

Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego

ABSTRACT. Hejmej Andrzej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego* [Text (-sound) of Miron Białoszewski]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, Adam Mickiewicz University Press, pp. 53-74. ISBN 83-232-1605-3. ISSN 1644-6763.

The paper focuses on the interaction between the visual text and sound-text in the works of Miron Białoszewski, especially in his *Separate Theatre*. In this case, considerations on the subject of textuality show a relation between Białoszewski's linguistics experiments and contemporary sound poetry. In essence, the sound poetry as an artistic practice (particularly, the sound poetry of Bernard Heidsieck) appears to be an important and inspiring context for interpretation of Białoszewski's text. Finally, based on the problem of sound-text, many similarities are found between Miron Białoszewski and Bernard Heidsieck.

I. Typy tekstualności (tezy)

Interpretacjami, które narzuca się i poszczególnym tekstom, i lingwistycznym konwencjom zapisu Mirona Białoszewskiego w ogólności – mimo eksponowania rozmaitych perspektyw badawczych, kontekstów interpretacyjnych oraz konstelacji problemowych – rządzą w istocie trzy zasadnicze tezy. W stanie wyjściowym, chociaż są modyfikowane oraz przykrawane do indywidualnych potrzeb interpretatora (ujawniane wprost lub tylko pośrednio), mają one dość klarowną wykładnię i pozostają w stosunku do siebie komplementarne.

Wedle tezy pierwszej, rozpowszechnianej dzisiaj wśród literaturoznawców, tekst Białoszewskiego jest przede wszystkim tekstem graficznym¹ (z racji ciężenia ku awangardowej grafii, a mianowicie stosowania przez poetę zarówno charakterystycznych dla awangard eksperymentów typograficznych, np. rozsypywania słów, uprzestrzenniania poprzez operowanie światłem tekstu, jak i zabiegów zupełnie nietypowych, np. rozpoczynanie wersu od pytajnika, wykrzyknika, przecinka; konstrukcje, które można by nazywać wykrzyknikiem okalającym bądź pytajnikiem okalającym²). Zgodnie z tezą drugą, sformułowaną niegdyś przez Stani-

¹ Interpretacja graficzna i koncepcja tekstu graficznego znajdują najpełniejszy wyraz w propozycji W. Sadowskiego, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, red. E. Czaplejewicz, Warszawa 1999 (zob. definicje „tekstu graficznego”, s. 14 i n.). O aspektach wizualnych tekstu Białoszewskiego oraz zagadnieniu wizualizacji zob. m.in.: M. Gołąb, *Język i rzeczywistość w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Łódź 2001.

² Wykrzyknik na początku wersu występuje m.in. w *Balladzie od rymu* (zob. M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było. Utwo-*

sława Barańczaka w błyskotliwym opracowaniu, powracając tu i ówdzie w refleksji literaturoznawczej od momentu wydania w latach 70. książki o języku poetyckim Mirona Białoszewskiego³, zapis charakteryzujący lingwistę stanowi w całości kształcie tekst wizualno-brzmieniowy (innymi słowy, podrabiany poetycko tekst „mówiony” czy też graficzny substytut tekstu „na głos”)⁴. Trzecia z kolei teza, czy powiedzmy póki co ostrożnie: hipoteza, eksponuje w najmocniejszy sposób aspekt brzmieniowy – tekst Białoszewskiego w takiej perspektywie uznawać należy za tekst dźwiękowy (tzn. tekst „głośny” z natury rzeczy, realizowany *in actio*), przywołujący skądinąd na myśl dwie odległe historycznie tradycje literackie, z jednej strony, poezji oralnej, z drugiej – współczesnej poezji dźwiękowej.

Dwie pierwsze tezy – dotyczące uwikłań wizualnych i wizualno-brzmieniowych – są dobrze znane, „kanoniczne”, by tak rzec, w myśleniu literaturoznawców, teatrologów oraz kulturoznawców o Mironie Białoszewskim, trzecia natomiast nie doczekała się odrębnego opracowania i nie została dotąd wyraźnie wyartykułowana⁵. Istnieją jednakże wystarczające przesłanki, by sądzić (w formie, powtórzmy, tezy bądź zupełnie powściągliwie w formie hipotezy), iż niekonwencjonalne działania lingwisty, z racji charakterystycznych uwarunkowań, otwierają się i na takie tropy interpretacyjne, jakie zaledwie sugerowano w dotychczasowej refleksji (zazwyczaj zresztą teatrologicznej). Chodzi mianowicie o kwestię znaczenia „głośności” czy, jak to określa Stanisław Barańczak, foniczności w przypadku tych tekstów, które dla właściwego (nie)zrozumienia ich sensu wymagałyby dźwiękowej realizacji „na głos”, w konkretnej przestrzeni. Wstępnie konkludując, niektóre eksperymenty językowe Białoszewskiego zdradzają dość zaskakujące podobieństwa w stosunku

ry zebrane, t. 1, Warszawa 1987, s. 179-180), podobnie stosowany przecinek – np. w utworze *Obierzyny (2)* (tamże, s. 162), wykrzyknik okalający – w tytułowym *!o!* (tamże, s. 312) czy też w *Balladzie podręcznej* (tamże, s. 182-183), gdzie obok zapisu „!złodzieieeeeeeej!” pojawia się także pytajnik okalający: „?czyja?” (tamże, s. 183).

³ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

⁴ Warto dodać, że nieco inaczej – polemicznie w stosunku do Stanisława Barańczaka – widzi to zagadnienie Jolanta Chojak, pisząc o „grach brzmieniowo-graficznych” i „iluzji mowy potocznej” u Białoszewskiego. Zob. J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, red. M. Głowiński i Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 164-178.

⁵ Pewne jej elementy – w wymiarze kulturowym i antropologicznym – dałoby się dostrzec w koncepcji „poezji czynnej” sformułowanej przez Krzysztofa Rutkowskiego (idzie zwłaszcza o dwa nośniki komunikacji, definiowane za Jacques’em Derridą, i konsekwencje rozróżnienia: „fonematyzm” – „grafemizm” w kontekście Białoszewskiego). Zob. K. Rutkowski, *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, s. 49, 117-189.

do konwencji awangardowej poezji dźwiękowej, domagają się głośnego wykonania i – w rezultacie – percepcji słuchowej.

Nakreślona propozycja typów tekstualności wymaga od razu wstępnych objaśnień, bo na pierwszy rzut oka może się wydawać, iż w zasadzie nie zachodzi żadna różnica między tekstem wizualno-brzmieniowym a tekstem dźwiękowym (tym bardziej że obydwa pozostają przecież w określonym związku z językiem mówionym). Otóż, w perspektywie uwarunkowań ontologicznych idzie tutaj o dwa zupełnie odrębne zagadnienia: o ile tekst wizualno-brzmieniowy stanowi formę literackiej stylizacji⁶, podrabiania w zapisie graficznym języka mówionego, lecz bez intencji głośnej, autorskiej realizacji (czyli bez powrotu do stanu wyjściowego języka, do rzeczywistości pozatekstowej i bez angażowania autora), o tyle tekst dźwiękowy – jako prezentowany publicznie oryginał autorski – jest tekstem przeznaczonym finalnie do wykonania na głos przez autora, tekstem w stanie głośnej autointerpretacji, dla której rejestracja graficzna okazuje się zaledwie pre-tekstem. Takie ujęcie stosuje się bez najmniejszych zastrzeżeń do koncepcji autorskiego teatru Mirona Białoszewskiego, znajduje także wyraz w jego swoistej obsesji nagrywania własnych tekstów na taśmę magnetofonową⁷.

Wskazane trzy typy tekstualności – postrzegane i interpretowane zazwyczaj oddzielnie, w odizolowaniu od siebie – ujawniają w bliższym oglądzie zapisów Białoszewskiego pewien kluczowy paradoks, a mianowicie paradoks percepcji. Zamknąć by go można w paru prostych pytaniach: czy należałoby nietypowe teksty czytać, oglądać czy też słuchać? czy wystarcza tylko wsłuchiwać się w eksperymentalny teatr? czytać czy udawać słuchanie utworów poetyckich? Naturalnie, tekst lingwisty najwyraźniej wymyka się poszczególnym regułom i konwencjom interpretacyjnym, odsłania ich sprzężenie, decydujące o niemożności zaproponowania uporządkowanej, jednorodnej refleksji, którą dałoby się zawęzić bądź to do aspektów wizualnych, bądź to do aspektów brzmieniowych. Gdy traktuje się bowiem tego rodzaju tekst jako tekst graficzny – poprzez wszelkie możliwe uwikłania w konteksty poezji figuralnej⁸ – na-

⁶ W ten sposób konstrukcje językowe Białoszewskiego – bez uwzględnienia jednakże realiów teatralnych – interpretuje Stanisław Barańczak, rozpatrując wnikliwie w trzech kolejnych rozdziałach swojej książki zakorzenienie języka lingwisty w języku dziecięcym, w języku potocznym i języku mówionym. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit.

