

---

## Parateksty Teatru Osobnego, czyli dzieje teatralnej książki Mirona Białoszewskiego

---

Jacek Kopciński

---

TEKSTY DRUGIE 2026, NR 1, S. 265–298

---

DOI: 10.18318/td.2026.1.15 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

---

**T**eatr nigdy w nim nie wygaś. Już po zamknięciu domowej sceny przy placu Dąbrowskiego w Warszawie Białoszewski występował wielokrotnie. Grywał *Wiwisekję* na wieczorach autorskich (kucając za zwykłym krzesłem, z którego wyjmował „krążek”) lub jako Gustaw-Pustelnik mówił fragmenty IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. *Gustawa* w grudniu 1965 roku nagrał nawet na taśmę magnetofonową, a swoją aktorską interpretację (zaadoptowanego przez siebie) dramatu Mickiewicza objaśnił podczas VI Kłódzkiej Wiosny Poetyckiej 14 kwietnia 1967 roku (tekst *O tym Mickiewiczu jak go mówię* opublikowała „Odra”, współorganizator wydarzenia). W drugiej połowie lat sześćdziesiątych nagrał też II część *Dziadów* Mickiewicza, z rozmysłem wchodząc w rolę wszystkich postaci dramatu, a także fragmenty części III dramatu Mickiewicza, jego *Konrada Wallenroda* (solo) oraz Psalmu Dawida (na dwa „dziadowskie” głosy: własny i Leszka Solińskiego). Gdy poznał Jadwigę Stańczakową, zaczął rejestrować na kasetach własne wiersze i prozy, a w 1980 roku nagrał też *Osmędeuszy*. W tym

---

**Jacek Kopciński** – historyk literatury, dramatolog, krytyk teatralny. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego* (1997) i *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008), zbioru esejów *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans* (2023) i tomu interpretacji polskich dramatów współczesnych *Wybudzanie*. Redaktor dwutomowej antologii *Trans/ formacja. Dramat polski po 1989 roku*. Pomysłodawca i redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Jest także autorem szkiców i recenzji teatralnych zebranych w tomach *Którędy do wyjścia?* (2002), *Powrót „Dziadów”* (2016) i *Widok z Koziej* (2025).

samym roku w *Rozkurzu* opublikował pierwsze sceny z *Kabaretu Kici Koci*, który lubił czytać na głos – własny i bohaterek cyklu. Od 1965 roku do końca lat siedemdziesiątych zajmował się też „filmikowaniem”, czyli inscenizowaniem w przestrzeni domowej (w mieszkaniu Romana Klewina i Adrianie Buraczewskiej) oraz nagrywaniem kamerą ośmiomilimetrową krótkich niemych etiud filmowych<sup>1</sup>. Podsycaaniem teatralnego płomienia stało się dla niego także wydanie w 1971 roku *Teatru Osobnego* – wyjątkowego tomu tekstów dramatycznych i lirycznych, opatrzonych niezwykle interesującymi komentarzami autorskimi (i nie tylko).

### Uruchamianie teatru

Po raz pierwszy dramaty Białoszewskiego ukazały się w piwowskiej „serii z maską”, w której publikowano sztuki polskich pisarzy współczesnych (m.in. Janusza Kasińskiego, Stanisława Grochowiaka, Henryka Bardijewskiego, Zdzisława Skowrońskiego). Książka miała niewielki format i szarą okładkę zaprojektowaną dla całej serii przez Waława Wyszyńskiego. Następnie *Teatr Osobny* ukazał się jako drugi tom „Utworów zebranych” Białoszewskiego. Wydanie to miało dwie edycje (z roku 1988 i 2015), ale tę samą szatę graficzną. Białą okładkę (za drugim razem pociągniętą lakierem), z charakterystycznym, „odręcznym” liternictwem, czerwoną i żółtą winietką, zaprojektował Henryk Tomaszewski. Ale nie tylko szata graficzna odróżnia publikację z 1971 roku od dwóch późniejszych. Redaktorzy „Utworów zebranych” najpierw zmniejszyli korpus paratekstów dramaturgicznych w tomie (wydanie z 1988), a potem go rozszerzyli (wydanie z 2015). W obu przypadkach chodziło o jedną, ale nie tę samą wypowiedź. W kolejnych edycjach *Teatru Osobnego* tekstowy „akompaniament” do sztuk poety<sup>2</sup> ulegał na tyle znaczącym modyfikacjom, że można wręcz mówić o dziejach książki Białoszewskiego, równie ciekawych jak dzieje domowych scen, na których występował.

1 Por. I. Tomczyk, *Opisać filmikowanie. „Eulalia” jako ekfrazę filmiku „Napada na stacji”, „Pamiętnik Literacki”* 2013, nr 1, s. 45.

2 „Akompaniamentem” do tekstu właściwego nazwał parateksty twórca tego pojęcia Gérard Genette, wyróżniając parateksty wewnętrzne i zewnętrzne (por. *Paratexts. Thresholds of interpretation*, przeł. Janet E. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997). Koncepcję Genette’a w odniesieniu do dramatu podejmuje i rozwija Witold Wołowski w pracy *Didaskalia i didaskaliczność* (Wydawnictwo KUL, Lublin 2016), która stanowi teoretyczną podstawę moich rozważań.

Formuły „dzieje książki” użyła po raz pierwszy Grácia Kerényi w swojej pracy doktorskiej na temat teatralnej twórczości Białoszewskiego. Praca powstała przed wydaniem *Teatru Osobnego*, ale została opublikowana dwa lata po nim:

Dla uniknięcia bałaganu tekstologicznego przed złożeniem do druku niniejszej książki uwzględniłam poprawki autorskie przeprowadzone w książkowym wydaniu sztuk (jest ich najwięcej w didaskaliach) – wskutek tych drobnych zmian cytaty w moich analizach nie odbiegają od wariantów ostatecznie autoryzowanych. Ale zestawu wypowiedzi krytycznych i recenzji już nie uzupełniłam materiałami z lat 1971-1972 ani wstępem wydanego tomu, bo to już dzieje książki, a nie teatru<sup>3</sup>.

W 1971 roku poeta ogłosił trzynaście tekstów dramatycznych. Maszynopisy tych sztuk przechowywał w domowym archiwum, które otworzył w 1968 roku dla Grácii Kerényi. W jej książce znajdujemy cenne informacje na temat okoliczności powstania zarówno jej *Odtaińcowywania poezji* (1973), jak i *Teatru Osobnego*:

Napisałam tę książkę w latach 1968-1970, kiedy dzieje Teatru Białoszewskiego były już i tylko legendą. W pracy mojej pomógł mi najwięcej sam Białoszewski [...]. Podczas pracy nad analizą tekstów opierałam się o warianty wydrukowane w czasopiśmie albo zachowane w maszynopisie, a w sprawdzaniu ich wykonania wspomagały mnie nagrania magnetofonowe<sup>4</sup>.

Kerényi kilka razy cytuje fragmenty nagranych rozmów z Białoszewskim, przez co jej książka od początku miała wartość dokumentalną. Spisane z taśmy wypowiedzi poety są dłuższe, swobodniejsze, a przede wszystkim bardziej szczegółowe niż jego wywiady teatralne<sup>5</sup>. Wspominając próby uruchomienia przedmiotów w teatralnej skrzynce po owocach (podczas pierwszych przymiarek do *Wiwisekji*), Białoszewski na powrót i z zapalem u r u c h a m i a ł

3 G. Kerényi, *Odtaińcowywanie poezji*, s. 5-6.

4 Tamże.

5 Mam na myśli rozmowy w „Zwierciadle” (1962, nr 12), „Gazecie Pomorskiej” (1962, nr 41 – razem z Ludmiłą Murawską, rozmowę poprowadził Jarosław Szymkiewicz) i „Przekroju” (1967, nr 1134, rozmowę poprowadziła Ewa Berberysz).

teatr. Nie tylko w pamięci, ale także w ciele, głosie, emocjach, jako wykonawca własnych utworów znał przecież każdy gest, ruch, intonację czy melodię w spektaklu. Odbывало się to na dwóch poziomach – pierwszym była opowieść o samych dramatach. Poeta wyciągnął dawne teksty teatralne i zaczął je na nowo czytać, a wkrótce potem wpadł na pomysł ich wspólnego wydania. Autorka zaznacza, że naniesione na stare maszynopisy poprawki Białoszewskiego dotyczyły przede wszystkim didaskaliów, i jest to informacja ważna. Wynika z niej bowiem, że treść i wyrafinowany kształt typograficzny zapisu dramatów pozostały w książce (prawie) niezmienione. Zmieniła się natomiast ich wizja sceniczna, a dokładniej: poświęcona jej autorska n a r r a c j a.

### Parateksty, peryteksty, metateksty

Konstrukcji świata przedstawianego w dramacie służą dialogi i monologi, didaskalia natomiast wtedy pełnią funkcję fabularną, gdy określają sposób mówienia bohaterów, opisują ich wygląd, zachowania i czynności towarzyszące mowie, informują o czasie akcji i przestrzeni, w której się ona rozgrywa. Didaskalia mogą też przekazywać informacje dotyczące sposobu wykonywania roli przez aktorów, opisywać techniczne i materialne aspekty spektaklu (takie jak światło, muzyka, rodzaj i wygląd sceny), słowem – pełnić funkcje organizacyjne<sup>6</sup>. Didaskalia pozwalają więc autorowi k i e r o w a ć odbiorem utworu na poziomie świata przedstawianego i przedstawiającego. W tym drugim przypadku chodzi o sugerowanie sposobu scenicznej realizacji dramatu – *ante factum*, czyli przed planowanym widowiskiem, lub *post factum*, czyli po spektaklu.

Wydaje się, że Białoszewski – tak jak Lech Emfazysty Stefański – najpierw przygotowywał rękopiśmienną wersję sztuki, którą weryfikował podczas prób spektaklu, a następnie przygotowywał maszynopis dramatu z bardzo precyzyjnie sformułowanymi didaskaliami<sup>7</sup>. Poeta koncentrował się w nich na opisie dekoracji, wyglądzie i reakcjach bohaterów, sposobie ich poruszania się po scenie, mówienia, a czasem śpiewania. Niektóre jego uwagi miały też charakter organizacyjny, a ściślej mówiąc wykonawczy. Na zachowanych egzemplarzach *Wiwisekcji* poeta (niebieskim długopisem) skorygował niektóre informacje na temat zachowania Palców – na przykład serię wskazówek

6 W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność*, s. 67.

7 Dziękuję Agnieszce Czerniak, badaczce twórczości Lecha Emfazysty Stefańskiego, za cenne informacje na temat praktyk twórczych w Teatrze na Tarczyńskiej.

„prostując się” zamienił na „kurcząc się”. Głównie jednak zwiększał ich liczbę, dokładnie charakteryzując ruch palcowych bohaterów. Obok kwestii postaci pojawiają się więc nowe informacje: „zakręcając się”, „wyciągnięty”, „miota się”, „kołując basem”, „spirując” – jak widzimy, poeta wymagał od siebie prawdziwej wirtuozerii wykonawczej. *Wiwiskę* zagrał 115 razy, doskonale więc pamiętał kinetykę palcowych postaci. Gdy przygotowywał dramat do publikacji, opisał ją precyzyjnie, stając się przedstawicielem w teatrze wyobrażonym<sup>8</sup>, przywołującym na myśl Przedstawiacza z *Osmędeuszy*. Autor didaskaliów w sztukach Białoszewskiego jest kimś podobnym, ale na poziomie metatekstowym. W charakterystycznym dla siebie stylu opisuje działania postaci, które kiedyś sam zagrał na scenie.

