

Karol Samsel: Białoszewski w służbie Hestii. Teatr na Tarczyńskiej w świetle pism Arystotelesa

Wydaje mi się, że powinniśmy to powiedzieć głośno. Niedostrzeżenie w „Wiwisekcji” Arystotelesa jest pewnym zaniedbaniem. Dostrzeżenie z kolei przede wszystkim motywu biblijnego – łatwo owocować może nadużyciem. Podejrzane zdają mi się również tropy teologiczne, do których Białoszewskiego pastisze stylu scholastycznego łatwo są sprowadzane – pisze Karol Samsel w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Białoszewski. (O)pisanie dramatu (nie)codziennosci”.

1

Podobno był niebywale zadowolony, kiedy usłyszał po raz pierwszy „czułą” formułę Artura Sandauera na swój temat: „U Mirona słowa pękają jak kasztany”. [1] Sandauer, ten sam, który po latach określi dosyć bezwzględnie Białoszewskiego „satanistą języka” [2], przed 1960 rokiem nie tylko wydawał się amatorem Teatru na Tarczyńskiej, lecz także koneserem oraz (całkiem niezłym) egzegetą mikroznaczeń rodzących się na scenie teatru domowego autora *Obrotów rzeczy*. „Teatr domowy” to zresztą określenie nie moje, a – Jacka Kopcińskiego – „teatr domowy przez wiele lat stanowił najważniejsze laboratorium poetyckie Białoszewskiego” [3], czytamy u autora *Gramatyki i mistyki*. Co najmniej dwa skojarzenia przemyślane i wypowiedziane w tym miejscu – pozwolą nam skutecznie przejść dalej... Bez nich – już na

samym etapie wstępu – ugrzęźlibyśmy w niedopowiedzeniach, zwodniczej poetyckości i nieporozumieniach, materia naszych rozważań jest bowiem tym razem wyjątkowo migotliwa i „homonimiczna”.

Skojarzeniu pierwszemu patronuje Hestia. To istotny symbol, a niejako słowo-klucz otwierające intelektualną wyobraźnię, umożliwiające, jak się zdaje, właściwie, tzn. dopasowane do niego samego – mówienie o teatrze Białoszewskiego. Otóż to, ekspresji właściwej zdarzeniom rozgrywającym się na Tarczyńskiej 4 czerwca 1955 roku (i później!) wcale nie patronuje Dionizos, czy pieczętowane jego osobą misteria eleuzyjskie, Antesteria, ani pieśń kozła. W planie wielkiego porównania (którego nie warto się w tym przypadku bać) można chyba powiedzieć, że Białoszewski umiejętnie gra tu tak, ażeby wygrywać niemożliwe, tzn. obywać się bez szaleństwa Dionizosa do tej pory zdającego się warunkiem sine qua non nie tylko teatru, ale i metateatralności. Rozstrzygnijmy od razu: tak apodyktyczny warunek nie istnieje, a autor *Wiwisekcji* przenosi teatr w dziedzinę inną niż dotychczasową. Przynajmniej formalnie (wiadomo, publiczność musi być przywiązana do semantyki Dionizosa, więc tym samym – z niechęcią patrzeć na semantykę Hestii). Idąc w stronę meritum – czego dowodzi autor *Wiwisekcji*? Znów pozwolę sobie ująć rzecz niedosłownie: że „metateatralne” możliwe jest nie tylko z Dionizosem, ale i z Hestią do spółki. Doprecyzujmy – godząc się na pewne ryzyko wyrażenia – z Hestią oszalała, wszak u Białoszewskiego nie idzie już bynajmniej o reprezentację szaleństwa Dionizosa (ich szczyt osiągnięty został w dramaturgii Witkacego, a pod tym względem nawet Witold Gombrowicz pozostaje wobec autora *Szewców* wtórny) – chodzi o reprezentację szaleństwa Hestii, i znów doprecyzujmy: pierwsze

literackie reprezentacje szaleństwa Hestii. Białoszewski jest pionierem, również w znaczeniu (ujmijmy to) mityczno-, mitologiczno-semantycznym.