⁷ Zob. J. Stańczakowa, *Ocalić wszystko*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 264 i n.

⁸ Byłby temu z pewnością przeciwny Witold Sadowski, który opierając się na kryterium przedmiotowości wprowadza ostry podział między tekstem graficznym (warunkiem brak uprzedmiotowienia) i tekstem wizualnym (warunkiem uprzedmiotowienia). Zob.: W. Sadowski, *Oglądanie Białoszewskiego*, w: tegoż, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, op. cit., s. 17 i n.

tychmiast pokazuje on uwarunkowania innego typu, swoją immanentną foniczność (a zatem punktem odniesienia staje się nie tylko S. Mallarmé czy G. Apollinaire), gdy traktuje się go z kolei jako tekst wizualno-brzmieniowy czy nawet tekst dźwiękowy, sytuując w perspektywie języka mówionego i awangardowej poezji dźwiękowej – eksponuje zarazem reguły oraz istotę wizualności (a zatem nie sposób odwoływać się tylko do poetów sonornych, jak Henri Chopin, Bernard Heidsieck czy Michèle Métail, która w obronie oralności literatury zrywa całkowicie z tradycyjnymi formami publikacji). Ostatecznie więc dochodzi się do elementarnego spostrzeżenia (o sporych jednak konsekwencjach interpretacyjnych), iż tekst Białoszewskiego oscyluje między konwencjami tekstu graficznego, tekstu wizualno-brzmieniowego i tekstu dźwiękowego (w rzeczywistości – tekstu scenicznego, jak wypadaloby doprecyzować ów problem w przypadku głównego aktora Teatru Osobnego).

W przedstawionym układzie intertekstualności interesować muszą zwłaszcza wzajemne odniesienia, czyli – jak to trafnie ujmuje Jolanta Chojak – „gry brzmieniowo-graficzne”⁹, przejścia ze stanu dźwiękowego w stan wizualny (wizualno-brzmieniowy) i ze stanu wizualnego w stan dźwiękowy. Można by powiedzieć, używając jeszcze innego języka, iż idzie o (de)kontekstualizację lingwistyczne Mirona Białoszewskiego. Punktem wyjścia dla owych (de)kontekstualizacji jest zawsze rzeczywistość – zasłyszana, w określonej mierze zinterioryzowana i prezentowana przede wszystkim w trybie brzmieniowym, nie zaś w trybie wizualnym, poprzez opis¹⁰. Warto przypomnieć w tym miejscu, iż model językowych transformacji czy też deformacji, to znaczy pisanie wierszy „z rzeczywistości”, *ex facto*, rozpoznany został już w momencie ukazania się pierwszych propozycji artystycznych (od początku głosy krytyki koncentrowały się na kwestii nietypowego, hybrydycznego charakteru tekstów). Mówiąc jednakże w takich okolicznościach o napięciu między wymiarem brzmieniowym a wymiarem wizualnym, o łańcuchu językowych (de)kontekstualizacji, zwracamy tutaj uwagę nie tyle na reguły arty-

⁹ J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, op. cit., s. 166 i n.

¹⁰ Z kategorią opisu wiąże Białoszewski – bezlitośnie przez niego demaskowane – grzechy poezji przeszłości: „Zaczęło się mielenie strof. Rytm, ślizgi jak na łyżwach. Narodowych. Kołyskach. Strofozwojoty. Nawalił słuch, wyobraźnia, odpowiedzialność za słowo, za zdanie, za całe toki. Które leżą. Rymy-obrazami. Ze złego malarstwa. Z niezauważenia Norwida. Z podejrzanej metafizyki. Rozpychane opisiki. Na niedorozwinięciu intelektualnym. Trofea patriotyczne. Całe garnitury wypchanych orłów, skał, symboli, które przestały znaczyć na dobre” (*O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6, s. 36). W tym kontekście ciekawie wygląda tłumaczenie się samego Białoszewskiego z pierwszych swoich wierszy „o malarstwie” (zob. *Mówienie o pisaniu*, w: *Poezje wybrane*, wybór i słowo wstępne M. Białoszewskiego, Warszawa 1976, s. 10).

stycznego tworzenia Mirona Białoszewskiego, ile na mechanizmy funkcjonowania zarówno jego eksperymentalnego teatru, jak też – poprzez analogie – współczesnej poezji w jednym z lingwistycznych wariantów.

II. Szumy – zlepy – dźwięki (estetyka oralności)

Proces tworzenia w przypadku Mirona Białoszewskiego nie jest z oczywistych powodów łatwy do zrekonstruowania, chociaż można zaryzkować hipotezę, iż chodzi ogólnie o trzy etapy reprodukcjącego działania. Kolejne fazy najlepiej daje się wyodrębnić, uwzględniając nade wszystko realia teatralne i propozycje sceniczne autora *Pani Koch* (mając jednak na uwadze także niektóre zapisy poetyckie). Etap pierwszy to dekontekstualizacja: Białoszewski dokonuje precyzyjnych wycięć konstrukcji językowych z danej rzeczywistości (jego obsesyjne zapiski, notatki, cytaty, nagrania magnetofonowe, utrwalane głosy i strzępy rozmów są wynikiem nieprzeciętnej wrażliwości na słyszenie czegoś nietypowego, zwłaszcza przełamującego konwencje językowe); etap drugi związany jest z kolażową kontekstualizacją: przetworzony w sposób poetycki materiał poddany zostaje graficznej rejestracji i staje się w konsekwencji – wedle opinii Krzysztofa Rutkowskiego – „grafemicznym osadem rzeczywistego wydarzenia”¹¹ (rezultatem tego zapis tekstowy momentami skrajnie ekspresywny, kryjący w sobie wyraźne rysy języka mówionego, ślady faktycznej rzeczywistości); etap trzeci byłby etapem (de)kontekstualizacji: Białoszewski – wystawieniem teatralnym z jego udziałem – jednocześnie przełamuje barierę zapisu graficznego (określmy to mianem dekontekstualizacji) i proponuje głośną realizację konkretnego tekstu w nowych warunkach (forma kontekstualizacji).

Inaczej rzecz ujmując, etapem pierwszym rządzi przypadek, codzienne „epifanie” Białoszewskiego¹² (głównym impulsem do działania artystycznego stają się przygodne sytuacje komunikacyjne, np. znalezienie się na ulicy, w szpitalu, za granicą etc.), drugim – konwencje lingwistyczne i „różne stany pisaniowości”¹³, słynne „leżenia” czy „chodzenia”,

¹¹ K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 133.

¹² Zob. sformułowaną przez Ryszarda Nycza koncepcję „poetyki epifanii”: R. Nycz, „Szare eminencje zachwyty”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 179-190. Zob. także: R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 221-234.

¹³ Z. Taranienko, *Szacunek dla każdego drobiazgu*, w: tegoż, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 412 (pierwodruk: *Ja jestem w środku, po prostu*, „Kultura” 1978, nr 33).

trzecim – propozycje scenicznych, publicznych realizacji. Nie trzeba dzisiaj przekonywać, iż każdy z wyodrębnionych etapów stanowi centralny punkt odniesienia najrozmaitszych interpretacji, które nie bez powodu podążają często za sugestiami Białoszewskiego w rodzaju: „pisanie i życie idą razem. A chwilami są tym samym”¹⁴. Niewątpliwie między trzema interesującymi nas etapami aktywności – widzianymi przez pryzmat łańcucha językowych (de)kontekstualizacji – zawiązują się ściśle relacje. Wszystko odbywa się na linii: oralność (czyli język danej rzeczywistości) – wizualizacja oralności (język z rzeczywistości w kolażowej formule graficznej) – oralność wtórna, to znaczy zaprojektowana i kreowana artystycznie (język w rzeczywistości poniekąd inscenizowanej, granej, poniekąd zaś w rzeczywistości dziejącej się).

