

Teksty Drugie 1999, 3, s. 85-89



Białoszewski i jego egzegeta

Anna Świrek

Białoszewski i jego egzegeta

Po opublikowanej w 1997 roku książce Anny Sobolewskiej, *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, w wydawnictwie IBL-u, przyszła kolej na obszerną (prawie czterystustronicową) pracę Jacka Kopcińskiego, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*¹. Jak dotąd, niewielu badaczy pociągała dramatyczno-teatralna działalność autora *Rachunku zaściankowego*, choć – paradoksalnie – przy różnych okazjach podkreślano jej wagę, znaczenie w dorobku artysty. Kto zatem i dlaczego boi się „dramaturgisty”, Mirona B.? Jacek Kopciński nie uchyla się od odpowiedzi na tak postawione pytanie.

Znawca literatury – pisze we *Wstępie* – dostrzeże w nich zaledwie teatralną partyturę, dzieło w pewnym sensie niezupełne, bo postać ostateczną uzyskujące dzięki scenicznej realizacji [...] Z kolei znawca teatru, zajmujący się inscenizacyjną stroną przedstawień Białoszewskiego, teksty te potraktuje jako specyficzną odmianę jego liryki, ściśle związaną z pierwotnym, autorskim stylem jej prezentacji.

[s. 5–6]

Sprawę dodatkowo komplikuje brak jednoznacznych rozstrzygnięć autorstwa niektórych tekstów (zważywszy na ów twórczy tandem z Ludwikiem Heringiem). Świadomość wspomnianych trudności nie paraliżuje jednak badawczej odwagi i inwencji autora – przeciwnie, czyni teatralny eksperyment Białoszewskiego bardziej atrakcyjnym.

¹/ J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, wyd. IBL PAN. J. Kopciński (podobnie jak Sobolewska) interesował się twórczością Białoszewskiego od dawna, swoje przemyślenia drukował w „Pamiętniku Literackim” 1992 z. 4, w „Tekstach Drugich” 1993 nr 3; 1995 nr 1, w „Dialogu” 1993 nr 5; 1994 nr 11, w „Teatrze” 1996 nr 10; także w: *Pisanie Białoszewskiego. Szkice*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993.

Roztrząsania i rozbiory

– *Gramatyka i mistyka* przynosi dużo szerszy zakres zagadnień i problemów niż te, które sugeruje w podtytule określenie *Wprowadzenie*. Znakomicie natomiast tę właśnie funkcję spełnia rozdział *Poeta „osobny” w teatrze*. Jak w soczewce ogniskują się w nim kwestie najważniejsze dla czytelniczego i teatralnego odbioru sztuk Białoszewskiego. Odbioru – jak zaznacza autor – „szczególnego”, w którym porzucić trzeba przede wszystkim konwencjonalne wyobrażenia związane z utworami scenicznymi. Ułatwienie lektury podsuwa fragment rozdziału o intrygującym tytule *Jak czytać te sztuki*. To zwięzły, fachowy przewodnik, zbiór niemal praktycznych rad, pozwalający na oswojenie z dziwaczną materią tych tekstów.

Białoszewski nazywał swoje sztuki „scenicznymi formami liryki”, „teatrem skrótowej poezji”, „synteżami dramatycznymi, w których metafora realizuje się na scenie”, podkreślał tym samym silny związek łączący jego poezję z twórczością teatralną. Autorski trop okazuje się niezwykle przydatny. Pomysłowo wykorzystuje go Kopciński, szukając owych zależności i wzajemnego oddziaływania na różnych płaszczyznach: może nią być identyczny typ odbioru czy identyczne zasady rządzące obu formami artystycznej wypowiedzi. Podobnie jak w liryce, tak i w dramacie w centrum uwagi znajduje się *s ł o w o*. W kolejnych podrozdziałach tej części pracy autor odśladuje rozmaite motywacje jego użycia w tekście dramatycznym i scenicznej realizacji. Uwzględniając istotną rolę lingwistycznego eksperymentu Białoszewskiego, próbuje określić to wszystko, co złożyło się na oryginalność tzw. kodu estetycznego. Dostrzega również inną, niezwykle aktywną sferę, w której wyobraźnia poety-dramaturga miała swój udział: jest nią Biblia, liturgiczny obrzęd, wiersze romantyków czy osobliwy „mikromit” dzieciństwa. Wprowadza także w podstawowe zagadnienia dotyczące teatru Białoszewskiego: od słowa, jego powiązania z gestem, scenicznego ruchu, aktorskich działań poprzez specyfikę scenografii, rekwizytu, wreszcie źródeł teatralnych koncepcji. Sygnalizowane w tej części wątki myślowe powrócą w szczegółowych rozważaniach *Gramatyki i mistyki*.

