

# Maria Prussak

---

## Głos, czyli wszystko

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (127-128),  
253-257

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Głos, czyli wszystko

Herbert poeta, eseista i epistolograf doczekał się wielu opracowań i zepchnął na zupełny margines Herberta dramaturga, który zresztą nigdy nie cieszył się zbyt wielkim zainteresowaniem. Ani historycy literatury do niego się raczej nie odwoływali, ani teatry po te teksty nie sięgały, można by w zasadzie uznać, że lepiej o nich zapomnieć, skoro nie odniosły sukcesu wtedy, kiedy był na nie czas. W *Nastuchiwaniu*<sup>1</sup>, książce o dramatach Zbigniewa Herberta, Jacek Kopciński postanowił jednak z wyjątkową uwagą przyjrzeć się teatralnej propozycji pisarza. Utwory te zazwyczaj lekceważono, traktując jako dzieła marginalne, powstałe we wczesnym okresie twórczości i coraz bardziej anachroniczne, ewentualnie jako pozbawione akcji anty dramaty, jeszcze jeden dowód poświadczający współczesny kryzys tego gatunku. Tymczasem w rozdziale poświęconym głosom krytyków je komentujących, autor książki pokazuje, że czytano je na ogół wyłącznie w kontekście czasu, w którym powstawały, czyli w sposób aktualizujący, jako literaturę raczej użytkową, o której z góry wiadomo, że nie przetrzyma próby czasu, próby poezji też nie.

Kopciński, na przekór stereotypowym opiniom, upiera się, że warto podejść do tych tekstów z całą powagą. Przekonany o istnieniu odrębnego fenomenu dramatów pisanych przez poetów, głównie z inspiracji dynamicznie rozwijającego się w Polsce na przełomie lat 50. i 60. teatru radiowego, postanawia równolegle czytać teksty dramatów i wiersze, wydobywając ich dialogiczność, konfrontując z konstrukcją dialogu i akcji dramatycznej. Utwory te, nieograniczone poetyką słuchowska radiowego, stworzyły oddzielny, bardzo zróżnicowany nurt dramatu poetyc-

---

<sup>1</sup> J. Kopciński *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2008.

## Roztrząsania i rozbiory

kiego, odkrywający środki estetyczne radia albo raczej wartość dźwięku i głosu dla potrzeb dialogu dramatycznego. Nurt rozwijający się równoległe do teatru inscenizatorów, penetrujący możliwości zapisanej w słowie teatralnej metafory i wielowymiarowości poetyckiej funkcji dialogu scenicznego. Kopciński, za Herbertem, mówi o tych tekstach „sztuki na głosy”, to znaczy takie, w których głos, mówienie, stają się sposobem istnienia bohatera dramatu. Równocześnie jednak odwołują się one do pierwotnej koncepcji poezji. Głos jako pierwotne źródło poezji jest odkrywany i stematyzowany także przez Herberta dramaturga i Herberta poetę. Jego monografista poddaje więc te dramaty próbie poezji i odnajduje ten sam, co w wierszach sposób budowania świata, zapis wypowiedzi lirycznej, która w każdej chwili może stać się monologiem dramatycznym włączonym w sytuację dialogową. Bez wahania konstatuje więc, że są to równorzędne sposoby wypowiedzi artystycznej. Dramaty stanowią więc niezbywalny element w dorobku twórczym Zbigniewa Herberta.

Dla opisanie tych dramatów Kopciński nie szuka wzorów i punktów odniesienia. Żeby uniknąć gotowych schematów i upraszczających kwalifikacji, tworzy narzędzia, które będą przydatne do lektury tych właśnie tekstów. Po części wyprowadza je z rekonstrukcji metody twórczej samego Herberta, równoległe z odwagą stawiając na nowo pytania o wyznaczniki dramatu poetyckiego, kategorii pojemnej, rozciągliwej, uznawanej już raczej za martwą i zużyta. Sięga po narzędzia wypróbowane w szkole New Criticism i przypomina ciągle w niewystarczającym stopniu włączoną w badania dramatologiczne sformułowaną przez Eliota i Fry’a koncepcję języka poetyckiego w teatrze. Tworzy z nich jednak własną, oryginalną teorię rozwoju tego gatunku dramatu, od antyku po największych poprzedników Herberta, po to, żeby uchwycić te elementy, które stanowią o przynależności tych utworów do świata teatru, interpretowanego również według od nowa sprawdzanych reguł teatralności. Z klarowną precyzją, rekonstruując historię kształtowania się pojęcia, buduje obszerny rozdział teoretyczny, który jest nie tylko precyzyjnym wprowadzeniem do części interpretacyjnej poświęconej poszczególnym dramatom, lecz także całkowicie nową propozycją definiowania gatunku. Ta propozycja pozwala dostrzec rangę dialogu dramatycznego wykorzystującego sytuację mówienia i słuchania, głosu i brzmienia, które okazują się nie tylko narzędziami ekspresji, lecz także drogami do poznania człowieka – jego wielogłosowości i wielokondygnacyjności jego istnienia. Istnienia, którego nie sposób zamknąć w jednym wymiarze. Herbert i twórcy dramatu poetyckiego, inaczej niż Leśmian, powiedzieliby: skoro był głos, było wszystko. Teoretyczne rozważania, zajmujące blisko jedną trzecią książki, same w sobie mogą stać się istotnym elementem współczesnej teorii dramatu i punktem wyjścia do jej dalszego rozbudowywania.