Przedstawicielem jest także autor dramatycznych paratekstów *Teatru Osobnego*. W tekturowej teczce przechowywanej w archiwum Państwowego Instytutu Wydawniczego znajduje się kilkanaście kartek pokrytych piśmem Białoszewskiego, zawierających komentarze, które złożyły się na tekstową „ramę” *Teatru Osobnego*. Tego rodzaju rama nie jest oczywiście niczym wyjątkowym w przypadku publikacji dramatów:

Teksty dramatyczne są w sposób szczególny, dużo częściej niż inne typy tekstu, obudowane różnymi dodatkami: przedmowy, posłowania, argumenty, motta, listy do reżyserów, instrukcje typu „jak grać x”, wypowiedzi scenografów, urywki recenzji prasowych, różne uwagi dotyczące inscenizacji, długie dysertacje o zmianach wprowadzonych do tekstu po pierwszym wystawieniu czy wreszcie notatki lub wręcz notatniki reżyserskie (*livre de mise en scène, cornets de travail*) itp.<sup>9</sup>

– przypomina Wołowski. Według badacza tekstowe dodatki do świata dzieła nie należą, wszelako mają wpływ na jego odbiór i rozumienie. Można wręcz mówić o ich „didaskaliczności”, tak samo bowiem jak didaskalia albo uzupełniają treści nieobecne w dialogach i monologach postaci, albo kierują odbiorem dzieła i budują jego wizję sceniczną. Zazwyczaj mówimy ogólnie o paratekstach, jednak badacz odróżnia je od perytekstów i metatekstów. *Parateksty* w ścisłym znaczeniu tego terminu to „bloki tekstowe

8 Termin „przedstawiacz” na określenie podmiotu, który w dramacie „pokazuje, każe słuchać, przytacza dialogi”, proponuje Wołowski (za Danielle Chaperon). Por. W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność*, s. 83.

9 Tamże, s. 113-114.

(autorskie lub inne) poprzedzające wstępne didaskalia diegetyczne tekstu *dramatycznego* lub umieszczone po didaskaliach końcowych”. Peryteksta – m i nazywamy „teksty (autorskie lub inne) dostarczające informacji wspomagających proces budowania świata dzieła oraz proces inscenizacji tekstu dramatycznego, opublikowane poza obrębem książki”<sup>10</sup> (Białoszewski chętnie wygłaszał je do mikrofonu, już w 1956 roku nagrał komentarz do *Wypraw krzyżowych*)<sup>11</sup>. Metaeksty to wreszcie autorskie „teksty odnoszące się do danego tekstu dramatycznego lub dzieła scenicznego w intencjach czysto interpretacyjnych”<sup>12</sup>. Wołowski należy do badaczy, którzy także didaskalia dramatyczne uważają za peryteksty, ale wewnętrzne. Według niego w dramacie istnieje „świat przedstawiony”, obecny w diegesis sztuki (jej dialogach i monologach) oraz „świat przedstawiający”, zapisany w didaskaliach. „Świat dzieła” jest natomiast miejscem, w którym dochodzi do „zderzenia świata przedstawiającego z przedstawianym”<sup>13</sup>.

Spójrzmy więc na tekstową ramę dla dramatów poety. Pierwotnie tworzyły ją: 1) krytyczna egzegeza utworów Białoszewskiego pióra Artura Sandauera, 2) świadectwo bliskiej współpracy autora tomu z Ludwikiem Heringiem – jako inscenizatorem<sup>14</sup> i Ludmiłą Murawską – jako kostiumografką, 3) krótkie wprowadzenie w historię Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Osobnego, 4) wreszcie instrukcje wykonywania *Wiwisekcji*, *Kabaretu*, *Pieśni na krzesło i głos* (który pojawił się na scenie Teatru Osobnego i grany był „na zmianę” z *Wiwisekcją*) oraz *Osmędeuszy*. Książka została też wyposażona w informacje o Programie Klasycznym

10 W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność*, s. 119.

11 Objaśnianie własnych utworów należy oczywiście do tradycji awangardowej, którą twórcy TnT kontynuowali na scenie i poza nią. Białoszewski ze Stefańskim opublikowali także manifest *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej* (tekst opublikowany 17 stycznia 1957 roku w „Trybunie Ludu”), a Stefański z Bogusławem Choińskim sformułowali tzw. *Konwencję Tożsamości*, która drukiem ukazała się w katalogu wystawy Teatr na Tarczyńskiej 1955-1958 prezentowanej w Galerii Studio. Centrum Sztuki Studio im. Stanisława Ignacego Witkiewicza w Warszawie w 1996 roku. Tekst ten przypomniła Agnieszka Czerniak, kustoszka wystawy, w „MiroForze” (2023, nr 3).

12 W. Wołowski, *Didaskalia i didaskaliczność*, s. 119.

13 Tamże, s. 117.

14 Inszenizacja w szerokim rozumieniu terminu oznacza „zespół środków służących interpretacji scenicznej: dekorację, oświetlenie, muzykę i grę aktorów”, w wąskim zaś „określa działanie polegające na skomponowaniu – w danym miejscu i w danym czasie – różnych elementów w celu dokonania interpretacji scenicznej jakiegoś dzieła dramatycznego”; P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło „Inszenizacja” przeł. Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 197.

granym przy Placu Dąbrowskiego oraz serię czarno-białych fotosów teatralnych, wybranych przez autora. Na podstawie tych różnorodnych komentarzy, które nie należą do „świata dzieła”, ale istotnie wpływają na jego kształt, nie mało można powiedzieć o przyczynie i celu wydania sztuk Białoszewskiego. Parateksty *Teatru Osobnego* zdradzają nastawienie poety do jego własnej twórczości teatralnej, a poszerzone o niedrukowane w tomie wypowiedzi twórców z Tarczyńskiej, stanowią bardzo ciekawą przestrzeń namysłu nad sztuką teatru w ogóle w jej nowoczesnych ujęciach teoretycznych i artystycznych. Są też świadectwem wielu nieporozumień powstałych między nimi na tym tle. Już samo pojęcie „teatru” w komentarzach Białoszewskiego, Heringa, Murawskiej (a także Sandauera i innych krytyków) funkcjonuje przynajmniej w pięciu znaczeniach: sztuki scenicznej, spektaklu, miejsca, w którym odbywa się spektakl, grupy, wreszcie dramaturgii (w jej podwójnym rozumieniu), co w przypadku innych dziedzin artystycznych nie byłoby możliwe. Interpretator paratekstów w książce Białoszewskiego skazany jest więc na rozsupływanie prawdziwego węzła semantycznego. Tym bardziej że historia wydań dramatów poety naznaczona jest konfliktem Mirona Białoszewskiego z Ludwikiem Heringiem, który domagał się uznania swojej nadrzędnej względem dramaturgii roli kreatora scenicznej koncepcji ich wspólnych przedstawień, a potem także autora niektórych utworów. Konflikt ten doprowadził do zamknięcia Teatru Osobnego w 1963 roku, a następnie, po latach, do znacznej modyfikacji atrybucji *Teatru Osobnego* w jego trzecim wydaniu – na stronie tytułowej, a także wewnątrz tomu pojawiło się imię i nazwisko Ludwika Heringa.

### Literacki autorytet Sandauera

Pierwszym, znaczącym perytekstem dla *Teatru Osobnego* stała się oczywiście książka Kerényi, która przedstawiała dramaturgię Białoszewskiego w kontekście tak zwanego nowego teatru („od Kotta do Serreau”, jak ujęła to autorka we wstępie). *Odańcowywanie poezji* zawiera również fragmenty wielu artykułów, recenzji i szkiców krytycznych, które powstawały w czasie działalności Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Osobnego. Po 1971 roku one także stały się perytekstami *Teatru Osobnego*<sup>15</sup>. Historia recepcji dramaturgii i teatru Białoszewskiego

15 Kerényi zrobiła dokładną kwerendę wypowiedzi na temat teatralnej działalności Białoszewskiego, uwzględniając nawet te, które ukazały się na łamach londyńskich „Wiadomości”. Były to dwa artykuły opublikowane w 1959 r.: *W walce o twórczą swobodę* Juliusza Sakowskiego (podpisującego się jako Collector) i *Białoszewski* Marii Danielewicz-Zielińskiej (piszącej pod pseudonimem Szperacz).

zaczyna się w książce Kerényi od Artura Sandauera, który we wrześniu 1957 roku opublikował na łamach „Życia Literackiego” artykuł *Awangardowi dramatopisarze polscy* (opublikowany latem na łamach francuskiego miesięcznika „Preuves”), a w 1959 poprowadził w drugim numerze „Dialogu” rozmowę *Teatru Białoszewskiego*. Czternaście lat później wypowiedź tego krytyka i historyka literatury, znawcy awangardy literackiej, otwiera także pierwsze wydanie *Teatru Osobnego*. Sandauer odegrał w tomie rolę autorytetu, który przedstawia publiczności twórczość osobliwą: „Za najciekawszą z tych metafizycznych błazenad uważam omawianą już *Panią Koch* oraz *Szury*” – stwierdzał, dodając w następnym akapicie: „Nie za wszystkie zamieszczone w tym zbiorze teksty piszący te słowa może wziąć pełną odpowiedzialność: miał np. – przyznaje to szczerze – pewne kłopoty z utworem *Wisi się jeść*”<sup>16</sup>. Zwłaszcza retoryka drugiego zdania zdradzała pozycję, jaką przyjął krytyk: bierze on „odpowiedzialność” za wartość publikowanych utworów, jakby nie mógł tego zrobić sam Białoszewski, na dodatek czyni to z pewnymi wyjątkami.

Pozycja Sandauera w środowisku literackim sprawiła, że ani autor, ani wydawca nie ingerowali w treść *Wstępu*. Zasadniczo był on kompetentnym wprowadzeniem w kształt i sens publikowanych w tomie dramatów, jednak w wymiarze historycznym utrwał wiele nieścisłości. Już w artykule z 1957 roku Sandauer pisał przecież o „grupie artystycznej młodzieży”, która „na piątym piętrze przedmiejskiej kamienicy, powstała wokół poety Mirona Białoszewskiego”<sup>17</sup>. Tymczasem mieszkanie ciotki Stefańskiego mieściło się na czwartym piętrze<sup>18</sup>, Tarczyńska to ulica na warszawskiej Ochocie, a Białoszewski nie był liderem Teatru na Tarczyńskiej, lecz tylko jednym z członków tej artystycznej federacji. Sandauer jednak cenił wyłącznie twórczość autora *Obrotów rzeczy* i przypisywał mu palmę pierwszeństwa. W jego wstępie nazwa tego teatru w ogóle zresztą nie pada, choć autor wymienia nazwę ulicy. Najważniejsze jednak, że krytyk na swój sposób używa nazwy Teatr Osobny: nie w znaczeniu domowej sceny Placu Dąbrowskiego, ani też grupy teatralnej,

16 Sandauer, który ułożył Białoszewskiemu debiutancki tom *Obroty rzeczy*, czuł się nie tylko „odkrywcą” poety, ale także jego „egzegetą”. Znał też wartość autorskich wykonań wierszy poety, dlatego – jak wspomina Maria Prussak – zdarzało mu się przyprowadzać Białoszewskiego na zajęcia ze studentami Uniwersytetu Warszawskiego. W sali wykładowej Wydziału Polonistyki poeta „posługując się rekwizytami, recytował, odśpiewywał swoje wiersze”.

17 A. Sandauer, *Awangardowi dramatopisarze polscy*, „Życie Literackie” 1957, nr 37.

18 Białoszewski we wstępie do *Teatru Osobnego* także pisze o „piątym piętrze czynszówki”, a więc albo zapomniał, że grał na czwartym, albo zasugerował się wstępem Sandauera.

którą Białoszewski, Hering i Murawska tworzyli już w Teatrze na Tarczyńskiej. „Teatr Osobny” (stosując cudzysłów, by zacytować formułę krytyka) to dla Sandauera ani miejsce, ani ludzie, lecz dramaturgia Białoszewskiego, grana na różnych scenach. Ten sam sens kryło określenie „teatr Białoszewskiego”, którego Sandauer użył wcześniej na łamach „Życia Literackiego” i „Dialogu”, wywołując oburzenie innych artystów z TnT.

