

Filmikowanie w twórczości Mirona Białoszewskiego

IZABELA TOMCZYK

Przestrzeń, w jaką wpisuje się Białoszewskiego, to przede wszystkim literatura. Jego poezjoproza, teatr, nawet nagrywane na taśmę magnetofonową w połowie lat 70. utwory (nie tylko zresztą własne) wychodzą od literatury, od słowa. Przede wszystkim słowa mówionego. To właśnie w mówieniu Białoszewski szuka źródeł literatury. Słowo podsłuchane, zapisane, przetworzone, odkryte na nowo; słowo, które doprowadza do tajemnicy, ale i do pierwotności wszelkich doznań, słowo pojmowane wertykalnie i horyzontalnie – zdawać by się mogło, że w tym zamyka się dla Białoszewskiego pojęcie sztuki. Otóż nie. Na przełomie lat 60. i 70. w mieszkaniu Adrianny Buraczewskiej i Romana Klewina na Żoliborzu Białoszewski wraz z kilkunastoma przyjaciółmi zaczyna kręcić filmy. Zaczyna opowiadać rzeczywistość obrazem. Bo żoliborskie filmy to tylko obraz – w ich realizacji wykorzystywano konwencję kina niemego. Nazwano to „filmikowaniem”, a powstające etiudy „filmikami”. Ich roboczy tytuł to *Sny pięciu osób*. „Filmiki” realizowane były na wzór marzenia sennego, część z nich „opowiadała” sny Białoszewskiego. Zresztą cała idea paraleli pomiędzy snem i filmem była bliska zarówno Białoszewskiemu, jak i Klewinowi. Na „oniryzm” filmikowania wpływała również atmosfera mieszkania Klewinów, o którego charakterze decydują surrealistyczne obrazy i rzeźby Buraczewskiej. Te ostatnie wypalane były w glinie lub ukształtowane z elementów starych mebli, zużytych puszek, butelek, płyt gramofonowych, guzików... sama artystka nazywa je „meblotworami”.

Mieszkanie Klewinów, na trzecim piętrze jednej z żoliborskich kamienic, było miejscem, do którego Białoszewski mógł w każdej chwili przyjść – Klewinowie, podobnie jak on, prowadzili nocny tryb życia. Żoliborz był dla niego swoistym azylem, dlatego tak wiele opowiadań, jak przypuszcza Anna Sobolewska, tu zaczyna się lub kończy¹. Mieszkanie Klewinów stało się dla Białoszewskiego szczególnie ważne po przeprowadzce na „chamowo”, gdzie jak relacjonowała mi Buraczewska, Białoszewski czuł się osamotniony. Do momentu, w którym udało mu się oswoić „mrówkowiec”, poeta bardzo często nocował u Klewinów.

Osoby, które brały udział w filmikowaniu, to ludzie związani zarówno z Białoszewskim (byli to przede wszystkim uczestnicy „wtorków”²), jak i z Klewinem i jego kabaretem.

Obecnie filmikowanie można opisywać, opierając się tylko na wspomnieniach jego uczestników; znajdujące się w mieszkaniu Klewinów taśmy są w bardzo złym stanie. Część z nich jest wywołana, część czeka jeszcze na swoją kolej.

Istnieje jednak szansa, że z tej ponadpięćdziesięcioletniej działalności Białoszewskiego uda się jeszcze coś uratować.

Próbując scharakteryzować filmikowanie, oparłam się przede wszystkim na rozmowach z Klewinami. Roman Klewin był inicjatorem tych „filmowych eksperymentów” i to w jego mieszkaniu się odbywały. Niestęchanie pomocna w moich poszukiwaniach była również rozmowa z Tadeuszem Sobolewskim.

Bardzo trudno jest odpowiedzieć na pytanie, kim jest Roman Klewin. Z Białoszewskim poznał się tuż po wojnie. Sobolewski opowiadał mi: *Roman Klewin szczycił się kiedyś tym, że nigdzie nie pracował, i że zawsze miał w dowodzie napisane „student”, być może jeszcze do dziś to ma wpisane. To właśnie jest ten typ człowieka, całkowicie niezależnego, outsidera, artysty trochę niespełnionego. Sam nie doprowadził do realizacji swoich sztuk, nie wydawał swoich tłumacheń. Kręcił filmy już od roku, prawdopodobnie '57. Wiem, że na wystawie Expo w Brukseli był konkurs dla amatorów. Już tam posłał swój pierwszy film. To była taka etiuda, polegająca na grze człowieka z balonem czy piłką.*

On sam tak mówi o swoim pierwszym filmie: *Był kiedyś konkurs, gdzie trzeba było posłać scenariusz. Złożyłem swój film w ostatnim momencie prawie. Miałem trudności, nie miałem kamery, aktorki. Musiałem troszkę poodszukiwać. Straciłem trzy dni z siedmiu na te poszukiwania.*

Robiliśmy to w piwnicy, gdzie było pełno gipsu, strasznie trudno było to robić, żeby nie podnosić kurzu. W każdym razie aktorkę znalazłem, była modelką z akademii. I tylko dwie postaci były: ona naga i piłka – taka kolorowa. I to musiały być równorzędne postaci, i gdyby aktorka była tak dobra jak piłka, to byłoby świetnie. (śmiech) Ta piłka doskonale się jarzyła, była bardzo funkcjonalna, raz większa, raz mniejsza.

Ta modelka zauważyła, że zupełnie inaczej podchodzę do filmu niż filmowcy. Mówiła, że jest gotowa pracować ze mną tak długo jak będzie potrzeba, tylko żebyśmy zrobili ten film. Kiedy prosiłem operatora o nieostre zbliżenie – Panie Romanie tak się nie robi! – dla nich nieostrość to była jak obraza boska. Ta piłka w pewnym momencie musi przelecieć jak taki sputnik, kometa. I też: rozkręcali kamery, kombinowali to, tamto, owo. Nic im nie wychodzi. Ja się wtedy zirykowałem, wziąłem nożyczki i uciąłem z jednej strony, uciąłem z drugiej strony. Szło jak jasny gwint! Żeby jakoś uruchomić ten sen, trzeba było taki kawałek wybrać, żeby to się pojawiło i znikło, ale żeby było to mimo wszystko widać.

Potem się okazało, że miał szansę na grand prix. Zrobiony jest na szesnastce, ma trzynaście minut. No i co się okazało, że ten film ma to do siebie, że czy go od przodu do tyłu, czy od tyłu do przodu oglądać i tak dobrze, i tak dobrze.

Film nazywał się „Awake to life”, „Obudzenie się do życia” i chodziło tu o sprawę jakiegoś narodzenia się w człowieku świadomości, poruszenie do określonego, samodzielnego już funkcjonowania.

Klewin oprócz tłumaczeń angielskiej poezji pisał sztuki teatralne, wiersze, malował, prowadził w Starym Mieście w Warszawie kabaret nazwany Teatrem Małych Form, jest autorem niewydanych do tej pory wspomnień z Niemiec, gdzie przeżywał na przymusowych robotach.

Białoszewski poświęcił Klewinowi utwór, zatytułował go *Perpetuum ideale*.

Sny pięciu osób były realizowane na taśmie ośmiomilimetrowej. Autorami scenariuszy byli Klewin i Białoszewski, choć jak podkreślali Klewinowie, sce-

nopis był tylko ogólnym zapisem tego, co się działo przed kamerą. Każdy mógł przedstawić własny pomysł. Wszystko było improwizacją i wszystko stawało się inspiracją: sny, wspomnienia, piosenki, ballady. Obaj też reżyserowali. Kamerą operował Klewin, scenografię wypracowywała Adrianna Buraczewska. Wszyscy inni, którzy przybywali do mieszkania na Żoliborzu, byli przede wszystkim aktorami, wśród nich pierwszym – Białoszewski. Tadeusz Sobolewski mówi: *Pamiętam wspólne przeglądanie jednej z taśm. Tej najważniejszej, która mogła być początkiem prawdziwego filmu. Miron grał Szamana. Wpadł w trans, tańczył w peruce ze sznurków, która zakrywała mu twarz. Wokół niego, niżej (bo tańczył na stole), falowały czyjeś ręce – innych młodych, tych co byli przed nami. W pamięci montuję sobie ten materiał, nie oglądany od 10 lat, i widzę, poprzez sznurki, przymknięte oczy Białoszewskiego, podobne do tych, jakie ma na zdjęciu z Teatru Osobnego, w scenie z „Dziadów”. Szaman tańczył ze swoimi wiernymi, wzniesiony ponad nich. A może przez nich rozrywany, ściągany w dół? Projektor rzuca mały obrazek ORWO na ścianę pokoju. Taśma przeleciała. W świetlnym kwadraciku pokazał się zarysowany tynk. Komuś wyrwała się uwaga: stara baba tańczy... Film o szamanie nie został skończony i Miron odtąd mało pokazywał się na ekranie.*

Ale jeszcze grał role charakterystyczne – nie wiem nawet, czy zarejestrowane. I wtedy zobaczyłem wielkiego aktora ³.

„Filmikowanie” jednak, jak dodaje Sobolewski, było także rozstaniem Białoszewskiego z aktorstwem. Dlaczego? Poeta tłumaczy to w dwóch tekstach – w Majowym przejściu oraz w *Coś mnie ciągnie*. Mówi Miron Białoszewski. W pierwszym z nich wspomina spacer z Tadzim po Ogrodzie Saskim: Wyniknęło gadanie o filmikowaniu, o ich graniu, o moim niegraniu; ja, że ograniczenie mimiki przez brak zębów, czyli przez unikanie ruszania ustami. On, że to niepotrzebny kompleks. Ja, że to rzecz obiektywna, istniejąca.

