

Stanisław Barańczak

"Odtkańcowywanie poezji, czyli dzieje Teatru Mirona Białoszewskiego",
Gracja Kerényi, Kraków 1973,
Wydawnictwo Literackie, ss. 238 + 2
nlb. : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 66/1, 375-379

1975

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Charakterystyka „blondynobyka” i „bydlądynki”, Przeżycia erotyczne, „Bydlęca” metafizyka, Kolory; Duchoznawstwo, Samoosobowość i samouświadomienie, Błaga myślowa, Nieodgadniona tajemnica istnienia. Rozdziałem tym — semantycznym z tytułu raczej niż z natury — autorka dopełnia charakterystykę związku języka i myśli w twórczości Witkacego.

Teresa Dobrzyńska

Gracja Kerényi, ODTAŃCOWYWANIE POEZJI, CZYLI DZIEJE TEATRU MIRONA BIAŁOSZEWSKIEGO. Kraków (1973). Wydawnictwo Literackie, ss. 238 + 2 nlb.

To chyba nie przypadek, że pierwsza książka o twórczości Mirona Białoszewskiego dotyczy właśnie dziejów jego teatru. Zanim nadejdzie pora na całościowe interpretacje, trzeba zebrać i uporządkować fakty — i to przede wszystkim te fakty, które najłatwiej ulegają rozproszeniu, zapomnieniu. Teatr Białoszewskiego zaś, rozwiązany już przeszło dziesięć lat temu, jest właśnie tą dziedziną jego twórczości, która nie doczekała się dotychczas krytycznego podsumowania czy choćby szczegółowej faktografii. Owszem, pojawiły się w formie książkowej — skądinąd o wiele za późno w stosunku do czasu swego powstania i scenicznej realizacji — teksty dramatów, zebrane w tomie *Teatr Osobny*¹; oczywiście jednak nie mogły one wystarczyć zarazem za rekonstrukcję i opis samych przedstawień. A przecież Teatr Białoszewskiego jest w naszej kulturze po r. 1955 zjawiskiem, którego wagi — mimo założonej z góry elitarności odbioru i „prywatności” samego przedsięwzięcia — nie sposób przecenić.

Jego znaczenie ujawnia się przy tym co najmniej w trzech aspektach. A więc najpierw: w aspekcie ogólnego obrazu życia kulturalnego w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, kiedy to Teatr na Tarczyńskiej był pierwszym, sensacyjnym sygnałem nowych tendencji w sztuce i pierwszym przedsięwzięciem artystycznym świadomie rezygnującym ze stempla „oficjalności”. Po wtóre: inicjatywa Białoszewskiego posiada z całą pewnością nieprzemijające znaczenie dla rozwoju teatru i dramatu w okresie powojennym — była to wprawdzie propozycja z założenia eksperymentalna, stąd też w opinii publicznej marginesowa, działalność tego teatru zajmowała jednak w istocie dość eksponowane miejsce w hierarchii wydarzeń artystycznych i wywierała autentyczny wpływ na wiele późniejszych przedsięwzięć teatralnych. Po trzecie wreszcie: również w ramach twórczości samego Białoszewskiego doświadczenia teatralne odgrywają rolę o tyle istotną, że bez nich nie sposób zrozumieć genezy i funkcji pewnych cech jego pisarstwa (np. prymatu języka mówionego nad pisanym); i odwrotnie zresztą, teatr Białoszewskiego również nie da się rozpatrywać w izolacji od poetyki jego twórczości „pozasceniczej”.

W tej sytuacji pionierska praca Gracji Kerényi — węgierskiej poetki, tłumaczki i badaczki literatury polskiej — zasługuje z pewnością na szczególne uznanie. Tym bardziej że autorka nie mogła korzystać z tej najprostszej drogi zbierania materiału, jaką w wypadku prac o teatrze jest autopsja: książka powstawała w latach 1968—1970, „kiedy dzieje Teatru Białoszewskiego były już tylko legendą” (s. 5). Jako źródło wiedzy o spektaklach pozostawały więc jedynie głosy krytyki prasowej (nb. w wypadku Białoszewskiego rzadko wykraczające poza poziom i styl reportażowy

¹ M. Białoszewski, *Teatr Osobny*. Warszawa 1971.