Wzorem była mu oczywiście krytyka francuska, tradycyjnie określająca „teatrem” dramaty autorów dawnych i współczesnych (w myśl teorii Arystotelesa uznawanych za literacki ekwiwalent spektaklu). Gdy po 1956 roku na polskim rynku ukazywały się dramaty Jeana Giraudoux czy Jeana Geneta (także nakładem PIW), książki te zatytułowane były właśnie „Teatr”. Synonimiczność „dramatu” i „teatru” w krytyce francuskiej wynikała też z wielowiekowej praktyki, która polegała na teatralnym zaangażowaniu autorów sztuk, będących często aktorami, reżyserami, właścicielami scen. W słowie „teatr” jako synonimie „dramatu” zawarta była też wiedza na temat wyjątkowego statusu tego rodzaju literackiego, nie tylko wystawianego na scenie, ale też zawierającego w sobie projekt jego inscenizacji, więcej – wizję teatru, który powstaje w wyobraźni czytelnika w trakcie lektury sztuki. Sandauer analizował dramaty Białoszewskiego ze świadomością konwencji, w jakiej były one (lub miały być) realizowane na domowej scenie. Nie poinformował jednak czytelników swojego wstępu, czym był realny Teatr na Tarczyńskiej, kiedy działał i kto go tworzył, podobnie jak nie opisał Teatru Osobnego przy Placu Dąbrowskiego.

Niestety sam Białoszewski w tytule swojej książki użył nazwy „Teatr Osobny” w takim samym znaczeniu – jako *s y n o n i m u* swojej dramaturgii. Poeta dobrze wiedział, że Teatr na Tarczyńskiej nie był „teatrem Białoszewskiego”, nawet Teatr Osobny przy Placu Dąbrowskiego nie był wyłącznie „jego” teatrem (choć mieścił się w jego mieszkaniu). Świetnie też rozumiał rolę innych twórców w konstruowaniu (i graniu) spektakli i zawsze ją podkreślał. Drukując w „Dialogu” *Sześć sztuk*, napisał wstęp, w którym przypomniał, kto jest odpowiedzialny za kształt spektakli w Teatrze Osobnym:

Koncepcje inscenizacyjne i pomysły scenograficzne Ludwika Heringa – współpracującego ze mną od początku tegoż teatru – włączam za jego zgodą w konstrukcję moich drukowanych tekstów.

M.B.<sup>19</sup>

19 „Dialog” 1958, nr 12.

Kiedy więc w wywiadach czy wspomnieniach mówił „mój teatr”, miał na myśli dramaty, które pisał i jako aktor wykonywał na domowej scenie. „Jego” teatr to była dramaturgia, ale też aktorstwo, wreszcie miejsce, choć Tarczyńska nie była adresem, pod którym mieszkał... Formułka „mój teatr” (potwierdzana przez Sandauera i podchwycona przez innych krytyków) ze zrozumiałych powodów drażniła innych członków artystycznej federacji działającej w mieszkaniu (ciotki) Stefańskiego, w szczególności jednak gniewała inscenizatora sztuk Mirona – Ludwika Heringa. Świadczy o tym korespondencja Heringa z Józefem Czapskim, a zwłaszcza skierowany do Czapskiego list z 16 stycznia 1959 roku na temat Teatru Osobnego.

### Teatrologiczna świadomość Heringa

Hering tłumaczył w nim Czapskiemu, że dramaty Białoszewskiego powstały z jego inspiracji i były jedynie elementem spektaklu, drukowanie ich jako autonomicznych dzieł literackich nie ma sensu:

Tak jest z większością utworów. Szereg rzeczy napisanych po odjęciu od adresu, od form inscenizacyjnych jest garstką nieznaczących, „nie do zniesienia” słów. Np. *Stworzenie świata* – albo te sześć sztuk w „Dialogu”<sup>20</sup>.

W liście Hering nawiązuje do rozmowy, jaką w Teatrze Osobnym odbył z Arturem Sandauerem. Sandauer właśnie obejrzał *Osmędeuszy*, ale chciał rozmawiać o nowości – *Sześciu sztukach* Białoszewskiego, właśnie opublikowanych na łamach „Dialogu” (dzięki jego inicjatywie) i jeszcze niewystawionych. Heringa natychmiast sprowokowało to do dyskusji o Teatrze Osobnym i teatrze w ogóle, którego – wobec literackiej orientacji Sandauera – staje się zagorzałym rzecznikiem. Zacytujmy dłuższy fragment listu do Czapskiego:

Przez chwilę się zgadzam – ale zaraz cofam. Bo w tej fazie (mówię) to nie jest jeszcze materia sceniczna (brak elementów plastycznych). – Zaczyna narastać we mnie wściekłość i nie mówię spokojnie, a mówię, że: teatr właściwie prowadzę dla siebie, bo i tak się o nim nie mówi – nawet mu ulegając; na próbie będą znowu rozważania tylko nad słyszany m

20 Józef Czapski *Ludwik Hering, Listy 1939-1982*, t. 1, oprac. L. Murawska-Péju, D. Szczerba, J. Juryś, P. Kłoczowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2016, s. 354.

słowem. Ja komentarza literackiego, o literaturze mam dość, że się muszę oszczędzać i że teatr zobaczy, jak będzie gotów. On, że wyjeżdża. Ja – że zobaczy po powrocie. Pyta, dlaczego moja irytacja. Ja: Bo po moich doświadczeniach przez te lata stwierdzam, że teatr to najbardziej zapoznana z dyscyplin sztuki. Że jeżeli przed rzeczami scenicznymi Mirona jest dopisek o koncepcjach inscenizacyjnych i pomysłach scenograficznych, które on za moją zgodą włącza w tekst – to jasne jest dla człowieka czującego teatr, że w tych utworach koncepcja inscenizacyjna i plastyczna organizuje dramat – stanowi teatr, że nie można przetrzymywać akcentu uwagi na słowie, bo gubi się podmiot – teatr, że r o z w a ż a j ą c i o c e n i a j ą c wartość tych scenicznych rzeczy, trzeba mówić o wszystkich elementach teatru – inaczej się o tym teatrze nie mówi. – Ściśle: przypisuje się odpowiedzialność za teatr pisarzowi, który w tym teatrze nie może być autorem. Sand., że na teatrze się nie zna i dlatego o literaturze. Ja, że w oderwaniu od wizji, od decyzji plastycznej te teksty teatralne nie istnieją. Że forma plastyczna – kukła, maska – ma swoje ustalone działania dramatyczne, p r z e z m n i e funkcje, sytuacje inscenizacyjne zarażają słowo, a słowo zaraża formę. – Tu czy zaraz po tym mówiłem o *Wiwisekji*, o *Osmędeuszach* jak o rzeczy pisanej dopiero na wymyślone przeze mnie formy z rozbięciem na chóry i na partie dla kilkunastu „sztucznych” bohaterów w ustalonym przeze mnie wykonaniu głosowym jednej osoby i drugiej z „szyldem przedstawiającym”, granej pantomimicznie – gestami – Tak jest z większością utworów [wyróżnienia oryginalne]<sup>21</sup>.

Hering dał Sandauerowi prawdziwy wykład z teorii teatru! Zgodnie z nią jako twórca plastyczno-scenicznej koncepcji *Osmędeuszy* uznał siebie za autora tego przedstawienia, konsekwentnie odmawiając tej roli Białoszewskiemu. Z perspektywy Heringa współpraca inscenizatora i scenografa z pisarzem nie polegała na wzajemnej inspiracji. Inspirował się tylko Miron – twórca tekstu wtórnego wobec spektaklu, dlatego Ludwik mógł udzielić mu zgody na druk *Sześciu sztuk*. Hering wprawdzie przyznawał, że nie tylko „sytuacje inscenizacyjne zarażają słowo”, ale też „słowo zaraża formę”, mimo to nie traktował Białoszewskiego podmiotowo. Może dlatego, że Sandauer w nim samym nie dostrzegał autora? Ponadto z zasady unikał analizy teatrologicznej przedstawień w Teatrze Osobnym i oczywiście stale mówił o „teatrze

21 Tamże, s. 353-354.

Białoszewskiego”... „Teatr właściwie prowadzę dla siebie” – stwierdzał rozgoryczony Hering – „bo i tak się o nim nie mówi”, to znaczy nie mówi o teatralności przedstawień, a jeżeli nawet, to łączy się ją zaraz ze słowem oraz wykonawcą i... cała sztuka idzie na konto poety.

Trudno zaakceptować wyższościowy stosunek Heringa do Białoszewskiego jako twórcy nic nieznaczących tekstów. Należy mimo to docenić jego teatralną świadomość – ale czy jedno nie wypływa z drugiego? Hering miał rację, że w 1959 roku „teatr to najbardziej zapoznana z dyscyplin sztuki”, bo nowoczesna myśl teatrologiczna dopiero się w Polsce wykuwała (na uniwersytetach specjalizacja teatrologiczna pojawiła się w 1971 roku, w warszawskiej PWST samodzielny Wydział Wiedzy o Teatrze powstał w 1976). Gdy jednak Hering przekonuje, że „w oderwaniu od wizji, od decyzji plastycznej” napisane przez Białoszewskiego „teksty teatralne nie istnieją” (podkr. J.K), wydaje się nazbyt dogmatyczny. W identyczny sposób o dramacie w ogóle myślała wtedy Stefania Skwarczyńska, twórczyni tzw. teatralnej teorii dramatu, zgodnie z którą dramat był ledwie za pisem przyszłej inscenizacji teatralnej i praktycznie zniknął, gdy dochodziło do realizacji spektaklu<sup>22</sup>. Ta radykalna teza była zresztą szeroko krytykowana i w końcu została zniuansowana, a wpływ na to miały między innymi przenikliwe rozprawy innej badaczki, Ireny Sławińskiej, która w *Scenicznym geście poety* przekonująco pisała o dramacie jako żywej symbiozie estetycznej literatury i teatru (na przykładzie dramaturgii Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego i Bałuckiego). O „scenicznym geście poety” możemy także mówić w przypadku Białoszewskiego, wystarczy spojrzeć na pieśń Harfiarki, bohaterki, która jako pierwsza zjawia się w *Osmędeuszach* (tuż po wypowiedzi Chóru Wianczarek):

HARFIARKA

[...]

*śpiewa na melodię „Gdzie twoje serce, czemuś smutna i zła...”*

O Teodozjo,

patrz: na górze twój sznur,

Kto twoją noc zdjął,

że aż suszy się tu?

Ty przecież sama:

22 Por. S. Skwarczyńska, *Podstawowe założenia ogólnej teorii dramatu*, „Sprawozdania PAU”, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951, nr 8.

cztery koła na falbanach  
 odlane w deszczu  
 a na wierzchu  
 czarne dno  
 a pośrodku  
 kto? ach? kto  
 ach: ty<sup>23</sup>.

Jej partia jest liryczną apostrofą do nieżyjącej bohaterki, która w *Osmędeuszach* została przedstawiona za pomocą obrazu namalowanego na tekturze jako panna młoda w trumnie (w tomie zostało zamieszczone zdjęcie tego „szyldu”). Harfiarka zwraca się do umarłej, opisując na sposób liryczny obraz, który na scenie pojawi się znacznie później. Szyldy wymyślił w *Osmędeuszach* Hering, a namalowała je Murawska; czy jednak z tego powodu należy odmówić pieśni napisanej przez Białoszewskiego walorów literackich? Postawmy też inne pytanie: czy inscenizator i malarka faktycznie – jak chciał Hering – są współautorami tekstu pieśni Harfiarki? Na pewno byli współtwórcami sceny, w której Murawska poruszała ramieniem szyldowej postaci, a stojący obok Białoszewski śpiewał jej ułożoną przez siebie pieśń. W odgadnięciu zaszyfrowanego w niej obrazu z pewnością pomoże nam znajomość szyldu i świadomość działań scenicznych, które poeta precyzyjnie opisał w didaskaliach. Obraz poetycki nie jest jednak prostym opisem obrazu malarskiego czy scenicznego, dlatego żeby właściwie zinterpretować pieśń Harfiarki, trzeba stale uwzględnić dwie perspektywy obcowania z dramatem: teatralną i literacką (epicką i liryczną). Hering w obecności Sandauera domagał się jednak od poety, by ten powiedział „czyje są te układy” (tj. szyldy i działania), jakby ich autorstwo przesądzało o autorstwie samych *Osmędeuszy*. Białoszewski tego nie zrobił, co bardzo rozczarowało Heringa. Może dlatego w liście do Czapskiego napisał o dorosłym poecie jak o dziecku przyłapanym na nieposłuszeństwie? Styl ten w przyszłości podchwyci Murawska.

