

Drogi nieobecny, czyli partytura dramatu

The Score of a Drama

Jacek Kopciński



Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/td/25578>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 février 2024

Number of pages: 372–382

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Jacek Kopciński, «Drogi nieobecny, czyli partytura dramatu», *Teksty Drugie* [Online], 1 | 2024, Dostępny online od dnia: 15 février 2024, Ostatnio przedlądany w dniu 20 novembre 2024. URL: <http://journals.openedition.org/td/25578>



The text only may be used under licence CC BY 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Drogi nieobecny, czyli partytura dramatu

Jacek Kopciński

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 1, S. 372–382

DOI: 10.18318/td.2024.1.30 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

Poznaliśmy się w 1988 roku na seminarium magisterskim, które Michał Głowiński od czterech lat prowadził na Wydziale Polonistyki UW. Raz na tydzień spotykaliśmy się na drugim piętrze gmachu przy Oboźnej, które do dziś jest piętrem językoznawców. Na uniwersytet zaprosiła Michała profesor Jadwiga Puzynina, która w 1983 roku założyła tam Pracownię Języka Cypriana Kamila Norwida, a do połowy lat osiemdziesiątych była dziekanem warszawskiej polonistyki. W ostatnim roku swojej kadencji zdążyła nadać nieformalnemu konwersatorium kształt seminarium z Michałem jako oficjalnym promotorem rozpraw magisterskich. Głowiński zajmował się poezją Norwida już w latach siedemdziesiątych (jego artykuł można znaleźć w tomie *Norwid. W 150-lecie urodzin* z 1973), a w 1984 opublikował w „Pamiętniku Literackim” znakomitą rozprawę *Ciemne alegorie Norwida*. Badania Puzyniny nad językiem autora *Quidama* były mu świetnie znane, ale nie tylko za nie cenił uniwersytecką koleżankę. Puzynina w 1976 roku podpisała Memoriał 101, protestując przeciwko zmianom w Konstytucji PRL,

Jacek Kopciński – historyk literatury, kierownik Ośrodka Badań nad Polskim Dramatem Współczesnym w IBL, redaktor naczelny miesięcznika „Teatr”. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną „osobność” Mirona Białoszewskiego* (1997), *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008) oraz tomu interpretacji polskich dramatów współczesnych *Wybudzanie* (2018). Redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. Ostatnio opublikował tom szkiców *Widma Białoszewskiego. Głos-teatr-trans* (2023).

na mocy których państwo polskie deklarowało „nierozzerwalną więź przyjaźni polsko-radzieckiej”, przestrzeganie praw obywatelskich zaś uzależniało od „wywiązywania się z obowiązków” przez samych obywateli. Potem współpracowała z Komitetem Obrony Robotników, a w stanie wojennym pomagała represjonowanym studentom. Słowem wspierała demokratyczną opozycję w PRL, swoją postawą zdecydowanie odróżniając się od wielu innych pracowników UW, a zwłaszcza „marcowych docentów”, tj. mianowanych w 1968 roku doktorów czy nawet magistrów, którzy zajęli miejsce wyrzuconych uczonych pochodzenia żydowskiego. O „marcowych docentach” (zwanych też „docentami z ustępu” – ustępu ustawy, którą zmieniono, by ich awansować) Głowiński miał jak najgorsze zdanie i tylko osobiste zaproszenie Pużynyiny mogło go w latach osiemdziesiątych skłonić do pracy na Uniwersytecie Warszawskim.

Byliśmy trzecim rocznikiem, który miał szansę pisać swoje prace magisterskie pod kierunkiem autora znanego nam głównie z listy lektur obowiązkowych. Wcześniej na seminarium Michała uczęszczał między innymi Andrzej Horubała, przyszedł producent telewizyjny, krytyk literacki i pisarz, rok później ode mnie ukończył je Adam Makowski, z którym wkrótce spotkałem się w Instytucie Badań Literackich i szczerze polubiłem (niestety Adam zmarł bardzo młodo, już w 1999 roku). Obaj napisaliśmy pod kierunkiem Głowińskiego swoje rozprawy i obaj zostaliśmy przez niego zaproszeni do Pracowni Poetyki Historycznej, którą w IBL kierował przez dwadzieścia lat, do 1991 roku. Tuż po mojej obronie znalazłem się w tej słynnej pracowni kompletnie onieśmielony i tylko dzięki wsparciu i wyrozumiałości Głowińskiego zdołałem się w niej utrzymać, początkowo publikując w „Pamiętniku Literackim” artykuł poświęcony *Weselu hrabiego Orgaza* Romana Jaworskiego (napisany na podstawie magisterki), a potem przedstawiając na zebraniach pierwsze rozdziały mojego przyszłego doktoratu, którego tematem była dramaturgia Mirona Białoszewskiego.