lub felietonowo-polemiczny), a także, co chyba nawet ważniejsze, relacje samego Białoszewskiego i współtwórców jego teatru — Ludmiły Murawskiej i Ludwika Herynga. Zwłaszcza utrwalone na taśmie magnetofonowej zwierzenia i wspomnienia Białoszewskiego odgrywają w książce rolę nader istotną jako źródło informacji tak o założeniach programowych teatru, jak o drobnych nawet szczegółach inscenizacyjnych. Zauważmy od razu, że naturalną koleją rzeczy pociąga to za sobą pewne niebezpieczeństwa metodologiczne: książka, mająca być z założenia opisem dziejów teatru i interpretacją poszczególnych spektakli, zbyt łatwo zbacza chwilami w stronę powierzchownego genetyzmu (np. opis wydarzenia, które „nasunęło” Białoszewskiemu pomysł dramatu *Stworzenie świata*, zob. s. 104); autorka potrafi jednak na ogół zachować dystans wobec nastęrczających się możliwości interpretacji psychogenetycznej czy biograficznej i traktuje fakty z tych dziedzin raczej jako anegdoty ubarwiające tekst niż jako domenę bezspornych informacji.

Zadanie książki określa sama Gracja Kerényi następująco: „Chciałam w tej monografii z jednej strony możliwie najpełniej opisać powstanie i funkcjonowanie teatru, ze szczegółową analizą tekstów i relacją o wykonaniu, z drugiej — zgromadzić materiały dotyczące teatru, zestawić krytyki i recenzje, reportaże i polemiki, bez względu na ich wartość naukową, by jako montaż dokumentarny służyły odtworzeniu tych dziejów” (s. 5). Zgodnie z tym założeniem po opisie „narodzin” Teatru Białoszewskiego (rozdz. 1) następuje pięć rozdziałów poświęconych pięciu kolejnym „programom”. Każdy z tych rozdziałów skonstruowany jest według pewnego schematu, na który składają się: opis okoliczności zewnętrznych towarzyszących powstaniu danego programu (warunki lokalowe, obsada itp.), montaż głosów prasy (recenzji, polemik itd.), następnie zaś szczegółowy, „linearny” opis spektaklu, posługujący się metodą swoistej *explication du texte* połączonej z rekonstrukcją towarzyszących działań scenicznych, efektów akustycznych, oprawy scenograficznej, nawet zjawisk parajęzykowych związanych z wygłaszaniem dialogu. Metoda eksplikacyjna wydaje się zresztą w tym wypadku czymś koniecznym, jako że tekst dramatyczny (zarówno dialogu jak i didaskaliów) nie jest tu bynajmniej „przejrzysty” i „naturalny”: przeciwnie, trzeba — tak jak w twórczości poetyckiej autora *Mylnych wzruszeń* — najpierw dociec sensu przeprowadzanych w tekście operacji językowych, aby dostrzec, że są one jednocześnie partyturą pewnych działań scenicznych, projektują określonego „wirtualnego wykonawcę”² i jego mimiczno-gestykulacyjno-ruchowe zachowania: określił to kiedyś Janusz Sławiński jako „rozwijanie się akcji z perypetii samego wysłowienia”³.

Ta metoda opisu faktów nasuwa jednak pewne podstawowe zastrzeżenie. Autorka koncentruje się mianowicie na wspomnianej „linearnej” analizie tekstu, na próbach (udanych zresztą) uporządkowania i nadania przyczynowo-skutkowego sensu następującym kolejno po sobie elementom dramatyczno-teatralnej wypowiedzi. W konsekwencji — centralnym obiektem analizy staje się to, co najłatwiej poddaje się „linearnemu”, przyczynowo-skutkowemu wyjaśnianiu: fabuła dramatów i rozwój akcji scenicznej. Co za tym z kolei idzie, analiza taka sprawdza się i okazuje przydatna przede wszystkim w odniesieniu do „epickich” dramatów

² Pojęcie zaproponowane przez J. Ziomka w pracy: *Mikołaja Reja „Krótka rozprawa” i „Kupiec”. Problemy dialogu i dramatu*. W zbiorze: *Mikołaj Rej. W czterechsetlecie śmierci*. Wrocław 1971, s. 75.