Sprawa oralności tekstów Białoszewskiego (oralności w szerokim znaczeniu tego słowa), dość oczywista w ogólnym rozpoznaniu, w szczegółach okazuje się niezmiernie skomplikowana¹⁵. Z pewnością tropy eksperymentalnego działania lingwisty, ujęte w kanonie swoiście rozumianej literatury oralnej, nie budzą większych wątpliwości w przypadku autorskiego teatru. Ale w przypadku utworów poetyckich, tych, które nie weszły do programu granych sztuk (czyli do zmienionego „programu pierwszego” z *Kabaretem: Pieśni na krzesło i głos*¹⁶, prezentowanego w latach 1958-1962), kwestia – zwłaszcza „wtórnej oralności” – wydaje się nader dyskusyjna. Rodzi się zatem zasadnicze pytanie, jak mówić nie tyle o fonicznych źródłach zapisu – bo to rzecz przesądzona, by przywołać tytuł jednego z wierszy *Mylnych wzruszeń* jako lapidarną definicję poety: *szumopis (siępis)*¹⁷ – ile przede wszystkim o autorskich założeniach dotyczących realizacji danego utworu „na głos”. Białoszewski bardzo precyzyjnie ustala indywidualne reguły gry: „Poezja – jak dowodzi – osiąga

¹⁴ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 7. Zob. także: A. Trznadel-Szczepanek, „To, w czym się jest” [rozmowa z M. Białoszewskim], „Twórczość” 1983, nr 9, s. 30.

¹⁵ Na przykład Michał Głowiński słusznie zauważył, że oralność u Białoszewskiego nie tylko sprowadza się do sytuacji naśladowania w zapisie języka mówionego, ale że również wkrada się – paradoksalnie – do gatunków o charakterze typowo pisany, jak na przykład notatka. Zob.: M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 145-146; Zob. także: M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Gry powieściowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych*, Warszawa 1973, s. 323.

¹⁶ W *Kabarecie: Pieśni na krzesło i głos*, który wszedł do pierwszego programu w miejsce sztuki Lecha Emfazego Stefańskiego *Homunculus*, Białoszewski wykorzystywał swoje teksty poetyckie (większość z nich ukazała się w zbiorze *Rachunek zachciankowy*, 1959). Zob.: M. Białoszewski, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 29-52.

¹⁷ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było. Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 296.

swoje pełne bycie, gdy jest mówiona na głos. To jedno moje kryterium, a drugie, że to, co ja piszę, jest związane jakoś z tym, co się dzieje dookoła z językiem mówionym, łowionym”¹⁸. Jeżeli przyjrzeć się tym słowom w szerszej perspektywie problemowej, nasuwają się natychmiast pewne skojarzenia ze współczesną poezją dźwiękową: począwszy od rezultatów użycia języka „łowionego” (tu widoczna analogia np. z „utworami znalezionymi”¹⁹ Bernarda Heidsiecka), poprzez szczególne zainteresowanie techniką montażu²⁰, po konstrukcje w rodzaju poetyckiego „ready-made” (nieprzypadkowo *Pociąg*²¹ Białoszewskiego uznany został przez Mateusza Wernera za „foniczną instalację”²²).

Próby rekonstruowania poglądów estetycznych, które od początku grzęzną w wielu sprzecznościach, ujawniają pewną charakterystyczną cechę tekstów Mirona Białoszewskiego. Otóż istotą wiersza, co zresztą wielokrotnie powtarza lingwista przy różnych okazjach, jest immanentna foniczność, „głośność”; z jednej strony utwór wyrasta pod wpływem określonej presji dźwiękowej rzeczywistości, z drugiej – co tutaj nader ważne – ciąży ku głośnemu odczytaniu: „Dopóki się nie wie, jak wiersz ma iść do słuchu – czytamy w jednym z wywiadów z początku lat 70. – nie wiadomo, co to będzie. Można mówić o rzeczy zamierzonej, a dopóki się nie usłyszy słów, zdań... Warstwa dźwiękowa jest konieczna. Tak samo przy czytaniu. Prawdziwe czytanie, na głos, a nawet to po cichu, musi odrabiać pełne brzmienie”²³. W rezultacie Mironowi Białoszewskiemu nie wystarcza właściwe znaczenie formuły: na początku była oralność..., która oznacza w sensie dosłownym korzenie poezji i jej pierwotną postać (uwarunkowania historyczno-genologiczne)²⁴. Interesuje go raczej

¹⁸ Tenże, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 13. Podkreśl. – A.H.

¹⁹ Zob. J. Donguy, *Entretien avec Bernard Heidsieck*, w: *Poésure et Peintrie. „D’un art, l’autre”*, red. B. Blistène, V. Legrand, Musées de Marseille – Réunion des Musées Nationaux, Marseille 1993, s. 407-418.

²⁰ Wolno uznać, że technika montażu wiąże się nie tylko z pojedynczymi propozycjami, np. ze spektakularnym opracowaniem Mickiewicza w trakcie jazdy w pociągu z Otwocka, ale że decyduje o kształcie pisarstwa Białoszewskiego w ogóle. Zob. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 37.

²¹ To jeden z późnych utworów z *Wierszy jękały*:

ao auto aureole
miał jeden pan w pociągu

M. Białoszewski, *„Oho” i inne wiersze. Utwory zebrane*, t. 10, Warszawa 2000, s. 196.

²² M. Werner, *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 68.

²³ Z. Taranienko, *Szacunek dla każdego drobiazgu* [rozmowa z Mironem Białoszewskim], „Argumenty” 1971, nr 36, s. 9.

²⁴ Zob. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 34.

jej sens naddany, wtórny – idzie i o podstawowy warunek działania poetyckiego (zawieszenie głosu oraz niedopowiedzenie w zdaniu „a dopóki się nie usłyszy słów, zdań...” ma jednoznaczną wykładnię), i o jego finalne konsekwencje związane z realizacją publiczną.

W ten sposób formułowane zagadnienia kreacji i percepcji, w świetle konwencji literatury oralnej, nie są czymś nieznanym w odbiorze Białoszewskiego, niemniej jednak warto podkreślić, iż literaturoznawcy wyciągnęli wnioski tylko z warunków tworzenia, oralności (zwłaszcza w zakresie wielogłosowych i wielopodmiotowych konstrukcji wypowiedzi²⁵), zostawiając problem „głośnej”, publicznej realizacji – czyli oralności wtórnej – scenie i teatrologom. Tymczasem podział to najwyraźniej zbędny, skoro nie tylko w Teatrze Osobnym, ale i w poezji lingwisty, jak łatwo zauważyć, odżywa na nowo – we współczesnej i indywidualnie określonej formie – tradycja literatury ustnej, czego najlepszym dowodem *Kabaret: Pieśni na krzesło i głos* wchłaniający teksty poetyckie. W efekcie, propozycje realizowane „na głos”, prowokujące percepcję słuchową, to tryb literacki najbardziej chyba odpowiadający Białoszewskiemu. Wiadomo dobrze, że wiele jego autokomentarzy dotyczy estetyki oralności i brzmieniowych aspektów tekstu, nieraz wedle formuł dość zaskakujących, jak na przykład w szeroko komentowanym szkicu *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, utrzymanym w konwencji tekstu mówionego²⁶. W jedynym tego rodzaju tekście Białoszewskiego (napisanym w roku 1967, a zatem w momencie, gdy Teatr Osobny był już zamkniętą historią), model lektury po cichu uznany zostaje za „nieporozumienie”, a sens tak finalizowanego pisania – za mocno wątpliwy²⁷.

III. Słowne partytury

Miron Białoszewski tworzy nie tylko wariant, by posłużyć się określeniem Rolanda Barthes'a, „pisania głośnego” (*l'écriture à haute voix*²⁸), w jakimś sensie pisania rejestrującego rzeczywistość, a więc „hiperreali-

²⁵ Zob. m.in. K. Rutkowski, *Wielogłosowość wypowiedzi Białoszewskiego*, „*Twórczość*” 1983, nr 9, s. 39-55. Zob. także tegoż, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 142 i n. Należałoby odnotować, iż Krzysztof Rutkowski ujmuje problem w kategoriach „quasi-oralności” (tamże, s. 142).

²⁶ Tekst został wygłoszony przez Mirona Białoszewskiego na VI Kłodzkiej Wiosnie Poetyckiej (1967) i z tego powodu Gracja Kerényi traktuje go jako „wypowiedź-referat” (*Odtańcowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1973, s. 232), Jacek Kopciński zaś – jako „gadany» artykuł” (*Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 34).

²⁷ Zob. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 34.