Nie ulega wątpliwości, że sceniczne teksty Białoszewskiego to jeden z najtrudniejszych, a zarazem najmniej rozpoznany obszar jego twórczości. Szans zdobycia pełnego rozeznania – w odczuciu autora – nie dawała dotychczasowa literatura krytyczna, łącznie z jedyną w tym względzie monografią G. Kerényi *Odtaincowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego* (1973). Dramaty zawarte w tomie *Teatr Osobny* proponuje Kopciński odczytać na nowo. To ambitne przedsięwzięcie wymagało przede wszystkim zmiany istniejącej perspektywy badawczej oraz przełamania dotychczasowych sposobów czytania. Autor rozprawy tak oto prezentuje własną drogę wchodzenia w zagadkową materię tych tekstów:

Odkrywając „wewnętrzzną” dramaturgię sztuk Białoszewskiego, podążam w moich analizach tropem momentalnych skojarzeń poety, badam rozmaite pokłady jego wyobraźni, mnożę możliwe konteksty jego dzieła, dokonuję amplifikacji sugerowanych tam znaczeń, „natreszczam” i jednocześnie streszczam wielopoziomą akcję tych osobliwych

Świrek Białoszewski i jego egzegeta

dramatów. Do pewnego stopnia rekonstruuje też same przedstawienia teatralne, korzystając z materiałów utrwalonych na taśmach filmowych i magnetofonowych.

[s. 53]

Wysiłek badawczy Kopcińskiego z pewnością doceni ten, kto lekturę scenicznych syntez Białoszewskiego zamykał z poczuciem zakłopotania bądź czytelniczej bezradności. Dialogi większości sztuk „przypominają [...] raczej słowną zabawę, poetycki szyfr, kalambur, wyliczankę, ćwiczenie gramatyczne, algebraiczne równanie, tajemniczy rebus” (s. 24). Dla autora *Gramatyki i mistyki* wydają się jednak nie mieć tajemnic – odkrywa on niezwykle wręcz bogactwo znaczeń, szczególnie tych dotąd nie dostrzeganych, pozostających w ukryciu, ledwie przeczuty. Kopciński to badacz nadzwyczaj wnikliwy, przywiązujący niezwykle wagę do najdrobniejszego elementu dialogu, każdej repliki bohaterów, zalecenia wpisanego w didaskalia; niczego nie chciałby opuścić, pominąć, zostawić bez komentarza. Tak jak u Białoszewskiego słowo obrasta niezliczoną ilością skojarzeń, „miga znaczeniami”, tak u Kopcińskiego obcuje z wielokierunkową egzegezą symboliki słowa, pojedynczej metafory. Krok po kroku, w miarę opanowywania przestrzeni tekstu – wyluskuje kolejne znaczenia, odsłania coraz to głębsze jego warstwy. „Poetycko-symboliczne” dramaty Białoszewskiego zachęcają autora do ich odczytywania na kilku poziomach. Te różne poziomy nic sobie nie szkodzą, przeciwnie, wzmacniają się i wzbogacają wzajemnie. Do wydobycia skomplikowanych sensów tych sztuk podąża Kopciński różnymi drogami, korzystając swobodnie z rozmaitych narzędzi wyjaśniania i interpretacji. Dla postępowania badawczego nieobojętna wydaje się hermeneutyka w wersji Ricoeurowskiej, ale także impulsy płynące z różnych dziedzin współczesnej humanistyki (m.in. R. Jakobsona, C. Junga, P. Guirauda, M. Eliadego, E. Cassirera, G. Duranda). Interpretacje Kopcińskiego nie przypominają jednak filologicznego „piłowania”. Swoista pasja badawcza, multidyscyplinarne kompetencje pozwalają mu szczególnie żywo reagować na osobliwą „logikę” scenicznych partytur. Jego ciekawa, twórcza wyobraźnia odpowiednio współbrzmi ze specyfiką wyobraźni poety-dramaturga.