Kiedy szedłem na seminarium do Michała, nawet przez myśl mi nie przeszło, że dwa lata później zacznę pracować w Instytucie Badań Literackich. Studiując literaturę, nie miałem żadnych planów zawodowych, co dzisiaj uświadamiam sobie ze zdumieniem. W ponurej i beznadziejnej rzeczywistości połowy lat osiemdziesiątych liczyły się tylko studia, a więc teksty i ludzie, którzy je pisali. Dla mnie Michał okazał się najważniejszą z osób, które spotkałem na uczelni. Na seminarium wciągnął nas w lekturę młodopolskich manifestów, których poetyka i retoryka bardzo mnie wtedy zainteresowały, a jako przedmiot rozprawy podsunął mi powieść zapomnianego pisarza, która okazała się dla mnie prawdziwym odkryciem. Praca na temat groteskowego

Wesela hrabiego Orgaza musiała mi się udać, skoro po jej napisaniu Michał postarał się o moje zatrudnienie w IBL, by w następnych latach promować mój doktorat. Nie powstałaby jednak, gdyby nie wspólna analiza *Confiteor* Przybyszewskiego, *Mymłodzi* Brzozowskiego czy *Pieśni moczarza* Jellenty, dzięki której zrozumiałem, jak ciekawym, nieszablonowym, twórczym zajęciem może być interpretacja tekstu literackiego czy krytycznego. Głowiński kładł wtedy nacisk na komunikacyjny aspekt badań nad dziełem literackim i zaraził mnie teorią odbioru, którą na swój sposób przekuwałem w praktykę interpretacyjną, intuicyjnie zbliżając się do metody *close reading*. Praca nad manifestami okazała się dla studenta filologii polskiej przełomem intelektualnym, ukształtowała mnie i zadecydowała o przyszłości zawodowej. Już sam seminaryjny referat, który pewnego dnia wygłosiłem, różnił się od moich innych wystąpień na studiach. Kilkunastostronicową odbitkę jednego z tekstów krytycznych rozłożyłem na stole niczym partyturę muzyczną i przebiegając wzrokiem po tekście, prowadziłem symultaniczną analizę jego poszczególnych partii, co spodobało się Michałowi.

Młodopolskie manifesty Głowiński mistrzowsko analizuje w jednym z rozdziałów swojej rozprawy *Ekspresja i empatia*, którą podarował mi w lutym 1997 roku, na urodziny. Kiedy dziś ją przeglądam, słyszę jego wykład, który był rzeczowy i spójny, pozbawiony erudycyjnych dygresji, które mogłyby onieśmielać. Michał pozwalał nam mówić i umiał nas słuchać, zresztą nie tylko na seminarium. Lepiej poznaliśmy się podczas jednego dłuższego spaceru, wracając pieszo do domu (z Krakowskiego Przedmieścia doszliśmy aż na przystanek autobusowy przy ulicy Dolnej, skąd Michał pojechał na swój Służew nad Dolinką, a ja na Stegny). W tym samym roku co wspomniana książka Głowińskiego ukazała się moja *Gramatyka i mistyka*, rzecz poświęcona sztukom teatralnym Mirona Białoszewskiego. Także tę pracę napisałem z inspiracji Michała. W naszej pierwszej rozmowie na temat przyszłej rozprawy doktorskiej przyznałem się do fascynacji dramatem, na co Głowiński odpowiedział pytaniem: „A znasz sztuki Białoszewskiego?”. Nie znałem ich, na studiach skoncentrowany na twórczości Mrożka, Różewicza, Witkacego i Gombrowicza, a także zachodnich „absurdystów”, których sztuki czytałem w tomach układanych przez Jana Błońskiego. Interesował mnie dramat groteskowy i poetycki, nie miałem jednak pojęcia o Teatrze Osobnym (książki Gracji Kerényi *Odańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego* z 1973 roku nie było na liście naszych studenckich lektur, podobnie zresztą jak *Teatru osobnego, czyli zbioru dramatów tego twórcy*). Tymczasem Michał Głowiński i Zdzisław Łapiński właśnie szykowali się do zorganizowania

konferencji „Pisanie Białoszewskiego” (która odbyła się w grudniu 1991 roku) i na liście referentów brakowało im badacza, który zająłby się zaniedbaną analitycznie dramaturgią autora *Namuzowywania*. Padło na mnie.

