

Akademia Teatralna
im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

mgr Łukasz Borkowski

**PORTRET PODWÓJNY. ROLA ZASZYFROWANA
W WERSACH POEMATU *Ba!* WOJCIECHA KASSA
W DWÓCH REALIZACJACH – RADIOWEJ I SCENICZNEJ.**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. Katarzyny Skarżanki

Warszawa, 2026

Mai Komorowskiej
Wojciechowi Kassowi

oraz pamięci
Wojciecha Pszoniaka

SPIS TREŚCI

PROLOG	8
WSTĘP	10
I. GENEZA REALIZACJI	14
1. Realizacja radiowa <i>Ba!</i> w Teatrze Polskiego Radia – geneza i proces	14
1.1. Założenie realizacyjne: radio jako medium otwartej interpretacji	14
1.2. Rytm i dźwięczność słowa: partytura poematu	14
1.3. Problem <i>ciał obcych</i>	15
1.4. Słuchowisko jako doświadczenie otwierające	15
2. Realizacja monodramu <i>Ba!</i> w Praniu: geneza i proces	16
2.1. <i>Powrót do tekstu i konieczność mówienia</i> jako impuls wykonawczy	16
2.2. „Selekcja negatywna” w praktyce twórczej	17
2.3. Miejsce jako scenografia	19
2.4. Pierwsze próby: tekst jako czynnik ustanawiający działanie	20
2.5. Forma monodramu: „aktorskie rozczytywanie tekstu”	21
2.6. Program spektaklu jako przedłużenie zdarzenia	24
II. METODY BADAWCZE	26
1. „Selekcja negatywna” – założenia, praktyka, zastosowanie	27
1.1. Istota „Selekcji negatywnej”	27
1.2. „Selekcja negatywna” a słuchowisko <i>Ba!</i>	28
1.3. „Selekcja negatywna” jako fundament pracy nad sceniczną wersją <i>Ba!</i>	29
1.4. „Selekcja negatywna” jako metoda etyczna	29
1.5. Podsumowanie	30
2. „Kwadrat” Zatorskiego – „Koło sprzężonej obecności”	31
2.1. Geneza metody	31
2.2. Konstrukcja „Kwadratu” Zatorskiego	31
2.3. Kontekst interpretacyjny: pandemia i <i>Projekt Orfeusz</i>	31
2.4. Od „Kwadratu” do „Koła sprzężonej obecności”	32
2.5. Podmiot liryczny w perspektywie „Koła sprzężonej obecności”	36
2.6. Zastosowanie „Koła sprzężonej obecności” w pracy nad słuchowiskiem <i>Ba!</i>	36
2.7. Zastosowanie metody w pracy nad monodramem <i>Ba!</i>	37
2.8. Podsumowanie	40

III. POEMAT <i>Ba!</i> JAKO POLE DECYZJI WYKONAWCZYCH – TEZY	41
1. Teza 1: <i>Ba!</i> stanowi źródło decyzji wykonawczych, ujawniających się w kontakcie z tekstem	41
2. Teza 2: Podmiot <i>Ba!</i> nie jest tożsamością do odegrania, lecz ruchem koniecznym do podtrzymania	42
3. Teza 3: W <i>Ba!</i> rytm stanowi podstawowy nośnik sensu wykonawczego	42
4. Teza 4: <i>Ba!</i> działa jako proces, który nieustannie rekonfiguruje warunki wykonania	42
5. Teza 5: Sens <i>Ba!</i> wyłania się relacyjnie – pomiędzy tekstem, wykonawcą i odbiorcą	43
6. Podsumowanie	43
IV. GŁOSY	44
1. Głosy po premierze słuchowiska	44
2. Głosy po premierze monodramu	47
3. Podsumowanie	48
V. ZAKOŃCZENIE	50
EPILOG	52
SŁOWNIK POJĘĆ	55
ANEKS	56
A. POEMAT <i>Ba!</i> – INTERPRETACJA, REALIZACJA RADIOWA I SCENICZNA	56
1. Motto	58
1.1. Interpretacja	58
1.2. Słuchowisko	58
1.3. Spektakl	59
2. Część 1.	60
2.1. Interpretacja	60
2.2. Słuchowisko	62
2.3. Spektakl	63
3. Część 2.	64
3.1. Interpretacja	64
3.2. Słuchowisko	66
3.3. Spektakl	66
4. Część 3.	68
4.1. Interpretacja	68
4.2. Słuchowisko	69
4.3. Spektakl	69
5. Część 4.	71
5.1. Interpretacja	71
5.2. Słuchowisko	72
5.3. Spektakl	73