Hestia nie lubi ogromu. Ani jedności w wielości. Hestia preferuje pejzaże pustynne. Scena pudełkowa jest dla niej dokładnie tym samym horyzontem, co dla „dionizyjczyków”, chociażby, scena symultaniczna, szaleństwo jest więc tu zamknięte wspólnym czasem i przestrzenią, zwierane jednym „równinnym” układem – jak gdyby ze strachu przed Dionizosem wielbiącym rozległość. Hestia zna dobrze *horror vacui*, więc wie, że to groza produkująca (i reprodukująca) złudzenia. To zaś różni służbę Białoszewskiego pod sztandarami Hestii od służby Grotowskiego. Także Teatr Laboratorium preferował pejzaże pustynne, a ogromu nie uznał nigdy. Niemniej jednak – Grotowski ucztował, i to nader chętnie, na gruzach złudzeń. Interesował go rozpad, co wskazywało na Dionizosa, wszakże karmiąc się prawdami, karmił się również iluzjami. Jeden z drugimi zdawały się zmieszane „w dionizyjским ciągu” – jak ziarna i plewy – ze sobą. Białoszewskiego teatr Hestii musiał mieć antyiluzyjny charakter. Wszystko pozostawało „odkryte i odsłonięte” przed oczami widza – dokładnie tak, ażeby w podgrzanej atmosferze inscenizacji-nie-inscenizacji słowa ostatecznie „pękały jak kasztany”. Amatorka, chałupnictwo wręcz miało okazywać się tu alchemią, trochę tak, jak w *Traktacie moralnym* Czesława Miłosza, w którym „gwiazda przeobrażeń wrząca” widziana jest tylko przez „przędę poczwarki”. Dopowiedzmy może, o czym dokładnie jest tutaj mowa – „poczwarki nietykalnej”, „poczwarki zdarzeń”. [4]

Jeśli rzeczywiście *Wiwisekcja*, *Wyprawy krzyżowe*, *Osmędeusze* albo *Wą* dałyby się obronić jako pierwsze literackie reprezentacje szaleństwa Hestii, a zatem dzieło oryginalnej maszynierii teatralnej

Białoszewskiego wprowadzonej w ruch odmiennym niżeli pozostałe, „domowym” sposobem, należałoby chyba rozważyć powrót do początku: nie tylko przecież do *Poetyki* Arystotelesa, ale i do jego *Metafizyki*, z której *Poetyka* wyrasta. Białoszewski – nie tylko tworzy nowy obraz spektaklu, projektuje również nowy wizerunek dramatu. Jeżeli w ogóle miałyby się więc utrzymać, „hestyczna” semantyka musiałaby do Arystotelesa wrócić, by dostosować go do swoich potrzeb. Dlaczego? Cóż, z dość jasnej przyczyny – Arystotelesowska *Poetyka* wyrosła, niejako z natury, ze służby teatrowi Dionizosa i po dziś dzień na współczesnych już usługach tego teatru pozostaje. Nikt nie wykraczał – nie ośmielił się tak daleko wykroczyć, ażeby to jej przesłanie reformować oraz aktualizować. Działo się wręcz przeciwnie – jawiło się ono jako fundamentalne, bez mała aksjomatyczne. By osiągnąć swój cel, Białoszewski musiał zatem wysadzić, zdetonować, same podstawy myślenia o teatrze i teatralności...

Może dopowiedzmy – nawet jeżeli trop miałby okazać się fałszywy i zawieść nas na manowce – jedyny model teatru, z jakim Sandauer kojarzył „samoteatr” Białoszewskiego, to teatr epicki Bertolda Brechta. [5] Owszem, niewykluczone jest, że autor *Śmierci Mitrydatesa* ulega tutaj powszechnie panującej na Brechta modzie. W roku, w którym Białoszewski „obwieszcza” na Tarczyńskiej program drugi swojego teatru, zawierający m.in. *Wyprawy krzyżowe*, Brecht bowiem umiera (mowa tutaj o roku 1956), a Swinarski w Polsce intensywnie przenosi na scenę rodzimą kolejne sztuki dramaturga (i tak – aż do 1962), poczynając wprawdzie od dyplomowych *Karabinów pani Carrar*, kończąc z kolei na sztandarowej: *Operze za trzy grosze*. [6] Wszystko zdaje się oddychać Brechtem, przynajmniej między 1955 a 1960, lub – z niewielkim opóźnieniem – między 1957 a 1962. Dopatruje się go nawet młody Stefan Treugutt... w *Aktorze* Cypriana Norwida z 1960 roku (w reżyserii Teresy Żukowskiej), mówiąc m.in. o „z Brechta symbolu

znaczącym” zwieszonym „nad sceną”. [7]Również Białoszewski przenieś Norwida na scenę swojego teatru: nie będzie to już Teatr na Tarczyńskiej, a Teatr Osobny, jego ostatni, klasyczny program, na którym wybrzmiały fragmenty *Kleopatry i Cezara* w wyborze Ludwika Heringa. Strój Ludmiły Murawskiej odgrywającej Kleopatę – sztywny prostopadłością szaty wyglądający na tekturowy – może sugerować brechtowski, tj. epicki oraz antyiluzyjny, klimat adaptacji. Dość powiedzieć, że Brechtowski trop Sandauera przepadł... Nie podjął go najbardziej liczący się interpretator dramaturgii Białoszewskiego, Kopciński. Nie wytykam mu zaniedbania. Raczej sugeruję, ośmielam się podpowiedzieć, że do utraconego zawsze warto powrócić, przynajmniej dopóty, dopóki nie znika, nie przepada w niekończącym się polu horyzontu.