Zasadnicza część rozprawy poświęcona jest analizie jedenastu utworów scenicznych. (Zamykające dwa ostatnie rozdziały dotyczą związków tej dramaturgii z muzyką i sztukami plastycznymi). Autor prowadząc swój „romans z tekstem” nigdy nie zapomina o jego teatralnej wizji. Swoje wielopiętrowe wywody buduje wręcz kunsztownie, z niebywałą lekkością stylu, z rzadko spotykaną siłą sugestii. W tej sytuacji przyjdzie nam jedynie zasygnalizować najważniejsze kierunki jego rozważań.

W sztukach Białoszewskiego (szczególnie tych wczesnych) Kopciński odsłania wielorakie złoza wyobraźni mityczno-symbolicznej. Ślady pierwotnej sytuacji mitycznej pojawiają się już na poziomie słowa, metafory realizującej się na scenie. Stanowią często istotny element poszczególnych dramatów, bywa niekiedy, że przesadzają o ich strukturze. Jak stwierdza autor: „Białoszewski poszukując mitycznej jedności między słowem, rzeczą, myślą i uczuciem [...] za własne przyjmując

Roztrząsania i rozbiory

je mityczne zasady oznaczania i rozumienia świata” (s. 42). W analizowanych tekstach to także sprzężony z nimi „proces symbolicznych projekcji”. Aby ów proces w pełni zrozumieć, Kopciński wielokrotnie sięga po kategorię symbolu, który, jak u Ricoura, „daje do myślenia” i, niczym u Guirauda, otwiera na transcendencję, odnajdując zagubiony wymiar życia człowieka. Kopciński stara się wyjaśnić nie tylko wieloznaczny sens owych mityczno-symbolicznych projekcji, ale pokazać jakby od środka groteskowy, parodystyczny sposób ich kreowania przez poetę.

W interpretacji badacza „sceniczne formy liryki”, nie tracąc swego ludycznego charakteru, przestają być *j e d y n i e* światem słowno-językowych gier. Lingwistycznym operacjom pragnie on przydać głębsze znaczenie: „Sam język – słownik i gramatyka – to dla Białoszewskiego największa, żywa synteza ludzkiego poznania i doświadczenia” (s. 45); to właśnie w gramatyce „poeta dostrzega prawa i pierwotną matrycę relacji międzyludzkich, ślad tego, co w człowieku pierwsze i elementarne” (s. 36). Przyjęcie takiego założenia sprawia, że praktyka dramatyczno-teatralna Białoszewskiego jawi się autorowi rozprawy jako dziedzina specyficznego doświadczenia egzystencjalnego i metafizycznego. Groteskowe, pełne zagadkowości dialogi bohaterów – według Kopcińskiego – kryją w sobie niepokój związany z możliwością poznania i opisanja ludzkiej kondycji w jej tak podstawowych przejawach, jak miłość, przemijanie, cierpienie, śmierć. Dialektyka życia i jego sprzeczności, odwieczna gra z losem rodzą pytania o sens ziemskiego porządku egzystencji, każą szukać odniesienia w sferze idealnej, transcendentnej. W mikrodramacach Białoszewskiego – jak dowodzi Kopciński – dochodzą do głosu rozmaite sposoby kontaktowania się z Najwyższym, zmagania z tajemniczym Bytem, którego boskie plany wobec człowieka wydają się tyle nieprzeniknione, co paradoksalne (Bóg „skazujący” na śmierć i jednocześnie ratujący Zbawieniem). Interesująco układa się również relacja filozoficznie zorientowanej przestrzeni: ziemski konkret zostaje „prześwietlony” niebem, niebo ściągnięte na ziemię, przymierzone do ziemskich realiów.

