kw.2017.96.09>.
- Poprawa Adam, 2015: *Posłowie*. W: *Jadwiga Stańczakowa: Dziennik we dwoje*. Wyd. 2., zm. Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław, s. 423–443.
- Puldzian Płucienniczak Piotr, 2012: *Control Cannot Hold. Polityka hałasu, ekonomia usterek*. „Ha!art”, nr 37, s. 66–76. Pobrano z: https://perfokarta.net/teoria/ekonomia_usterek.pdf [3.02.2022].
- Sobolczyk Piotr, 2021: *Spotkanie autorskie Mirona Białoszewskiego w Muzeum Literackim im. Józefa Czechowicza Lublin, 8 kwietnia 1976 r.* W: *MiroFor*. T. 2: „Życie prze”. Red. Maciej Byliniak, Agnieszka Karpowicz, Piotr Sobolczyk. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 13–30.
- Stańczakowa Jadwiga, 1983: *Ślepek*. Czytelnik, Warszawa.
- Stańczakowa Jadwiga, 2015: *Dziennik we dwoje*. Wyd. 2., zm. Wrocławskie Wydawnictwo Warstwy, Wrocław.
- Tomczyk Izabela, 2003: *Filmikowanie w twórczości Mirona Białoszewskiego*. „Kwartalnik Filmowy”, nr 44, s. 176–194.
- Tuszyńska Justyna, 2015: *Dźwięki natury a sztuka dźwięku: o rozumieniu reprezentacji w fonografii*. „Teksty Drugie”, nr 5, s. 58–70. <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=64973> [dostęp: 3.02.2022].
- Zięba Józef, 2006: *Wstęp*. W: *Rozmowy o Józefie Czechowiczu*. Red. Józef Zięba. Ośrodek Brama Grodzka – Teatr NN, Lublin, s. 5–6.