Program programowi nierówny... Odwieczna zasada różnorodności sprawdza się niewątpliwie również w wypadku pracy teatralnej Białoszewskiego. Aby jakkolwiek ruszyć do przodu, ruszyć wszelako, nie wykonawszy przypadkiem żadnego fałszywego ruchu, ruszyć, analizując specyfikę teatru Białoszewskiego rzekomo spod znaku Hestii – jak zaręczaliśmy, winniśmy wyraźnie oddzielić od siebie wszystkie cztery wydarzenia sceniczne (i literackie): program pierwszy, program drugi, program trzeci oraz program czwarty. Tym razem przejdę do rzeczy bez zbędnej zwłoki – najwięcej wątpliwości – co do integralności całego projektu dramaturgicznego, wzbudzają we mnie program trzeci, a także czwarty. Trzeci – bo symbolizuje przejście Białoszewskiego między formułami – *Żmud, Stworzenie świata i Osmędeusze* powstają już w Teatrze Osobnym, nie zaś w Teatrze na Tarczyńskiej. Czwarty, zawierający pierwotnie sześć sztuk dramatycznych [8], wywołuje mój niepokój z nie mniej konkretnych powodów: przed ich wystawieniem Białoszewski drukował cały set na łamach „Dialogu” [9], co musiało realnie wpływać na cały proces ich tworzenia. Ostatnia istotna uwaga w

tym wątku dotyczy „słów [Białoszewskiego KS] pękających jak kasztany”. Wiemy o tym, że Sandauer wypowiedział je w odniesieniu do *Pieśni na krzesło* i głos, a więc – kabaretu z pierwszego programu występów Teatru na Tarczyńskiej. To kolejna przesłanka na rzecz decyzji, ażeby wpisując dramaturgię Białoszewskiego w problematykę pism Arystotelesa (nie tylko wszak tych „poetologicznych”), przynajmniej przy pierwszym, próbnym podejściu – oprzeć się na ograniczonym repertuarze przykładów tylko z pierwszego i drugiego programu. Proponowałbym więc, aby była to ikoniczna i reprezentatywna *Wiwisekcja* z programu z 1955 roku – a także dobrze znane i cieszące się powodzeniem *Wyprawy krzyżowe* z 1956 roku. Późniejszy teatr Białoszewskiego (po 1956) wymaga, jak się zdaje, wciąż ostrożnych i zniuansowanych rozpoznań...

Jeżeli metaforę – a właściwie metaforę pojęciową – teatru Hestii bylibyśmy w stanie utrzymać, czego uczyłby nas przykład dramatów Białoszewskiego? Konkretnie? Najpewniej tego, że innymi miarami należy odmierzać szaleństwo Dionizosa, innymi szaleństwo Hestii, szaleństwem tzw. teatru domowego zaś jest, będzie: „samoteatr”. To przechodzenie obydwu jakości w siebie warto dokładnie scharakteryzować – oczywiście, wydobywając *modus operandi* Białoszewskiego, emancypującego się z zastanej przez siebie pojęciowości teatralnej. Zdaje się, że trudno o lepszy przykład w obrazowaniu tej transformacji aniżeli *Wiwisekcja*, sztuka autora *Obrotów* rzeczy najbardziej może kojarząca się z Arystotelesowskimi *Poetyką* oraz *Metafizyką*.

Vivisectio to z łaciny, najdosłowniej, „cięcie żywego”. „Dwie ręce w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami” daje Białoszewskiemu dziesiątkę protagonistów rzekomo „ubranych w czarne sutanny i białe kryzy, po rembrandtowsku”. [10] Pozornie jest to lekcja lustrzanej anatomii, gdzie poglądy palców prawych „przeglądają się” w antypoglądach palców lewych nieomalże niczym – w zwierciadle wędrującym po gościńcu. Tkwi w tym wszelako pewien układ, cała struktura, nie więc porządek prostej – choć brutalnej – rembrandtowskiej lekcji, a złożoność, polifoniczność zgromadzenia, soboru, tyle że – jak chciałoby się rzec – soboru nie teologów tym razem, a filozofów. Filozofów-grafomanów, jak to u Białoszewskiego, reagujących na nagłe objawienie się Grzebienia jaskrawo, wrzaskliwie i bełkotliwie:

KCIUK LEWY ze wzrastającym niepokojem

Co znaczy grzebień?