Dzisiaj propozycję Michała, by zając się sztukami z tomu *Teatr osobny*, traktuję jak dar od losu, praca nad twórczością teatralną Białoszewskiego stała się bowiem moją największą przygodą zawodową. Wtedy jednak czułem się niezwykle stremowany, tym bardziej że sztuki Mirona okazały się tekstami zupełnie niepodobnymi do jakichkolwiek utworów, z którymi wcześniej miałem do czynienia. Ich lektura była dla mnie szokiem, ale szokiem ożywczym, pobudzającym wyobraźnię językową, literacką i teatralną. Na drugim piętrze warszawskiej polonistyki bywałem wcześniej dość rzadko, ponieważ w językoznawstwie pociągał mnie tylko proces słowotwórczy. Pamiętam moje przygotowania do egzaminu z gramatyki opisowej: koleżanki z roku wymieniają różne rodzaje derywacji, a ja na poczekaniu wymyślam ich przykłady. Gdyby nie ta umiejętność, raczej odnaleziona w sobie niż wyuczona, pewnie odbiłbym się od sztuk Białoszewskiego jak większość historyków literatury, którzy wiedzę na ich temat czerpali z recenzji teatralnych oraz wspomnianej książki Kerényi, w dużej mierze podyktowanej przez samego poetę. Głowiński nie wiedział, jak bardzo pociągają mnie zabawy językowe (choć praca nad prozą Jaworskiego mogła mnie nieco zdradzić), ale intuicja badacza i nauczyciela i tym razem go nie zawiodła. Dał mi do ręki zagadkę literacko-teatralną, której rozwiązanie leżało w działaniu, więc mówiłem, skandowałem, śpiewałem, oglądałem zdjęcia i króciutkie filmy, słuchałem autorskich nagrań niektórych sztuk, nawet „odtańcowywałem” *Teatr osobny*, żeby go zrozumieć – a potem uruchomić własną opowieść nadpisaną nad tymi lapidarnymi tekstami.

„Zebrane tu szkice, przedstawione wówczas w formie referatów, utrwalają pewną fazę naszego odczuwania i rozumienia poety, prozaika i dramaturga” – czytam dziś w nocie redaktorskiej pokonferencyjnego tomu *Pisanie Białoszewskiego*, który ukazał się w 1993 roku. Dwa słowa: „odczuwanie” i „rozumienie”, świetnie określają typ lektury dzieła literackiego, który zaszczylił mi Głowiński. Referat „Teatr z makaty – «Osmędeusze» Mirona Białoszewskiego” był moim debiutem konferencyjnym, a zarazem początkiem kilkuletniej pracy, którą w recenzji mojego doktoratu tak podsumował Zdzisław Łapiński: „Udała mu się rzecz, dla której nie znajduję bliższej analogii we współczesnych badaniach i krytyce literackiej: arcydzieło, ale arcydziełom pozostającym w fazie stenograficznego zapisu, w fazie partytury, nadał on kształt skonkretyzowany”. Nie cytuję opinii profesora Łapińskiego z próżności, ale

dla podkreślenia wydobytej przez niego „partyturowości” dramatów Białoszewskiego, utworów „w fazie stenograficznego zapisu”, którym nadałem w swojej książce „kształt skonkretyzowany”, jakbym nie był wyłącznie ich interpretatorem, lecz także wykonawcą. Dla Michała, wielkiego melomana, każdy dramat był partyturą (terminem „partytura teatralna” posługiwał się również Zbigniew Raszewski, ale określając tak scenariusz spektaklu), tak jak notacyjne zestawienie wszystkich partii wokalnych i instrumentalnych utworu było podstawą nie tylko muzycznego wykonania koncertu czy oratorium, ale i jego analizy. Zawsze fascynowała mnie umiejętność słyszenia, czyli rozumienia muzyki zapisanej na papierze. Byłem szczęśliwy, gdy dzięki Michałowi odkryłem, że usłyszeć, zobaczyć i pojąć można też fabularną kompozycję dialogów i monologów, które w wyobraźni czytającego rozgrywają się jak na scenie, podlegając zarazem wieloaspektowej interpretacji czytającego. Zapisać tę interpretację w taki sposób, by we własnym tekście skonkretyzować ledwie zamarkowane aspekty świata przedstawionego dramatu i ocalić performatywną energię akcji dramatycznej, stało się moim najważniejszym celem i Michał cel ten zaakceptował, choć przecież sam inaczej komponował swoje rozprawy i szkice.