Hering jako inscenizator czuł się po prostu liderem Teatru Osobnego i już w 1959 roku oczekiwał od Białoszewskiego uznania swojej nadrzędnej roli. Poeta nie chciał jednak tego zrobić, bo musiałby znacznie obniżyć wartość swoich tekstów. Druk *Sześciu sztuk* przed ich premierą podważał zresztą koncepcję Heringa i właśnie dlatego stał się zarzewiem jego publicznego sporu z Sandauerem. Do inscenizacji tych utworów doszło kilka miesięcy później,

23 M. Białoszewski, *Teatr Osobny*, seria „Utwory Zebrane”, t. 2, PIW, Warszawa 2015, s. 114.

w 1959 roku. Potem w Teatrze Osobnym trójka twórców przygotowała jeszcze tzw. „program klasyczny” (jak traktować wykorzystane w nim dzieła Mickiewicza, Słowackiego, Norwida, Szekspira i Wyspiańskiego?), ale w połowie 1963 roku Hering zerwał współpracę z poetą. Po ośmiu latach, poproszony przez Białoszewskiego, zgodził się na wydanie jego dramatów w tomie *Teatr Osobny*, a następnie, cztery lata później, upomniał się o autorstwo niektórych z zamieszczonych w nim utworów. Nie uprzedzajmy jednak tych burzliwych wypadków...

I pozostaniemy jeszcze przez chwilę przy liście Heringa do Czapskiego. Po dyskusji Białoszewski i Sandauer zaczęli – słowa Heringa – „zastanawiać się nad sposobem zapisu (?), który by dał... nie wiem co”<sup>24</sup>. To bardzo ciekawa informacja, bo choć Hering był przekonany, że poeta i jego promotor szukali sposobu na zatarcie po nim śladów, to jednak mogło chodzić o coś innego. Myślę że ci dwaj zastanawiali się nad jakimś rodzajem partytury teatralnej, czyli takiego zapisu spektaklu, który w większym stopniu uwzględniłby pracę inscenizatora. Koncepcje takiej partytury rok wcześniej przedstawił Zbigniew Raszewski w artykule wydrukowanym w „Pamiętniku Teatralnym”<sup>25</sup>, pisząc o potrzebie tekstowego (i nie tylko) utrwalenia działań scenicznych, przestrzeni, scenografii, kostiumów, światła, dźwięku, muzyki, nawet aktorskiej intonacji<sup>26</sup>. Tego rodzaju partytury, gdy już zaczęły powstawać, były jednak dziełem reżyserów, a nie dramatopisarzy, w przyszłości zaś stały się domeną teatrologów. Białoszewski z Heringiem nawet nie próbowali ich stworzyć – jedynym tekstowym śladem działalności Teatru Osobnego pozostały dramaty z ich paratekstami, częściowo wydane w „Dialogu”, a w komplecie zebrane w teatralnej książce poety.

### Poetyckie metateksty Białoszewskiego

Kształt graficzny *Teatru Osobnego* jest dość osobliwy, można odnieść wrażenie, że książka zaczyna się... dwa razy. Najpierw mamy stronę tytułową, na której widnieje imię i nazwisko autora, tytuł, daty teatralnej działalności Białoszewskiego (1955-1963), a także (mniejszą czcionką) imię i nazwisko autora *Wstępu* (czyli Sandauera). Następnie (pomijając stronę redakcyjną) pojawia

24 Tamże.

25 Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3-4.

26 Cyfrowa Encyklopedia Teatru Polskiego, hasło: *Partytura teatralna*, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> (27.03.2025).

się tekst bez tytułu, który pełni funkcję wstępu, podpisany inicjałami „A.S.” (czyli Artur Sandauer). Po nim znowu pojawia się strona z tytułem tomu, ujętym nieco inną czcionką. Pod nim zaś, w kolumnie zajmującej dwie trzecie strony, umieszczono trzy zdania wydrukowane pismem pochyłym, a więc tak, jak publikuje się didaskalia. Tekst nie jest podpisany, ale autorskie „ja” oraz poetycki styl wypowiedzi, zdradzają Białoszewskiego:

*Na żywca w fabułę tekstów wchodzi metaforoplastyka Ludwika Heringa i idzie w losie dramatycznym przez wszystkie rzeczy sceniczne od początku do końca. Potem – jego inscenizacja i scenografia z malarstwem i aktorstwem Ludmiły Murawskiej. I drukuję z uwagą na Ludwika i Ludmiłę zakręconych twórczo i osobowościowo w trzech osób ten teatr osobny, po którym teksty są śladem.*

Tekst był rozwinięciem znanego nam już wstępu do *Sześciu sztuk*. Miał podkreślić rolę Heringa i Murawskiej w pracy nad przedstawieniami oraz usprawiedliwić wydanie utworów poety jako wyłącznie „śladu” tamtych spektakli. Jeżeli więc Sandauer wzmacniał znaczenie tekstów Białoszewskiego, proponując czytelnikom perspektywę literaturoznawczą, to poeta – zaczynając książkę po raz drugi – znaczenie je umniejszał, przyjmując pespektywę Heringa.

*Wiwisekcję poprzedził następnie takim oto wprowadzeniem:*

Monodram na dziesięć palców.

Dwie ręce w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami.

Udają

    a to holenderskich doktorów,

    a to zakonnice w białych nagłowiach.

Wszystko w skrzynce z amfiteatrem bez dna albo w krześle.

Typografia pochodziła od poety – w rękopisie istnieje identyczny układ tekstu (tylko liczebnik zapisano cyframi). Podobny opis poprzedził cykl lirycznych utworów Białoszewskiego wykonywanych w Teatrze Osobnym jako *Kabaret* (w podtytule *Pieśni na krzesło i głos*). Ten drugi komentarz jest jeszcze bardziej interesujący, bo poeta odnosi się w nim do opinii krytyków teatralnych:

Ja z zawieszonym przez szyję krzesłem do wypukiwania rytmu na zmianę sobie i Ludmile przy intono-recytowanych pieśniach. A ona – Ludmiła – zstępowała i wstępowała, w sztywnej biało-czarnej kreacji, z głową

jak na tacy, jak stwierdziła krytyka: piękna, władcza, hieratyczna, somnambuliczno-ironiczna.

W rękopisie komentarz jest dłuższy, w druku zniknęło zdanie dokładniej sytuujące *Kabaret* w historii Teatru Osobnego.

We wstępie do *Osmędeuszy* dał natomiast poeta opis zasad inscenizacji dramatu i działań aktorskich:

Największa rzecz sceniczna epicka  
zamkniętej epoki przedmieścia

w

Teatrze Osobnym  
przedstawiająca

osiemnaście postaci i dwa chóry.

Szyldy maskują twarz i tors, grają ręce żywe i prawdziwe i reszta. Szyldy  
zawiesza na sobie druga osoba przedstawiająca do wtóru pierwszej  
– gadającej.

Opis brzmi jak instrukcja wykonawcza i może oczywiście pełnić taką funkcję, choć Białoszewski nie drukował swoich sztuk z myślą o innych realizatorach i wykonawcach. Metatekst Białoszewskiego pobudzał teatralną wyobraźnię czytelnika, dając mu zarazem obraz spektaklu, który powstał kiedyś w TnT. Typografia opisu przywodzi na myśl afisz tamtego przedstawienia, znowu więc mamy sytuację, w której poeta akcentuje sceniczny wymiar dzieła. Zauważmy, że dramat jest w tej wypowiedzi (zapowiedzi?) podporządkowany jego wykonawcom: to nie „osiemnaście postaci i dwa chóry” mają przedstawić „największą rzecz sceniczną epicką”, ale na odwrót. Dwa następne zdania precyzyjnie oddają koncepcję inscenizacyjną *Osmędeuszy* – znak, że Białoszewski uszanował wkład Heringa w spektakl i był lojalny wobec jego teatralnej koncepcji *Osmędeuszy*. Komentarz zawiera także informację gatunkową („rzecz sceniczna epicka”) i nazwę Teatru Osobnego jako grupy, która spektakl wystawiła.

Ostatni z interesujących nas paratekstów stanowi natomiast brawurowe wprowadzenie w jego historię. Białoszewski napisał je w taki sposób, jakby wszystko, co najważniejsze, chciał powiedzieć „na jednym oddechu” (niczym rycerz Baldwin w *Wypprawach krzyżowych*). Pierwszy, obszerny akapit wprowadzenia to jedno zdanie wielokrotnie złożone. Autor odwołał się w nim do biblijnego obrazu potępionych i zbawionych, który pojawia się (niekiedy tylko aluzyjnie) w wielu jego utworach:

a w górę ciurkiem wybrani, wszystkiego wieku, wszystkich płci, wszystkich warstw i sfer, w tym nawet ministrowie – mówili – ale był tylko jeden, a niektóre stateczne damy się czochrały i targały na blasfemicznie, a niektóre dziewczyny przypinały najdłuższe klipsy, żeby być w awangardzie, po odwilży, a między nimi wspinał się stopień po stopniu Byk-Starowieyski wyzymając z wody slipy, że niby prosto z basenu en passant i nic go nie zdziwi, limuzyny wzdłuż rynsztoka na Tarczyńskiej aż do dworca, tylko nie wiadomo gdzie kończyły się nasze, a zaczynały dworcowe, raz delegat prosto z Tokio wprost z Okęcia.

Tekst jest entuzjastyczny i syntetyczny. Białoszewski momentalnie przetrzuca się z biednej Tarczyńskiej, gdzie debiutował *Wiwisekcją*, do wielkiego Paryża (gdzie grając tę samą sztukę „kucal przed światową Leonor Fini w trenach, piórach i dżetach”), by wylądować na schodach przy Placu Dąbrowskiego. Tam, w Warszawieswoje zainteresowanie teatrem wyrażała Sartrowa (mówiąc do Sartre’a – chodziło zapewne o Simone de Beauvoir, która odwiedziła TO). Paratekst poety brzmi jak zapowiedź właśnie rozpoczynającego się programu, i to wcale nie w teatrze awangardowym, ale music-hallu. Poeta odtwarza nastrój Tarczyńskiej, dowcipnie snobuje się też na światowość i nowoczesność (oczywiście francuska!), jakby chciał powiedzieć: patrzcie, co się nam przytrafiło w tym marnym czasie! Ani słowa o sztukach (zajął się nimi już Sandauer), za chwilę zresztą przemówią same teksty, a dwadzieścia osiem czarnobiałych fotografii (z podpisami) dopełni efektu.

Przyglądam się rękopisowi tego wprowadzenia: cztery kartki zapisane niebieskim długopisem, pokreślone; na górze pierwszej z nich tytuł *Teatr osobny* (małą literą drugi wyraz), przekreślony ołówkiem – tekst, podobnie jak wstęp Sandauera, został opublikowany bez tytułu. W lewym górnym rogu wyraźna identyfikacja autorska „Miron Białoszewski”, zapisana jednak nieco innym charakterem pisma niż charakter wszystkich rękopiśmiennych komentarzy przechowanych w teczce (to zapewne ręka redaktora). W trzeciej linii rękopisu, w początkowym fragmencie: „Od tego się zaczęło w 1955 roku w Warszawie na Tarczyńskiej na piątym piętrze czynszówki w mieszkaniu-pokoju Lecha Emfazego Stefańskiego...)” słowo „piątym” pogrubione w taki sposób, żeby zasłonić słowo „czwartym”. Drugi akapit zaczyna się „Dodawałem pieśni”, ale autor przekreślił te dwa słowa i zaczął od początku: „Dodawałem później WIWISEKCJE” – widzimy, że wersaliki to pomysł Białoszewskiego. W archiwum PIW znajduje się też maszynopis rękopiśmiennej

wersji wprowadzenia, z nieprzekreślonym tytułem i nieco innym łamaniem: pytanie finałowe „A może to Sartrowa...” zostało wyodrębnione jako trzeci akapit tekstu, z czego w druku zrezygnowano.