Panowie,

co znaczy grzebień?

KCIUK PRAWY:

Nie da się wyczesać jego objawem ani jednego ziarnka z peruki jego idei.

LEWY MAŁY:

Ale on nas czesze.

PRAWY MAŁY:

Do równości.

PRAWY WSKAZUJĄCY:

Wyrównajmy forum swoją nieobecnością!

LEWY WSKAZUJĄCY:

Opuśćmy miejsce myślenia! [11]

Białoszewski chętnie używa tutaj formuł arystotelesowskich i pseudoarystotelesowskich, choćby – bawiąc się opozycją bytu i substancji („Myślmy szybko: czym jest grzebień wobec bytu?” „Nie pytać: wobec bytu. Pytać, czym jest zjawisko grzebienia”) [12], bo i o grę poniekąd, o zabawę, prazabawę wręcz, tutaj chodzi. Ujmijmy to może jeszcze inaczej: byt, zjawiskowość, objawy, a nawet „peruka idei” – wszystko to stanowi – bardzo symbolicznie rzecz ujmując – przewyżnienie standardowego modelu uprawiania dramaturgii, do którego instrukcje Arystoteles pozostawił w *Poetyce* – przewyżnienie *Metafizyką*, autorstwa tegoż samego Arystotelesa. Sam proces „wycofywania się” teatru z *Wiwisekcji*, a zatem – jak już ustaliliśmy – zastępowania *Poetyki Metafizyką*, ma w sobie coś z relacji podstawieniowych gier językowych Wittgensteina. Chciałoby się powiedzieć, że Białoszewski gra pustą kartą i nią właśnie operując – na rzecz swojego teatru Hestii – wypiera ostatecznie z ram własnej „sceny domowej” teatr Dionizosa.

Teatr Hestii w *Wiwisekcji* zawiera się w nakazie zastosowania swoistego „zera przestrzennego” mającego wypełniać tradycyjną przestrzeń spektaklu – „wszystko w skrzynce z amfiteatrem bez dna albo w krześle”. [13] Nie ma tu miejsca na psychodramę – ale nie ma też miejsca na entropię. Wspomniane „zero przestrzenne” dotyka wszystkiego, w miejsce twarzy aktora (twarzy „epifanogennej”) wyrasta u Białoszewskiego nie rembrandtowski detal, ale „twarz-brzusiec” [14], czyli... poduszka konkretnego, wprawionego w ruch palca, naturalnie w rękawiczce. Miron fantazjował o *Wiwisekcji*... Chciałoby się powiedzieć, że – o ile metaforoplastyka Ludwika Heringa, wykorzystywana rozlegle np. w *Osmędeuszach* czy *Wyprawach krzyżowych*, mogła mu być do pewnego stopnia obca, prosta idea radykalnego, zakonnego wręcz prowizoryzmu, była czymś, czym chętnie mógłby – w sprzyjających

warunkach – troszeczkę, en peu, pozadziwiać świat. Poeta roił sobie – oczywiście także autoironicznie: co prawda, krzesło jest moim teatrem, cała Europa jest jednak moją widownią, cała Europa! – począwszy od polskich miasteczek:

Wtedy kucałem za krzesłem z narzuconą płachetką, a palce rąk odgrywały wszystko co trzeba w dziurze do siedzenia po wyjęciu krążka. Raz nawet w Paryżu kucałem przed światową Leonor Fini w trenach, piórach i dżetach – jak łoża z „Lido” – nie rozumiała słowa po polsku a wołała: „très interessant!...”. A może to Sartrowa do Sartre’a w parę lat później na schodach u mnie na placu Dąbrowskiego? – już nie pamiętam. [15]

Może warto podkreślić: „kucanie” Białoszewskiego z *Wiwisekcji* wyprzedza Różewiczowskie rozwiązania teatralne i zapowiada je, choćby z najbardziej charakterystycznego w tym przypadku Na czworakach. To intrygująca paralela, a w sprzyjających warunkach może prawdziwie rozpalać wyobraźnię. Jakże inaczej wyglądałaby historia polskiego dramatu XX-wiecznego, gdyby cztery programy Teatru Białoszewskiego były zaledwie preludium do dalszych działań, a w dalszej perspektywie: stanowiły nową siłę dramatopisarską, mimowolnie (lub też z premedytacją) depreczującą znakomitemu wówczas Różewiczowi po piętach. Czy mielibyśmy do czynienia z antagonizmem dramaturgów?