– *ale nikt nie zwraca na to uwagi, nikt tego nie widzi poza tobą*

– *ale ja wiem, mnie to sprawia przykrość, i to wystarczy. Poza tym sprawa wieku. Nie da się postaci wyabstrahować, bo kojarzy się z wiekiem. To ciąży na stosunku do innych postaci* ⁴.

W drugim dodaje: *Mógłbym grać samemu. Najprędzej. Ale jestem za stary na to, co chciałbym. Od pewnego wieku wygląd determinuje zasięg dramatu, ogranicza wieloznaczności. Na filmie nie pomoże intelekt. Ani gra. Bo to będzie gra kogoś w pewnym wieku, o niepełnej sprawności. Decyduje wygląd i ruch* ⁵.

Białoszewski, w analizie gry aktora, dokonuje rozłączenia techniki i wykonania ⁶. Tłumaczy silną zależność między odgrywaną postacią a wiekiem aktora. Zależność, która jest niesłychanie istotna w filmie. Młody aktor może wyabstrahować swoją postać, zagrać ją niejako poza własnym wiekiem. Jego bohater może być zarówno starszy, jak i młodszy od niego samego. W filmie bowiem decyduje wygląd i ruch, czyli atrybuty młodości, a nie gra i intelekt, doświadczenie, czyli atrybuty starości. Dojrzały aktor grający faraona w adaptacji powieści Prusa wpływa nie tylko na to, jak widz postrzega jego postać, ale również innych bohaterów filmu. Interpretacja staje się zniekształcona, zafalszowana (chyba że jest to świadomy zabieg reżysera, który chce w ten sposób wskazać nowe możliwości odczytania powieści). W teatrze ta zależność nie wydaje się aż tak silna. Film operuje zbliżeniem, mikrogestem, w teatrze środki wyrazu są ostrzejsze, gra

i intelekt są tu niestychanie istotne. W tym miejscu warto przywołać tradycję komedii dell'arte, kiedy to jeden aktor specjalizował się w jednej roli i grał ją przez wiele lat. Z drugiej strony sama konstrukcja komedii, luźny scenariusz dawały aktorowi możliwość wykazania się kunsztem komicznej improwizacji, zaprezentowania własnego warsztatu⁷. Film nie daje takiej możliwości, a przynajmniej nie w takim stopniu – sceny można przecież wielokrotnie powtarzać.

Do napisania tekstu *Coś mnie ciągnie. Mówi Miron Białoszewski*, który ukazał się w tygodniku „Film”, namówił autora Tadeusz Sobolewski. Zapytany, dlaczego akurat Białoszewski ma opowiadać o filmie, odpowiedział: *Dlatego że, jak pani wie, był wielkim kinomanem. Stale opowiadał o filmach, opowiadał filmy, miał swoje upodobania i bez przerwy chodził do kina. Znał klasykę filmową. Sam jak gdyby przygotowywał się do tej roli reżysera w filmikowaniu*.

Białoszewski w wypowiedzi dla tygodnika szeroko pisze o tych swoich upodobaniach: Chaplin, Buñuel, Fellini, Simone Signoret... Tekst ten jest niestychanie istotny dla zrozumienia całej koncepcji kina Białoszewskiego oraz idei, jakie przyświecały filmikowaniu. Ale jest to również, a może przede wszystkim, ważki głos na temat roli i miejsca kina w życiu, szerzej nawet: nierozzerwalnej jedności kultury i życia oraz włączenia przez współczesny świat kultury (filmu) w proces konsumpcji⁸.

W jaki sposób filmikowanie, zdawałoby się z zupełnie innego nurtu działalności artystycznej, wpisuje się w twórczość Mirona Białoszewskiego? Janusz Sławiński charakteryzując ją, pisze: *Nie wszyscy entuzjaści „Pamiętnika” zdają sobie oczywiście sprawę, że ich podziw dla Białoszewskiego-narratora oznacza zarazem uznanie dla Białoszewskiego-poety. Nie muszą tego wiedzieć: grunt, że tak jest istotnie. Proza bowiem Białoszewskiego wcale nie jest zrobiona z innej materii niż jego poezja. (...) Cokolwiek powie się w tej kwestii, jedno wydaje się niesporne: rozróżnienia gatunkowe dotyczą w twórczości Białoszewskiego jej poziomu – by tak rzec – powierzchniowego. Być może mają w ogóle sens głównie instrumentalny: pozwalają mianowicie przyporządkowywać inicjatywy pisarskie zastanym kategoriom kultury literackiej, ułatwiają więc obieg tekstów wśród publiczności – po torach uznawanych za naturalne. Faktycznie zaś owe teksty (niezależnie od ich podziału lirycznego, epickiego czy dramatycznego) reprezentują trudną do nazwania kategorię poezjopróż lub prozopoezji, niewiele mając wspólnego z kwalifikacjami genologicznymi, do których przywykliśmy*⁹.

Dzieła autora *Kabaretu Kici Koci* nie można interpretować jako „etapów” oddzielonych od siebie wyraźnymi granicami. Wydaje się, że u jego podłoża leży nienaruszalny fundament, jakiś zespół idei istniejących w każdej z podejmowanych przez Białoszewskiego form działalności artystycznej.

Klewinowie twierdzą, że poeta bardzo długo przekonywał się do pomysłu tworzenia własnych filmików. Thumaczył, że *nie pasuje to do jego twórczości*. Po kilku latach zmienił jednak zdanie. Czy dlatego, że z pełną „świadomością” udało mu się odnaleźć ten wspólny fundament? Czy po prostu musiał do tego dojrzeć, tak jak przez kilka lat dojrzewał do teatru?¹⁰ Buraczewska opowiada, że ostateczna decyzja wyniknęła z rozmowy, a właściwie z rodzących się pomysłów na filmiki. Białoszewski zapalił się do aktywnego tworzenia kina. Wydaje mi się jednak, że mimo początkowych wątpliwości filmikowanie doskonale wpisało się w twórczość poety.

Wielu z uczestników żoliborskich spotkań określa filmikowanie jako zabawę, happening ¹¹.

Sobolewski mówi o Białoszewskim: *...on właściwie nie miał tego, co się nazywa życiem prywatnym. Jego życie prywatne to było spanie, ewentualnie robienie zakupów. A poza tym czekał na atrakcje, na wieczór, na towarzystwo, na zabawę. Wszystko u niego było rodzajem długo ciągnącej się zabawy, którą podbijało jeszcze to, że ją zapisywał. I była to w jakimś sensie dworska zabawa* ¹².

Życie, które jest zabawą i oczekiwaniem na zabawę, a z drugiej strony inspiracją do pisania. Skoro istotą życia poety jest pisanie, to pisanie to, na jakimś poziomie, musi również być zabawą, jednak przez samego jej inicjatora – niestety, chanie poważnie traktowaną. Podobnie było z filmikowaniem, była to zabawa, która jednocześnie była jednak sztuką. Sztuką, bo gdyby filmikowanie traktowane było przez niego tylko i wyłącznie w kategoriach zabawy, nie potrzebowałby aż tyle czasu na decyzję o jej podjęciu, nie tłumaczyłby, że w jego twórczość film się nie wpisuje.

Z drugiej strony nazwano owe spotkania: „filmikowaniem”, a powstające obrazy „filmikami”. Nie wiem, kto wymyślił nazwę, niemniej została ona zaakceptowana przez Białoszewskiego, o filmikowaniu wspomina w *Eulalii i Siostrze Eulalii*. Geneza nazwy wydaje się jasna. Utwory, które powstawały na Żoliborzu, ze względu na warunki techniczne, mogły trwać maksymalnie 10 minut (nie montowano poszczególnych scenek). To, co powstawało, wymagało dalszej pracy, jak określa to Klewin, *nie był to film od początku do końca dopięty*. Wiele otrzymanego materiału trzeba by było odrzucić ze względu na to, że pierwotny pomysł nie został do końca zrealizowany, lub dlatego, że pojawił się nowy pomysł. Nie tworzono więc filmów tylko „filmiki”. W tym zdrobieniu jest coś z dziecięcością i zabawy właśnie.

W małej narracji zamieszczonej w *Szumach, zlepiach, ciągach* Białoszewski używa innego określenia, mówi o *zajęciach kamerowych* ¹³. Ta nazwa ewokuje już inne skojarzenia. Wydaje się bliska czemuś, co wymaga już pewnych umiejętności, lecz jeszcze nie profesjonalizmu. Odbiega od pojęcia zabawowości, zbliżając się ku sztuce. Sztuka jednak to przede wszystkim szeroko pojęty indywidualizm. Pojęcie „zajęcia kamerowe” kojarzy się bardziej z powtarzaniem zadanej lekcji, szlifowaniem umiejętności niż tworzeniem dzieł będących wyrazem indywidualizmu. Filmiki nie były więc traktowane przez Białoszewskiego jako element jego sztuki? Nie o to chyba tu chodzi. To pojęcie buduje swoisty dystans. Ten dystans wydaje się tu najistotniejszy. Poeta był przecież świadom, że to, co robią, jest wyrazem indywidualizmu, sztuką. Białoszewski nie był „genialnym prostaczką”, jakim chcą go widzieć mało wnikliwi czytelnicy. Był w pełni świadomy, co robi i czym jest sztuka ¹⁴. Profesjonalizm nie jest jednoznaczny z edukacją (rozumiem tu edukację dosłownie, jako określony kurs w szkole filmowej), a z doświadczeniem. To ostatnie udało im się w końcu osiągnąć. Tadeusz Sobolewski: *To, co robili Klewin z Mironem, przecież nie różniło się zasadniczo od tego, co robił Fellini, Buñuel. Myślę, że gdyby oni mieli dzisiejsze warunki techniczne, gdyby mieli kamerę cyfrową, gdyby to wszystko nie wymagało takich kosztów i takich zabiegów...*

Działanie w filmikowaniu na każdym poziomie wymagało niestetychanego wysiłku. Zarówno scenografia stworzona przez Adriannę Buraczewską, jak i sce-

nariusz Białoszewskiego i Klewina, gra aktorów i w końcu wywoływanie filmików, to wszystko wymagało twórczej pracy (nie zabawy) grupy przyjaciół.