O dramacie jako partyturze mówił na konferencji „Drogi nieobecny”, zorganizowanej przez Uniwersytet Adama Mickiewicza w Białejewku w 1996 roku. Wybraliśmy się na nią wspólnie, ja – ledwie adept literaturoznawstwa, od kilku lat publikujący interpretacje „gramatów” Białoszewskiego, i on – niekwestionowany autorytet badań literackich, autor wielu znakomitych książek i artykułów, wśród których były także szkice o *Ślubie* Gombrowicza i *Wyzwoleniu* Wyspiańskiego. Jechałem do Białejewka jako obserwator, to Głowiński miał wygłosić referat, pytając o dramat jako przedmiot zainteresowania teoretyków literatury i teatru, jak również praktyków sztuki scenicznej. Tytuł konferencji zdradzał wszystko, jechaliśmy na stypę, polska dramaturgia była już bowiem w kryzysie, spowodowanym coraz większą niechęcią reżyserów teatralnych do inscenizowania tekstów dramatycznych – z jednej strony, i coraz mniejszą chęcią teoretyków literatury i teatru do zajmowania się dramatem – z drugiej. Swoje wystąpienie Głowiński poświęcił krytyce tak zwanej teatralnej teorii dramatu, na polskim gruncie wypracowanej przez Stefanię Skwarczyńską w latach pięćdziesiątych. Pytał: „Co się stało z teorią dramatu (w Polsce)”, i odpowiadał, że przestała się ona rozwijać właśnie za sprawą koncepcji stworzonej i forsowanej przez Skwarczyńską, a opartej na głoszonej przez lata przekonaniu, iż dramat istnieje dopiero w swojej realizacji teatralnej i tylko jako spektakl może podlegać analizie i interpretacji.

Słusznie uznał to przekonanie za absurd, odwołując się przy tym do teorii muzyki. Zacytuje dłuższy fragment jego wypowiedzi, która rok później ukażała się w miesięczniku „Teatr”:

Gdy patrzy się z dzisiejszej perspektywy na teatralną teorię dramatu, powiedziec można – najkrócej – że kwestionuje ona tekstowość utworu dramatycznego, odbiera mu status tekstu, tekstu w znaczeniu najbardziej elementarnym, co trzeba podkreślić, bo terminowi „tekst” nadano w ostatnich czasach wiele znaczeń. Dramat traci wszelką samodzielność, skoro istnieć może tylko w inscenizacjach. Wyobraźmy sobie sytuację analogiczną. Pewien muzykolog stwierdza, że dzieła muzyczne istnieją tylko w wykonaniach, że w ich trakcie uzyskują pełnię i w tej postaci odbiera je szeroka publiczność. Trudno się z tym spierać, zwłaszcza że utwory muzyczne są dużo rzadziej czytane niż dramaty i poznaje się je z kolejnych wykonań. Nasz awangardowy muzykolog na tym wszakże nie poprzestaje. Dochodzi bowiem do przekonania, że nieważne są partytury np. Beethovena, godne uwagi są tylko poszczególne wykonania, a więc historyk muzyki powinien zajmować się tymi symfoniemi tak, jak je ujął Toscanini i Klemperer, tak jak je prowadził Bernstein czy – najnowsza sława w tej dziedzinie – Robert Norrington. Oczywiście znaczenia interpretacji dzieła przez wybitnego artystę nikt w wątpliwość nie podaje, muzykolodzy jednak zareagowaliby na taką propozycję śmiechem, kwestionowałyby bowiem same podstawy ich zawodu. Zresztą fachowiec nie mógłby analizować poszczególnych wykonań, gdyby nie znał wcześniej tekstu muzycznego, mimo iż życia nabiera on dopiero w filharmonicznej sali bądź na kompaktowym dysku¹.