6. Część 5.	74
6.1. Interpretacja	74
6.2. Słuchowisko	75
6.3. Spektakl	76
7. Część 6.	77
7.1. Interpretacja	77
7.2. Słuchowisko	79
7.3. Spektakl	79
8. Część 7.	81
8.1. Interpretacja	81
8.2. Słuchowisko	82
8.3. Spektakl	83
9. Część 8.	85
9.1. Interpretacja	85
9.2. Słuchowisko	86
9.3. Spektakl	86
10. Część 9.	87
10.1. Interpretacja	87
10.2. Słuchowisko	89
10.3. Spektakl	89
11. Część 10.	91
11.1. Interpretacja	91
11.2. Słuchowisko	92
11.3. Spektakl	93
12. Część 11.	95
12.1. Interpretacja	95
12.2. Słuchowisko	96
12.3. Spektakl	96
13. Część 12.	98
13.1. Interpretacja	99
13.2. Słuchowisko	99
13.3. Spektakl	100
14. Część 13.	102
14.1. Interpretacja	102
14.2. Słuchowisko	103
14.3. Spektakl	103

15. Część 14.	105
15.1. Interpretacja	105
15.2. Słuchowisko	106
15.3. Spektakl	106
16. Część 15.	108
16.1. Interpretacja	109
16.2. Słuchowisko	110
16.3. Spektakl	111
17. Część 16.	113
17.1. Interpretacja	113
17.2. Słuchowisko	113
17.3. Spektakl	114
18. Część 17.	115
18.1. Interpretacja	116
18.2. Słuchowisko	118
18.3. Spektakl	119
19. Część 18.	121
19.1. Interpretacja	122
19.2. Słuchowisko	123
19.3. Spektakl	124
20. Część 19.	125
20.1. Interpretacja	126
20.2. Słuchowisko	127
20.3. Spektakl	127
21. Część 20.	129
21.1. Interpretacja	129
21.2. Słuchowisko	130
21.3. Spektakl	130
22. Część 21.	131
22.1. Interpretacja	131
22.2. Słuchowisko	132
22.3. Spektakl	133
23. Część 22.	134
23.1. Interpretacja	134
23.2. Słuchowisko	135
23.3. Spektakl	135

24. Część 23.	137
24.1. Interpretacja	137
24.2. Słuchowisko	140
24.3. Spektakl	140
25. Część 24.	142
25.1. Interpretacja	143
25.2. Słuchowisko	144
25.3. Spektakl	144
26. Część 25.	145
26.1. Interpretacja	145
26.2. Słuchowisko	145
26.3. Spektakl	146
27. Część 26.	147
27.1. Interpretacja	148
27.2. Słuchowisko	150
27.3. Spektakl	151
28. Część 27.	152
28.1. Interpretacja	152
28.2. Słuchowisko	153
28.3. Spektakl	153
29. Część 28.	155
29.1. Interpretacja	155
29.2. Słuchowisko	155
29.3. Spektakl	156
B. WOJCIECH KASS – W DRODZE DO <i>Ba!</i>. KONTEKST TWÓRCZY POEMATU	157
C. ZDJĘCIA	163
BIBLIOGRAFIA	168
SPIS ILUSTRACJI I ZDJĘĆ	172
STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ	173
ABSTRACT OF THE DOCTORAL DISSERTATION	175

PROLOG

Latem 2023 roku odwiedziłem Galerię Strumiłło w Maćkowej Rudzie i na długo zastygłem przed ostatnim wielkoformatowym dziełem profesora Andrzeja Strumiłły. Na trzech dużych blejtramach rozciągają się przeróżne faktury, obłe struktury, zmienne barwy. Wyłaniają się z nich zarysy roślin? zwierząt? Wszystko wydaje się pracować, wciągać, zmieniać w zależności od perspektywy oglądania.