Stosunek Białoszewskiego do filmikowania jako do czegoś, co w pojęciu „zabawa” się nie zamyka, pokazuje również cytowana wcześniej proza *Majowe przejście*. Poeta tłumaczy Tadzikowi, dlaczego nie chce grać w filmikach. Mówi, że jego mimikę ogranicza brak zębów, problem stanowi dla niego również wiek.

We fragmencie tym uderza powaga, z jaką traktowane jest filmikowanie. Podstawową cechą zabawy jest to, że niedoskonałości i wszelkie braki uzupełnia wyobraźnia. Tadzik tłumaczy: *ale nikt nie zwraca na to uwagi, nikt tego nie wie poza tobą*.

– *ale ja wiem, mnie to sprawia przykrość, i to wystarczy* – odpowiada Białoszewski.

Nie jest to wyraz braku dziecięcej wyobraźni, bo zabawa przecież wymaga wyobraźni dziecka¹⁵. Dla Białoszewskiego filmikowanie było czymś więcej niż tylko spotkaniem grupy przyjaciół i wspólnym spędzaniem czasu. Buraczewska i Klewin mówią o „wchodzeniu w inny nurt”, o „punkcie zwrotnym” w twórczości.

Filmikowanie wymagało wyobraźni i to wyobraźni artystycznej. Sobolewski powiedział: *Dziwne, że dzisiaj tak mało jest prób artystycznych w Polsce, związanych z wideo. A jeżeli, to są to takie mechaniczne przedsięwzięcia, niezdolne do uruchomienia takiej wyobraźni, jaką oni uruchamiali. Te wieczory, właściwie te noce całe, spędzone na tej robocie filmowej. Całe mieszkanie brało w tym udział. To była autentyczna, ciężka praca. Wielki taki... nie wiem, wysiłek, samozaparcie*.

Wydaje mi się, że tworzenie filmików to proces, który waha się między zabawą a pojęciem sztuki. Te terminy nie wykluczają się jednak, a w przypadku Białoszewskiego, wręcz uzupełniają.

Na podobnej zasadzie funkcjonował *Kabaret Kici Koci*. Sobolewski wyjaśnia: *A już typowo dworski charakter miał „Kabaret Kici Koci” – czysta rozrywka dla rozbawienia najbliższego towarzystwa*¹⁶.

Ta początkowo zabawowa forma rozrosła się do trzech cykli utworów poetyckich i dramatycznych miniatur, które doczekały się analiz filologicznych¹⁷. Zabawowość kabaretu realizowała się przez zapisanie jasnych dla grona przyjaciół sytuacji, przez inspirowanie się określonymi sytuacjami. Dla literaturoznawcy jednak to ważki dowód możliwości twórczych Białoszewskiego, a także dokument epoki.

Fazan¹⁸ zauważa, że postać Kici Koci pojawiła się po raz pierwszy w utworze *Półpasiec – noga – ząb*. Tekst opatrzony jest datą 27 lutego 1970 roku. Poeta zaczął na poważnie kontynuować tę formę w połowie lat 70. Białoszewski tworzył więc lub nosił się z pomysłem pisania *Kabaretu Kici Koci* w tym samym czasie, kiedy powstawały filmiki. Klewin wspomina zresztą, iż namawiał przyjaciela, aby nie zaprzestawał kabaretowych wypowiedzi. Były to więc dwie współistniejące ze sobą, ale na różnej płaszczyźnie, formy twórczej aktywności adresowane przede wszystkim do najbliższych przyjaciół.

Białoszewski jest artystą, dla którego życie, sztuka, zabawa nie istnieją jako odrębne pojęcia. Są to wartości wzajemnie się uzupełniające, tworzące nierozrwalną całość. Być może dzięki temu artyście udało się osiągnąć coś, co Sławiński

definiuje w następujący sposób: *Uczestnicząc w takiej grze (społecznej grze o prestiż, uznanie – I.T.), znajduję się nieustannie we władzy szablonów, wpisuję swoje usiłowania w gotowe już scenariusze. Oczywiście, istnieje zawsze możliwość walki z szablonami. Jednakże walka zakłada zaangażowanie w coś co się zwalcza. Konwenans, któremu się przeciwstawiam, wpływa – negatywnie – na moje wysiłki, narzuca im kierunek, określa – mobilizując sprzeciw. A Białoszewski nie pragnie się w żaden sposób przymierzać do prawideł owej gry. Także na sposób buntowniczy czy polemiczny. Szansę na niezależność upatruje w wycofaniu się z obszaru, na którym działają. Nie interesuje go po prostu udział w życiu normowanym przez hierarchie wartości, którym podporządkowujemy się dlatego, że inni się podporządkowali*¹⁹.

Kolejną cechą, która wpisuje filmikowanie w twórczość Białoszewskiego, jest sięganie do źródeł sztuki. Białoszewski żądał od literatury przetamania materii słów, wyczuwając ich nieprzystawalność do opisywanego przedmiotu. Pragnął swoistej pierwotnej możliwości opisywania i poznawania rzeczywistości bezpośrednio. Język jest barierą w owym bezpośrednim poznaniu, ale barierą skądinąd niezbędną. Próbuje więc tak ją modelować, aby jej kształt był jak najbardziej adekwatny do potrzeb. We wstępie do *Poezji wybranych* pisze: *Słowo to rzecz lub czynność, kiedyś tam powstało dla oznaczenia czegoś, dostało określoną treść, ale w ciągu wieków używania słowa były przekręcane, deformowane, znaczenia przechodziły różne fluktuacje i właśnie na tym migotaniu narosłych znaczeń polega dramat wewnętrzny słowa*²⁰.

Białoszewski chce przezroczystości języka; chce, aby za pomocą słowa można było opisać ten konkretny piec z jego kaflami, szparami, siwością, szarością i sennością, tę konkretną nieprzecedzoną w bogactwie tyżkę durszłakową. Nigdy nie pisał o jakimś tam bloku, ale o tym bloku, który jest tryptykiem pionowym, w którym mieszka Celina, która magluje, Dorota, która nosi węgiel w koszu i praczka Weronika.

Białoszewski, mimo że był pisarzem, pisanie uważał za stan nienaturalny, sztuczny. Język pisany jest językiem wtórnym, a przez swoją wtórność jeszcze mniej doskonałym niż język mówiony. Na zapisywanie poezji, jako poeta XX wieku, był skazany, wielokrotnie jednak podkreślał, że: *Zaczęło się wszystko od mówienia, a nie od pisania*²¹. Zawsze uważałem poezję za coś do czytania na głos. Zapis jest musem, z którego wyrosła nowa rzeczywistość (nie taka znów nowa!) wyglądu czegoś w druku. To właśnie ta góra literatury²².

Zapisany tekst jest górą literatury jako sztuczny twór, tak jak sztucznymi górami są hałdy kamieni w Warszawie w porównaniu z górami na południu Polski.

W tekście *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, który w jakimś sensie można nazwać programowym²³, pisze: *Kiedy muzyki zabrakło – samo czytanie „na sucho” zrobiło się mniej efektowne. Nie zawsze pomogło świetne wykonanie. Na dłuższe dystanse. Zaczęło się czytanie po cichu. Więc nieporozumienie. I takie czytanie. I w ogóle takie pisanie*²⁴.

Białoszewski w literaturze wraca do korzeni, do mówienia.

Jacek Kopciński w monografii poświęconej teatrowi Białoszewskiego pisze: *W „osobnym” teatrze Białoszewskiego chodziło (...) z jednej strony o powrót do najprostszych sposobów przedstawienia w formie szczegółowo zaprojektowanej,*

jednoosobowej lub dwuosobowej inscenizacji, syntetyzującej rozmaite środki scenicznej ekspresji, z drugiej zaś – uczynienie z samej formy przedstawienia estetycznego i światopoglądowego manifestu poety.

Białoszewski pisząc i wystawiając swoje sztuki wraca w istocie do początku wszelkiej literatury i teatralności. Źródłem jego scenicznej poezji staje się sam akt mówienia, tworzenia i wypowiadania słów, nieprzypadkowo powiązanych tu z tradycją poezji ustnej i melicznej, źródłem przedstawienia – elementarny akt kreacji scenicznej, sprowadzony niekiedy do pojedynczego gestu ręką²⁵.