Adoracja Grzebienia odbywa się w *Wiwisekcji* w duchu przypominającym refleksje Arystotelesa z Księgi X *Metafizyki* – dotyczące jedności, wielości, jedności w wielości oraz równości, nierówności, a także równości w nierówności. Palce – jak informuje nas

poeta – „zbierają się w stalle” i „śpiewają »Godzinki«”. [16] Chciałoby się powiedzieć: „Godzinki” arystotelesowskie – to z *Metafizyki* Arystotelesa Białoszewski formułuje tutaj wzór „palczanej” dewocji, adoracja Grzebienia przebiega w tej sytuacji w spójnym rytmie modlitewnego apelu: o tyle litanijnym, o ile metafizycznym, o ile arystotelesowskim. „Nieugaszona w prawdach istoto grzebienia”, intonują Lewe Palce, co zaraz zręcznie podchwycą Wszyscy – „Zamigasz jako ryba / abstrakcyjnej ości”. [17] Kłębek modlitwy rozkręca się finalnie – już niehamowany przez jakiegokolwiek skrupuły – składa ofiarę ze swojego rozplotu Grzebieniowi, którego nieprzerwanie uznaje za mesjasza:

On – zawieszenie zwątpień między niepewnością zwątpień a zwątpieniem w niepewność.

On – rytm tożsamości.

On – wieloznaczność rzeczywistości.

On – wszystkojedność wszystkiego w byle czym.

On – realium abstrakcji.

On – zabawa, której człowiek nie wymówi ani się nią nasyci.

w ukłonach do ziemi spełzają po stopniach na dno amfiteatru

Ukorzmy się przed nim.

Módlmy się do przejrzystości choćby cząstki jego o przebląkanie całości. [18]

Ton adoracji wyraźnie zmienia się wraz z zastąpieniem Grzebienia Solniczką. Palce lewe stają się „damami zakwefionymi, w czepcach”, a prawe zajmują pozycje piękniśiów i zalotników, tak, jakby dotychczasowy absolut został zastąpiony bóstwami miłości, Afrodytą, Erosem, bo to jeden/jedna z tej dwójki zdają się odpowiadać za całą

podmianę i jej patronować... Arystotelesowska retoryka nie opuszcza nas jednak w *Wiwisekcji* na długo. Pragnąc „uczcić” Solniczkę-Pierwszą Poruszycielkę, palce wprawiają się w obrót dookoła jej osi:

LEWE PALCE kołując

Uczcijmy pismo przedmiotów.

PRAWE PALCE spiralując

Spiralą abstrakcji.

LEWE PALCE spiralując

W byle sprężynie!

PRAWE PALCE spiralując

Choćby w trzepaczce!

Wkręca się od dołu spiralnie Trzepaczka do piany [19]

Oczywiście, Białoszewski parodiuje tutaj też scholastykę z Arystotelesa czerpiącą – palce przypominają w tym wypadku nie tylko rembrandtowskich anatomów, ale i doktorów Kościoła, „serafickiego” Bonawenturę, „anielskiego” Tomasza z Akwinu, „subtelnego” Jana Dünsa Szkota, czy jeszcze wcześniejszych Anzelma z Canterbury i Roberta Grosseteste’a. Tango następujące zaraz potem staje się symbolem ich osobliwego zjednoczenia, słowa piosenki knajackiej „Dobrze jest / wyrwać świni / choć jeden włos” [20], którymi *Wiwisekcja* się kończy, brutalnie redukują jednak całe arystotelesowskie pasmo refleksji snute do tej pory z powodzeniem na pograniczu teologii i filozofii do prozaicznego osiągnięcia szajki złodziejskiej. „Choć jeden włos / świni” zastępuje tutaj złote runo – na prawach zbrutalizowanej synekdochy w *Wiwisekcji* panującej – nakazującej postrzegać zasadę rzeczywistości, *arché*, w Trzepaczce czy Grzebieniu. Zasadę rzeczywistości, podkreślmy, a nie Boga Starego Testamentu, do czego usilnie usiłował przekonywać nas Kopciński:

*Tym samym hymn palcowych doktorów – i cała Wiwisekcja –
odsłania jedno z najważniejszych źródeł wyobraźni
Białoszewskiego. Jest nim symbolika Starego i Nowego Testamentu,
nieustannie reinterpretowana i przetwarzana przez poetę w opisie
jego wewnętrznych doświadczeń.*