### Teatralna premiera książki

Dramaturgia Białoszewskiego miała ożyć i ożyła – wydanym w 1971 roku tomem zainteresowali się nawet młodzi reżyserzy. Był wśród nich Ryszard Major, twórca studenckiego teatru Pleonazmus, który w latach 1970-1976 działał w Krakowie. W 1971 roku Major zrealizował w nim spektakl *Teatr Pana Białoszewskiego*. Pięć lat później, na zawodowej scenie Teatru Powszechnego, przygotował jego nową, rozszerzoną wersję, zatytułowaną *Teatr Osobny. Donosy rzeczywistości* (tom próz Białoszewskiego *Donosy rzeczywistości* ukazał się w 1973 roku). Premiera miała miejsce 14 października 1976 roku. Białoszewski wybrał się na jedno z kolejnych przedstawień w towarzystwie Heringa i Murawskiej, a swoje wrażenia skwitował krótko w *Tajnym dzienniku*: „Nieporozumienie. [...] Reżyser R[yszard] Major dał za dużo poklepywać i krzyków. Przez co zwulgaryzowania. Poza tym to rozbitcie na ileś osób”<sup>27</sup>. Poeta pochwalił tylko Olgierda Łukaszewicza, który „grał dyskretnie autora, niby mnie”<sup>28</sup>. Potem jednak zaprosił młodych aktorów do siebie na Lizbońską. Na dodatek okazało się, że Joanna Żółkowska („Chwilami dobra Żółkowska, ale wcale mnie tak znowu nie zachwyca”<sup>29</sup>) mieszka w tym samym bloku co poeta. W dalszej części dziennikowego zapisu czytamy: „W programie wydrukowali mój dolepek o współautorstwie Ludwika Heringa. Ludwik spytał aktorów, jak to rozumieją. Rozumieli nie tak, jak trzeba. Jednak”<sup>30</sup>. „Dolepek”? W programie spektaklu znalazła się informacja na temat atrybucji niektórych utworów teatralnych Białoszewskiego. Poeta wysłał ją do dyrektora Teatru Powszechnego, poprzedzając tekst krótkim listem:

Szanowny Panie! Z pozdrowieniami dla p. Ryszarda Majora przesyłam informację, która może się przydać. Jest to wyrównanie rachunków

27 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Znak, Kraków 2012, s. 234.

28 Tamże.

29 Tamże.

30 Tamże, s. 235.

z przeszłością. Można to wykorzystać ewentualnie w programach czy gdzieś.

M. Białoszewski

Ta sama informacja, poprzedzona nieco inaczej sformułowanym listem do redakcji, ukazała się rok później w jedenastym numerze „Dialogu”. Był to ostatni autorski perytekst w konstelacji wewnętrznych i zewnętrznych komentarzy do sztuk Białoszewskiego z tomu *Teatr Osobny*.

Zanim go jednak uważnie przeczytamy, jeszcze raz zajrzyjmy do *Tajnego dziennika*. Już na czwartej stronie trafiamy na cenny dla zrozumienia „dziejów” książki Białoszewskiego zapis. Pochodzi on z listopada 1975 roku, ale odnosi się do sytuacji z 1973:

Półtora roku temu Lu. sprosił do siebie Grację i mnie. Popijał koniak i oskarżał mnie o nieetykę w *Donosach*. Gracja jako główna ofiara. Gracja się skarżyła, ale Lu. co pewien czas wytaczał jej pretensje o jej książkę o *Teatrze Osobnym*. W pewnym momencie Gracja powiedziała, że ja ulegam różnym przyjaciomom w osądzaniu własnych rzeczy. Że z kim ostatnio przestaję, tego zdanie się liczy<sup>31</sup>.

Hering zerwał kontakt z Białoszewskim w 1963 roku i powtórnie go nawiązał w 1970, po ukazaniu się *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Zaakceptował też wydanie *Teatru Osobnego* w roku 1971, nadal jednak formułował dawne pretensje. Swoją ofiarą uczynił teraz Grację Kerényi, która właśnie wydała *Odtaińcowywanie poezji*. Po ich wspólnej rozmowie znowu odsunął się od Mirona na dwa lata. Gdy w listopadzie 1975 Białoszewski trafił na niego w domu Olgierda Wołyńskiego, umówili się na kolejne spotkanie, które poetę napełniało jednak obawą: „Z początku nie byłem zadowolony z tego nawiązania, bo to trud”<sup>32</sup>. Białoszewski kilka razy wspomina w *Tajnym dzienniku* o skomplikowanej osobowości Heringa, mimo wad starszego przyjaciela pocie zależało jednak na podtrzymaniu ich odnowionej relacji. Przecież w czerwcu 1975 roku wyznał Jadwidze Stańczakowej: „Zerwania przyjaźni są okropne. Najgłębsze. Może jeszcze gorsze od miłosnych. Przyznam ci się, że najgorsze chwile w moim życiu to było pierwsze zerwanie Ludwika ze mną. Żyć mi się nie chciało [wyróżnienie J.K.]”<sup>33</sup>.

31 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 14-15.

32 Tamże, s. 15.

33 J. Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, s. 64.

### Trudna przyjaźń Mirona i Ludwika

Dotykamy tu subtelnych kwestii związanych z psychologią związku Białoszewskiego i Heringa, których w tym miejscu nie podejmuję się dokładnie analizować. Dość powiedzieć, że poznali się wcześniej, bo w 1940 roku, kiedy Miron miał osiemnaście lat; Ludwik był mężczyzną, jak poeta, homoseksualnym, już wtedy dojrzałym i obdarzonym szczególnego rodzaju autorytetem i siłą wewnętrzną, która działała na Białoszewskiego: „Poznałem Ludwika, Staszka Prószyńskiego. Też w kręgu homo, ale też bez erotyzmu – przynajmniej z mojej strony. Ludwik starszy o 13 lat. Bardzo mnie szokował swoimi poglądami. Jednocześnie tym przyciągał”<sup>34</sup>.

Hering wprowadzał Mirona w świat kultury wysokiej, poznawanej nie z perspektywy podręcznika szkolnego, ale biblioteki wielkiego malarza, Józefa Czapskiego, którą Hering opiekował się w Warszawie<sup>35</sup>. Kształtował też jego artystyczną świadomość, kierując uwagę poety ku nowoczesnym nurtom w sztuce i literaturze, sam był niezwykle krytyczny wobec twórczości Białoszewskiego. Krytycyzm Heringa nigdy zresztą nie osłabł i Białoszewski, już jako uznany twórca, zawsze z obawą czekał na opinię starszego przyjaciela o wydawanych przez siebie utworach. W połowie lat siedemdziesiątych przyjaźń Mirona i Ludwika przypominała spacer po polu minowym, przy czym ryzykował zazwyczaj Białoszewski. Lektura *Tajnego dziennika* przekonuje, że Białoszewski bardzo chciał, by między nimi nie tylko „wyglądało”, a po prostu było „jak dawniej”. Kością niezgody pozostawał *Teatr Osobny*. Miron więc już jesienią 1975 gotowy był zrzec się autorstwa niektórych utworów z tego tomu, byle tylko udobruchać przyjaciela. Rozmowa na ten temat (zannotowana przez poetę w dzienniku) była bardzo osobliwa. Ludwik zapytał bowiem Mirona o uczucia, czym bardzo go zaskoczył, a w istocie chyba zmanipulował:

- A ciekawi mnie – zwraca się do mnie Ludwik – co ty w środku czujesz?
- No, to trudno tak mi teraz powiedzieć.
- Ale tak krótko.
- To trudno.
- Czy zdajesz sobie sprawę, że pół kabaretu to są moje teksty? Zdziwiłem się, bo myślałem, że on pyta o przyjaźń. A on o teatr.
- Odpowiadam
- To tak.

<sup>34</sup> M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 752.

<sup>35</sup> Por. T. Sobolewski, *Hering, Czapski, Białoszewski*, „Znak” 2012, nr 2.

– To dobrze. Nie mówiąc już o *Szurach, Pani Koch, Wą, Osmędeuszach*.

– Oczywiście

Chciałem przypomnieć, że przecież przy wydawaniu *Teatru Osobnego* zaproponowałem: Wszystko, co chcesz, jak chcesz, dwa nazwiska. Ale wtedy Lu. powiedział, że mu wystarczy wyjaśnienie i notatka na początku.

Przyznaję rację, że to za mało. Za mało wobec tępej nieuwagi ludzi<sup>36</sup>.

Jak widzimy, pod koniec listopada 1975 roku Miron przypomniał przyjaciołowi, że proponował mu nawet „dwa nazwiska” na okładce *Teatru Osobnego*, ale wtedy – w 1971 – Hering nie zajmował się atrybucją poszczególnych utworów granych w Teatrze Osobnym. Mina wybuchła później i doprowadziła do wysłania listów do Teatru Powszechnego i redakcji „Dialogu”, w których jednak – uwaga – takich tytułów jak *Pani Koch* czy *Wą* w ogóle się nie wymienia!

### Wątpliwy dokument

Wróćmy teraz do oświadczenia. Poprzedzający je list opublikowany w „Dialogu” był krótszy, bardziej oficjalny, a zarazem ogólnikowy – poeta wyraźnie nie chciał się z niczego tłumaczyć. Przed rokiem zdobył się na dość swobodny ton, a Jadwiga Stańczakowa, przyjaciółka Białoszewskiego, zanotowała: „Miron zadowolony, że dali sprostowanie”<sup>37</sup>. O publikacji w „Dialogu” ani ona, ani Białoszewski nie wspominają. Głos poety brzmi teraz inaczej – być może powtórna publikacja dokumentu przyszła mu z trudem:

Do redakcji „Dialogu”

Złączam tekst z informacjami o Teatrze Osobnym, z prośbą o wydrukowanie go w Waszym piśmie z racji oczywistych.

Miron Białoszewski 26.IX 77<sup>38</sup>

Po tym zdaniu (i podpisie z datą) widnieje gwiazdka, pod nią dopiero wydrukowano właściwy „tekst z informacjami”, niedługi, bo składający się z siedmiu zdań, z których jedno stanowi wyliczenie tytułów przypisanych Heringowi. Marianna Sokołowska, redaktorka PIW, współpracująca z Mironem od 1974

36 Tamże.

37 J. Stańczakowa, *Dziennik we dwoje*, Warstwy, Wrocław 2015, s. 303.

38 „Dialog” 1977, nr 11, s. 174. Dalsze cytaty z tego wydania.

roku, w przypisie 6 do *Tajnego dziennika* informuje, że „Hering wymógł na Białoszewskim oświadczenie o autorstwie sztuk”<sup>39</sup>. Wymógł, czyli oświadczenie to nie powstało z inicjatywy poety. Dalej, w przypisie 39, redaktorka dodaje, że kwestie autorstwa niektórych tekstów w tomie *Teatr Osobny*, „Poeta wyjaśnił ostatecznie [...] w napisanym także wspólnie z Heringiem liście do redakcji”<sup>40</sup>. Wspólnie, czyli z udziałem Heringa.

Z niepublikowanych notatek Ludmiły Murawskiej wynika, że oświadczenie bezpośrednio wzięło się z reakcji poety na artykuł Kazimierza Wyki *Białoszewskiego – obroty, donosy i szumy*, wydrukowany w programie spektaklu Ryszarda Majora (Białoszewski musiał znać wcześniej projekt programu). Murawska zauważa, że pisząc o *Donosach rzeczywistości*, historyk literatury rozszyfrował kryptonimy „Lu” i „Lu”, ale nie wspominał o nich w związku z *Teatrem Osobnym* (utwory Mirona Wyka nazwał „scenariuszami działań scenicznych uprawianych przez Białoszewskiego i kilka bliskich mu osób”<sup>41</sup>). „Pługawa, brudna robota? Kryzys etyki w krytyce? A może zanik wartości humanitarnych?”<sup>42</sup> – zanotowała malarka, a tonacja jej zapisków zdradza wielkie rozgoryczenie. Przyjrzyjmy się jednak dokładnie tekstowi oświadczenia:

Jest to wyrównanie rachunków z przeszłością  
przylepka jako tako dopełniająca  
TEATR OSOBNY TRZECH OSÓB  
(Białoszewski – Hering – Murawska)  
1955-1963

i zapytajmy na początek o sens sformułowania „wyrównanie rachunków z przeszłością”. „Rachunki”, „wyrównuje się” raczej z kimś, a nie z czymś (w tym wypadku przeszłością), ale nie mamy pretensji do poety o metaforę... Ważniejsze, że „wyrównanie rachunków” to rozgrywka, rozliczenie, porachunki. Można wyrównać rachunek strat – uzyskując odszkodowanie, krzywd – skazując kogoś na karę, lub win – wskazując prawdziwego winowajcę. Na jakie

39 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 12.