²⁸ R. Barthes, *Voix*, w: tegoż, *Le Plaisir du texte*, Paris 1982, s. 104.

stycznego”²⁹, ale i właściwy sobie typ językowej wizualizacji (bez trudu rozpoznawalny w obrębie współczesnej literatury polskiej). Fakt jednakże wizualnej rozpoznawalności zapisu nie oznacza jeszcze w żadnym razie wymogu interpretacji, która polegałaby wyłącznie na „oglądaniu”³⁰, na percepcji wzrokowej, czyli wedle założenia, iż mamy do czynienia z tekstem graficznym. W tym względzie refleksje twórcy Teatru Osobnego we wstępie do tomu *Poezji wybranych* wydają się jednoznaczne i szczególnie wymowne: „Dążę do tego, żeby to, co pisane, było zapisaniem mówionego. I żeby pisanie nie zjadło mówienia. To, co jest warte z języka mówionego, to się zapisuje. A to z napisanego – jest potem mówione na głos”³¹. Z jednej strony, „mówioność” determinuje reguły tekstualności; idzie w rezultacie o zapis, który zawiera sugestie i wskazówki głosnej realizacji, czyli – odwracając porządek – pozwala doszukiwać się w konkretnym projekcie graficznym sygnałów ekspresji języka „mówionego” (zakorzenienia w rzeczywistości) i jego rozmaitych rejestrów. Z drugiej strony – idzie o autorską realizację sceniczną oraz o konwencje różnego rodzaju „mówienia”³², graniczące niejednokrotnie z konwencjami muzycznymi.

Wprowadzając stosowną hierarchię między „pisanym” a „mówionym”, trzeba by nade wszystko sądzić, że tekst Białoszewskiego w układzie graficznym jest podrzędny tekstowi dźwiękowemu, że jako pre-tekst stanowi wariant koniecznego medium³³ czy też p a r t y t u r ę do zaktualizowania na głos (zupełnie podobnie jak zapis graficzny w przypadku poetów sonornych). Niewątpliwie takie zapisy jak końcowy fragment *Osmędeuszy* według pomysłu Ludwika Heringa:

e e
 e e
 e e
 e e
 e e
 e³⁴

²⁹ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1993, s. 75.

³⁰ Zob. W. Sadowski, *Oglądanie Białoszewskiego*, w: tegoż, *Tekst graficzny Białoszewskiego*, op. cit., s. 24-40.

³¹ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 12. Podkreśl. – A.H.

³² Kanon możliwości „mówienia” scenicznego w teatrze Białoszewskiego jest rozległy: „Często były u nas mówienia specjalne (bardzo wyliczone co do melodii, choć jeszcze mówienia), śpiewania wprost i śpiewanie-mówienia, na pograniczu, które okazało się dosyć szerokie, bo okazało się wiele sposobów prawie śpiewania, mówienia podśpiewywanego, ciągów monotonii albo na odwrót spiętrzeń rytmicznych, które robiły się samoświadczną muzyką”. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 34.

³³ Zob. tenże, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 10.

³⁴ Tenże, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 138.

nie są do czytania i oglądania, bo byłyby przejawem poezji konkretnej (w rodzaju eksperymentów na przykład Stanisława Dróżdża). To doskonała ilustracja wysiłku wizualizacji oralności, partytury teatralnej do zrealizowania, gdzie multiplikacja samogłoski *e* i jej przestrzenne rozmieszczenie tworzą graficzne wskazówki pomocne w realizacji scenicznej. Dopiero bowiem w przestrzeni teatru – zapis samogłoski *e* materializuje się w sposób zamierzony, dopiero wówczas można się przekonać, że idzie o specyficzne nucenie (mianowicie stopniowo wygasające, w momencie wychodzenia Pomagierki i Przedstawiciacza).

Właśnie z racji powstającego napięcia między „mówionym” a „pisanym” (fundamentalnej w teorii teatru opozycji: *le dit – l’écrit*³⁵), w dotychczasowych rozstrzygnięciach analityczno-interpretacyjnych i próbach objaśniania fenomenu pisarstwa Mirona Białoszewskiego nierzadko wykorzystywano termin „partytura”. Sam Białoszewski zresztą jako pierwszy przywołuje ów kontekst, definiując porządek zapisu graficznego oraz jego teatralną funkcję („utrwalić w znakowaniu rytmicznie, partyturowo. Utrwalić po to, żeby mogli i inni gdzie indziej to grać”³⁶). Taką typowo sceniczną instrukcją stanowi między innymi konwencjonalny zapis rytmiki w *Stworzeniu świata* (wedle uwag pomieszczonych w didaskaliach: Ten i Ta „stąpają bębniąco”, „maszerują rytmicznie”):

TEN

Zanim co –

to porządek...

-----³⁷

Podobnie rzecz się ma i z następującym zapisem graficznym w *Osmędeuszach*:

-----³⁸

Idąc dalej tym tropem, łatwo dostrzec, iż np. początkowe partie *Wypraw krzyżowych*³⁹:

³⁵ Zob. P. Larthomas, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris 1980, s. 175-214.

³⁶ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 34. Podkreśl. – A.H.

³⁷ Tenże, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 103

³⁸ Tamże, s. 127. *Nota bene* bardzo podobnym rodzajem zapisu rytmicznego posługuje się Bogusław Schaeffer w swoim *Kwartecie dla czterech aktorów*, zob. M. Karasińska, *Bogusław Schaeffera filozofia nowego teatru*, Poznań 2002, s. 39.

³⁹ M. Białoszewski, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 73.

PIERWSZY GŁOS TŁUMU

Ner-ki mnie!

DRUGI GŁOS TŁUMU

Du-dy mnie!

PIERWSZY GŁOS TŁUMU

Mnie ser-ce!

OBYDWA GŁOSY

Z boku nie
puszczać, e!
W ko-lej-ce!

skandowane – zgodnie z didaskaliami – w rytm „uderzenia toporem”, wpisane są w określony układ rytmiczny, który można zanotować w sposób identyczny jak u Białoszewskiego (taki zapis skądinąd proponuje Gracja Kerényi: „. . . - . . . - . . . - . . .”⁴⁰)

Kwestię partyturowego charakteru zapisu podejmuje za Mironem Białoszewskim Stanisław Barańczak, zwłaszcza w momencie formułowania daleko idących wniosków dotyczących języka poetyckiego lingwisty i specyfiki jego utworów w ogólności: „[...] jeśli nawet utwory te są «zapisane» – zauważa – to zapis ten w większości wypadków należy traktować tylko jako coś w rodzaju partytury, która oczekuje na wykonanie”⁴¹. Uwzględniając również inne spostrzeżenia i konkluzje Barańczaka, widzimy dobrze, iż idzie mu nie tylko o partyturę teatralną, o użycie terminu w trybie metaforycznym (co sygnalizuje albo cudzysłowem: „jego wiersze są niezaprzeczalnie «partyturami» wykonawczymi”⁴², albo doprecyzowaniem modyfikującym zakres znaczenia: „partytura zachowań foniczno-gestykulacyjnych”⁴³), lecz także o kontekst ściśle muzyczny. W istocie, dostrzegane analogie z muzyką prowadzą zarówno do tezy, iż zapis graficzny Białoszewskiego w wielu miejscach ma „charakter zapisu *quasi*-nutowego”⁴⁴, jak i do zastosowania zredukowanej notacji muzycznej w przypadku *Ballady z makaty* (fragment „oberki – sztajerki”⁴⁵ roz-

⁴⁰ G. Kerényi, *Odtąncowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 79.

⁴¹ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 87.

⁴² Tamże, s. 90.

⁴³ Tamże, s. 97. Zob. J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, op. cit., s. 164-165.

⁴⁴ Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 100. Należałoby przy tej okazji dorzucić uwagę, iż Białoszewski w swojej twórczości nie próbował w ogóle eksperymentować z notacją muzyczną.

⁴⁵ M. Białoszewski, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było. Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 43.

pisany zostaje rytmicznie w metrum 3/4⁴⁶). Owa możliwość wtórnego preparowania notacji muzycznej (jak właśnie w przywołanej propozycji S. Barańczaka) nasuwa na myśl literaturoznawcom i teatrologom projekty badania związków twórczości Mirona Białoszewskiego z muzyką⁴⁷ i jest niewątpliwie punktem docelowym tych wariantów interpretacyjnych, które zderzają nietypowy zapis literacki z konwencjami zapisu muzycznego.

W tego typu rozstrzygnięciach, mimo iż w centrum zainteresowania pojawia się zwykle kwestia tzw. partytury teatralnej (zgodnie z umownymi konwencjami obowiązującymi w teorii teatru), paralele z partyturą muzyczną wydają się niektórym badaczom nader oczywiste. Weźmy dwa przykłady: u Krzysztofa Rutkowskiego użycie terminu „partytura” sprovokowane zostaje nie tylko polemicznym nawiązaniem do propozycji Stanisława Barańczaka, ale nade wszystko własną refleksją nad charakterem nietypowego zapisu (określenie „«partytury» Białoszewskiego” odnosi się do konwencji utworu jako „wypowiedzi steatralizowanej”)⁴⁸; u Jacka Kopcińskiego z kolei cała seria wariantów terminologicznych (od kontekstów partytury teatralnej po konteksty partytury muzycznej)⁴⁹ definiuje fenomen Białoszewskiego: „teatralna partytura”, „sytuacyjne partytury”, „partyturowość”, „partytura samego życia”, „partyturowo zapisywany dialog”, „sceniczna partytura”, „partytura quasi-nutowa”, „rodzaj muzycznej partytury”, „partyturowe wiersze”... Padający w kontekście autora Teatru Osobnego termin „partytura”, jak widać, ma bardzo wiele zastosowań i wiele peryferyjnych znaczeń narzucanych przez teatrologów oraz literaturoznawców. W ostatecznym więc rozrachunku, uwzględniając komplikacje terminologiczne i nade wszystko status zapisu graficznego, kwestię partytury w przypadku Białoszewskiego można rozumieć wyłącznie w sensie metaforycznym – bądź jako konwencjonalną formułę teatrologiczną (partytura teatralna), bądź jako konwencję czysto literacką (paradoksalna sytuacja „partytur bez nut”).