Autor *Oho* w swojej twórczości, w swoim dziele wraca do źródła. Wydaje się, że film również wpisuje się w tę tendencję odbioru i tworzenia sztuki. Sobolewska pisze o fascynacji poety kinem niemym, dodając, że żoliborskie filmiki również były robione w konwencji kina lat 20.²⁶, podobnie mówi Sobolewski²⁷. Wielokrotnie w czasie naszych rozmów podkreślał to również Klewin.

Białoszewski, realizując film, ale i pisząc o nim, chce powrotu do jego początku. W cytowanym już tekście *Coś mnie ciągnie...* który w dużym stopniu tłumaczy jego pomysł na kino, czytamy: *No i właśnie, ciągle te wnioski o niemych filmach, że pomysł za pomysłami, jeden pomysł trwa króciutko, już goni następny.*

W teraźniejszych filmach często jeden pomysł jest rozciągany na długo. Ja wiem, że dialogi, słuszość. Ale nie przesadzajmy. Nieraz jak zatkać głos, co to za nędza ruchu.

Film narodził się wraz z możliwością zapisywania ruchu. To ruch jest głównym środkiem wyrazu w filmie. Ruch wiąże się u Białoszewskiego z pomysłem, z zawrotnym tempem i ze zwrotami akcji. Białoszewski-kinoman odsuwa na dalszy plan słowo, tak istotne dla Białoszewskiego-pisarza.

Film niemy nasuwa mu skojarzenie z baletem, gdzie cała fabuła jest wytańczona. Ponadto balet wymaga precyzji. Ruch ciała tancerza musi być zgodny z rytmem wyznaczonym przez muzykę. Tej precyzji dopatruje się Białoszewski w kinie niemym, ruch i rytm są tu bardzo mocno scalone. To ruch organizuje film, wyznacza jego rytm. Kiedy film robiony jest „na bałecie”, tzn. bez dialogów, harmonia pomiędzy ruchem i rytmem jest zachowana.

W kinie niemym oglądanym współcześnie uderza ruch nienaturalny, przyspieszony. Białoszewski nazywa to *baletem taśmy*. Ów *balet taśmy* wpływa na percepcję widza, rytm „wytworzony” przez taśmę współistnieje z rytmem ruchu aktora. Jednak to ten drugi stanowi podstawę. Fenomen gry Chaplina podziwiał Białoszewski przecież i w kinie dźwiękowym.

Chaplinowski film został zestawiony w tym tekście z modną w latach dwudziestych piosenką *Całuję twoją dłoń, madame*. Dlaczego? W filmie mamy dwie wartości: ruch (czyli rytm) i słowo, w piosence rysuje się to podobnie: muzyka (czyli tak naprawdę rytm) i słowo. Białoszewski i tu podkreśla ten pierwszy element. Jednak dlaczego ta, a nie inna piosenka? Po pierwsze, infantylny, prosty tekst daleko odstaje od muzycznej kompozycji Erwina. Po drugie, w 1929 roku na ekrany kin wszedł film zatytułowany właśnie *Całuję twoją dłoń, Madame!* w którym Marlena Dietrich zagrała sprytną paryżankę, bez skrupułów wykorzystującą swoich wielbicieli. W tym okresie zaczęto otwierać coraz więcej kin dźwiękowych. Realizatorzy uzupełnili więc obraz ilustracją dźwiękową. Szlagier Erwina wykonał wtedy tenor Richard Tauber, który podstawił swój głos pod bezradnego w tej sytuacji Harry Liedtkego²⁸.

Jakie wnioski się tu nasuwają? Muzyka okazuje się językiem ponadnarodowym, nie wymaga tłumaczenia, przez co nie jest zafalszowana, podobnie jak rytm gry aktorskiej. Przesunięcia w znaczeniu są tu niewielkie. Słowo wprowadza wieloznaczność, ale wieloznaczność rozumiana jako brak jasności, czystości kontaktu. Wprowadza ono zafalszowanie, tak jak zafalszowaniem był dubbing w filmie z Dietrich. Słowo ponownie odchodzi na drugi plan. Podobnie jest w *Dyktatorze*, kolejnym przywołanym przez Białoszewskiego filmie. Głośnik drze się słowami w żadnym języku, bo ekspresja demagogicznego ryku jest asemantyczna. Wystarcza sam „ryk”, językowe znaczenia są nieistotne.

Nie znaczy to, że poeta chce, by kino zerwało z dźwiękiem (*Ja wiem, że dialogi, słuszość*). Podkreśla tylko, że dźwięk nie może wyprzeć ruchu, który jest przecież podstawą filmu.

Filmikowanie zaistniało pod koniec lat 60., kiedy język filmu był już w pełni ukształtowany. Grupa przyjaciół zaczyna realizować filmy, które kwestionują wszystko to, do czego kino dochodziło przez ponad pół wieku. Zaczynają realizować filmy, które powracają do kina niemego. Nie chodzi tylko o brak dźwięku, ale także o konstrukcję. Białoszewski w tekście *Coś mnie ciągnie...* podziwiał w niemym kinie szybkość akcji, *pomysł goniący za pomysłem*. Tu osiągnięto tę szybkość przez krótkie ujęcia oraz wybór filmowanych sytuacji. Dziesięciominutowa taśma wymagała, aby z tego, co się dzieje, zarejestrować to, co najistotniejsze, co najjaskrawiej obrazowało pierwotny zamiysł. Białoszewski mocno ową krótkość pomysłu podkreślał, ustawiając go w opozycji do *pomysłów rozciąganych na długo* we współczesnych mu filmach. Klewin, opisując sposób gry Białoszewskiego, mówił, że grał bardzo szybko, co przeczyło jego ekspresji w teatrze, gdzie z niesłychanym pietyzmem wywodził każdy gest. Chciał w ten sposób naśladować sztuczny skądinąd, bo wywołany niedoskonałościami technicznymi, ruch aktora z filmu niemego.

W całej twórczości pisarza bardzo mocno zarysowany jest motyw snu. Sobolewska pisze: *Miron Białoszewski bardzo lubił spać i śnić i bardzo cenil sny, traktując je jako tworzywo literackie i darmowe źródło samowiedzy. Mimo iż zamieniał bez ceremonii noc w dzień (i odwrotnie), nigdy nie lekcewał tego, co się śniło w nocy lub za dnia. Sny zapisywał na gorąco zaraz po przebudzeniu, czasem po kilka razy w ciągu jednego spania. Notował sny symboliczne, „poetyckie”, jak i fabularne – o rozbudowanej narracji. Szanował zarówno sny wielkie, archetypiczne, jak i sny błahe, mętne, wywodzące się ze śmietnika świadomości, zgodnie z dewizą „głupie, bo głupie, ale tak się śniło”*²⁹.

Oniryzm jest widoczny u Białoszewskiego na różnych poziomach: od bezpośredniego spisanie senne marzenia (swojego lub cudzego) przez fantazmy i kontemplację³⁰, która zmysłową percepcję sprowadza na pogranicze jawy i snu.

Filmikowanie nosiło tytuł *Sny pięciu osób*. Klewin tego tytułu nie pamiętał. Sobolewska, zapytany przeze mnie, odpowiedział: *Ten tytuł znamy od Białoszewskiego. Ale później te „Sny pięciu osób” zaczęły się rozrastać i zaczęły tam wchodzić różne inscenizacje ballad, bajek. (...) W tym także sen Mirona. To być może był ostatni element, czy ostatni zachowany element ze „Snu pięciu osób”. Sen Białoszewskiego, on leży pod kolorową pierzyną, ma przy sobie butelkę, jak zawsze. Stała koło niego butelka z wodą, żeby mógł w nocy popijać. Pojawia się jakiś chłopiec, tym chłopcem był Krzysztof Białek.*

Wydaje mi się całkiem uzasadnione używanie takiego tytułu, skoro funkcjonował on w kręgu przyjaciół Białoszewskiego i skoro od samego poety ten tytuł usłyszeli. Poza tym bardzo mocno wpisuje się on w całą ideę filmikowania.

Sen stoi u samego podłoża filmikowania. Klewin, próbując zachęcić przyjaciela do filmów, ukazywał mu paralełę istniejącą pomiędzy czasem filmu i czasem snu. Starał się w ten sposób niejako wpisać film w twórczość Białoszewskiego: skoro pisze tyle o snach, czemu nie opowiedzieć ich za pomocą innego narzędzia? *Temat filmikowania (...) to było coś, co w jakiś sposób miało zachęcić Mirona – mówi Klewin. Wcześniej tłumaczy: Przekonałem go, że film ma swój realizm, swój czas, który zbliżony jest do czasu snu. W każdej chwili może się urwać. Wcale nie musi się zgadzać jedno z drugim.*

Śnimy, jednak nasz sen może być w każdym momencie przerywany, budzimy się z niego sami lub z powodu jakiegoś zewnętrznego bodźca. Białoszewski budził się i zapisywał śniącą mu się historię. Często zasypiał po raz drugi i znów zapisywał.

Czasem zdarza się, że zasnawszy, ponownie śnimy tę samą historię, ale już z nowymi elementami, czasem zdarza się, że jest to już zupełnie inny sen. Nie wszystko więc musi się ze sobą zgadzać, a co więcej, tę „niezgodność” odbieramy jako coś zupełnie naturalnego. Tak samo naturalne jest, że budzimy się, nie doświadczy historii do końca.