³ J. Sławiński, *Miron Białoszewski*: „Ballada od rymu”. W zbiorze: *Liryki polska. Interpretacje*. Pod redakcją J. Prokopa, J. Sławińskiego. Kraków 1966, s. 414.

i spektakli Białoszewskiego (zob. rozróżnienie „teatru lirycznego” i „teatru epickiego” na s. 57 i 75—76). W trakcie lektury monografii odczuwa się natomiast brak — czy, powiedzmy ostrożniej, pewne niedopracowanie — interpretacji „wertykalnej”, próbującej wydobyć z utworu nie tyle jego spójność przyczynowo-skutkową, ile korelację semantyczną poszczególnych warstw tekstu: od warstwy brzmień aż po światopoglądowe uogólnienia. A przecież właśnie dramaty i spektakle Białoszewskiego, podobnie zresztą jak cała twórczość tego pisarza, do interpretacji takich szczególnie prowokują — po prostu nie ma tu zjawisk semantycznie obojętnych, nawet najdrobniejsze operacje stylistyczne dadzą się podporządkować „gestowi semantycznemu” ogarniającemu cały utwór.

Wydaje się, że brak, o którym tu mowa, wynika w pracy Gracji Kerényi ze — świadomego skądinąd — odsunięcia na plan dalszy problematyki języka, jakim operuje Białoszewski. We wstępie do książki autorka wyraźnie zresztą zapowiada takie ograniczenie pola obserwacji: „zrezygnowałam z badania twórczości Białoszewskiego jako całości kształtu i, rozpatrując teksty, wgłębiałam się w ich warstwę językowo-leksykalną tylko o tyle, o ile wymagała tego analiza dramaturgiczna” (s. 5).

Rzecz jednak w tym, że o języku Białoszewskiego nie można mówić w sposób cząstkowy, jeśli chce się docenić i właściwie przedstawić jego funkcję. Konieczne tu jest zrekonstruowanie całościowej koncepcji tego języka i jego miejsca w systemie światopoglądowym twórczości Białoszewskiego. Możliwość takich rekonstrukcji jest zapewne wiele; wydaje się jednak, że w każdej z nich centralną rolę musiałby odegrać problem osadzenia języka tej twórczości pomiędzy opozycyjnymi aspektami czy biegunami językowymi, usytuowanymi zresztą na różnych płaszczyznach: mogłoby zatem chodzić np. o opozycję pomiędzy językiem mówionym a pisanim (płaszczyzna artykulacji), językiem potocznym a językiem warstw wykształconych (płaszczyzna socjologii języka), językiem dziecięcym a językiem dorosłych (płaszczyzna ontogenetycznego rozwoju języka).

W każdym z tych przekrojów niesłychanie dla Białoszewskiego znamienne jest wybór właśnie „niższych”, „niedojrzałych”, „nie ukształconych” form językowych, odwołujących się do mechanizmów języka mówionego, potocznego i *quasi*-dziecięcego. Za cenę tej „niższości”, skłonności do błędu, braku estetycznego ukształtowania itd. formy takie zyskują walor niepowtarzalności, zwiększonej ekspresji, zwiększonej adekwatności wobec konkretnej sytuacji czy przedmiotu⁴. Jednocześnie odwołanie się do „niższych” aspektów języka znajduje swoje paralelne uzupełnienie w zjawiskach kompozycyjnych: w specyficznej koncepcji bohatera-podmiotu, w swoistym traktowaniu przestrzeni przedstawionej, w odpowiednich sytuacjach lirycznych czy narracyjnych, wreszcie w stylizacyjnym nawiązywaniu do „niskich” gatunków literackich i paraliterackich oraz do wartości kultury popularno-użytkowej. Jednym z owych paralelnych uzupełnień jest wreszcie taka a nie inna koncepcja teatru: teatru właśnie „niskiego”, nieoficjalnego, prowizorycznego, w pewnym sensie jasełkowo-jarmarcznego (o czym mowa będzie jeszcze za chwilę).

Krótko mówiąc: zrekonstruowanie — niekoniecznie takie jak zaproponowane powyżej, możliwości jest tu wiele — całościowej koncepcji języka Białoszewskiego nie byłoby w pracy Gracji Kerényi bynajmniej wkroczeniem na inny, „pozateatralny” obszar badawczy; przeciwnie, od języka wszystko tu się niejako zaczyna, jest on zawsze centralnym punktem odniesienia dla wszystkich problemów tej twórczości, także w jej teatralnym odgałęzieniu. Dostrzeżenia i docenienia tego