⁴⁶ Zob. S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 100.

⁴⁷ Zob. m.in.: J. Kopciński, *Muzyka w teatrze Białoszewskiego*, „Dialog” 1994, nr 11, s. 156-164; A. Poprawa, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 319-327; S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, zebrała i oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 21-58; J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.

⁴⁸ K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, op. cit., s. 142, 147.

⁴⁹ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., *passim*.

IV. Od partytury do „dziania się” (*Imiesłów*)

Rzecz znamienna i mocno zastanawiająca, iż najlepszym w przekonaniu lingwisty objaśnieniem dramatu (tekstu dramatycznego, czyli w potocznym rozumieniu tego, co zapisane) okazuje się formuła peryfrastyczna: dzianie się⁵⁰. Obrana konwencja pozwala ustalić nowe zasady literackiej kreacji oraz percepcji, wskutek czego dochodzi do zniesienia granic między tekstem poetyckim a tekstem dramatycznym – „dzianie się” w konkretnej czasoprzestrzeni staje się podstawowym (może nawet jedynym?) warunkiem istnienia i dramatu, i literatury w ogóle. Owo „dzianie się” jest właściwie formułą określającą podmiotową tożsamość, odsłaniającą wewnętrzną dialektykę języka, a w konsekwencji indywidualnie postrzeganą dialektykę rzeczywistości: „W przeobrażeniach słów, w łamaniach gramatyki – objaśnia lingwista – widzę skrót rozgrywającego się dramatu. «Dramatyka»”⁵¹. Tym samym odkrywamy zasadnicze argumenty Białoszewskiego i kluczową odpowiedź, dlaczego tak dalece interesują go, po pierwsze, zagadnienia fonetyki i składni (czy, ogólnie rzecz biorąc, eksperymentalne konwencje lingwistyczne), po drugie – kwestie publicznej realizacji i aktywności scenicznej. Fakt głośnej realizacji ma tu bez wątpienia wyjątkowe znaczenie; neologizm „gramat” – a taki jest właśnie podtytuł jednej z sześciu sztuk „Programu czwartego” pt. *Imiesłów*⁵² – zastępuje u Białoszewskiego historycznie wykrystalizowaną formułę: „dramat”. Oczywiście, ambiwalencja semantyczna zamierzona, bo słowo „gramat” jako kontaminacja odnosi się jednocześnie i do napięcia między formami ‘gramatyka’ oraz ‘dramat’ (warto uwzględnić źródło etymologiczne; gr. *dran* – ‘działać’), i do aspektów podmiotowości w związku z działaniem scenicznym (gramat).

Gry językowe w rodzaju gramat(yka) – „dramatyka”, dramat – „gramat” (tutaj dramat wiąże się z tekstem zapisanym, gramat zaś z tekstem dźwiękowym), określają lakonicznie specyfikę autorskiego teatru Mirona Białoszewskiego. Precyzyjnie mówiąc, o kształcie Teatru Osobnego decydują dwa elementy, a mianowicie sposób funkcjonowania języka („dra-

⁵⁰ Zob. m.in.: Z. Taranienko, *Szacunek dla każdego drobiazgu*, op. cit., s. 401, 403. [cz. I: s. 397-409; *Szacunek dla każdego drobiazgu*, „Argumenty” 1971, nr 36, s. 1, 8-9]; M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 10.

⁵¹ W rozmowie z Leszkiem Elektorowiczem, „Życie Literackie” 1958, nr 32, s. 3. Zob. I. Libucha, „Dramatyka” Mirona Białoszewskiego, „Dialog” 1983, nr 10, s. 131-134.

⁵² M. Białoszewski, *Imiesłów*, w: tegoż, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 147. Janusz Sławiński sądzi, iż ów kalamburowy podtytuł można by traktować jako „kategorię gatunkową” stosującą się do ogółu propozycji scenicznych i do niektórych utworów poetyckich Białoszewskiego. J. Sławiński, *Miron Białoszewski: „Ballada od rymu”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop i J. Sławiński, Kraków 1966, s. 414.

mat gramatyczny”, „dramatyka” wywiedziona z gramatyki) oraz oryginalna koncepcja artystycznego działania, polegająca na łączeniu ról autora, reżysera i wykonawcy. W rezultacie takich uwikłań możliwe tropy interpretacyjne wiodą w bardzo różnych kierunkach, między innymi w stronę teatru absurdu, a także – zwłaszcza w momencie mówienia o „poezji w działaniu” – w stronę awangardowej poezji dźwiękowej XX wieku. I chociaż Teatr Osobny Białoszewskiego nie jest ani teatrem absurdu⁵³, ani teatrem poezji dźwiękowej w sensie dosłownym, to fakt ten nie przekreśla możliwości doszukiwania się pewnych podobieństw i zaskakujących zbieżności.

W nakreślonej perspektywie interesuje mnie tekst Mirona Białoszewskiego jako sytuacyjny tekst dźwiękowy, to znaczy taki tekst, który musi zaistnieć w głośnej realizacji autorskiej, w realnej przestrzeni. Przywołany kontekst poezji dźwiękowej stosuje się najlepiej do konwencji eksperymentalnego teatru (tekstu scenicznego), w przypadku którego budzi najmniej obaw interpretacyjnych. A zatem weźmy przykład świetnie ilustrujący taką hipotezę – jedną ze sztuk Teatru Osobnego noszącą tytuł *Imiesłów*. Na scenie toczy się „imiesłowowy” dialog (przeradzający się w ostatecznym rozrachunku w kłótnię) prowadzony przez trzy osoby: Imiesłów jako Wchodząc, Imiesłów jako Wychodząc oraz Imiesłów jako Co Robiąc. Sztukę wykonuje sam Białoszewski, stąd też zachowana jest jedna z podstawowych reguł poezji dźwiękowej, a mianowicie reguła autorskiej realizacji⁵⁴. Przez blisko dwie minuty narasta ruch sceniczny, który z biegiem czasu zatracą logikę (wszystko ogranicza się do umownego „wchodzenia” oraz „wychodzenia” Imiesłowów, co sygnalizuje się na scenie zmianą kapeluszy). „Wchodzenie” i „wychodzenie” szybko ulega poplątaniu, dlatego scena kończy się zupełnym zburzeniem wyjściowego porządku, bezcelowym poruszaniem się wokół wieszaka⁵⁵. Ruch na scenie uzależniony jest ostatecznie od gry językowej, od transformacji prowokowanych zarówno specyficznym „rozrastaniem się” kwe-

⁵³ *Nota bene*, rozpatruje się tego typu paralele, by przywołać chociażby opinię G. Kerényi o sztuce *Imiesłów* jako teatrze absurdu „w czystej formie”. G. Kerényi, *Odtąncowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 163. Zob. także: A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny”, czyli „wypadek z genologii”*, w: tejsze, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań 1996, s. 55 i n.

⁵⁴ Trzeba nadmienić, iż wyjątek stanowi przedstawienie paryskie, w języku francuskim, wystawione w roku 1967 w Musée d'Art Moderne (w reżyserii Jean-Clarence'a Lamberta). *Imiesłów* w przekładzie Allana Kosko – zatytułowany w wersji francuskiej *Le Participe* – ukazał się drukiem w „Opus International” 1968, nr 6, s. 15.