O tym, jak silna była ta paralela pomiędzy czasem filmu i snu w żoliborskim filmikowaniu, świadczy to, że kiedy Klewin zmontował dwa filmiki, pozostali przyjaciele nie zorientowali się, iż w tym, co oglądają, zostały przemieszane „porządki” dwóch odrębnych etiud. Sprzyjały temu zapewne krótkie ujęcia. Klewin zrobił wtedy ponad osiemdziesiąt cięć taśmy filmowej. Czy Klewin, montując filmiki, złamał konwencję dziesięciominutowej etiudy? Nie, przecież sztywnych reguł nie narzucano sobie z góry, nie dookreślano, co jest filmikiem, a co nim już nie jest. To ciągle oscylowało pomiędzy zabawą a sztuką, a zabawa takich precyzyjnych definicji nie potrzebuje. Poza tym nie chodziło tu o czas liczony w minutach, ale o to, że stał się on inspiracją do stworzenia filmu, który swym kształtem, wyrazem, doznaniem, ekspresją przypomina sen. Złudzenie musiało być niesłychanie silne, skoro sami aktorzy nie zorientowali się, co oglądają.

Klewin, mówiąc o paraleli między snem i filmem, mówi przede wszystkim o czasie. Białoszewski widzi to podobieństwo znacznie szerzej. Wyjaśnia je w *Coś mnie ciągnie...*

Alicja Helman zauważa, że porównanie filmu do snu jest jedną z najstarszych metafor, jaką posługuje się myśl filmowa dla opisu swego przedmiotu³¹. Białoszewski, również łącząc te dwa pojęcia, pisze: *Filmy mają dużo wspólnego ze snami*. O ile jednak Helman w *Słowniku pojęć filmowych*, nakreślając poglądy kilkudziesięciu teoretyków kina, pokazuje zależność: film jest jak sen, autor *Szumów*, *zlepów*, *ciągów* robi rzecz odwrotną, mówi mianowicie: sen jest jak film. Czy Białoszewski chce wskazać w ten sposób nadrzędność któregoś z tych pojęć? Chce pokazać, że któreś z tych znaczeń jest szersze? Nie. W wypowiedzi poety stają się one czymś na kształt synonimu. Obszary znaczeniowe tych wyrazów coraz to zbliżają się do siebie i oddalają, niczym dwie sinusoidy, które pokrywają się ze sobą na pewnych odcinkach po to, by za chwilę od siebie odbiec. Po co więc tworzyć taką konstrukcję? Po pierwsze, Białoszewski wycho-

dzi od pojęcia jak najbardziej osobnego, jednostkowego, przez nie tłumaczy pojęcie dotyczące zbiorowości. Takie działanie u poety nie dziwi. Cała jego twórczość to tłumaczenie pojęć ogólnych przez własne doświadczenie. Konstruując swoją wypowiedź w ten sposób, poeta pokazuje, na czym polega fenomen kina. Nie musimy się uczyć języka filmu, aby film zrozumieć, wszystkie inne dziedziny sztuki takiej nauki wymagają. Rozumiemy film przez doświadczenie *senne*.

Filmy mają dużo wspólnego ze snami – pisze poeta. Dużo wspólnego, więc jednak nie wszystko. Czym się różnią? *Sny to zarazem nakręcanie i puszczanie filmów*. W snach jesteśmy jednocześnie reżyserami, aktorami i widzami. *Każdy ma film* (sen – I.T.) *wedle własnej potrzeby*. Sny nas nie nudzą, bo dotyczą nas samych, bo mówią o naszych lękach, pragnieniach, przeżyciach. Tu jednak znowu ta paralela się zazębia. Dobry film to taki, w którym widz na jakiejś płaszczyźnie odnajduje siebie samego, będzie mógł się w jakimś momencie utożsamić z którymś z bohaterów.

Białoszewski, tworząc tę „synonimiczną zależność”, opowiada o dwóch swoich snach: *Ja mam takie miasto w snach trochę zabytkowe, czasem w ruinie, czasem tam się dzieją rewolucje, odbudowy. To jak taka sama makieta do różnych scenariuszy. W każdym razie dzieje się tam zbita akcja albo euforia*.

za chwilę dodaje: *Każdy ma film wedle swojej potrzeby. Choć może nie zawsze. Nieraz idzie za dużo w kółko, albo dręczy*.

Ja mam od iluś lat snów za dużo. Jakby nieustanny festiwal filmowy.

Koresponduje to z tym, co Białoszewski wcześniej powiedział o kinie niemym i teraźniejszych filmach. Zauważmy: w pierwszym fragmencie ta sama makieta i to, co się tam dzieje, należy do niemal przeciwnych porządków: zabytek – ruina, rewolucja – odbudowa. Chaplin i inni twórcy wczesnego kina tworzyli filmy, w których, jak we śnie poety, jest *zbita akcja albo euforia*. Twórcy filmu niemego tak konstruowali scenariusze, by wirtuozerią grać na emocjach widzów. Współczesne kino jest jak ciągle powtarzający się sen, który niczym nie jest w stanie zaskoczyć i dręczy. Co z tego, że stworzono festiwale filmowe, skoro jeden oglądany obraz niewiele różni się od drugiego?

Klewin tłumaczył, że trudno wyjaśnić, skąd czerpali pomysły, inspiracje: *To z samej rozmowy wynikało. Czasami decydował na przykład kostium o tym, że takie a nie inne postaci mają być. Trudno powiedzieć, jak ta inspiracja idzie, co tutaj decyduje, że to tak, a nie inaczej. To nie jest proste, czasem jest jak po grudzie, to nie jest tak, że od razu masz ten zamysł gotowy*. Wcześniej natomiast powiedział: *To były w sumie takie nowelki, nazwijmy to. Każdy mógł dorzucić jakieś tam parę uwag na jakiś temat*. Zdaniem Buraczewskiej i Sobolewskiej³² głównymi autorami scenariuszy byli Białoszewski i Klewin.

Filmiki nie miały tytułów. Buraczewska mówi: *Filmy się nazywały, tak po prostu roboczo. Wiadomo było o co chodzi, o jaką etiudę*. Uczestnicy filmikowania mówią o następujących tematach: Szaman, Wigilia w barze mlecznym, Rasputin i kobiety, Nowe szaty króla, Najazd Marsjan. Były też filmiki, w których głównym miejscem akcji był salon pani Żeni czy dworzec kolejowy. Klewin wspomina o filmiku, w którym chłopiec podaje „spragnionemu” Białoszewskiemu wodę. Sobolewska natomiast mówi o cyklu, który polegał na filmowaniu ballad i piosenek.

Chciałabym w tym miejscu dłużej zatrzymać się na opisach filmików, jakie udało mi się odnaleźć. W wywiadzie udzielonym Januszowi Majcherkowi Sobolewscy mówią: *TADEUSZ SOBOLEWSKI* Bohaterem był Miron, który występował we własnej osobie w różnych sytuacjach. Pamiętam jego kilka ról – np. jako Szamana, innym razem był jakiś sen z chłopcem, podającym mu do łóżka, wielokrotnie wodę w butelce. Zresztą, później zobaczyłem taką krótką sztukę Becketta, pięknie zrobioną w telewizji przez Antoniego Libeę. Jakby coś podobnego widziałem wtedy na tych taśmach z Mironem. Innym razem była to rola baby, żebraczki, która w barze mlecznym wyjada po ludziach resztki z talerzy. *ANNA SOBOLEWSKA* My z Maliną grałyśmy wtedy dwie kurwy, które siedzą w barze i robią awanturę – dużo było krzyków. Inny cykl polegał na filmowaniu różnych ballad i piosenek (np. *Pod zielonym jaworem*), traktowanych jako gotowy scenariusz. Albo taki temat: „*Rasputin i kobiety*”. Tadek grał Rasputina. Albo „*Nowe szaty króla*”. Tam grała z kolei Ewa Berberyusz. Ona była dwórką i kroila na nim te szaty z papieru. „*Najazd Marsjan*”...³³

Sobolewski podczas naszej rozmowy dodał: Pamiętam zainscenizowany bar mleczny, te talerze po zupie, które przyniosła Ada i Białoszewskiego, który w niesamowity sposób przeistoczył się na naszych oczach. Zamienił się w starą kobietę, łakomą, która patrzy na tych nas wyjadających zupę, żeby podejść i też z niej trochę siorbnąć. Niesamowite. To było takie chaplinowskie można powiedzieć.³⁴

Jadwiga Stańczakowa w Dzienniku we dwoje notuje: *Rano. Dziewiąta. Przyszł Miron. Rozbawiony po filmikowaniu. Bardzo się udało. Gracja była świetną wrótką cygańsko-faraoniską, jak mówi, Anię chwalili jako manicurzystkę, taką niby z Poznańskiej. Ale jak w czerwonej kiece zaczęła się rozglądać, to Tadzio krzyknął*

– *To jest wariatka!*

*Oni się potem pospali. Jak tylko przestaje ktoś grać, to od razu zasypia. Agnieszka i Ania przestały grać i natychmiast zasnęły. Jedna na krześle, druga na kanapie. I to jak. Ja wyszedłem z Romanem. Odkryliśmy nowy fort. Blisko. Chciałbym tam mieszkać*³⁵.

W innym miejscu dziennika Stańczakowa pisze: *...czytałam Clifforda. Samochód z Wymanem i Rosiną balansuje nad przepaścią koło Stravino, a tu falisty dzwonek – Miron (Stacha przyznaje, że jego dzwonienie naprawdę faliste).*

Opowiada, że wczorajsze filmikowanie niezbyt się udało. Nagrywali scenkę z Rasputina.