⁴ Miałem okazję pisać o tym szerzej w artykule: *Język poetycki Mirona Białoszewskiego a struktura mowy dziecięcej*. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

faktu bardzo w książce brakuje; interpretacje poszczególnych dramatów, prowadzone na ogół w słusznym kierunku i wykazujące dużą wnikliwość autorki, zyskałyby wiele na wewnętrznym spójności, gdyby uwzględnić w nich aspekt „wertykalny”, problem powiązania wszystkich warstw utworu. Tak np. interpretacja *Szarej mszy*, słusznie wychodząca od problemu specyficznej wyobraźni dziecięcej, której prawa asocjacyjne wpływają na określony rozwój fabuły i działań scenicznych, byłaby znacznie pełniejsza, gdyby wziąć pod uwagę fakt, że żywioł „dziecięcości” ogarnia również i język tego dramatu; a to z kolei jest sprawą o tyle niebagatelną, że właśnie charakterystyczne dziecięce błędy i przejęzyczenia popychają tu akcję naprzód.

Z tym, co powiedzieliśmy dotąd, wiąże się zastrzeżenie następne. Dotyczy ono kwestii miejsca Białoszewskiego w określonym ciągu tradycji dramaturgiczno-teatralnej, kwestii, która poruszona została kilkakrotnie w różnych miejscach pracy, nie otrzymała jednak przekonującego całościowego ujęcia. Dość wyraźnie rzuca się tu zresztą w oczy pewna niekonsekwencja. Z jednej strony autorka poszukuje tradycji, na której tle dałby się umieścić Białoszewski, i w ostatecznym rezultacie ustala kontekst w gruncie rzeczy niezmiernie szeroki („antyteatr”, rozumiany bardzo ogólnie, jako kompleks XX-wiecznych zjawisk teatralnych przeciwstawiających się naturalizmowi scenicznemu, zob. s. 8—9), a przez to niewiele wyjaśniający. Z drugiej strony, kilkakrotnie pojawia się w pracy problem tradycji, którą zapoczątkował sam Białoszewski, a więc problem późniejszych wpływów jego teatru — i tu, na odwrót, autorka wskazuje na wpływy nadmiernie konkretne i jednostkowe⁵, a przez to mało przekonujące, często są to przypadkowe zbieżności, nie zaś rezultat wspólnoty poszukiwań artystycznych (np. podobieństwo *Lepów* i późniejszego *Strip-tease'u* Mrożka, s. 58; czy rzekome przejęcie przez Dejmka w jego inscenizacji *Historii o chwalebny m martwychwstaniu Pańskim* chwytu wygłoszenia didaskaliów, zastosowanego w *Wą*, s. 169). Wydaje się, że z ciekawszymi uogólnieniami mielibyśmy do czynienia, gdyby Kerényi zechciała zebrać i rozwinąć rozsiane w różnych miejscach pracy napomknienia o związkach teatru Białoszewskiego z rozmaitymi formami teatru „nieoficjalnego”, „prywatnego” lub półprywatnego, przynależnego do „niższej” sfery kultury (a więc np. kabaret, s. 49—50; prywatny „wieczorek literacki”, s. 55; teatr podwórkowy, s. 108; można by zapewne dodać szopkę, „żywy obraz” i inne tego typu ludyczne formy teatralne). Chyba tu właśnie należałoby poszukiwać właściwej tradycji Białoszewskiego, przy czym interpretacja jego inicjatyw teatralnych wzbogaciłaby się o jakże ważny aspekt socjologiczny.

Na zakończenie parę uwag szczegółowych. Z natury wieloznaczny⁶ charakter utworów Białoszewskiego powoduje, iż każda, nawet najbardziej drobiazgową interpretacja pozostawia w jego wypadku „furtki” dla dodatkowych uzupełnień. Parę takich uzupełnień interpretacyjnych chciałbym tu zaproponować: tak np. w tytule sztuki *Osmędeusze* (s. 117) chyba nie dostrzegła Kerényi kontaminacyjnego nawiązania słowotwórczego do formacji typu „Medyceusze”, wyzwalającego typowy dla Białoszewskiego efekt zderzenia przyziemnej codzienności z kulturą „egzotyką”. W *Wyprawach krzyżowych* dodatkowych wyjaśnień domaga się początkowa sce-

⁵ Choć jednocześnie odżegnuje się od „wpływologii” (zob. s. 215).