40 Tamże, s. 26.

41 K. Wyka, *Białoszewski – obroty, donosy, szumy*, program spektaklu *Teatr osobny. Donosy rzeczywistości*, reż. R. Major, Teatr Powszechny, 1976.

42 Archiwum Muzeum Warszawy, Ludmiła Murawska, *Teatr Osobny – poza wspomnieniami w książce*, [Program Teatru Powszechnego], sygn. MHW A/V4890.

jednak straty naraziła poetę teatralna przeszłość? To nie Białoszewski, lecz Hering miał (w swoim przekonaniu) powód do wyrównania rachunków...

Typografia pierwszego zdania oświadczenia imituje oczywiście kształt strony tytułowej *Teatru Osobnego*. Z kolei słowo „przylepka” (w dzienniku był „dolepek”) zdradza jej funkcję – fragment należy wkleić do wydanej już książki. Zwróćmy jednak uwagę: na tej nowej stronie nie ma imienia i nazwiska autora tomu dramatów, pojawiają się natomiast nazwiska trojga twórców spektakli. Tytuł książki *Teatr Osobny* został zastąpiony nazwą teatru TEATR OSOBNY i poszerzony do TEATRU OSOBNEGO TRZECH OSÓB. Co z tego wynika? Po pierwsze, przestajemy mówić o dramatach, a zaczynamy o teatrze: grupie, miejscu, przede wszystkim spektaklach. Po drugie, teatr ten traci dawną nazwę, do autorstwa której przyznawał się Białoszewski we wstępie do *Sześciu sztuk*, a zyskuje nową. Mamy rok 1977, ale według Ludmiły Murawskiej nazwę tę wymyślił dwadzieścia lat wcześniej Hering: „Jesienią 1957 r. Ludwik zdecydował, że odtąd będziemy funkcjonować jako Teatr Osobny Trzech Osób (Białoszewski, Hering, Murawska)”<sup>43</sup> – zanotowała Murawska. Decyzja Heringa – o ile rzeczywiście ją podjął w tym czasie – nie miała jednak wpływu ani na nazwę teatru, ani tytuł wydanej po latach książki Białoszewskiego. Po prostu nikt nigdy nie mówił TEATR TRZECH OSÓB, Heringowi potrzebne więc było osobne oświadczenie, by tę radykalną, bo podwójną zmianę utrwalić i uzasadnić. Uzasadnienie w cytowanym tekście brzmiało tak: „To nie jest inscenizowana poezja, ale syntezы dramatyczne, w których metafora realizuje się na scenie”.

Wyrażenia „syntezy dramatyczne” na nowo definiuje sztuki Białoszewskiego. Nie w relacji do jego pisarstwa – jako awangardową odmianę dramatu poetyckiego, ale do nowocześnie rozumianego teatru. „Synteza dramatyczna” to specyficzny zapis spektaklu rozumianego jako montaż heterogenicznych i równoprawnych elementów dzieła scenicznego<sup>44</sup>. W oświadczeniu czytamy: „Elementy teatru: inscenizacja i scenografia Ludwika Heringa z malarstwem (i aktorstwem) Ludmiły Murawskiej oraz tekst mają tenże rodzaj skrótu, metaforę”. A więc wszystko: inscenizacja, malarstwo, aktorstwo jest

43 L. Murawska, *Malarstwo i Teatr Osobny Trzech Osób (Białoszewski, Hering, Murawska)*, program do wystawy w Kamienicy „Pod Gwiazdą” 2 lipca – 30 sierpnia 1999 r., Muzeum Okręgowe w Toruniu, Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu, Toruń 1999 (strony nienumerowane). Na stronie tytułowej tego wydawnictwa nazwa teatru została zapisana tak, jak w omawianym tu „oświadczeniu”.

44 Por. P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, hasło: *Dramaturgia*, s. 108-110.

tak samo istotne jak tekst, każdy z tych „elementów” może pełnić tę samą funkcję co słowo („mają tenże rodzaj skrótu, metafory”). Trudno więc wspomniane „syntezy dramatyczne” traktować jak autorskie dzieło jednego artysty – Białoszewskiego. Kolejne zdanie to praktycznie powtórka z różnych wstępów poety, który znowu informuje o zgodzie Heringa na wykorzystanie przez niego pomysłów inscenizatora: „Nie jest bez znaczenia dla jedności formy, że pomysły inscenizacyjne Heringa za jego zgodą wchodzą w mój zapis dramatyczno-poetycki”. Dalej rola poety w teatrze zostaje jeszcze bardziej umniejszona, skoro „Fabułę *Osmędeuszy* wymyślił Hering jako wielką okazję dla malarstwa Ludmiły Murawskiej. Dlatego upchnął 30-osobowy dramat w malowane teksturowe szyldy chórów i bohaterów”. Poeta nie miał zresztą wiele do zrobienia, bo ponad połowę *Osmędeuszy* napisał inscenizator: „Z fabułą przyszyły nie tylko zaśpiewy, typy, przezwiska, sytuacje – nie tylko wymyślona dzielnica Parysów – ale całe partie tekstowe: prolog Harfiarki, wstawka filozoficzna Odcedzonej, pieśń nad pieśniami Katakumbowej i wszystko, co dalej idzie, poprzez Awerdy aż do końca”.

Myślę, że redaktorzy „Dialogu” czytali „oświadczenie” Białoszewskiego z niemalym zdumieniem. Poeta wielokrotnie przecież podkreślał artystyczny wkład Heringa i Murawskiej w ich wspólne teatralne dzieło. Nie tylko przy okazji druku w „Dialogu” *Sześciu sztuk*, ale także bloku zdjęć opublikowanych w tym piśmie w 1959 roku. W redakcyjnym komentarzu do galerii zamykającym jedenasty numer „Dialogu” napisano: „Inszenizacja i scenografia: Ludwik Hering. Aktorstwo: Miron Białoszewski i Ludmiła Murawska”<sup>45</sup>. Cztery fotografie (z ośmiu wydrukowanych) przedstawiały sceny z *Perugi*, czyli *Szwagra Europy* i *Szurów*, tymczasem w przesłanym liście wcześniejsze *Stworzenie świata* i właśnie dwie wymienione sztuki przypisano Heringowi. W tekście nazywa się je „sztuczkami epickimi”, choć do tej pory przymiotnik „epicki” Białoszewski stosował tylko przy okazji *Osmędeuszy* („Największa rzecz sceniczna epicka/ zamkniętej epoki przedmieścia”). Jest to jednak zrozumiałe, ponieważ to właśnie teatr epicki Bertolda Brechta uznawany był za pierwowzór nowej dramaturgii – dramaturgii spektaklu<sup>46</sup>. Hering dobrze znał jej założenia, skoro jednak nie mówimy o dramatach w sensie literackim, to czemu nagle takie ważne stało się dla niego autorstwo *Osmędeuszy* i innych tekstów zebranych w książce Białoszewskiego?

45 „Dialog” 1959, nr 11.

46 Por. P. Pavise, *Słownik terminów teatralnych*, s. 109.

Redaktorzy „Dialogu” mogli też zwrócić uwagę na kilka innych zaskakujących fragmentów oświadczenia. Parysów został nazwany dzielnicą „wymyśloną”, podczas gdy przed wojną był on częścią Powązek i Białoszewski doskonale o tym wiedział. Igor Piotrowski sugeruje, że „wymyśloną” znaczy w oświadczeniu tyle co fikcyjna, czyli podporządkowana „gawędowo-anegdotycznym narracjom Heringoszewskiego”<sup>47</sup> – jak to ujął autor. Ciekawe jednak, że gdy Ludmiła Murawska w swoim wspomnieniu powtórzy na temat „dzielnicy Parysów” tę samą formułę, do słowa „wymyśloną” doda jeszcze „nigdy nie istniejąca”<sup>48</sup>. Nigdy? Skąd taka myśl, skoro Hering przed wojną mieszkał w pobliżu Parysowa?<sup>49</sup> Pomyłka czy podkreślenie twórczej inwencji wujka? Wątpliwości mogło budzić także wyliczenie ośmiu wierszy Białoszewskiego przypisanych Heringowi. Pięć z nich: *Zatrzaśnięcia* (jako *Zatrzaśnięcia się*), *Przerzut objawu*, *Bajka spekulatywka*, *Pointa psa*, *Retory* poeta opublikował pod swoim nazwiskiem w tomie *Rachunek zachciankowy* z 1959 roku, a ich autorstwo do dziś nie jest kwestionowane. Nie było też podważane w chwili wydania *Teatru Osobnego* – wszystkie tytuły utworów granych w *Kabarecie* Białoszewski zapisał własnoręcznie, a redaktorka tomu dodała do tego spisu swoje uwagi: numery stron pochodzące z tomu *Rachunek zachciankowy* oraz (trzy razy) formułę „z rękopisu”. Dodajmy, że w teczce przechowywanej w PIW znajdują się rękopisy wszystkich utworów lirycznych pomieszczonych w *Teatrze Osobnym*, a ich autorem jest Białoszewski.

Listę utworów przypisanych Heringowi zamyka skrupulatne wyliczenie tytułów „tekstów programu klasycznego” opracowanych przez Heringa (*Kleopatra* [Norwid], *Ofelia* [Szekspir], *Rachela* [Wyspiański]), po czym następuje ostatnia informacja: „W wydany przez PIW w 1970 r. *Teatrze Osobnym* wstęp sygnowany M.B. jest autorstwa Ludwika Heringa. Dbał o teatralność książeczki i nie chciał jej zanudzać nadmiarem informacji”.

Jest to informacja zaskakująca, bo na stronie redakcyjnej pierwszego wydania *Teatru Osobnego* widnieje data 1971! Ponadto sens ostatniego zdania sugeruje, że Białoszewski napisał inny wstęp, ale był on przeładowany nudnymi informacjami i Hering musiał ułożyć własny. Tymczasem w archiwum PIW leży autorski rękopis wstępu poety, któremu już się przyglądaliśmy. Redaktorzy „Dialogu” do dwóch szarych teczek oczywiście nie zajrzeli, ale

47 I. Piotrowski, *Kohelet z ulicy Karolkowej*, „MiroFor” 2023, nr 3, s. 245.

48 L. Murawska, *Wolność w łupinie orzecha*, s. 160.

49 Por. I. Piotrowski, *Kohelet w łupinie orzecha*, s. 234.

sposób, w jaki opublikowali list Białoszewskiego – małą czcionką, na końcu numeru, bez sprawdzenia daty wydania *Teatru Osobnego* i przyjętej atrybucji wierszy – pozwala sądzić, że zrobili to bez większego przekonania.

### Niewidzialna ręka Heringa

O ile wstęp podpisany „M.B.” faktycznie napisał Miron Białoszewski, o tyle oświadczenie wysłane do Teatru Powszechnego i „Dialogu” – Ludwik Hering. Sama krytyczna lektura tego dokumentu nie uprawnia do tak jednoznacznego sądu, ale istnieje dowód silniejszy. Otóż w archiwum Muzeum Warszawy znajduje się teczka z notatkami Ludmiły Murawskiej na temat działalności Teatru Osobnego, w której znajduje się rękopis dużego fragmentu tego tekstu, a w istocie jego wariantu. Został on napisany ręką Ludwika Heringa, co łatwo stwierdzić, porównując go z innymi rękopisami malarza. Rękopis zawiera nagłówek:

Teatr Osobny  
Trzech Osób  
Miron Białoszewski, Ludwik Hering, Ludmiła Murawska  
1955-1963

przy czym imiona są dopisane do wcześniej zapisanych nazwisk, a całość wzięto w klamrę z uwagą „dopisane” (z lewej strony kartki widnieje też przekreślone słowo „Teatr” – znak, że Hering zaczął pisać ten tekst konwencjonalnie, ale potem zdecydował się na zapis wyśrodkowany). Poniżej nagłówek widnieje podkreślone zdanie ze znanym nam już słówkiem: „Przy le p k a j a k o t a k a d o p e ł n i a j a c a”, dalej zaś znajdują się znane nam zdania poświęcone *Osmędeuszom* oraz innym utworom z tomu *Teatr Osobny*. Rękopis zawiera jeszcze jedno zdanie, ale – uwaga – przekreślone: „A także wstęp do książki sygn. M.B.”. Całość kończą dwa myślniki (każdy wzięty w nawias) jako znak dwóch nazwisk (w domyśle Heringa i Murawskiej) oraz nazwisko poety: „/- / - / Miron Białoszewski”<sup>50</sup>.