Wypowiedź Głowińskiego nie jest szerzej znana znawcom literatury, pamiętają o niej natomiast teatrologi, którzy już na konferencji w Błaziejewku zaczęli podważać jej główne tezy. Na łamach „Teatru” reprezentował ich Sławomir Świontek, znakomity badacz teatru (tłumacz *Słownika pojęć teatralnych* Patrice’a Pavisa), niegdyś magistrant Skwarczyńskiej, po latach przeciwny jednak redukcjonistycznemu podejściu swojej promotorki do dramatu. Świontek zauważył, że myśl Skwarczyńskiej nie miała aż tak dużego wpływu na rozwój teatralnej teorii dramatu. To inni badacze stworzyli koncepcję „teatralnego kształtu” potencjalnego przedstawienia wpisanego w dramat (Irena

¹ „Teatr” 1997, nr 3, s. 25-26.

Sławińska) czy „projektu wykonania” słowa dramatycznego (Jerzy Ziomek) „lub też – by odwołać się do obcych teorii – jak w tekście dramatycznym zawarta jest jego pre-misé en scène (P. Pavis) czy pre-performance (I.L. Styan)”². Należy zgodzić się ze Świontkiem, wskazane przez niego koncepcje znacznie pogłębiły współczesną wiedzę o dramacie jako tekście zawierającym w sobie nie tylko projekt przyszłego przedstawienia, lecz także, a może przede wszystkim będącą skomplikowaną konstrukcją językowo-performatywną. Nie oznacza to jednak, że głoszone przez Skwarczyńską przekonanie, jakoby dramat istniał wyłącznie w jego wykonaniach teatralnych, nie zahamowało rozwoju teorii dramatu w Polsce. Głowiński miał rację, pisząc, że nowe perspektywy badawcze wypracowywane na gruncie literaturoznawstwa nie znajdują zastosowania w dramatologii z tego właśnie powodu, iż dramat do tej pory traktowany jest jak tekst, który dopiero wtedy nabiera znaczenia, gdy zostanie zamieniony w spektakl. Tymczasem:

Zmiana paradygmatu, jaka dokonała się w ciągu ostatniego ćwierćwiecza, zmiana polegająca na ujęciu komunikacyjnym dzieła literackiego (a w istocie – wszelkiego dzieła sztuki), pozwala w inny sposób ująć relacje między dramatem i teatrem, co w konsekwencji zmusza do zakwestionowania podziału na dramat literacki i teatralny i – w następstwie – do odrzucenia podziału na literacką i teatralną teorię dramatu³.

– dowodził Głowiński, a powołując się na teorię Jerzego Ziomek, przypomniał o kategorii wykonawcy wpisanego w dzieło literackie. Kategorii, która dramat pozwala traktować jak specyficzną – a dla niektórych zupełnie wyjątkową – odmianę literatury. Właśnie tym tropem podąża dziś polska dramatologia, na powrót akcentując tekstowy wymiar dramatu. Trudno jednak nie zauważyć, że badania nad teatrem rozwijają się dziś znacznie dynamiczniej niż badania nad dramatem. Utraciwszy autonomię artystyczną, dramat nie budzi u badaczy większego zainteresowania, pozostając na marginesie rozważań teoretycznoliterackich.

Krytykowana przez Głowińskiego koncepcja wcale zresztą nie odeszła w przeszłość. Dowodem na jej późniejsze życie może być niedawno powstały wstęp Zbigniewa Majchrowskiego do nowego wydania sztuk Władysława Zawistowskiego (ukazał się on w redagowanej przeze mnie i Artura

² „Teatr” 1997, nr 3, s. 30.

³ Tamże, s. 27.