⁶ Zdaje sobie z tego sprawę sama autorka, słusznie polemizując parokrotnie ze zbyt jednoznacznymi interpretacjami poszczególnych dramatów (do powierzchownej interpretacji sztuk Białoszewskiego — w kategoriach aluzji politycznej — skłonna była np. krytyka około roku 1956).

neria jatki, sklepu rzeźniczego — to nie tylko skojarzenie z „jatkami”, jakimi były bitwy krzyżowców, i nie tylko możliwość zastosowania dwuznacznego łącznika fabularnego w postaci słynnego okrzyku: „Pierwsza krzyżowa!”, ale również — znowu! — odwołanie się do świata przedmiejskiej subkultury oraz jego kontrastowe zderzenie z elitarnością historycznej erudycji. W paru wypadkach razi w pracy nieścisłość terminologiczna, zwłaszcza w nazewnictwie językoznawczym: np. w sformułowaniu „skojarzenia słowne, myślowe i językowe” (s. 32); użyte przez Białoszewskiego w *Wyprawach krzyżowych* słowo „kontemplariusze” to nie tyle „skojarzenie językowe” (s. 36) z „templariuszami”, ile, żeby być ścisłym, kontaminacja („kontemplacja” + „templariusze”); niejasny jest sens, jaki nadaje się terminowi „znak” na s. 48 czy „historyzm” na s. 77; większa ścisłość genologiczna przydałaby się wreszcie przy określaniu różnic pomiędzy „teatrem lirycznym” a „teatrem epickim”, jak również przy rozpatrywaniu ogólniejszego problemu relacji dramatu wobec pozostałych uprawianych przez Białoszewskiego rodzajów literackich (sprawa „poetyckiego” charakteru jego teatru, np. s. 15—17).

Pewne uzupełnienia można by wprowadzić również do bibliografii (pierwszej zresztą usystematyzowanej bibliografii podmiotowej i przedmiotowej Białoszewskiego). Autorka doprowadziła ją w zasadzie do r. 1970; jednak i przed tą datą pojawiło się parę ważnych pozycji — dotyczących zarówno teatru⁷ jak literackiej działalności Białoszewskiego⁸ — które zostały tu pominięte. I ostatni już drobiazg: każdy chyba czytelnik pracy będzie miał pretensje do wydawnictwa, że nie zaopatrzyło książki w dokumentację fotograficzną. Zdjęcia z przedstawień Teatru Białoszewskiego pojawiły się już wprawdzie w tomie *Teatr Osobny*, nie trzeba jednak zapewne nikogo przekonywać, jak bardzo pożyteczne — i ułatwiające lekturę! — mogłoby się okazać ich powtórzenie w książce Gracji Kerényi.

Jak łatwo można było dostrzec, nasze generalne zastrzeżenia i uwagi krytyczne dotyczyły w gruncie rzeczy zadań, których autorka nie podejmowała się, czasem świadomie odsuwała je na margines, ograniczając pole obserwacji i interpretacji do podstawowego problemu: dziejów Teatru Białoszewskiego. Zapewne, szkoda, że na tym tylko poprzestała; z drugiej jednak strony przyznać trzeba, że pomimo rezygnacji z ujęć syntetyzujących i całościowych praca rzetelnie spełnia zadania z zakresu szczegółowej interpretacji i faktografii — a to niezbędną fazą wstępną szerszych badań nad twórczością Białoszewskiego.

Stanisław Barańczak

⁷ Np. J. J. Lipski, *Sztuka nie objęta planem etatów*. „Twórczość” 1956, nr 4, s. 196—198.

⁸ M. in.: Z. Bieńkowski, *Anty-Peiper*. „Kultura” 1965, nr 51. — A. Bruzda, *Rzeczy dodawane do słów*. „Kierunki” 1959, nr 17. — H. Pustkowski, *Lingwistyczna interpretacja niektórych wierszy Mirona Białoszewskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego”. S. I, z. 43. Łódź 1966. — A. Stern, *Szkoła nieprzyzwyczajenia*. W: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964. — J. Trznadel, *Spotkanie sprzed lat*. „Nowa Kultura” 1956, nr 28. — A. Wirth, *Wyjaśnianie wiersza*. „Nowa Kultura” 1961, nr 46. — Wszystkie wymienione pozycje są dość ważne — jeśli nie z powodu walorów poznawczo-interpretacyjnych, to jako dokument recepcji. Nie podaję już pozycji pomniejszych, jako że autorka ograniczyła się w bibliografii do „najważniejszych” opracowań.