⁵⁵ Zob. interpretację Jacka Kopcińskiego, *Kosmiczny przedpokój („Imiesłów”)*, w: tegoż, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 307-318.

stii, jak również tempem wypowiedzi coraz dłuższych partii tekstowych. O ile początkowe kwestie są krótkie, lapidarne, usłyszymy:

- Wchodząc
- Wychodząc
- Co robiąc?

czyli poniekąd formuły prezentacji, poniekąd nazwy wykonywanej właśnie czynności, o tyle całość zamyka całkowicie inny rodzaj użycia języka – w konwencji parafrazowania, przedrzeźniania czy też niekończącej się płątaniny słów w przyspieszonym tempie:

co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? wcho-
dząc – co robiąc wychodząc? wychodząc co robiąc wchodząc co robiąc wychodząc,
co robiąc wchodząc wychodząc? wychodząc wchodząc co robiąc wchodząc wycho-
dząc...⁵⁶

Jak doskonale widać, operowanie cały czas jedną formą gramatyczną imiesłowu przysłówkowego (a więc podkreślanie aspektu teraźniejszości), kumulowanie padających zwrotów i sposób autokontekstualizacji partii słownych, bardzo szybko intensyfikuje stan „dziania się” językowego, aż po sytuację graniczną komunikacyjnie. Czytając *Imiesłów*, można sobie jakoś wyobrazić zamierzony rezultat, niemniej jednak konsekwencje zapisu odsłania w niuansach dopiero głośna realizacja autorska – tekst dźwiękowy. W tym wypadku najwyraźniej interesuje Białoszewskiego efekt powielania materiału dźwiękowego, „dzianie się” finalne, to znaczy wypadnięcie z roli *Imiesłów* „Pytajnej” Co Robiąc i bezmyślne powtarzanie partii słownych, prowadzące do autonomizacji fonetyzmu oraz do granic absurdu (pytając bowiem o sens istniejącego porządku – *Imiesłów* Co Robiąc paradoksalnie niszczy ów porządek). „Dzianie się” poprzez język w najbardziej klarownej postaci (podobnie jak w sztuce *Wq*⁵⁷ o znaczącym podtytule „samodramat”) i całą logikę tekstowości dostrzega się wówczas, gdy ujawni się rządząca tutaj zasadą amplifikacji, stopniowego przyrostu czy też rozrastania się tekstu. Wiadomo skądinąd, że tego rodzaju technikę poetyckiego zapisu, polegającą na wycinaniu i wklejaniu pewnych partii tekstowych w obrębie całości, należałoby objąć – jak w przypadku poezji dźwiękowej – mianem kolażowego „cut-up”.

Niewątpliwie *Imiesłów* Mirona Białoszewskiego w sposób właściwy realizuje się w realiach teatralnych, chociaż nie bez znaczenia okazuje się i zapis graficzny. Już początkowy fragment sztuki w sensie wizualnym, z racji imiesłowowych didaskaliów (i ironicznej gry z tego typu

⁵⁶ M. Białoszewski, *Imiesłów*, w: tegoż, *Teatr Osobny: 1955-1963*, op. cit., s. 150.

⁵⁷ Tenże, *Teatr Osobny: 1955-1963*, op. cit., s. 151-157.

formułą imiesłowową w tradycji dramatu, to znaczy z objaśnieniami: wchodząc, myśląc, mówiąc, krzycząc itd.), odstaje od wersji dźwiękowej, jawiąc się natychmiast jako absurdalny żart słowny – „do czytania”:

WCHODZĄC *wchodząc przedstawiająco się*

Wchodząc

WYCHODZĄC *wchodząc i wychodząc przedstawiająco się*

Wychodząc

Wychodzi.

CO ROBIĄC *niby przedstawiająco się, a wścibiająco, podzégająco i od razu znikająco*

Co robiąc?

itd.

Jednocześnie trudno nie zauważyć, jak daleko idące są przesunięcia semantyczne między dwoma różnymi tekstami, „zapisanym” i „mówionym”: fragmenty „co Co Robiąc” czy „za co za Co Robiąc”, które w lekturze tradycyjnej dają się traktować w trybie dyskursywnym, w przestrzeni dźwiękowej – ulegają zatarciu, „dla ucha” tworzą formę reduplikacji („co Co Robiąc”, „za co za Co Robiąc”).

Sytuacja jest zatem mocno skomplikowana: dopóki jednak ten tekst pozostaje w zapisie graficznym, dopóty jako całość jest niezrozumiały (stanowi „dramat zerowy”⁵⁸, o zredukowanej akcji) i albo przyciąga uwagę czytelnika lingwistyczną formułą, albo – przeciwnie – wprowadza go w stan irytacji. Świadczą o tym najlepiej losy recepcji, ponieważ *Imiesłów* na parę miesięcy przed wystawieniem w Teatrze Białoszewskiego (premiera odbyła się 20 kwietnia 1959) opublikowany został w jednym z numerów „Dialogu”⁵⁹ w 1958 roku, wzniesając od razu burzę sprzecznych komentarzy. Trzy z nich są charakterystyczne – Ziemowit Fedeki traktuje sztukę jako jeden żart słowny „niepomierne wzdęty na całą stronę «Dialogu»”⁶⁰; Artur Sandauer umieszcza ją wśród sztuk nazwanych przez siebie „igraszkami słownymi”⁶¹; piszący w londyńskich „Wiadomościach” pod pseudonimem „Szperacz” widzi z kolei w Białoszewskim „żonglera materią słowną”⁶².

⁵⁸ A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny”, czyli „wypadek z genologii”, w: te same, Dramat i teatr absurdu w Polsce*, op. cit., s. 56 i n. Zob. także J. Kopciński, *Miron Białoszewski „Osmędeusze”, w: Dramat polski. Interpretacje, cz. 2: Po roku 1918*, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, wstęp i posł. D. Ratajczakowej, Gdańsk 2001, s. 192.

⁵⁹ M. Białoszewski, *Sześć sztuk*, „Dialog” 1958, nr 12, s. 32-33.

⁶⁰ Zob. zapis dyskusji redakcyjnej, w której uczestniczyli 29 grudnia 1968 roku: Ziemowit Fedeki, Andrzej Jarecki, Andrzej Lubacha, Artur Sandauer oraz Jerzy Skolimowski, *Rozmowy o dramacie. Teatr Białoszewskiego*, „Dialog” 1959, nr 2, s. 110.

⁶¹ Tamże, s. 113.

⁶² „Szperacz”, *Białoszewski*, „Wiadomości” (Londyn) 1959, nr 15, s. 4.

Podobne opinie nie dziwią w kontekście zapisu graficznego, zwłaszcza jeśli przyjrzeć się finałowej woltyżerce słownej, która ma... dwa różne warianty. Pierwszy zamieszczony był w „Dialogu” (1958), drugi zaś w tomie *Teatr Osobny 1955–1963* (Warszawa 1971), a także w 2. tomie *Utworów zebranych, Teatr Osobny: 1955–1963* (Warszawa 1988):

- I. co robiąc? co robiąc? co robiąc? (*tlucze głową w swój futerał jak w mur, przy czym chybia*) co robiąc? co robiąc? co robiąc? (*nagle widzenie*) co? (*wbujawszy się w swój futerał – głową wstrzymuje inne, łapie na dwie strony ze środka swego stanowiska pytając promiennie*) co robiąc? (*elemeledutkując futerały na dwie strony*) wchodząc – co robiąc wchodząc? wychodząc co robiąc wchodząc (*godząc ich myśląc*) co robiąc wychodząc, co robiąc wchodząc? wychodząc wchodząc co robiąc wchodząc wychodząc (*wmylając w to siebie*)
co robiąc wchodząc co robiąc wychodząc? wchodząc co robiąc wychodząc wychodząc wchodząc co robiąc, wychodząc robiąc co Co Robiąc, Co Robiąc wchodząc co Wychodząc co robiąc Wchodząc co Co Robiąc...
- II. co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? co robiąc? wchodząc – co robiąc wychodząc? wychodząc co robiąc wchodząc co robiąc wychodząc, co robiąc wchodząc wychodząc? wychodząc wchodząc co robiąc wchodząc wychodząc...⁶³

Znaczące różnice widoczne są na pierwszy rzut oka, na przykład w wariacie pierwodruku zwraca uwagę chociażby fragment, który nie znajduje się w późniejszych wersjach tekstu, w wydaniu książkowym natomiast zastanawia przede wszystkim brak didaskaliów (Białoszewski rezygnuje z nich prawdopodobnie z tego powodu, iż spełniały w zapisie funkcję zbędnej retardacji). Co najistotniejsze dla nas w konsekwencji – dwie wersje tekstowe zakończone wielokropkiem, które ujawniają zapis w stanie krystalizacji (w pewnym sensie uniemożliwiający ustalenie kanonu tekstu), świadczą, iż *Imiestów* – utrzymany w konwencji literatury oralnej – jest tekstem do zrealizowania na głos. Tego rodzaju tekst, jak powiedziała Bernard Heidsieck, jeden z twórców poezji dźwiękowej w latach 50. XX wieku, trzeba koniecznie „katapultować w przestrzeń”⁶⁴, zrealizować dźwiękowo (scenicznie), ponieważ tylko w ten sposób – gadaniną – daje się ujawnić rzeczywisty mechanizm tekstotwórczy i znaczenie całości. Zapis graficzny traktować należałoby zatem w tym wypadku jako formę pre-tekstu (mówiąc językiem teatrologów – partytury teatralnej) czy też graficznego szkicu pomocnego w przygotowaniu realizacji scenicznej.