Jacek Kopciński weryfikuje odpowiedzi na pytania zwykle stawiane tekstom dramatycznym, to znaczy pytania o dialog, akcję, wyznaczniki napięcia. Od nowa podejmuje problem funkcji monologu, wskazując na jego kluczową rolę w pisanym dla teatru dziełach – od Szekspira po Wyspiańskiego. Za Wyspiańskim, czy-

tającym Szekspira, traktuje monologi jako etapy rozwoju myśli postaci. Punktem wyjścia są dla niego wiersze Herberta czytane jako dialog z milczącym partnerem. Następnie opisuje fascynację poety monologiem dramatycznym tworzącym istotne ogniwa akcji. Bohaterem dramatu poetyckiego staje się zatem język, a raczej jego niespójność, uniemożliwiająca nawiązanie kontaktu między postaciami, i wielość języków, jakimi mówi jeden człowiek. W obrębie postaci tworzy się napięcie między głosem skonwencjonalizowanym, zafałszowanym, zdegradowanym a „głosem ponownie odzyskanym, autentycznym, nasyconym pięknem i poznawczą potencją” (s. 93). Herbert mówił o swoich dramatach, że są to sztuki na głosy, świadomie odchodził więc od wąskiego określenia „dramat radiowy”. Kopciński, ufając intuicji poety, subtelnie pokazuje, że istota dramatyczności leży w tym, co wyraża przede wszystkim głos, nie obraz. To znaczy, że zbliżymy się do dramatu drugiego człowieka wtedy, kiedy go usłyszymy, wysłuchamy, a nie wtedy, kiedy mu się przyglądamy. Wyczytując z tekstów Herberta opozycję między słuchaniem a oglądaniem, między słuchaczem a widzem, kimś, kto wysłucha, a kimś, kto się tylko przygląda, opisuje równocześnie słuchanie jako postawę bardziej aktywną, zakładającą współuczestnictwo i współodczuwanie. Dotyka tu jednego z najważniejszych problemów XX-wiecznego teatru – rozróżnienia między postawą widza, podglądacza a postawą uczestnika wydarzenia. Wbrew ponowoczesnym tendencjom wybiera w sztuce teatru głos, nie ciało, przypominając tym samym jej istotną tradycję.

Wracając do problemu widowiska jako formy teatru zdegradowanego, podważa Kopciński główne tezy badaczy i krytyków piszących o Herbercie i innych współczesnych dramatopisarzach. Na ogół twierdzą oni, że mamy do czynienia z rozpadem arystotelesowskiej formuły dramatu. Tymczasem autor *Nastuchiwania* wraca do definicji Arystotelesa. Odświeżając lekturę jego *Poetyki*, pokazuje, że widowisko było dla niego najmniej ważnym elementem dramatu, najistotniejsza bowiem była sztuka poetycka. Rozumienie działania jako podstawowego elementu kształtującego akcję wymaga więc przeformułowania, gdyż działanie może obejmować także cały obszar myśli i samopoznania. Podstawową zasadę angielskiej nowej krytyki – *close reading* – przekształca więc Jacek Kopciński w zasadę *close listening*. Tak definiuje teatralną specyfikę utworów Herberta:

Obcując z dramaturgią Herberta, mamy do czynienia ze sztuką pisania na głosy, czyli inicjowania szczególnej sytuacji teatralnej, która za pośrednictwem głosu postaci i aktora (skrywających głos autora) zamienia poezję w działanie, a odbiorcę sztuki w uczestnika zdarzenia o charakterze artystycznym, poznawczym i etycznym. (s. 124)