Środkowa część jest czarno-bordowa, ziemista. Dwie skrajne noszą barwy szaro-zielono-beżowe. Centralną dzieli pionowy biały pas. Na każdej z nich widnieje duży, czarny kwadrat umieszczony w górnych partiach płócien.

Kiedy stałem przed obrazem, próbując go odnaleźć – a może raczej to on nie pozwalał mi odejść, wciągając mnie w swoją istotę – podeszła córka profesora, Anna, i powiedziała, że ojciec nie nazwał tej pracy. Wielu odwiedzających dopytywało o tytuł, był im koniecznie potrzebny. W końcu artystka odnalazła w notatkach profesora ślady pracy nad dziełem i ustaliła, że prawdopodobnie mogłby nosić tytuł *Cosmos*.

Usłyszałem też inną historię. Podobnie jak ja, wciągnięty przez wir struktur wyzierających z trzech wielkich ram, tak kilka lat wcześniej stała przed nimi dwójka dzieci – chłopiec i dziewczynka. Po długim czasie obcowania z obrazem wyszli z rodzicami nad przepływającą przez posiadłość Czarną Hańczę, aby zanurzyć się w chłodnym nurcie rzeki. Po blisko godzinie Anna Strumiłło usłyszała kłótnię rodzeństwa. Wyszła przed galerię i zobaczyła biegnących w jej stronę, poruszonych, pełnych napięcia malców. Stanęli przed obrazem i jedno z nich wykrzyczało: „Zobacz! Mówiłem ci, że odsłonięte!”, na co drugie odparło: „Nie! Zobacz, zasłonięte!”.

Obraz. Artysta, który nie nazwał dzieła. Ludzie domagający się tytułu, dookreślenia tego, co widzą. Dzieci, które obcuja z dziełem i dla jednego artysta *coś* nim odsłania, a dla drugiego *coś* zasłania.

Wizyta w Maćkowej Rudzie mocno zapadła mi w pamięć i myślę o niej teraz, kiedy przystępuję do pisania pracy stanowiącej komentarz do mojego dzieła doktorskiego. W tym wypadku wieloformatową, gęstą od znaczeń kompozycję stworzył poeta. Podał odbiorcy tyle, ile uznał za słuszne. Poemat *Ba!* może czytelnikowi *coś* odsłaniać lub *coś* zasłaniać. **To napięcie pomiędzy odsłoniętym a zasłoniętym, które uważam za istotę sztuki, przenosi się w tym wypadku na energię roboczą tekstu:** przestrzeń pomiędzy tym, co zostaje nazwane, a tym, co pozostaje w potencjale znaczenia. Uczyniłem to napięcie punktem wyjścia do dalszej pracy. Stworzyłem dwie role – w teatrze radia i na scenie –

traktując je jako dwa odmienne sposoby regulowania relacji między ujawnieniem a powściągnięciem sensu. Słuchacze i widzowie otrzymali precyzyjnie zaprojektowany zakres tego, co zdecydowałem się odsłonić.

Niedopowiedzenie to gest dialogu, zaufania do odbiorcy. Wierzę, że w sztuce nie wszystko musi zostać ujawnione. To, co pozostaje w cieniu, uruchamia wyobraźnię, a więc staje się częścią współtworzenia. Przede mną jednak moment, w którym muszę nazwać to, co nienazwane. Dookreślić to, co niedookreślone. Czy powinno być zapisane?



Fot. 1. Andrzej Strumiłło, tryptyk *Cosmos*, 2019. Akryl i olej na płótnie. Każda część: 100 cm × 200 cm.
Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.

Kiedy nienazwane dostaje imię, staje się słowem.