Autor *Gramatyki i mistyki* znajduje jeszcze inny – przydatny w rozumieniu i wyjaśnianiu – sposób czytania. Z niezwykłą uwagą (i lekturową przyjemnością!) śledzi wszelkie intertekstualne uwikłania tych dramatów. Wykorzystanie „rozmaitych pokładów tradycji, aluzyjnego zblizania do siebie idei, tematów, wątków – zamykania ekstraktu cudzej myśli we własnym słowie” (s. 38). W „teatralnych partyturach” Białoszewskiego dostrzega liczne odwołania do konkretnych ksiąg Starego i Nowego Testamentu, utworów poetyckich i dramatów Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Każde z nich stanowi dlań istotny element budowy znaczeniowej tekstów, współtworzący nowy sens oryginalnych poszukiwań poety-dramaturga. Rozszyfrowując intertekstualne relacje Kopciński określa ich miejsce i funkcje w strukturze, pyta o ich odmienioną semantycznie nośność. W przekornych intertekstowych grach Białoszewskiego szczególna rola przypadnie cytawowi, aluzji. W nawiązaniach do *Pisma Świętego* nie stają się one prostą alegacją, są natomiast nieustannie reinterpretowane i przetwarzane (podobnie rzecz się ma w odniesieniu do utworów romantycznych). Dramaturgia Białoszewskiego – o czym przeko-

Świrek Białoszewski i jego egzegeta

nuje Kopciński – często sięga po liryczny pastisz, parodię, trawestację, parafrazę... Stąd blisko już badaczowi do teoretycznych zamyśleń o skomplikowanej genologicznie naturze sztuk *Teatru Osobnego*.

Na koniec jedna wątpliwość i parę drobnych uwag. W większości swoich analiz Jacek Kopciński silnie podkreśla aspekt „metafizyczności”, co (w przypadku tak ascetycznych utworów, jak *Żmud*, *Działalność*, *Imięstów*) może kojarzyć się z pewną nadinterpretacją. Pamiętajmy jednak, że książka Kopcińskiego kształtowała się w specyficznym klimacie badawczym lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Odkrywano wówczas „świecką mistykę”, pisano o franciszkanizmie, o „religijności bez centrum”, panteizmie², lirycznych epifaniach, pytano „Czy Białoszewski jest poetą metafizycznym?”³. Rozważania autora rozprawy wyrastają z owej aury, by podążać jednak własną drogą. Nie jestem pewna, czy replika postaci *Wą* brzmiąca „mindoni” daje się odczytać jako aluzja do tragedii *Mindowe* Słowackiego. To dziwaczne określenie powstaje tu raczej z polykania, skracania słów (pod wpływem silnej emocji, strachu); błądność naszej bohaterki nie musi mieć koniecznie romantycznych paranteli, przypomina potoczne: „błada jak trup”, u Białoszewskiego zamienione w formę imienia „Jaktrupbłada”. Na stronie 178 pracy wkradł się błąd – przywołana koncepcja symbolu nie pochodzi od G. Duranda, a od P. Ricoeura (Durand jedynie na nią się powołuje, co wyraźnie zaznacza w swym studium).

Gramatyka i mistyka to pierwsza nowatorska próba spojrzenia na dramatyczno-teatralny dorobek Białoszewskiego, do którego najlepszym komentarzem byłyby słowa E.D. Hirscha: „czasami interpretacja jedynie «pogłębia» nasze rozumienie; niekiedy jednak może je autentycznie «zmieniać»”⁴.

Anna ŚWIREK

^{2/} Zob.: A. Sobolewska *Mistyka dnia powszedniego*, Warszawa 1992, s. 69–70.

^{3/} Por.: *Pisanie Białoszewskiego...*, s. 96–113 oraz s. 179–190.

^{4/} E.D. Hirsch *Rozumienie, interpretacja i krytyka*, w: *Znak, styl, konwencja, wybór i wstęp* M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 200.