*Miron nie chciał grać. Młodzi podsypiali*³⁶.

Kolejny obszerny fragment wspomnień Stańczakowej: *Ma być salon Żeni z Poznańskiej z 45 roku. Manicure – pedicure. – I ondulacja – cedzi pan Julian. Gracja to Żenia, a ja i Ania klientki. Pan Julian ma w tym samym lokalu warsztatik reperacji wszystkiego. Pojawiają się tam różne przedmioty, budzik, walek do masowania sadła, waga.*

Pan Eryk zagląda, bo ciekaw, co w tym lokalu – pan Julian zastępuje mu drogę. Nie wolno, bo tam panie. Ale pan Eryk włazi. Zaczyna majsterkować razem z Julianem. Taki szkic, reszta happening. Pięcioro aktorów, czworo filmowców – Ada scenograf, Roman starszy operator oraz współreżyser z Mironem. Tadek młodszy, kręci. No, zaczynamy.

Ja z Anią na czerwonej kanapie. Ja w peruce z nogami w miednicy, z watą na oczach. Gracja manipuluje koło nas jednocześnie. Ania histerycznie piszczy,

wymyśla, omdlewa, kiedy Gracja podchodzi do niej z grzebieniem i pilnikiem. Teraz ja – Gracja wkłada mi w perukę papiloty z kłozetowego papieru z uwagą: – Pani widzi, zabrakło musiałam wyjmować z wychodka piętro niżej. Potem zaczęła mnie szorować pumeksem.

– Czy ja jestem Tarzan – piszczę i krztuszę się ze śmiechu. Podnoszę się, podtrzymywana przez Grację i przez Anię. Nad głową miednica, do kolan pies. Miron powiedział, że mu to przypominało główną scenę z ołtarza Wita Stwosza, a Roman to nazwał „Stabat Mater”.

(...) Teraz ujęcie pana Juliana i pana Eryka. Miron komentuje. – Niech pan podniesie rękę, panie Julianie. Tak, tak, dobrze. Niech pan weźmie budzik. Postuka. O, pan Eryk w drzwiach. Przepychanie dobrze. Gracja, zainteresuj się, co się tam dzieje. – Gracja odrywa się od Ani watkowanej sadłowałkiem, a Ania woła: – Proszę pani, co to jest? Tam są panowie! Tu powinien być parawan!

(...) Jeszcze kilka scenek – Ania ukrywa się za panią Eulalią (była wróżką w salonie Żeni), gestykuluje swoimi rękami jako jej.

Jeszcze uroczyste wyniesienie pani Eulalii przez pana Juliana. Koniec ³⁷.

Stańczakowa spisała też z taśmy magnetofonowej fragment swojej rozmowy z Białoszewskim: *I po chwili się zgodziłem. I żeśmy zrobili w końcu taką scenkę na dworcu. I Ada się przebrała, ubrała, wymalowała na taką francuską kurwę. I Roman zagrał starego hipisa, co świeczkę pali jako narkotyk. I potem ona przypalała od tego. A ja z taką paczką ciągle na pociąg lecę. A rozkład jazdy był prawdziwy, mieliśmy. No, i tak ja nakręcałem Adę z Romanem. Ada nakręcała Romana ze mną. A Roman nas oboje. Tak żeśmy wszyscy troje na zmianę kręcąc siebie wystąpili. I takich było kilka scenek* ³⁸.

O najeździe Marsjan Stańczakowa pisze tak: *Siedzieliśmy w „schronie”, żeby się ukryć przed Marsjanami. Pan Julian był moim mężem. Kicia Kocia go podrywała. Marsjanie to sublokator Romana i dziewczyna, którą przyprowadził. A ja, nawiedzona niewidoma z lampą w dłoniach, wyprowadzam Ziemiaków w bezpieczne miejsce* ³⁹.

Sam Białoszewski filmikowaniu poświęcił w całości tylko jeden utwór, zatytułował go *Eulalia*. Eulalia to imię lalki wykonanej przez Buraczewską z papieru maché, specjalnie na potrzeby filmików. O „zajęciach kamerowych” wspomina też w narracjach *Siostra Eulalii*, *Bielany* oraz *Majowe przejście*.

Z tematów można wnioskować, że inspirację stanowiło wszystko, tak jak i w całej twórczości Białoszewskiego. Jednak jak próbuje doprecyzować Sobolewska: *Głównym podmiotem snów był sam Miron i jego sennie metamorfozy* ⁴⁰.

Tematy te wskazują na jeszcze jedno. Mimo że długość filmików była z góry ograniczona, każdy z nich stanowił zamknięty pomysł, zamkniętą całość. Montaż był zbędny. Staje się to konstytutywną cechą filmików. Można w tym miejscu zbudować paralelę pomiędzy teatrem a filmikowaniem. W książce Jacka Kopcińskiego czytamy: *Prywatna, domowa, niezwykle uboga w środki inscenizacyjne scena poety w Teatrze na Tarczyńskiej powstawała więc zarówno z lokalowej konieczności, jak i z estetycznego wyboru coraz bardziej świadomego swych artystycznych celów twórcy. „Zapewne surowe warunki dopomogły uproszczeniu i doczyszczaniu jego środków wyrazu” – wspomina Białoszewski początki teatru. I właśnie w takim kierunku, ku formie przejrzystej i coraz bardziej umownej, a zarazem niezwykle osobistej i prywatnej, ewoluował teatr robiony przez Białoszewskiego i Heringa na Tarczyńskiej, a potem na placu Dąbrowskiego* ⁴¹.

Konwencja filmików również była narzucona przez czynniki zewnętrzne, przez określone środki techniczne; z drugiej jednak strony to ograniczenie zostało świadomie i twórczo wykorzystane.

Co w filmikowaniu było ze świadomości twórczej? Wykorzystanie paraleli pomiędzy snem i filmem, która daje olbrzymie możliwości. Poza tym eksploatacja przestrzeni. Filmiki były kręcone w prywatnym mieszkaniu, a nie w studiu. Scenografia była bardzo „uboga” ze względu i na brak pieniędzy, i na ograniczenia przestrzenne. Sobolewska twierdzi, że w filmikach „grało” całe mieszkanie Klewinów. Lampa stawiała się nagle jaworem, rzeźbione kredensy udawały dachy Paryża, wykorzystywano też „meblotwory” Buraczewskiej. Jednak by przedmioty te nabrały odpowiedniego znaczenia, potrzebny był aktor, który swoją grą to znaczenie nadaje.

Michał Głowiński nazywa teatr Białoszewskiego *teatrem prywatnym*⁴². Nie był to jednak teatr działający w podziemiu, który ujawnił się, gdy nastały ku temu sprzyjające warunki. Wręcz przeciwnie. Przez jakiś czas Białoszewski i jego przyjaciele szukali miejsca, gdzie można wystawiać sztuki. Pomagał im w tym ówczesny minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski. Gdy próby te zawiodły, zdecydowano się na stworzenie teatru w domu⁴³.

Filmikowanie również nie wynikało z chęci buntowania się przeciwko sytuacji politycznej, zrodziło się z chęci wspólnego działania i potrzeby przyjacielskiej pomocy. Filmikowanie to kolejna twórcza droga, którą Białoszewski idzie nie dlatego, że tak trzeba czy wypada. To swego rodzaju „wycyfowanie się”⁴⁴ w przestrzeń zupełnie nie związaną z ogólnie przyjętymi tendencjami.

O teatrze Kopciński pisze tak: *Teatr stał się w końcu jego artystycznym i egzystencjalnym sposobem na życie. Na zawsze określił jego sposób postrzegania i opisywania świata, także sam styl bycia, zachowania, styl kontaktów z ludźmi. Teatr rozumiany jako gra, zabawa, mistyfikacja, jednak nie w znaczeniu zgrywania się czy snobowania na artyzm. Chodziło raczej o nieustanną gotowość twórczą, grę wyobraźni, stwarzanie interpersonalnych sytuacji, kreowanie zdarzeń, podpatrywanie ludzi i przedmiotów okiem „dramaturgisty”. Taki teatr mógł się urzeczywistnić wszędzie i powstawać ze wszystkiego. W najprostszych, kameralnych i prowizorycznych warunkach można było zagrać jakiś „dramat”, przy użyciu najprostszych rekwizytów zaaranżować spektakl, który w pewnym sensie rodził się z samej obecności ludzi i przedmiotów oraz ich reżysera*⁴⁵.

Wydaje się, że te idee chciał przenieść Białoszewski również do filmikowania, które przecież miało wypełnić powstałą po teatrze pustkę. Klewin mówi: *Filmy tutaj można było robić spontanicznie. Takie podejście tłumaczy również problem widza. Filmiki nigdy nie były pokazywane publicznie. Projekcje odbywały się tylko i wyłącznie w obecności samych uczestników. Czyli twórcy stawali się zarazem odbiorcami własnej sztuki. Co więcej, Andrzej Titkow powiedział, że w środowisku filmowców nie słyszano w tamtym okresie o filmikowaniu. Sobolewski potwierdza: To nie wychodziło poza krąg Białoszewskiego. To miało być tajne.*

Słowa *tajne* nie można tu jednak rozumieć dosłownie, chodzi bardziej o „ucieczkę” od ogólnego nurtu, o owo „wycofanie się” niż o jakąś klauzulę tajności. Sobolewski tłumaczył, wyjaśniając jednocześnie paralelę z twórczością Warhola: *Oba te działania polegały na jakiejś grupowości pracy, na tym, że się traktuje pracę filmową właściwie towarzysko. Nie chodziło o to, żeby z tym jakoś wyjść do całego świata, tylko żeby świat przyszedł i zobaczył jeżeli zechce.*

No, tutaj z tym „światem” było może troszeczkę gorzej, trudno było o projekcję. Było kilka projekcji filmów, ale bardzo takich szczątkowych. Wydaje mi się jednak, że duch jest podobny.