W ten sposób, całkowicie od nowa i z pełnym przekonaniem, wskazuje istotny, choć chętnie odsuwany na margines nurt XX-wiecznego teatru, sytuujący się przecież w samym centrum przemian, które teatr ten ukształtowały. Nurt, będący dziś wyzwaniem dla praktyków teatru, nie mam bowiem wątpliwości, że w końcu będą musieli się z nim zmierzyć. A istotnym elementem tego wyzwania stanie się pytanie o kształt sceniczny dramatów Herberta.

## Roztrząsania i rozbiory

Sformuławszy precyzyjne podstawy teoretyczne, Jacek Kopciński zamieszcza w swojej książce obszerne studia poświęcone wszystkim tekstom dramatycznym poety, a po omówieniu dramatów opublikowanych przez autora dodaje krótkie uwagi na temat dwu tekstów ukończonych, ale pozostawionych w rękopisie, *Przewodnika* i *Mai*, wydrukowanej dopiero w najnowszym wydaniu *Dramatów*. Warto tu na marginesie dodać, że *Nastuchiwanie* Jacka Kopcińskiego ukazało się równocześnie z opracowanym na nowo przy jego udziale starannym wydaniem dramatów Herberta, oczyszczonych tym razem z błędów druku i skonfrontowanych z zachowaną dokumentacją rękopiśmienną.

Z pełną drobiazgowością, docierając do najgłębszych warstw dialogu dramatycznego, odkrywa Kopciński brzmiące w nich różne głosy, odsłaniające różne fazy świadomości postaci. Z jednej strony rekonstruuje inną dla każdego tekstu zasadę kompozycyjną, z drugiej – wydobywa wspólne im wszystkim podstawowe tematy: śmierć, cierpienie, zło i mechanizm przekraczania jego granicy. Aksjologiczny porządek, w który interpretator wpisuje świat tych dramatów, prowadzi go do oddzielenia pustki dramatu toczącego się na zewnątrz bohaterów od tajemnicy bytu. Tajemnicy, której w warstwie najgłębszej dotyczą bohaterowie dramatów Herberta. Autor *Nastuchiwania* z ogromną subtelnością tropi ślady tej tajemnicy w ledwie brzmiących echach zmieniającej się składni zdania, w ledwie widocznych nawiązaniach do duchowego wymiaru świata.

W proponowanych przez badacza interpretacjach pojawił się wszakże jeden zgrzyt, jakby nagle autor zapomniał o swoich narzędziach badawczych. Ostatni opublikowany dramat, *Listy naszych czytelników*, Jacek Kopciński komentuje językiem antypeerelowskiej publicystyki, odbierając temu tekstowi wymiar uniwersalny i sprowadzając mechanizmy międzyludzkich zależności do zideologizowanego schematu życia w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Tak jakby po całej serii subtelnych dociekań postanowił wskazać winnego zła i znalazł go w systemie totalitarnym, nie dostrzegając, że to nie system ponosi wyłączną odpowiedzialność za aksjologiczną pustkę i odtwarzającą się niezależnie od warunków społecznych deformację stosunków międzyludzkich. Konstrukcja *Nastuchiwania* nagle się więc załamuje – po części dlatego, że w końcu doszedł do głosu dydaktyczny i publicystyczny temperament autora, po części z powodu nieco na siłę doklejonego rozdziału o tekstach wydobytych z rękopisów. To załamanie obejmuje na szczęście niewielki fragment pracy i nie odbiera wartości istotnym ustaleniom dotyczącym nowej formuły dramatu poetyckiego i nowego rozumienia teatralności. Teatralności polegającej na wsłuchiwaniu się, a nie na oglądaniu.

**Maria PRUSSAK**

**Prussak** Głos, czyli wszystko

## Abstract

**Maria PRUSSAK**

**The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences  
(Warszawa)**

### The voice that is everything

Review: Jacek Kopciński, *Nastuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* ['Listening. Zbigniew Herbert's voice plays'], Towarzystwo 'Więź', Warszawa 2008.

The poet Zbigniew Herbert's dramatic output is usually represented as marginal to his oeuvre. Jacek Kopciński, however, resists this trope and offers a penetrating reconstruction of Herbert's model of poetic drama, contextualising it within theatrical traditions