Nieznane pozostaje poza słowem.¹

Andrzej Strumiłło

¹ Andrzej Strumiłło, *Słowo, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk–Maćkowa Ruda 2022, s. 11.

WSTĘP

Wybrany temat pracy doktorskiej jest integralną częścią mojej drogi edukacyjno-artystyczno-zawodowej. Zaczęła się ponad dwadzieścia lat temu, kiedy trafiłem do Prania i zostałem wolontariuszem Muzeum K. I. Gałczyńskiego, które nazywam swoją pierwszą i najważniejszą szkołą artystyczną. Miałem trzynaście lat.

Potrzeba sytuacji wymuszała na mnie zdobywanie nowych kompetencji: stworzenie i prowadzenie strony internetowej, oprowadzanie po muzeum, fotograficzne dokumentowanie wydarzeń, projektowanie plakatów, archiwizacja materiałów audio-wizualnych, opieka nad występującymi artystami, a w końcu zapowiadanie koncertów, interpretacja prozy i poezji, pisanie scenariuszy. Zdobywałem kolejne umiejętności na długo przed studiami na Wydziale Aktorskim Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Leśniczówka Pranie była przestrzenią, w której mogłem się uczyć, kreować i czerpać od mistrzów. Poznałem tam największych polskich artystów słowa – przygotowywałem dla nich scenę, słuchałem ich interpretacji wierszy i piosenek, rozmawiałem z nimi. Dopiero po latach oglądałem ich w teatrach i zacząłem spotykać w pracy zawodowej.

Muzeum poety, a więc muzeum słowa. Prańskie wzgórze nierozzerwalnie łączy się z imieniem i nazwiskiem autora *Zaczarowanej drożki*, który w latach 1950–1953, podczas pięciu pobytów w leśniczówce, stworzył znaczną część swoich najbardziej znanych wierszy. Od 1997 roku miejscem tym opiekuje się poeta Wojciech Kass, który opracował dla niego wraz z żoną Jagienką program artystyczny. To właśnie dyrektor muzeum, który Gałczyńskiego nazywa swoim „Anielskim chlebowcą”, stał się *patronem* mojej drogi artystycznej. Przez lata wolontariatu w Praniu wspierał mnie w inicjatywach, stawiał wyzwania, prowokował rozmowy i spotkania z artystami, podsuwał książki i tematy. Kass stał się dla mnie ważny, a jego twórczość niezwykle istotna. Oświecla w swoich tekstach to, co niezauważalne, co znaczące, a co ginie w pędzie świata. To dzięki niemu otworzyłem się na słowo poetyckie.

W 2013 roku Wojciech Kass napisał poemat, w którym przenikają się przynajmniej dwie postaci, dwa życiorysy, wiele znaków i splotów zdarzeń – a nic nie jest pewne. Nie bez powodu wir językowy poematu *Ba!* otwiera cytat z *Wiersza o jesionach* Adama Ważyka: „Wiersz się zaczyna od ciemnych jesionów / a potem nie ma w nim już nic pewnego”².

Po poemat sięgnąłem tuż po premierze, w 2014 roku. Zachwycił mnie, ale jako

² Adam Ważyk, *Wiersz o jesionach*, w: *Wiersze wybrane*, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 217.

dwudziestoparolatek nie sądziłem, że może stać się inspiracją do moich własnych poszukiwań twórczych. Musiało minąć sześć lat, abym ponownie zdjął z półki tekst poety, zanurzył się w nim i zaczął odkrywać nowe tropy i kolejne warstwy. Wtedy pomyślałem o realizacji tekstu w Teatrze Polskiego Radia. Zwróciłem się z tym pomysłem do reżysera Michała Zdunika. W wyniku naszej pracy powstał monodram radiowy, który miał premierę 19 listopada 2020 roku na antenie Programu Pierwszego Polskiego Radia. Otrzymał bardzo dobre recenzje w środowisku teatralno-literackim (cytuję je w rozdziale Głosy niniejszej pracy).