Grabowskiego serii „Dramat Polski. Reaktywacja”). Ten przedwcześnie zmarły teatrolog i literaturoznawca zaprezentował w nim sztuki Zawistowskiego wyłącznie przez opis ich premierowych realizacji. Majchrowski był przenikliwym czytelnikiem dramatów romantycznych i współczesnych, a jednak uznał, że tylko opisane przez recenzentów spektakle teatralne pozwalają wydobyć właściwe, związane z kontekstem historycznym premier i wynikające z reakcji widzów, znaczenie dramatów drukowanych w tomie *Dobry adres*. Podobnie zresztą rzecz miała się z *Dziadami* pod piórem autora *Celi Konrada*, dlatego słowa wypowiedziane przez Głowińskiego podczas konferencji w Błażejewku: „A z teatralnej teorii dramatu wynika, iż możemy nie interesować się *Dziadami* niejakiego Adama Mickiewicza, ważne są bowiem *Dziady* Schillera, Bardiniego, Dejmka, Swinarskiego czy jakiejś innej jeszcze reżyserskiej znakomitości”⁴, mogły być aluzją do głośnej książki Majchrowskiego. Fundamentalnej dla badaczy dziejów polskiego teatru i oczywiście niepisanej z myślą o tym, by uznać historycznoliterackie egzegezy *Dziadów* za pozbawione wartości (w 2021 ukazała się jej druga część, zatytułowana *Krypta Gustawa*). Gdyby jednak poważnie potraktować metodologię zastosowaną przy okazji niedawnej edycji sztuk Zawistowskiego, powrót do dramatu Mickiewicza na przykład w obliczu nowej inscenizacji *Dziadów* dokonanej przez Maję Kleczewską byłby niemożliwy. Oczywiście nowe interpretacje dramatu Mickiewicza ciągle powstają, ale krytyka jego teatralnych wystawień przez odniesienie do tekstu utworu odbierana jest dziś jako anachronizm. Zarzucano mi go po premierze spektaklu Kleczewskiej, gdy przypomniałem, że w dramacie książę Piotr nie jest antagonistą Konrada. Współcześni odbiorcy wyłącznie teatralnych realizacji *Dziadów* wiedzieć o tym nie mogą, na scenie bowiem bohaterowie ci z reguły ukazywani są jako przeciwnicy.

Miał więc rację Głowiński, pisząc w tym samym artykule o „winie tragicznej” polskiej teatrologii, ponieważ zabrała dramat literaturoznawcom, by szukać w nim projektu spektaklu – co niezwykle cenne, ale zarazem pozbawić go rangi samodzielnego dzieła sztuki. Owszem, dzięki teatralnej teorii dramatu recenzenci zaczęli wreszcie opisywać przedstawienie, a nie streszczać inscenizowany dramat, na co w polemice drukowanej przez „Teatr” zwrócił uwagę Janusz Degler. Problem w tym, że koncentrując się wyłącznie na spektaklu, ci sami krytycy w ogóle przestali czytać dramaty, uznając je za teatralny półprodukt względnie przedmiot scenicznej dekonstrukcji, która zazwyczaj dokonuje się w trybie reżyserskiej trawestacji lub parodii klasycznych tekstów

4 Tamże, s. 26.

teatralnych. Nowe sztuki natomiast, jeszcze niekiedy pisane, w teatrze zostają zastąpione tekstami wyimprowizowanymi podczas prób z aktorami lub zaadaptowaną literaturą niedramatyczną. Zainteresowanie teorią „tekstu dla teatru”, które w Polsce przede wszystkim za sprawą artykułów Małgorzaty Sugiera pojawiło się wraz z pierwszą publikacją głośnej pracy *Teatr postdramatyczny* Hansa-Thiesa Lehmana (powstałej w 1999, a wydanej po polsku dziesięć lat później) wcale nie odwróciło negatywnego trendu w badaniach nad dramatem. „Tekst dla teatru”, z założenia artystycznego i teoretycznego, traci bowiem cechy dystynktywne dramatu w jego różnych odmianach. Michał, autor większości haseł w *Słowniku terminów literackich* poświęconych dramatowi, dobrze więc zdiagnozował przyczynę kryzysu postdramatycznego i nie zamierzał więcej zajmować się problematyką dramatu (w teorii i literacko-teatralnej praktyce). Przed wyjazdem do Błażejewka przekazał mi zresztą duży zestaw swoich fiszek „dramatycznych”, co odebrałem jako pożegnanie, a zarazem zobowiązanie, z którego do dzisiaj się nie wywiązałem, uprawiając raczej historię niż teorię dramatu.