⁶³ Zob.: M. Białoszewski, *Teatr Osobny: 1955-1963. Utwory zebrane*, t. 2, Warszawa 1988, s. 150; tenże, *Teatr Osobny 1955-1963*, wstęp A. Sandauer, Warszawa 1971, s. 170.

⁶⁴ B. Heidsieck, *Poésie action/Poésie sonore*, w: *Voix et création au XXe siècle*, „Actes du Colloque de Montpellier 26, 27, 28 janvier 1995”, red. M. Collomb, Paris 1997, s. 113.

V. Paralele

Należałoby podsumować wcześniejsze ustalenia i stwierdzić, że dla Białoszewskiego wszystko zmierza w literaturze – poprzez etap wizualizacji oralności – ku oralności wtórnej, z wszelkimi tego konsekwencjami, zwłaszcza genologicznymi i nominalnymi. Pod presją kontekstów oralności (języka danej rzeczywistości) zachodzi u autora Teatru Osobnego charakterystyczny proces hybrydyzacji gatunkowej, tworzenia własnych, nowych, pogranicznych formuł literackich, które zyskują przygodne nazwy genologiczne: cytaty, przecieki, toki, zlepy, szумы, ciągi itp.⁶⁵ Powstająca w ten sposób prywatna genologia Białoszewskiego (utrwalająca nominalnie źródła i tropy poetyckiego działania, podobnie jak w przypadku poetów sonornych) zasadza się przede wszystkim na opozycji „mówione” – „zapisane” (szerzej: dźwiękowe – wizualne). Innymi słowy, polega na literackim testowaniu przypadkowych sytuacji komunikacyjnych, czy też, jeśli użyć innego sformułowania, potraktowania gatunków mowy i ich interferencji jako gatunków literackich. Sygnalizowane tutaj zagadnienie jest stosunkowo dobrze znane badaczom Białoszewskiego, napisano bardzo wiele o genologicznych i lingwistycznych perturbacjach, wykojezeniach, eliptyczności konstrukcji językowych, kontaminacjach, asocjacyjności, fuzjach, synkretyzmie, hybrydach gatunkowych... właściwie można by wymieniać forsowane optyki i kolejne podejścia badawcze bez końca.

Niezależnie od postaci takiego czy innego tekstu Białoszewskiego daje się sformułować ogólną tezę, iż w zapisie graficznym chodzi nie tylko o głośną symulację terażniejszości (mimo licznych uwag literaturoznawców co do ekspresywności, niedokończonego zapisu, zerowej refleksyjności, antyintelektualizmu lingwisty itp.). Zasadnicze trudności z tekstami autora *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* biorą się stąd głównie, iż są to, z jednej strony teksty w stanie gotowym, utrwalone graficznie, z drugiej natomiast teksty wciąż *in statu nascendi*, w jakiś sposób zawsze do zrealizowania w sensie brzmieniowym (scenicznie lub przynajmniej mentalnie). Dlatego też w sytuacji zapisów z rzeczywistości jedną z perspektyw interpretacyjnych otwiera odbiór dwukodowy, a mianowicie zderzanie tego, co wizualne (graficzne), z tym, co dźwiękowe⁶⁶, rozumienie naraz

⁶⁵ Zob. m.in.: K. Rutkowski, *Koncepcja „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 170; M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 145; A. Zieniewicz, *Zapis o niejasnej intencji (Białoszewski między fikcją a spowiedzią)*, w: tegoż, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 98-108 (zob.: *Od „donosu” do „szumu” oraz „Zlep” a „ciąg”*).

⁶⁶ Jolanta Chojak zasadnie podkreśla, iż rządzi tutaj „wzajemna nieprzekładalność obu subkodów”. J. Chojak, *Grafia a iluzja mowy potocznej*, op. cit., s. 166.

„dwóch języków”⁶⁷. Takie postawienie sprawy nie budzi zastrzeżeń w kontekście sztuk teatralnych (przemawiają za tym logiczne argumenty), ale chyba także i w sytuacji niektórych tekstów poetyckich, jak na przykład *usięwodzenie siedzenie*⁶⁸. Otóż, tego rodzaju utwór prowadzić może do biegunowo skrajnych interpretacji: o ile Stanisław Barańczak, akcentując uwarunkowania foniczne zapisu, formułuje od razu wiele zaskakujących spostrzeżeń interpretacyjnych, o tyle Paweł Dybel, w momencie próby lektury dyskursywnej, pomijającej konteksty oralności, widzi w zapisie Białoszewskiego zaledwie „swoistą impotencję twórczą” i – ostatecznie – „karykaturę wiersza”⁶⁹.

Przy ustalaniu wszelkich konsekwencji oralności wiadomo doskonale od samego początku, że sprawą mocno dyskusyjną byłoby uznawać teksty Mirona Białoszewskiego za przejaw poezji dźwiękowej i wpisywać lingwistę w jakiegokolwiek szeregi poetów sonornych. Z pewnością niewiele łączy zapisy autora takich sztuk, jak *Imiesłów* czy *Wą*, z przeważającą częścią eksperymentów dźwiękowych, a już zwłaszcza z awangardowymi propozycjami na pograniczu eksperymentalnej muzyki, w których wykorzystuje się najnowsze techniki sceniczno-studyjne. Skoro jednak przyjął się dzisiaj pogląd, iż tyle wariantów poezji dźwiękowej, ile jej twórców⁷⁰, daje się zatem teoretycznie wskazać pośród wielu odmian tego rodzaju dwudziestowiecznej poezji i pewne konwencje, które byłyby najbliższe Białoszewskiemu. Jedna z hipotez mogłaby brzmieć tutaj następująco: bliska wariantowi literatury (zwłaszcza koncepcji teatru) Białoszewskiego – w perspektywie poezji dźwiękowej – wydaje się estetyka Bernarda Heidsiecka, to znaczy typ poezji semantycznej, z definicji poezji oralnej, przeznaczonej do publicznej realizacji⁷¹. Istnieją argumenty na rzecz takiej hipotezy. Jeżeli podejmuje się jakiegokolwiek próby porównywania sztuki *Imiesłów* z fragmentami na przykład *Vaduz*⁷², od razu uderzają zaskakująco podobne gry językowe.

⁶⁷ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, op. cit., s. 12.

⁶⁸ Tenże, *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było. Utwory zebrane*, t. 1, Warszawa 1987, s. 321.

⁶⁹ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 106-107; P. Dybel, *Poezja na luzie (O poezji Mirona Białoszewskiego)*, w: tegoż, *Ziemsy, słowni, cieleśni*, Warszawa 1988, s. 236-237.

⁷⁰ Rozmaite komentarze i próby typologii zjawisk poezji dźwiękowej zawiera między innymi tom zbiorowy: *Poésies sonores*, red. V. Barras, N. Zurbrugg, Genève 1992.

⁷¹ O koncepcji poezji dźwiękowej Bernarda Heidsiecka oraz o typach poezji dźwiękowej piszę szerzej w tekście: *Partytury poezji dźwiękowej (cykl Bernarda Heidsiecka, „Poèmes-partitions”)*, „Ruch Literacki” 2005, nr 1, s. 69-80.

⁷² B. Heidsieck, *Vaduz* [1974], Vérone 1999 (dołączona płyta CD). Publiczne wykonanie utworu miało miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Poezji Dźwiękowej w Toronto (11th International Sound Poetry Festival, 1978).

Zestawienie dwóch eksperymentatorów, mimo iż finalnie zdecydowały o wszystkim zasadnicze między nimi różnice, nasuwa natychmiast serię przypadkowych zbieżności. Po pierwsze, graficzny zapis Białoszewskiego – otwierający się na głośne odczytanie zgodnie z wielokrotnie sformułowanymi intencjami autora – często przypomina zapis Heidsiecka (w obydwu praktykach artystycznych, stanowiących kontynuację europejskiej awangardy, nie chodzi już tylko o gest dadaistycznej negacji, eksperyment formalny, ale o odnajdywanie nowych kodów semantycznych i kulturowych). Po drugie, wystawienia eksperymentalnego – czy, jak zwykł mawiać Ludwik Hering, „elementarnego”⁷³ – teatru, który powstaje przede wszystkim na głos Białoszewskiego⁷⁴, okazują się swoistym odpowiednikiem publicznych realizacji Heidsiecka (jedne i drugie daje się odnieść do konwencji performance’u). Po trzecie, zaskakują podobne komentarze i kanony recepcji – dla całej dramaturgii Mirona Białoszewskiego określanej w sposób znaczący czy to jako „odtańcowywanie poezji”⁷⁵, czy to jako „liryka w działaniu”⁷⁶, stosownym punktem odniesienia byłoby z pewnością określenie „poezja w akcji” (a to skądinąd jedna z kluczowych formuł poezji dźwiękowej, charakterystyczna zwłaszcza dla B. Heidsiecka).