Ba! stało się drugim z czterech słuchowisk składających się na mój „**twórczy kwartet żałobny**”. Cykl ten obejmuje cztery realizacje w Teatrze Polskiego Radia: *Rzeczy, których nie wyrzuciłem* Marcina Wichy (2019), *Ba!* (2020) i *Pled* (2022) Wojciecha Kassa oraz *Matka odchodzi* Tadeusza Różewicza (2023). Każde z tych słuchowisk stanowiło osobny głos w rozmowie o przemijaniu, pamięci i obecności – o tym, co trwa między żywymi a umarłymi. Pracując nad nimi, badałem artystyczne ujęcie ciągłości kultury, a więc to, w jaki sposób sztuka i życie potrafi przechowywać ślad po człowieku. W jaki sposób dziedziczymy emocje, słowa, gesty i wartości. Jak i czym staramy się uzupełniać brak, pustkę po stracie. Maja Komorowska powiedziała:

To uczucie (tęsknota – przyp. mój) towarzyszy nam przez całe życie i siłą rzeczy ma wpływ na to, co robimy, na nasze poszukiwania. Im bardziej się posuwamy w czasie, im ta droga jest dłuższa, tym częściej wracamy do lat, w których wszystko było jeszcze możliwe. Te powroty w nas... do wspomnień, do ludzi, których już z nami nie ma. To poczucie, że coś przeminęło – ten brak – jest ważny. Nie można się go pozbawiać. Ale można starać się go dopełniać. D o p e ł n i a ć t e n b r a k. Czy nie dlatego tworzymy?³

Czerpanie z przeszłości – z jej mądrości, błędów, sposobu przeżywania i mówienia – jest dla mnie nie tyle obowiązkiem artysty, ile warunkiem istnienia człowieka w kulturze. Twórczość staje się w tym sensie formą pamięci, która nie pozwala zaniknąć relacji między tymi, którzy byli, a tymi, którzy są. W tym sensie „twórczy kwartet żałobny” to autorski proces twórczy aktora, w którym każda realizacja staje się niezależnym polem badania relacji między tekstem a głosem, pamięcią a obecnością.

W *Pledzie* przyglądałem się relacji między poetami rozumianej jako rozmowa poza czasem, w której słowo dotyka rzeczy, nabiera cielesności i staje się gestem troski – sztafetą między twórcami. W *Rzeczach, których nie wyrzuciłem* – temu, jak pamięć materialna (przedmiot, dźwięk, notatka) przekształca się w gest miłości i żalu, a pamięć niematerialna

³ Barbara Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2017, s. 222.

staje się kształtującą nas spuścizną. W *Matka odchodzi* Różewicza – relacji matka–syn, gdzie twórczość staje się próbą ocalenia intymnego doświadczenia. Zaś w *Ba!* – wewnętrznemu dialogowi poety z poetą – rozmowie, w której twórczość staje się zarówno zbawieniem, jak i przekleństwem.

Wspólnym mianownikiem tych czterech realizacji była dla mnie praca nad brzmieniem słowa – nad jego muzycznością, rytmem i zdolnością do przekazywania emocji. Nacisk na ten aspekt zawdzięczam prof. Mai Komorowskiej, która uczyła mnie na studiach uważności wobec sensu i ciężaru każdego wypowiedzanego słowa. To właśnie ona pokazała mi, że mówienie wierszy nie polega na recytacji, ale na *śluchaniu języka od środka* – jakby słowo miało własne ciało, oddech i puls. Mam szczęście uczestniczyć w spektaklach poetyckich Aktorki i doświadczać jej sposobu pracy nad tekstem.⁴ Wspólnie zrealizowaliśmy cztery scenariusze poświęcone twórczości: Anny Świrszczyńskiej, Tadeusza Różewicza, Cypriana Kamila Norwida i Wisławy Szymborskiej. Maja Komorowska przyjęła też moje zaproszenie do wspólnej pracy nad ostatnim słuchowiskiem z „kwartetu żałobnego”. Każde nasze twórcze spotkanie jest dla mnie okazją do nauki oraz pogłębiania myślenia o słowie. To Maja Komorowska położyła fundament pod mój sposób poruszania się w sztuce – nauczyła mnie słuchać, zanim spróbuję mówić, i ufać tekstowi bardziej niż własnym ambicjom interpretacyjnym. Od niej wziąłem przekonanie, że aktor jest w służbie słowa, a nie ponad nim. Ta postawa towarzyszy mi dziś zarówno w pracy artystycznej i pedagogicznej.