Wydaje mi się, że powinniśmy to powiedzieć głośno. Niedostrzeżenie w *Wiwisekcji* Arystotelesa jest pewnym zaniedbaniem. Dostrzeżenie z kolei przede wszystkim motywu biblijnego – łatwo owocować może nadużyciem. Podejrzane zdają mi się również tropy teologiczne, do których Białoszewskiego pastisze stylu scholastycznego łatwo są sprowadzane. Kopciński pisze w tym względzie m.in., że: „można czytać *Wiwisekcję* jako poetycki skrót ludzkich kontaktów z Najwyższym”. [22] Byłbym ostrożny w narzucaniu owej optyki – przy całym postsekularnym tembrze *Wiwisekcji*, ściśle odsyłającym do Arystotelesa i scholastyków jako konwencji, do „godzinek” zaś jako do gatunku modlitewnego, gatunku jednakże tu nie „praktykowanego”, a „transmitowanego”: w funkcji dramatycznej funkcji podawczej. Białoszewski zdaje się ostrożny aż do najlżejszego wyczulenia nerwów. Wydaje się, że wie dość dobrze, że teatr Hestii nie wymaga kapłanów, koryfeuszy ani przewodników. Co innego już: echa... Je oczywiście produkuje i powiela, w tym również i echa kapłańskich teatrów, echa koryfejad, echa filozoficznej spekulacji i scholastycznego równania...

Wyprawy krzyżowe Białoszewskiego wymagają przemyślenia Poetyki Arystotelesa na nowo i – co tutaj dużo mówić – zweryfikowania jej ostatecznego przesłania. Z legendarnego traktatu Stagiryty wyodrębnić należy inne passusy, wyświetlić cytaty, nierzadko całkowicie, odmienne, jak choćby ten o Chajremonie, poecie dramatycznym sprzed 380 r. p.n.e., twórcy dorobku uważanego dziś za niesceniczny lub mało sceniczny. W przeciwieństwie do swoich „późnych wnuków” Arystoteles nie ma wątpliwości, że Chajremon istotnie uprawia dramatyczną „sztukę naśladowania”. Filozof orzeka jednoznacznie – że:

należy nazwać poetą tego, kto sprawia sztukę naśladowania, jeśliby nawet używał różnych miar wiersza jednocześnie, jak np. uczynił to Chajremon, który stworzył rapsodię pt. Centaur, stanowiącą mieszaninę różnych miar wierszowych. [23]

Z otchłani zbiorowej niepamięci w ostatnich latach przywołał ów fragment jedynie... Zenon Fajfer, konstatując m.in., że „współczesnemu hybrydycznemu Chajremonowi o wiele bliżej było do Likeionu niż do Akademii”. [24] Białoszewski także – pozostawał po przeciwnej Akademii stronie, uprawiając w *Wyprawach krzyżowych* „antysienkiewicziadę” [25], a także – tworząc przeciwko Krzyżowcom Zofii Kossak-Szczuckiej. Jego „Likeion” rodził się z gestu zanegowania i sprzeciwu. W obronie czego? Cóż, użyję słów mocnych – sztuki czystej, bo formułujący się tu Teatr Hestii, jeśli miał przetrwać, musiał dobić się sedna prawdy o sobie, tzn. pojęcia literatury w stanie czystym. *Poetyka* Arystotelesa – z całą pewnością dawałaby legitymację do tego rodzaju „wywrotowych” „odruchów” i ruchów. Potrzeba było tylko jednego, odczytania jej na nowo. Z podobną uważnością, z jaką chociażby

Henryk Podbielski wiele lat temu zauważał: „Arystoteles doradza w swojej Poetyce nadawać językowi charakter mowy obcej”. [26] Czym bowiem jest ta rada, jeżeli nie pośrednim wezwaniem do uprawiania awangardy, stosowania chwytu udziwnienia? Przeczytanie *Wypraw krzyżowych Poetyką* to, niejako, uznanie w tekście Arystotelesa potencjału zupełnie nowego rodzaju – zobaczenia w nim zaszyfrowanego archetekstu, utajonej instrukcji uprawiania awangardy literackiej.