Oświadczenie w wersji przesłanej przez Białoszewskiego było nieco obszerniejsze. W rękopisie nie ma definicji teatralnej twórczości poety, nie mówi się też o „pomysłach inscenizacyjnych” Heringa. Autor notatki nie wyliczył

50 Archiwum Muzeum Warszawy, Ludmiła Murawska, Teatr Osobny – poza wspomnieniami w książce, sygn. MHW A/V489o.

też opracowanych przez siebie tekstów „programu klasycznego”. Napisał natomiast zdanie o „wymyślonej” dzielnicy Parysów i o swoim autorstwie wstępu do wydania dramatów Białoszewskiego, które jednak skreślił. Mimo to pojawiło się ono w druku, i to w wersji znacznie rozszerzonej (z błędem w dacie wydania książki!). Pewne jest jednak, że listę utworów przypisanych Ludwikowi Heringowi przygotował sam zainteresowany (nie ma na niej *Pani Koch* ani *Wą*, choć w 1975 roku Hering i te sztuki sobie przypisywał). Na tym jednak nie koniec Heringowych „rachunków z przeszłością”. 17 lutego 1979 roku Białoszewski zapisał w swoim dzienniku: „Ludwik ciągle rozżalony o sprawy teatralne autorskie. Nie ma żalu do mnie, tylko do redaktorów, do Sandauera. Napisał list, rodzaj sprostowania do «Czytelnika», do redakcji takiej książeczki, która ma się ukazać na mój temat za granicą”<sup>51</sup>.

Białoszewski nie wiedział wszystkiego. W związku z planowaną publikacją 15 stycznia 1977 roku Hering zwrócił się też do Agencji Autorskiej, która mieściła się w Warszawie przy ulicy Hipotecznej (a więc tam, gdzie obecnie znajduje się Stowarzyszenie Autorów ZAIKS) w te słowa:

Do

Agencji Autorskiej

Dział Propagandy

Warszawa, Hipoteczna 1

Przesyłam tekst drukowany w „Dialogu” 11 XI 77,  
który uzasadnia moje zainteresowanie pozycją  
wydawniczą poświęconą Mironowi Białoszewskiemu.

Nieoficjalnie doszło do mnie, że przechodzą  
w tej publikacji artykuły nie uwzględniające  
informacji publikowanych „z racji oczywistych”  
– a oczywiście jest, że twórczość Białoszewskiego  
nie wymaga wzbogacania utworami przez niego nie napisanymi – nawet  
jeśli są to „Szury”,  
które prof. Artur Sandauer stawia w czołówce rzeczy Teatru Osobnego.

51 M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 590. Po wydaniu przez Białoszewskiego oświadczenia dotyczącego atrybucji niektórych utworów w *Teatrze Osobnym* Hering nie miał żalu do poety, nie przestał jednak go krytykować. Zarzucał mu m.in. wtórność wierszy publikowanych drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Poeta niekiedy z trudem znosił te komentarze. „Byłem u Ludwika [...] powiedziałem, żeby nie wyzynał mojego serca” – czytamy w *Dzienniku we dwoje* Jadwigi Stańczakowej (*Dziennik we dwoje*, s. 320). Hering potrafił niekiedy powstrzymać się od nieprzychylnych komentarzy. Zdawał też sobie sprawę ze swojego trudnego charakteru.

Z poważaniem oczekuję wyjaśnienia  
Ludwik Hering<sup>52</sup>

Heringowi nie wystarczała publikacja oświadczenia w programie teatralnym. Chodziło o to, by z informacją o autorstwie części utworów z *Teatru Osobnego* dotrzeć do ludzi piszących o teatrze i publikujących o nim artykuły, rozprawy, książki. Stąd pomysł, by list na temat autorstwa niektórych utworów z tomu wysłać do „Dialogu”. Tekst się ukazał, mimo to redaktorzy „Czytelnika” nadal uznawali Białoszewskiego za autora sztuk, dlatego potrzebna była interwencja nie tylko w wydawnictwie, ale także w Agencji Autorskiej.

### Sąd nad książką

Czy była to interwencja skuteczna? Gdy dziewięć lat później, już po śmierci poety, PIW po raz drugi opublikował *Teatr Osobny* (jako drugi tom „Utworów Zebranych”), podstawą wydania uczynił edycję z 1971 roku, choć oświadczenie z 1977 roku było redaktorom warszawskiej oficyny dobrze znane. Z książki zniknął tylko *Wstęp* Artura Sandauera, ale była to zmiana uzasadniona. Rozpoczęcie edycji „Utworów Zebranych” pośmiertnie kanonizowało twórczość poety, także tę dramatyczną, od tej chwili więc autorytet ważnego krytyka i promotora nie był jej potrzebny (zresztą pozycja Sandauera w latach osiemdziesiątych, po tym, jak poparł on w czasie stanu wojennego reżim Jaruzelskiego, znacznie zmalała). Wydany w 1988 *Teatr Osobny* był więc książką całkowicie autorską, czego zapewne dopilnował Leszek Soliński, ówczesny spadkobierca praw autorskich poety, przez lata zantagonizowany z Heringiem.

Ogłoszony po raz trzeci w 2015 roku już taką książką nie był (Soliński zmarł w 2005). W *Nocie od wydawcy* Marianna Sokołowska, redaktorka tego tomu, zacytowała list z 1977 roku, charakterystyczne jednak, że w książce tekst ten nie dzieli się na dwie części (list plus informacja), a wienczy go zgodnie z decyzją wydawcy podpis Białoszewskiego. W nocie nie ma też mowy o tym, że Hering „wymógł” na poecie napisanie tego oświadczenia, nie wspomina się też o jego współautorstwie. Do przedrukowanego dokumentu redaktorka dodała jeszcze ustne świadectwa Ludmiły Murawskiej i na podstawie tych dwóch źródeł dokonała zmian w *Teatrze Osobnym*. Na stronie tytułowej książki widnieje więc teraz dodatkowa informacja o autorstwie i współautorstwie „niektórych tekstów

52 Archiwum Muzeum Warszawy, Ludwik Hering, Pismo Ludwika Heringa skierowane do Działu Propagandy Agencji Autorskiej, sygn. MHW A/VI/4796.

w tomie” przypisanych Ludwikowi Heringowi. Przy inicjałach „M.B.”, którymi podpisany jest wstęp poety, pojawia się gwiazdka odsyłająca do przypisu: „Tekst autorstwa Ludwika Heringa”. Autorstwo Heringa zaznaczono także przy dziewięciu wierszach z cyklu *Kabaret. Pieśni na krzesło i głos*. Dziewięciu, a nie ośmiu, bo „Według świadectwa Ludmiły Murawskiej i przekazu Leszka Solińskiego Hering był także autorem wiersza *Warstwiarstwo*”<sup>53</sup>. Sam Hering o tej atrybucji zapomniał, teraz przypomniła sobie o niej jego siostrzenica. Taka sama informacja pojawia się też przy tytule *Stworzenie świata, Peruga, czyli Szwagier Europy i Szury*. Heringowi zostało też przypisane „współautorstwo” *Osmędeuszy*. Ponadto w *Nocie od wydawcy* wydrukowano „Wstawkę do *Osmędeuszów*”, która, jak informuje redaktorka, została „spisana z rękopisu Ludwika Heringa, udostępnionego przez Ludmiłę Murawską, za co jesteśmy jej bardzo wdzięczni”<sup>54</sup>. Ostatnia informacja w cytowanej nocie dotyczy teczek, które znajdują się w archiwum PIW. W związku z ich istnieniem redaktorka stwierdza, że „Wszystkie publikacje książkowe są zgodne z tą ostateczną wersją tekstów”, ale nie jest to informacja prawdziwa, bo zawartości teczek – jak już to ustaliliśmy – odpowiada tylko kształt pierwszego wydania *Teatru Osobnego*.

Podjęte w 2015 roku decyzje redaktorskie budzą wiele wątpliwości. Przesłana do Teatru Powszechnego, a potem redakcji „Dialogu” informacja z pewnością należy do ważnych perytekstów *Teatru Osobnego*, czy jednak powinno się ją traktować jak i n s t r u k c j ę edytorską? Nad książką Białoszewskiego dokonał się rodzaj „sądu” wydawniczego, który wieńczy wieloletni „proces”, jaki Hering wytoczył Białoszewskiemu. Publikacja sztuk poety już w 1958 roku uczyniła z niego „oskarżonego”, a z Heringa „oskarżyciela” (choć kreował się on na „ofiara”). Obie strony miały też swoich „świadków”, niestety stronniczych. Świadkiem Heringa była Ludmiła Murawska, świadkiem Białoszewskiego – Artur Sandauer, który otwarcie go promował, krytykował natomiast twórczość pozostałych artystów z Tarczyńskiej. Byli jednak nieco dalsi obserwatorzy interesującego nas sporu, a wśród nich Stanisław Prószyński, kompozytor z Teatru na Tarczyńskiej, którego ocena postawy obu adwersarzy wydaje się bardziej obiektywna. Krótco po śmierci Białoszewskiego Prószyński opublikował obszerne wspomnienie o poecie, w którym przypomniał krytyczny stosunek Heringa do „rywali” Białoszewskiego na Tarczyńskiej i odniósł się do oświadczenia poety z 1977 roku:

53 M. Białoszewski, *Teatr Osobny*, seria „Utwory Zebrane”, t. 2, wyd. 3, PIW, Warszawa 2015, s. 199.

54 „Nota od wydawcy”, w: M. Białoszewski, *Teatr Osobny*, PIW, Warszawa 2015, s. 200.

Oto w szereg lat później ten sam Hering, który w swoim czasie jako jeden z głównych „animatorów” tych poczynań doprowadził do rozbicia „Teatru na Tarczyńskiej”, tą samą bronią zaatakował Mirona, zmuszając go do publicznego oświadczenia (nie pamiętam gdzie, w „Twórczości” albo w „Dialogu”?), że „Teatr Osobny” jest dziełem w równym stopniu Mirona Białoszewskiego, co i... Ludwika Heringa i jego siostrzenicy, Ludmiły Murawskiej. W swojej wygórowanej ambicji, podyktowanej własną niemocą twórczą, posunął się jeszcze dalej, kiedy udało się mu doprowadzić Mirona do tego, że pod jego wpływem opublikował w „Dialogu” wyjaśnienie na temat, że *Osmędeusze* są jego autorstwa tylko w połowie, a w drugiej – Heringa – a – co więcej! – niektóre wiersze, dotąd uważane za poezję Białoszewskiego, napisał jakoby... sam Ludwik Hering<sup>55</sup>.

Prószyński jednoznacznie ocenia postępowanie Heringa, który wywierał presję na Białoszewskiego – czy dlatego drugie wydanie jego wspomnień zostało skrócone? Tekst przedrukowała w tomie *Miron. Wspomnienia o poecie* (1996) Hanna Kirchner, zaprzyjaźniona z Heringiem historyczka literatury z Instytutu Badań Literackich<sup>56</sup>. Zrobiła to jednak bez zacytowanego akapitu, przez co stała się „advokatem” malarza<sup>57</sup>. Przekonałem się o tym osobiście podczas pracy nad monografią *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, która ukazała się w IBL rok po wydaniu zbioru wspomnień o Mironie. Kirchner poinformowała mnie o wydrukowanym w „Dialogu” oświadczeniu, któremu poświęciła część swojego tekstu z 1991 roku *Ludwik Hering i Teatr Osobny*, jednoznacznie sugerując, że zawarte w nim informacje powinienem uwzględnić w mojej książce. Tak też się stało, choć dokument od początku budził we mnie sporo wątpliwości. W artykule Kirchner pisała jednak, że PIW uzależnił wydanie *Teatru Osobnego* „od podania jednego tylko autora”, natomiast „Ludwik wielkodusznie współdziałał przy wydaniu, dostarczając swoje teksty i przystał na anonimowość – dla utrwalenia tego

55 S. Prószyński, *Wspominając Mirona...*, „Poezja” 1985, nr 12, s. 106.

56 W *Tajnym dzienniku* Białoszewski opisuje interwencję Hanny Kirchner w Polskim Radiu po tym, jak w cyklu audycji o Białoszewskim nie nadano odcinka o Teatrze Osobnym, w którym Ludwik Hering wziął udział, a może był tylko wspominany. Ostatecznie Hering był „rad temu”, że audycji nie nadano. Por. M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 655.