W przypadku wskazanych paralel od razu narzucają się i pewne fakty historyczne, ponieważ początki obu twórczości, a ściślej rzecz biorąc: przełomy rzutujące na obraz dwóch różnych biografii artystycznych, datują się na lata 50. Bernard Heidsieck w 1955 roku tworzy swój pierwszy tekst dźwiękowy pt. *Poème-partition „N”*, inicjując tym samym w stolicy Francji nowy nurt poezji dźwiękowej, Miron Białoszewski natomiast rok później wydaje pierwszy, głośno komentowany tom poetycki *Obroty rzeczy*. Trop faktograficzny jednakże zupełnie zawodzi, trudno doszukiwać się jakichkolwiek reperkusji przyjazdu Białoszewskiego do Paryża w roku 1959⁷⁷ i wyciągać jakieś wnioski z faktu znalezienia się poety

⁷³ Z. Taranienko, *Szacunek dla każdego drobiazgu*, op. cit., s. 408.

⁷⁴ Już pierwszą swoją sztuką, *Wiwisekcją*, otwiera Białoszewski nowy rozdział teatru jednoosobowego (zob.: J. Ciechowicz, *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 236; J. Majcherek, *Gramatopisarz niedosceniony*, „Teatr” 1986, nr 5, s. 18). Skądinąd, pojawia się tutaj istotny problem z Teatrem Osobnym Białoszewskiego, który Jacek Kopciński ujmuje dialektycznie (przy okazji jednej z inscenizacji *Osmędeuszy*): „nie grać w ogóle” – „grać”. J. Kopciński, *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*, „Teatr” 1997, nr 11, s. 28.

⁷⁵ G. Kerényi, *Odtancowywanie poezji czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, op. cit. Zob. także tejże, *Odtancowywanie poezji*, „Dialog” 1971, nr 7, s. 76-95.

⁷⁶ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 7.

⁷⁷ Ta jedna z podróży zagranicznych Białoszewskiego do Francji (wraz z Arturem Sandauerem) została utrwalona autobiograficznym zapisem *Ja i Artur S. w Paryżu*. M. Białoszewski, *Szумы, zlepy, ciągi. Utwory zebrane*, t. 5, Warszawa 1989, s. 68-75.

w miejscu najmocniejszego wówczas na świecie promieniowania poezji dźwiękowej (między innymi za sprawą dźwiękowych eksperymentów B. Heidsiecka, H. Chopina, F. Dufrené'a, B. Gysin). Nie inaczej i z tropem, który prowadzi do form artystycznego działania: co prawda, w obu przypadkach spotykamy zapis magnetofonowy i określoną fonotekę, tyle tylko że magnetofon u poety sonornego jest niezbędnym narzędziem dźwiękowych modyfikacji, decydującym o intermedialnej specyfice działania, zaś u lingwisty okazuje się sposobem prostej rejestracji, rodzajem, by tak rzec, dźwiękowego zanotu. Wszelkie pytania wobec tego o relacje: Białoszewski – Heidsieck są poniekąd przewrotne, skoro nie zachodzą między ich propozycjami artystycznymi (to oczywiste) żadne bezpośrednie związki, niemniej jednak taka paralela interesuje dzisiejszego komparatystę w sensie kulturowym, przez pryzmat artystycznych reguł konwergencji⁷⁸. Jeśli więc warto zwrócić uwagę na pewne „wspólne” cechy, przypadkowe zbieżności, niezależne od siebie w czasie i przestrzeni podobieństwa – w zakresie ukształtowania i rodzaju świadomości artystycznej (form kreacji „z rzeczywistości”), poetyk i koncepcji tworzonej literatury (oralność jako kompozycyjna dominanta), pojmowania jej antropologiczno-kulturowej funkcji i zasięgu oddziaływania – to przede wszystkim dlatego, że w ten sposób, w szerszej perspektywie europejskiej oraz w obrębie awangard XX wieku, daje się ujawnić istotne elementy estetyki „osobnego” twórcy.

Kwestię związków Mirona Białoszewskiego z ruchami awangardowymi poprzedniego stulecia, europejskimi i rodzimymi, akcentowano niejednokrotnie, dostrzegając zwłaszcza fundamentalne relacje z dadaizmem i futuryzmem, teatrem Stanisława Witkiewicza, poezją Tytusa Czyżewskiego, surrealizmem czy ekspresjonizmem. Refleksja ta, jak wiadomo, sukcesywnie ugruntowywana w literaturoznawstwie, począwszy od pierwszych obserwacji nietypowego pisarstwa poczynionych przez Kazimierza Wykę, to znaczy odwoływania się do eksperymentów dadaistów oraz futurystów⁷⁹, po późniejsze glosy, komentarze i opracowania sytuujące zagadnienie w szerokim polu awangardy i neoawangardy, jak na przykład w propozycji Ryszarda Nycza⁸⁰. Warto dzisiaj dopowiedzieć, iż poszukiwania źródeł pogranicznej estetyki Mirona Białoszewskiego pro-

⁷⁸ Kulturowe mechanizmy dywergencji (różnicowania) oraz konwergencji (zbieżności) określają, najogólniej rzecz biorąc, procedury współczesnych badań komparatystycznych. Zob. E. Kasperski, *O teorii komparatystyki*, w: *Literatura. Teoria. Metodologia*, red. D. Ulicka, Warszawa 2001 [1998], s. 332.

⁷⁹ Zob. K. Wyka, *Na odpust poezji*, „*Życie Literackie*” 1956, nr 36, s. 3; oraz w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 174-175, 180.

⁸⁰ Zob. R. Nycz, „*Szare eminencje zachwytu*”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 179 i n. Zob. także tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, op. cit., s. 221 i n.

wadziły również i w stronę peryferyjnych, mniej oczywistych (więc siłą rzeczy: bardziej niebezpiecznych) kontekstów, zwykle jednak tylko przygodnie sygnalizowanych.

Konkludując: rozpatrywanie interesującej nas kwestii tekstu dźwiękowego, immanentnej foniczności zapisu graficznego i jego geneologicznych uwarunkowań wiąże się bezpośrednio ze skomplikowanym problemem relacji Białoszewskiego względem awangard. Próby czytania lingwisty na tle poezji dźwiękowej pojawiały się dotąd zupełnie mimochodem, by odnotować, z jednej strony, spostrzeżenia dotyczące poezji konkretnej oraz sztuki performance'u⁸¹, z drugiej – pewne niezwykle trafne intuicje i uogólnienia krytyki teatralnej. Tymczasem należałoby mieć świadomość, iż wraz z kontekstami poezji konkretnej⁸², rozumianej szeroko, to znaczy z uwzględnieniem zarówno wariantu wizualnego, jak i wariantu muzycznego, oraz z próbami definiowania nietypowej dramaturgii jako „liryki w działaniu” – wkracza się dzisiaj na tereny, jak trzeba by je określać, poezji dźwiękowej. Argumentów na to wiele. Chyba nie bez powodu fragment dotyczący „głosu” i estetyki „pisanego głosu”⁸³, zwińczający *Przyjemność tekstu* Rolanda Barthes'a, pojawia się jako cytata zarówno u Bernarda Heidsiecka w bezpośrednim kontekście poezji dźwiękowej⁸⁴, jak i u Jacka Kopcińskiego w odniesieniu do zapisu autora Teatru Osobnego⁸⁵.

⁸¹ Zob. m.in.: J. Jenne, *Performizm Mirona Białoszewskiego*, „Merkuriusz Polski – Życie Akademickie” (Londyn) 1962, nr 11/12, s. 6-11; J. Kopciński, *Poeta „osobny” w teatrze*, w: tegoż, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 52.

⁸² Zob. m.in.: T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989, s. 47 i n.; J. Kopciński, *Zaśpiewać „Dziady”, czyli muzyka w teatrze Białoszewskiego*, w: tegoż, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 371; G. Grochowski, *Myślane, pisane, opowiadane. „Transy” Mirona Białoszewskiego*, w: tegoż, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000, s. 33.

⁸³ R. Barthes, *Voix*, w: tegoż, *Le Plaisir du texte*, op. cit., s. 104-105.

⁸⁴ B. Heidsieck, *Poésie action/ Poésie sonore*, w: *Voix et création au XXe siècle*, op. cit., s. 123.

⁸⁵ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, op. cit., s. 253 (przyp. 11).