Oczywiście teoria ta nadal się w Polsce rozwija, wystarczy wspomnieć badania Ewy Wąchockiej, Anny Krajewskiej czy ciągle aktywnej Dobrochny Ratajczakowej, która we wspomnianym już numerze „Teatru” ogłosiła *Credo nowej dramaturgii*. Punkt pierwszy tej interesującej syntezy głosi, że „[d]ramat jest częścią wspólnoty dzieł fabularnych”, punkt czwarty, że „[s]pójność zapewnia dramatowi wirtualny adresat, uczestnik projektowanej, podwójnej sytuacji komunikacyjnej”, a punkt ósmy, że „[a]kt lektury generalnie wymaga akceptacji dwóch komplementarnych porządków: realnego (literackiego) i wirtualnego (teatralnego)”, a „[z]naki teatralne mają [...] charakter nieautonomiczny i energetyczny, niejako «przeświecają» przez «wypromieniowujący» je w jakimś stopniu język literatury”⁵. Głowiński cenil myśl Ratajczakowej, teorię dramatu przestał się jednak interesować. Refutacją jej odmiany teatralnej zakończył także swoją interpretatorską przygodę z dramatem, który przecież bardzo cenil i lubil (a dokonania niektórych współczesnych autorów śledził). Moze dlatego kibicował mi w pracy nad „gramatami” Mirona Białoszewskiego, a potem „sztukami na głosy” Zbigniewa Herberta. Jako promotor nigdy nie narzucał mi konkretnej metodologii, dobrze wiedząc, że jest ona trudna do wypracowania właśnie z braku języka teoretycznego, który mógłby się stać jej podstawą. Wierzył natomiast, że możliwa jest odkrywczą interpretacją dramaturgii konkretnych autorów lub wybranych sztuk, polegająca

5 Tamże, s. 32.

właśnie na ich „konkretyzacji” pod piórem badacza, który staje się niejako wykonawcą „partytury” dramatycznej lub, mówiąc nieco innym językiem, performerem znaczeń ukrytych w tekście. Zainspirowany tego rodzaju podejściem, napisałem dwie książki i kilkanaście szkiców interpretacyjnych. W tomie *Wybudzanie*, poświęconym najnowszej polskiej dramaturgii, esej wstępny zatytułowałem *Performans lektury tekstu dramatycznego*.

Przesądając o moim losie (zawodowym), Michał posłużył się także ironią i... wprowadził mnie do teatru, który, jako się rzekło, dramatem zajmować się już nie chce. Jeszcze przed publikacją mojej książki o Białoszewskim zapoznał mnie z Januszem Majcherkiem, redaktorem naczelnym miesięcznika „Teatr”, ten zaś przeprowadził ze mną i opublikował rozmowę o dramatach z tomu *Teatr osobny* (formułując przy tej okazji bardzo celne pojęcie „dramatu niedoscenionego”). Wkrótce też zaprosił mnie do prowadzonej przez siebie redakcji. Chodząc na warszawskie premiery spektakli jako ich recenzent, spotykałem niekiedy Michała, który zawsze bardzo interesował się teatrem, z czasem jednak przestał go odwiedzać z powodu zmian estetycznych, którym od pierwszej dekady XXI wieku podlega w Polsce sztuka sceniczna. Na premierze instalacji teatralnej *Dybuk* w reżyserii Kleczewskiej w Nowym Teatrze w Warszawie w 2015 roku był nieco zagubiony. Zapał, z jakim nieraz opowiadał mi o swoich ulubionych spektaklach, reżyserach i aktorach, już w nim przygasł, choć media, które zrewolucjonizowały teatr współczesny, nie pozostawały mu obce. Z przejściem obserwowałem jego własny, domowy performans, który zagrał przed uczestnikami poświęconej mu konferencji „Michała Głowińskiego światy równoległe”, odbywającej się w Żydowskim Instytucie Historycznym jesienią 2022 roku. Siedząc przed komputerem, łączył się z nami online, by komentować poszczególne wystąpienia. Skoncentrowany, mówił żywo i ze swadą, od czasu do czasu zawodził go tylko głos. Wtedy przerywał na dłuższą chwilę, sięgał po przygotowaną tabletkę i stale patrząc nam w oczy (do kamery!), wyciągał ją z pudełeczka, wkładał do ust, powoli rozpuszczał na języku i wracał do przerwanej wypowiedzi. Obserwowałem go z podziwem i właśnie taki obraz człowieka do końca twórczego, który za nic ma życiowe przypadłości, bo panuje nad nimi swoim wielkim umysłem i silną wolą, na zawsze zachowam w pamięci.

Abstract

Jacek Kopciński

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

The Score of a Drama

A tribute to Professor Michał Głowiński, an outstanding theorist and historian of literature, who died on September 29, 2023.

Keywords

tribute, Michał Głowiński, literary theorist