Chciałoby się powiedzieć, że *Wyprawy krzyżowe* to przekonująca i stosunkowo dokładna lekcja tego, jak teatr Hestii chce praktykować (ale i celebrować) swoje formy monumentalne. Innymi słowy, jest to pokaz monumentalnych możliwości „hestycznej” semantyki teatralnej. Zaczynamy od skandowanej sceny rzeźnickiej: jatkę symbolizować ma rekwizyt dwuznaczny, bo na poły groteskowo historiozoficzny (w tym też donkiszotowski), a na poły „makabryczno-wędrowny” – „końskie głowy na kołowrocie”. [27] Rychło cała quasi-sceneria ulega „przepiętrowaniu”: z ról rzeźnickich w role rycerskie „wskakują” „wypiętrzeni” w jednym momencie Baldwin i Symeon (Białoszewski i Lech Emfazy Stefański), zaś „cała rzecz gadana”, rozpędzająca się logorea, tyczyć zaczyna zaginięcia korony Króla Jerozolimy. Kolejne metamorfozy postaci skutkują narastającym szaleństwem języka, którego zawrotna, a właściwie paranoiczna erudycja zdaje się dowodem opętania całego tekstu przez nieprzyjaznego mu ducha, opętania, którego nijak nie należy egzorcyzmować. Białoszewski-Baldwin prześpiewuje bizantyjskie „Hagios Mozaikos” „na melodię *Bogurodzicy*”. [28] Stefański-Dziewica Arabska – przedziera się do niego, stale brana przez krzyżowców za „urwany kawałek namiotu lub falę kwarcytową”. [29] Taki obłęd należy ogołocić, należy rozebrać, „wyzerować”, nie egzorcyzmować. Nic dziwnego, że koda przygotowana dla owego ekstra-panoptykalnego teatru to „zdjęcie pasów cnoty i

rozkulbaczenie kobyły historii”. [30] Dobitnie i symbolicznie współgra to z adresami literackimi, które *Wyprawy krzyżowe* Białoszewskiego „ewokują” – słyhać tu nie tylko „uderzenia toporem” [31], ale także, równocześnie, Jarry’ego, Micińskiego parodiowanego przez Jaworskiego (Romana), a nawet coś w rodzaju Białoszewskiego składniowej interpretacji stylu Norwida, tej ryzykownej i nienaturalnie wydłużanej – z dramatu *Kleopatra i Cezar*. [32]

*

„Arystoteles nie zdefiniował litości i strachu. Ja je zdefiniowałem” [33], nonszalancko stwierdzi Stefan z *Portretu artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce’a. Wróci do tych słów wspomniany już Fajfer, podkreślając równocześnie, że „arystotelesowskie inspiracje, zagadnienia i ślady są u Joyce’a liczne i wyraźne”. [34] Dlaczego czegoś podobnego nie zdołaliśmy powiedzieć jeszcze do tej pory o Białoszewskim? Były przecież próby podobnego określania rzeczy po imieniu, ba, były i napominania interpretatorów, którzy tę zaległość dostrzegali – piętnowali. Takich choćby, jak Henryk Pustkowski piszący o cyklu trzech wierszy poety, o *Obierzynach*:

Pierwsza część Obierzyn byłaby filozoficznym wyznaniem wiary „wczesnego” Białoszewskiego. Nazwano go już wówczas „reistą”, ale też bardzo szybko został „zawłaszczony” przez „lingwizm”. Wyrwano jakby Białoszewskiego z filozoficznego zaplecza, które (moim zdaniem) jest zakorzenione w Arystotelesie (w przywoływanej już Metafizyce) [...]. W cyklu Zmysłów pierwoustroje i Romans z konkretem tworzy Białoszewski swój poetycki odpowiednik Metafizyki. [35]

Przecież powiedziałby (zapewne) za Stefanem z Joyce'a, a właściwie mógłby powiedzieć – „Arystoteles nie zdefiniował teatru. Ja go zdefiniowałem”. Ale nie byłby to przecież (co już wiemy) odruch przeciwstawienia się Arystotelesowi, raczej: próba przeprowadzenia Stagiryty aż do samych granic definiowania swoich własnych, wypracowanych przez siebie, pojęć. Białoszewski jest więc tu w pewnym sensie Wergiliuszem, buntowniczym Wergiliuszem... We wspomnianych tu *Obierzynach* „wyciąga [...] skrajne konsekwencje z myślenia fenomenologicznego i fenomenologicznej koncepcji słowa [...]. I idzie dalej” [36] – jak orzeka Barbara Sienkiewicz. Zamiast więc nazywać go za zdeorientowanym i rozdrażnionym Sandauerem „satanistą języka”, proponuję, nazwijmy go post-arystotelikiem lub arystotelikiem. Arystotelikiem niepokornym. Biorąc z kolei pod uwagę to, jak osobliwie (i nieoczekiwanie) jego dramaturgia z Arystotelesowską *Poetyką* rezonuje, nazwijmy go także praktykiem. Praktykiem arystotelejskiego buntu. Dosyć wyraźnie wszakże pokazaliśmy, że Arystotelesowska *Poetyka* może patronować także literackim gestom negacji i sprzeciwu.