57 Kirchner nie zaznaczyła dokonanej w tekście skrótu, zmieniła też tytuł artykułu Prószyńskiego. Por. S. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w: H. Kirchner, *Miron. Wspomnienia o poecie*, Tenten, Warszawa 1996, s. 46.

zjawiska artystycznego jakim był Teatr Osobny<sup>58</sup>. Dziś już wiem, że w teczce zawierającej materiały wydawnicze nie ma rękopisów Heringa, a podstawą wydania sztuk Białoszewskiego były dostarczone przez poetę maszynopisy oraz dwunasty numer „Dialogu” z 1958 roku, zawierający *Sześć sztuk*. Wtedy jednak tego nie wiedziałem. Jako młody badacz teatralnej twórczości autora *Szarejmszy* przejąłem się uwagami Kirchner i w konsekwencji zrezygnowałem z interpretacji dwóch utworów: *Perugi, czyli Szwagra Europy* i *Szurów* (w *Stworzeniu świata* odnalazłem motyw tak bliski Białoszewskiemu, że uznałem ten krótki dramat za dzieło poety – na przekór informacji zawartej w liście). We wstępie do mojej książki napisałem jednak:

Myszę, że do pewnego stopnia list Białoszewskiego – to jego „wyrównanie rachunków z przeszłością” – należy traktować jako kurtuazyjny gest wobec dawnego mistrza i przyjaciela, nikt bowiem nie będzie dziś próbował usuwać z dorobku poety takich wierszy, jak *Retory* czy *na śmierć jest tyle*. Nie sądzę także, by w następnym wydaniu *Teatru Osobnego* celowe i słuszne było pomijanie tekstów przypisywanych Heringowi<sup>59</sup>.

Na szczęście do tego nie doszło. W 2015 roku PIW opublikował komplet utworów, ale wprowadzając do książki nowe parateksty – noty, podpisy i przypisy – zmienił atrybucję wielu tekstów Białoszewskiego. Gdy *Teatr Osobny* ukazywał się po raz trzeci, żył już tylko jeden „świadek” w opisaną tu „sprawie”, a była nim Ludmiła Murawska, na której sąd dwa razy powołuje się redaktorka tomu<sup>60</sup>. Moim zdaniem – zbyt pochopnie.

### „Przed ustami przyjaciół”

Z Heringiem połączyła Białoszewskiego trudna przyjaźń i niezwykła twórcza synergia, która w teatrze niezależnym ma zazwyczaj wielką dynamikę, często jednak jest zarzewiem konfliktów. Gdy wspólnie pracowali nad spektaklem, obaj mieli poczucie satysfakcjonującej ich sprawczości. Gdy jednak po

58 H. Kirchner, *Ludwik Hering i Teatr Osobny*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1991, nr 34, s. 118.

59 J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa, 1997. Cały komentarz na s. 8-9.

60 Ludmiła Murawska była w 2015 r. spadkobierczynią praw autorskich Ludwika Heringa. Zmiana atrybucji niektórych utworów z tomu *Teatr Osobny* nie wpłynęła jednak na kształt umowy wydawniczej, którą PIW zawarł tylko z Henkiem Proeme, spadkobiercą Mirona Białoszewskiego.

premierze recenzenci pisali o „teatrze Białoszewskiego”, a sam poeta kierował swoje utwory do druku, w Heringu pojawiała się frustracja. Znamy tę emocję z jego listu do Czapskiego, wywołała ją wtedy publikacja *Sześciu sztuk*. Hering ostatecznie ją zaakceptował, ale cztery lata później doszło do rozpadu Teatru Osobnego i zerwania znajomości obu twórców. Sytuacja powtórzyła się jeszcze kilka razy, w końcu Miron, dla ratowania dawnej przyjaźni, zdecydował się na wysłanie oświadczenia w sprawie atrybucji niektórych tekstów z wydanego w 1971 roku *Teatru Osobnego*. Czy jednak zdecydowałby się na publikację tego dokumentu, gdyby wiedział, że w przyszłości w tak zasadniczy sposób zmieni on kształt jego dzieła? Owszem, gdy w 1980 roku nagrał *Osmędeuszy* na kasetę magnetofonową, własnym głosem zaświadczył o podwójnym autorstwie oratorium, pamiętajmy jednak, że nagranie było całkowicie prywatne.

Hering był zdolnym plastykiem, wynalazcą nowych form scenicznych, nie miał jednak osobowości lidera. W Teatrze na Tarczyńskiej, a potem w Teatrze Osobnym rozwinął skrzydła jako twórca teatralny, ale po zakończeniu współpracy z poetą scena przestała go interesować. Ostatecznie jego najważniejszą rolę było rozbudzanie wyobraźni autora *Wiwisekcji*, co przyznawała nawet Murawska<sup>61</sup>. Nie tylko jednak Hering kształtował i inspirował poetę, to samo możemy powiedzieć o Swenie Czachorowskim – poecie, Stanisławie Prószyńskim – kompozytorze, Leszku Solińskim – malarzu. *Wizerunek jagodny Tarnowca* to przecież liryczna reakcja Białoszewskiego na opowieść Solińskiego, który zachwyił się pewnym odpustem<sup>62</sup>. Le. opisał w swoich wspomnieniach genezę ballady, ale nie wystąpił o jej współautorstwo. Tego rodzaju „reakcji” artystycznych Białoszewskiego można wytropić w jego dziełach znacznie więcej. W znanym wierszu Białoszewski napisał przecież „Moja świadomość tańczy [...] przed ustami przyjaciół”<sup>63</sup> i nie były to usta zamknięte. Hering w teatrze podsuwał Białoszewskiemu techniki i formy inscenizacyjne, ale także obrazy, motywy, plastyczne metafory. Miron nie był „dramaturgiem” Ludwika, jak może dzisiaj opisałibyśmy ich współpracę z punktu widzenia Heringa, ale prawdziwym poetą w teatrze! „Zapisane” przez niego w dramatach stawało się czymś innym niż „wymyślone” (w kuchennej

61 L. Murawska, *Wolność z łupinie orzecha*, s. 157.

62 O wpływie Leszka Solińskiego na twórczość poety pisze Anna Śliwa w książce *Sztuka – percepcja – język. Sfera wizualna w poezji i prozie Mirona Białoszewskiego* (Universitas, Kraków 2013). Przypadek ballady *Wizerunek jagodny Tarnowca* autorka omawia na s. 36.

63 M. Białoszewski, *Autoportret radosny*, w: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, seria „Utwory Zebrane”, t. 1, PIW, Warszawa 1987, s. 110.

garderobie) i „skonstruowane” (na domowej scenie), zwłaszcza że po drodze było jeszcze „recytowane” i „podgrywane” (na próbach) przez samego poetę. Poza tym pamiętajmy, że nad spektaklami w TnT pracowali też inni artyści, jak choćby Waldemar Andrzej Lach – współreżyser *Wypraw krzyżowych*. Przedstawienia rodzące się z pomysłu Heringa – na palce, jak *Wiwisekcja*, na szyldy, jak *Osmędeusze* – wyzwały w Białoszewskim mnóstwo pisarskiej inwencji, przez Heringa (już w 1958 roku) znacząco umniejszanej. A przecież pisząc, poeta niejednokrotnie dokonywał ekfrazy elementów przedstawienia w stylu, którego oczekiwał od niego Hering: skrótowym, eliptycznym, syntetycznym i metaforycznym. Czy pisane w ten sam sposób wiersze uznały za ledwie liryczne „syntezy” rzeczywistości, a nie pełnoprawną poezję? Owszem, awangardowe dramaty autora *Lepów* często miały wymiar metateatralny, Białoszewski zapisał w nich jednak cały „świat dzieła”, dzięki czemu dysponujemy dziś artystycznym, a więc ożywiającym wyobraźnię, dostępem do spektakli Teatru na Tarczyńskiej i Teatru Osobnego. Hering powinien był więc raczej cieszyć się z publikacji sztuk poety, a nie obniżać ich wartość i rangę. Gdy jednak teatralna (i teatrologiczna) argumentacja Ludwika nie powstrzymała Mirona przed publikacją dramatów, autor *Zieleniaka* postanowił upomnieć się o prawa do niektórych utworów z tomu *Teatr Osobny*. Wyliczył je skrupulatnie, a Białoszewski to wyliczenie zaakceptował, choć jedynym rękopiśmiennym śladem po pisarskiej twórczości Heringa w Teatrze Osobnym jest dopisana do *Osmędeuszy* partia Łysej z kotem...

### Apelacja

Dysponując nowymi materiałami archiwalnymi, możemy dziś skutecznie przesłedzić niuanse sporu twórców Teatru Osobnego, jak również zweryfikować zasadność podjętej dziesięć lat temu decyzji wydawniczej. Kluczową rolę w kwestii nowego wydania sztuk Białoszewskiego odgrywa analiza oryginalnych paratekstów *Teatru Osobnego*. Skłania mnie ona do sformułowania podwójnego apelu do wydawcy. Po pierwsze, warto, żeby w wersji tradycyjnej tom Mirona Białoszewskiego znowu przybrał kształt książki autorskiej, a przemawiają za tym przede wszystkim literackie (i teatralne!) walory jego dramaturgii – przez Heringa stale podważane, dla mnie bezdyskusyjne. Po drugie, warto, żeby wydaniu analogowemu towarzyszyła cyfrowa edycja sztuk Mirona, która pozwoli zebrać w jednym (wirtualnym) miejscu wszystkie para-, pery- i metateksty teatralnej książki poety w postaci ciągle rozrastającego się hipertekstu. Różnorodne komentarze, jakimi przez lata obrosła

dramaturgia poety, są doskonałym dowodem na skomplikowany status dzieła dramatycznego i teatralnego, a zarazem wymownym świadectwem burzliwej historii *Teatru Osobnego*. Bez sztuk Białoszewskiego **TEATR OSOBNY TRZECH OSÓB** byłby dzisiaj bladym śladem na kliszy i coraz mniej zrozumiałym przedmiotem badań teatrologów. Zakłęty w opublikowanych utworach i komentarzach, teatr ten żyje w lekturze i wyobraźni czytelników nie tylko jako seria zrealizowanych kiedyś spektakli. Pytania o rolę autora w teatrze, relację między tekstem i spektaklem, literacki i teatralny status dramatu, możliwości pracy kolektywnej na scenie, etykę zawodową artystów czy wpływ krytyki na proces twórczy są dziś tak samo aktualne jak w czasach Białoszewskiego i Heringa. Dzieje teatralnej książki Mirona to historia współczesna.

## Abstract

---

**Jacek Kopciński**

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

*Paratexts of Teatr Osobny, or the History of Miron Białoszewski's Theatrical Book*

The article reconstructs "the history of the book" *Teatr Osobny* (A Separate Theater) by Miron Białoszewski by analyzing its successive editions as a field of dispute about authorship and the status of a dramatic work. The author traces the role of paratexts, peritexts, and metatexts in shaping the book's reception, along with the conflict between Białoszewski and Ludwik Hering over the texts' attribution and the concept of the theater. The study demonstrates how editorial interventions – especially in the 2015 edition – changed the book's shape and authorship. Kopciński proposes a return to the original version of the volume and a parallel digital version that would reveal the multilayered history of the theatrical project.

## Keywords

---

*Teatr Osobny*, paratext, authorship, editing, Białoszewski, Hering, avant-garde theater, history of the book