Zarejestrowanie *Snów pięciu osób* na taśmie filmowej, jeżeli nie gwarantowało, to dawało szansę, że obejrzy je ktoś spoza środowiska Białoszewskiego. Widz więc istniał.

Na piecu kaflowym na Tarczyńskiej wypisano hasło, które było tłumaczeniem myśli Jeana Cocteau: *W sztuce teatralnej autorem, dekoratorem, twórcą kostiumów, kompozytorem, aktorem, tancerzem – powinien być właściwie jeden człowiek. Taki wszechstronny tytan nie istnieje. Jednostkę trzeba więc zastąpić tym, co jest najbardziej podobne do jednostki, grupą przyjaciół*⁴⁶.

Idea ta przyświecała twórcom Teatru na Tarczyńskiej. W jakimś stopniu przyświecała również filmikowaniu. Krąg ludzi związanych z Żoliborzem był przecież zamknięty. Realizacja scenariuszy była uzależniona od tego, kto pojawi się danego dnia w mieszkaniu Klewinów. Role pisane były „pod aktorów”, nie szukano „odtwórców”. Klewin, kiedy opowiadał o powstawaniu scenariuszy, mówił, że często efekt końcowy był wynikiem rozmów, że każdy mógł podsunąć jakiś swój pomysł, chociaż główny szkielet konstruował zazwyczaj on z Białoszewskim. Autorem zdjęć był z reguły Klewin, niemniej Stańczakowa, wspominając swoją rozmowę z Białoszewskim, cytuje poetę: *No, i tak ja nakręcałem Adę z Romanem. Ada nakręcała Romana ze mną. A Roman nas oboje*⁴⁷. Rola operatora była więc również w jakimś sensie płynna. Zdaje się, że jedynie tworzenie scenografii było ściśle przypisane Adriannie Buraczewskiej.

Cocteau w cytowanej myśli mówi o *grupie przyjaciół*. Na Tarczyńskiej tę grupę przyjaciół stanowili: Białoszewski, Lech Emfazy Stefański, Bogusław Choiński, Stanisław Prószyński, Maria Fabicka, Ludmiła Murawska, Ludwig Hering, Małgorzata Komorowska, Gabriel Rechowicz, Sławomir Panczewicz, Ryszarda Fabicka, Waldemar Andrzej Lach⁴⁸. Klewin mówi o dziesięciu osobach, które brały udział w „zajęciach kamerowych”, wydaje się jednak, że było ich więcej: Ewa Berberysz, Krzysztof Białek, Miron Białoszewski, Adrianna Buraczewska, Eryk Buraczewski, Malina Gamczyk (obecnie Kluźniak), Grażyna Jaworska, Gracja Kerényi, Julian Kielkiewicz, Roman Klewin, Agnieszka Kostrzębska (obecnie Petelska), Halina Oberländer, Elżbieta Piotrowska, Anna Sobolewska, Tadeusz Sobolewski, Jadwiga Stańczakowa, Anna Żurowska. W tej grupie ludzi najważniejszy był oczywiście Białoszewski – kolejna paralela z teatrem. I tam, i tu liczyła się przede wszystkim osobowość poety⁴⁹. Bez Białoszewskiego filmikowanie nie zaistniałoby, to jego osoba ściągała do mieszkania Klewinów wszystkich innych. Kiedy on nie przychodził, wszyscy się rozchodzili. To dla niego i przed nim grali, czekali na jego pochwały. Inicjatorem Teatru na Tarczyńskiej był Stefański, inicjatorem filmikowania był Klewin, jednak osią, kołem napędowym obydwu przedsięwzięć był Miron Białoszewski.

Mimo że istnieją tak liczne podobieństwa pomiędzy teatrem i filmikowaniem, to jednak filmikowanie nie było przedłużeniem teatru. Poeta nie chciał tworzyć teatru po raz trzeci. Idea filmikowania od początku była ściśle związana z filmem. Już sam fakt obecności kamery (*zajęcia kamerowe* – mówi przecież poeta) przesądza o filmowości tych działań artystycznych. Powstawały też przecież scenopisy, które porządkowały kolejność ujęć, określały długość każdego ujęcia.

Mimo że zachowane materiały są niesłychanie ubogie, że większość taśm uległa zniszczeniu, to i tak *Sny pięciu osób* są bliższe filmowi niż teatrowi. Już w samej nazwie: *filmikowanie*, *filmiki* pojęcie „film” jest zamknięte. Jest to film inny, tak zresztą jak cała twórczość Białoszewskiego, której nie można dookreślić, zawsze bowiem wymyka się regułom.

W 1993 roku w „Teatrze” ukazała się krótka wypowiedź Roberta Glińskiego: *Białoszewski jest niesłychanie filmowy. Herezja? Otóż nie. Zrobiłem kiedyś takie ćwiczenie z Białoszewskiego – małe widowisko telewizyjne. Pół godziny pod tytułem „Każdy w bunkrze w swoim cukrze”. Skromny portrecik szarych zjadaczy chleba zamkniętych w betonowym „mrowisku”.*

Wydarzyła się rzecz fantastyczna. Fragmenty różnych wierszy – prawdziwe „szumy, zlepy, ciągi” – ułożyły się w spójną całość. Powstał jednolity poemat złożony z bardzo konkretnych, naturalistycznych nieomal obrazków-okruców. Ktoś ogląda telewizję, ktoś pije wódkę. Baby żrą, piorą, plotkują. Placze dziecko. Rury grają. Dozorca sprząta. Krawiec prasuje. Inkasent sprawdza licznik. Każdy z nich ma coś na wstrobie – drecząc ich myśli, wspomnienia, refleksyjki utkane na miarę ich szarego życia. Mówią strzępami, dziwnymi frazami, swoim zwykłym językiem. Mówią wierszami Białoszewskiego. Krótkie scenki, nazwijmy je odpryskami rzeczywistości, połączyły się w jeden wspólny, poetycki obraz. Poemat napisany przez codzienność. Zaskakujące i fenomenalne. Jak to wytłumaczyć? Poezja Białoszewskiego rodziła się z odprysków rzeczywistości, przeżytych przez „język – kurtyzanę w perłach sztucznych zębów”. Film, jak wiemy, żywi się realnością przedmiotu, ciała, przestrzeni. I dopiero z tej pożywki wyrasta forma, która czasem wynosi na eksponowane kawałki celuloideu w inny wymiar. Na parnas. A więc podobny proces jak u Białoszewskiego – od realnego życia do niebywale oryginalnej poezji⁵⁰. Może więc Białoszewski zdecydował się na robienie filmów dlatego, że odkrył, iż film pasuje do jego twórczości, bo jego twórczość jest niesłychanie filmowa.

Filmikowanie na Żoliborzu trwało około pięciu lat, czyli mniej więcej tyle samo czasu, co Teatr na Tarczyńskiej. Było działalnością, która do tej pory nie da się z niczym porównać. Według Andrzeja Titkova w Polsce mogli być jedynymi, którzy podjęli takie działania. Sobolewscy próbują doszukać się podobieństwa z Warholem: TADEUSZ SOBOLEWSKI *Wzorem było prymitywne nieme kino. Miron był wielkim kinomanem. Zresztą znowu mi to gdzieś przypomina Warhola. Wprawdzie u niego podobne próby filmowe miały charakter zdeklarowany homoseksualny, a tutaj tego nie było. Natomiast był podobny element robienia filmów z samych siebie, właściwie dla czystej zabawy. Robiło się to jednego wieczora, znienacka, od tak żeby zrobić, a równocześnie żeby w jakimś sensie dorównać dużemu kinu.*

ANNA SOBOLEWSKA *Nie wiem, jak to było u Warhola, ale u Mirona była lekkość. Humor i lekkość.*

TADEUSZ SOBOLEWSKI *Tak, Warhol bywa nudny, poza tym w jego filmach było dużo seksu, a tu nie.*

ANNA SOBOLEWSKA *Jak to nie było? A taka scena z Krzysiem w salonie masażu – dziewczyny walcują nagiego chłopca wtkiem do ciasta i tańczą wokół niego...*

TADEUSZ SOBOLEWSKI *Tylko że to właściwie było zabawne, żadnego naturalizmu... Niesamowite*⁵¹.

Filmikowanie to emanacja indywidualizmu Białoszewskiego. Indywidualizmu z jednej strony tak silnego, że zdołał zgromadzić i utrzymać wokół siebie grupę ludzi i sprawił, że stali się gotowi do tworzenia sztuki dla samej idei sztuki. Z drugiej – niesłuchanie twórczego, zdolnego do stworzenia czegoś niepowtarzalnego na tle ówczesnej kultury, jak i w ramach własnej twórczości, która ciągle jest polem eksperymentowania z nowymi środkami wyrazu. Te „eksperymenty” to oprócz filmikowania *Kabaret Kici Koci*, jak i nagrywanie na taśmę magnetofonową własnych i cudzych utworów, u Klewinów lub na Hożej, w mieszkaniu Jadwigi Stańczakowej.