Karol Samsel

[1] Białoszewski opowiada o tym sformułowaniu w rozmowie z Lechem Emfazym Stefańskim. Prawdopodobnie nie zachował się żaden pisemny dowód przytoczonego stwierdzenia. M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, „Trybuna Ludu” 1957 nr 11 (z 14 stycznia).

[2] A. Sandauer, Poezja rupieci, [w:] tegoż, Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje, Warszawa 1968, s. 123.

[3] J. Kopciński, Wstęp, [w:] tegoż, Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego, Warszawa 1997, s. 6.

[4] Cz. Miłosz, Traktat moralny, [w:] tegoż, Wiersze wszystkie, Kraków 2011, s. 303

[5] Warto dodać, że skojarzenie Sandauera nie dotyczyło sztuk programu pierwszego ani programu drugiego Teatru na Tarczyńskiej, ale Osmędeuszy, włączonych dopiero w program trzeci Teatru Osobnego. A. Sandauer, Wstęp, [w:] M. Białoszewski, Teatr Osobny 1955-1963, wstęp A. Sandauer, Warszawa 1971, s. 9.

[6] T. Kudliński, Konrad Swinarski i Brecht, „Dziś i Jutro” 1974 nr 21 (z 25 sierpnia).

[7] S. Treugutt, Teatr: Norwid nie od święta, „Przegląd Kulturalny” 1960 nr 9, s. 9.

[8] Czyli: Działalność, Imiesłów, Wą, Panią Koch, Perugę czyli Szwagra Europy oraz Szury.

[9] W numerze 12. z 1958 roku.

[10] M. Białoszewski, Wiwisekcja, [w:] tegoż, Teatr Osobny 1955-1963, dz. cyt., s. 17, 19.

[11] Tamże, s. 24.

[12] Tamże.

[13] Tamże, s. 17.

[14] Tamże, s. 19.

[15] M.B., [w:] tegoż, Teatr Osobny 1955-1963, dz. cyt., s. 13-14.

[16] Tamże, s. 25.

[17] Tamże, s. 26.

[18] Tamże, s. 25.

[19] Tamże, s. 34.

[20] Tamże, s. 36.

[21] J. Kopciński, Powiedzieć wszystko („Wiwisekcja”), [w:] tegoż, Gramatyka i mistyka..., dz. cyt., s. 111.

[22] Tamże, s. 108-109.

[23] Arystoteles, Poetyka, [w:] tegoż, Retoryka. Poetyka, przeł. i komentarzem opatrzył H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 316 (1. Uwagi wstępne: program wykładu, wyodrębnienie i klasyfikacja sztuk naśladowczych).

[24] Z. Fajfer, Joyce – nieproszony gość w państwie Platona, [w:] tegoż, Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009, pod red. K. Bazarnik, wstęp W. Kalaga, Kraków 2010, s. 72.

[25] M. Janion, Wojna i forma, [w:] tejże, Literatura wobec wojny i okupacji. Studia, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1976, s. 250.

[26] H. Podbielski, „Poetyka”. Wstęp. Zarys i układ problematyki, [w:] Arystoteles, Retoryka. Poetyka, dz. cyt., s. 305.

[27] M. Białoszewski, Wyprawy krzyżowe, [w:] tegoż, Teatr Osobny 1955-1963, dz. cyt., s. 83.

[28] Tamże, s. 94.

[29] Tamże, s. 98.

[30] Tamże, s. 105.

[31] Tamże, s. 83.

[32] J. Kopciński, Pani historia, pani rzeczywistość („Wyprawy krzyżowe”), [w:] tegoż, Gramatyka i mistyka..., dz. cyt., s. 193.

[33] J. Joyce, Portret artysty z czasów młodości, przeł. Z. Allan, Warszawa 1957, s. 240.

[34] Z. Fajfer, Joyce – nieproszony gość..., dz. cyt., s. 72.

[35] H. Pustkowski, Mirona Białoszewskiego wariacje epistemologiczne, „Mazowieckie Studia Humanistyczne” 1996 nr 2, s. 108.

[36] B. Sienkiewicz, Białoszewskiego obroty rzeczy i języka, „Pamiętnik Literacki” 2003 z. 3, s. 116.