Ten indywidualizm wyrażony w filmikowaniu miał jeszcze jedną cechę – był gotowy do współpracy z innymi. Klewin wspomina: *Z Mironem myśmny znaleźli porozumienie. To nie to, że on tak, a ja tak, bo ta współpraca nie mogłaby istnieć. Mironowi i mnie chodziło o to samo, miało się urodzić coś takiego, co akceptujemy obaj. Mnie się wydaje, że to była dobra przygoda dla Mirona. Dobre jest takie spotkanie, niby trochę innych ludzi, ale którym to samo leży na sercu.*

Nazwać Białoszewskiego filmowcem to z jednej strony zbyt wiele, z drugiej za mało. Zbyt wiele, bo nigdy zawodowo filmem się nie zajmował. Za mało, bo nie da się przecież zamknąć jego twórczości w tak wąskich kategoriach.

Czym były filmiki? Filmem? Zabawą? Formą spędzenia czasu?

Białoszewskiego trudno jest zamknąć w ramach, trudno go gdziekolwiek dopasować. Jego utwory nazywa się *poezjoprozami* lub *prozopoezjami*, *małymi narracjami*, mówi się o *teatrze Białoszewskiego*, w określeniu „Białoszewskiego” szukając precyzji nazwania. Białoszewski-poeta, Białoszewski-narrator, Białoszewski-dramaturg... to wszystko nie do końca prawda. Albo inaczej – to początek prawdy.

Jak można go „nazwać”, skoro sam o sobie mówi:

domyślam się, domyślam

i co?

– i nic do

bo

się za mało zna

i się

i myślenie

bo nigdy się nie do

kiedy które mądre ⁵²

Czego możemy się domyślać o Białoszewskim? Był artystą, dla którego filmikowanie stało się jedną ze scen jego teatru (a może filmu?) życia. Filmikowanie stało się sztuką dzięki jego w nim „byciu”.

Małgorzata Baranowska w swoim wspomnieniu zanotowała: *Rytuał zaczynał się od czytania przez niego wierszy. A nie, bo, zwłaszcza kiedy była pani Stańczakowa (do jakiejś dziewiętej) – od opisu przyniesionych przez nas kwiatów i ubrania pani prof. Ż. Przemieniał się on w feeryczne poematy lub prozo-poezje. Żałuję, że nie mam nagrań, ale to dobrze. I tak nie da się nagrać sztuki ubrania*

i sztuki układania kwiatów. A co do ich opowiadania, Białoszewski nie uważał tego za sztukę, za dzieło sztuki, bo do tego ostatniego potrzebny jest czas, czas kształtujący formę. Uważał, że takie opowiadanie – wprost z życia – pośpieszne z musu, nie jest sztuką, chociaż stanowi rodzaj treningu. Nie znosił rzeczy, raczej może efektów; powierzchniowych⁵³.

Filmikowanie było sztuką, jak zapewnia Klewin: *Dopóki nie dało się tego tak zrobić, że się wszystko wyrównało, do tego czasu bywało różnie. Natomiast jak wszyscy załapali, to wtedy wychodziły bardzo dobre rzeczy.*

Formą stała się konwencja kina niemego i konwencja oniryczna. Filmikowanie nie było robione z musu i pośpieszenie, było spontaniczne tak jak spontaniczne jest tworzenie sztuki.

Cykl *Autoportrety* kończy wiersz *Nie umiem pisać*. Jego ostatni wers brzmi: *Którędy wyjść ze słowa?*

Kopciński twierdzi, że jedną z odpowiedzi Białoszewskiego jest teatr⁵⁴. Inną być może jest film? Tylko że tu jest to wyjście ze słowa w obraz.

IZABELA TOMCZYK

¹ Por. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 28.

² „Wtorkami” nazywano spotkania, które odbywały się w mieszkaniu Białoszewskiego przy placu Dąbrowskiego i na Lizbońskiej. Podczas tych spotkań przyjaciele dyskutowali, słuchali muzyki, często przerażały się one w wieczorki poetyckie Białoszewskiego, na które od czasu do czasu zapraszany był „ktoś z zewnątrz”. Por. wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996.

³ T. Sobolewski, *Filmikowanie*, „Arkadia. Pismo katastroficzne” 1996, nr 1, s. 24.

⁴ M. Białoszewski, *Majowe przejście*, w: *Rozkurz*, Warszawa 1998, s. 47.

⁵ M. Białoszewski, *Coś mnie ciągnie*, „Film” 1977, nr 13.

⁶ Myśl tę zawdzięczał profesor Marii Prussak.

⁷ Myślę tu przede wszystkim o lazzi arlekina.

⁸ Kolejny wniosek będący wynikiem rozmów z profesor Marią Prussak.

⁹ J. Sławiński, *Miron Białoszewski: być sobie jednym*, w: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, tom V, Kraków 2001, s. 228–229.

¹⁰ Por. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobowość Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 15. Kopciński cytuje wypowiedź Białoszewskiego nagrany dla Polskiego Radia, a spisany z taśmy magnetofonowej znajdującej się w taśmotece Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

¹¹ Por. E. Berberysz, *Zubrali mi pieć*; J. Stańczakowa, *Odmieniał moje życie*; T. Sobolewski, *Szaman*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt.; a także: A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt.

¹² *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi*. Z Anną i Tadeuszem Sobolewskimi rozmawia Janusz Majcherek. „Teatr” 1995, nr 5.

¹³ Por. M. Białoszewski, *Bielany* w: *Szumy, zlepy, ciągi*, Warszawa 1976, s. 193.

¹⁴ Jednoznacznie pisze na ten temat J. Kopciński w swojej monografii, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 39.

¹⁵ To, że Białoszewski świetnie potrafił wykozystać dziecięcy język, a co za tym idzie wejść w przestrzeń świata dziecka, udowodniła praca Stanisława Barańczaka, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974.

¹⁶ *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi*. Z Anną i Tadeuszem Sobolewskimi rozmawia Janusz Majcherek, dz. cyt.

¹⁷ Utwory należące do tych cykli analizują między innymi: J. Brzozowski, *Wiersze ostatnie* w: *Pisanie Białoszewskiego*, Warszawa 1993; A. Sobolewska, *Dwie rozmowy Mistrza Mirona ze śmiercią*, w: *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1996; J. Fazan, *Metafizyczny „Kabaret Kici Koci”*, w: *Ala Ja nie Bóg. Kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.

- ¹⁸ Por. J. Fazan, dz. cyt., s. 170.
- ¹⁹ J. Sławiński, *Białoszewski: być sobie jednym* w: *Przypadki poezji. Prace wybrane*, tom V, Kraków 2001, s. 231.
- ²⁰ M. Białoszewski, *Wstęp*, w: *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 8.
- ²¹ Tamże, s. 5.
- ²² Tamże, s. 10.
- ²³ Por. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 359.
- ²⁴ M. Białoszewski, *O tym Mickiewicz jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6, s. 32.
- ²⁵ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 48.
- ²⁶ Por. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 26.
- ²⁷ Por. T. Sobolewski, *Szaman*, dz. cyt.
- ²⁸ Por. Z. Pitera, *Diabeł jest kobietą. Z historii filmowego wampa*, Warszawa 1989, s. 146.
- ²⁹ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 111.
- ³⁰ Por. tamże; J. Fazan, *Ale Ja nie Bóg*, dz. cyt.
- ³¹ A. Helman, *Sen*, w: *Słownik pojęć filmowych* t. 7, Wrocław 1994, s. 89.
- ³² Por. A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 26.
- ³³ *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi*, dz. cyt.
- ³⁴ Por. też: T. Sobolewski, *Szaman*, dz. cyt., s. 228; E. Berberyusz, *Zabrali mi piec*, dz. cyt., s. 214; A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 27-28; T. Sobolewski, *Filmikowanie*, w: „Arkadia. Pismo katastroficzne” 1996, nr 1, s. 24.
- ³⁵ J. Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, Warszawa 1992, s. 37-38. Podkreślono tekst zapisany przez Białoszewskiego.
- ³⁶ Tamże, s. 97.
- ³⁷ J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: *Miron wspomnienia o poecie*, Warszawa 1996, s. 263.
- ³⁸ Tamże.
- ³⁹ Tamże, s. 262.
- ⁴⁰ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja*, dz. cyt., s. 27.
- ⁴¹ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 24.
- ⁴² Por. J. Kopciński, *Którędy do wyjścia?* Warszawa 2002, s. 110.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Por. J. Sławiński, *Przypadki poezji*, dz. cyt., s. 231.
- ⁴⁵ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 23-24.
- ⁴⁶ Cytuję za: S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 42.
- ⁴⁷ J. Stańczakowa, *Odmienił moje życie*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 263.
- ⁴⁸ Por. S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, dz. cyt., s. 40.
- ⁴⁹ Por. J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 13.
- ⁵⁰ R. Gliński, *Film z Białoszewskiego*, „Teatr” 1993, nr 5.
- ⁵¹ *Nie mogę kołysać się razem ze wszystkimi*, dz. cyt.
- ⁵² M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, tom I, Warszawa 1987, s. 250.
- ⁵³ M. Baranowska, *Mistyfikacja samego życia*, w: *Miron. Wspomnienia o poecie*, dz. cyt., s. 308.
- ⁵⁴ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka*, dz. cyt., s. 30.



Miron Białoszewski (1922-1983)