Realizacja *Ba!* w Teatrze Polskiego Radia siłą rzeczy bazowała na wyobraźni słuchaczy, do której odwoływały się tła, efekty i dźwięki wykorzystane w słuchowisku. Skupiłem się na budowaniu roli za pomocą dźwięku, głosu, przestrzeni fonicznej, a także na rozczytywaniu muzyczności poematu – jego rytmu zapisanego w poetyckiej strukturze słowa. Po zakończeniu nagrania pozostało we mnie przekonanie, że poemat *Ba!* zawiera jeszcze obszary znaczeń i napięć, których nie udało się w pełni zbadać w medium radiowym, co zrodziło potrzebę przeniesienia go na scenę i poddania badaniu w aktorskim działaniu. Bardzo chciałem ponownie zanurzyć się w jego logosie. Interesującym wydała mi się możliwość dwoistości roli wyzierającej z wersetów *Ba!* Postanowiłem, aby – wraz z radiową realizacją – sceniczne *Ba!* stało się tematem mojej pracy doktorskiej. Tak powstało dzieło sceniczne – monodram–zdarzenie na podstawie poematu *Ba!* Wojciecha Kassa w reżyserii

⁴ Zob. szerzej: omówienie pracy Mai Komorowskiej nad wierszem „Litania” Cyprian Kamil Norwida w „Rozmowie o wierszu” Marii Prussak z Mają Komorowską, [w:] B. Osterloff, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, dz. cyt., s. 231–240.

Heleny Radzikowskiej.

W tym miejscu praca ta przyjmuje charakter badawczy. Jej zasadniczym problemem nie jest bowiem interpretacja poematu *Ba!* ani próba rekonstrukcji jego sensów, lecz pytanie o status roli aktorskiej zapisanej w tekście poetyckim, który nie oferuje stabilnej postaci dramatycznej. Praca stawia pytanie, w jaki sposób aktor może *odgrywać rolę* w poemacie, w którym bohater jest rozproszony, zaszyfrowany w języku, rytmie i sprzecznych rejestrach mówienia, oraz jak zmienia się ujawnienie tej roli w zależności od medium – radiowego i scenicznego. Zakładam, że zaszyfrowany w poemacie bohater nie posiada jednej postaci, lecz ujawnia się odmiennie w zależności od sposobu artykulacji, obecności ciała aktora i relacji z odbiorcą. Radiowa i sceniczna realizacja *Ba!* stały się więc dwiema odrębnymi próbami wydobywania tej samej roli z tekstu – dwoma wariantami jej aktualizacji.

Celem niniejszej pracy jest opis procesu twórczego – dwóch realizacji, które stały się przestrzenią aktorskiego badania logosu. W rozdziale pierwszym zamieszczam uwagi odnoszące się do genezy powstania wersji słuchowiskowej i scenicznej *Ba!*. Drugi rozdział poświęcony jest metodom badawczym, które obrałem podczas pracy nad słuchowiskiem i spektaklem. Kolejny rozdział, zawiera próbę syntetycznego ujęcia doświadczeń jakie wyłoniły się z pracy nad poematem *Ba!*, w postaci tez wraz z komentarzem. Ostatni rozdział przed zakończeniem, to Głosy – komentarze po premierach obu realizacji. W Aneksie A znajduje się pełna treść poematu – wszystkie części wraz z ich analizą oraz omówieniem każdej w realizacji słuchowiskowej i scenicznej, w Aneksie B kontekst twórczy poematu *Ba!* oraz zaplecze biograficzno-miejscowe, zaś w Aneksie C zdjęcia z powstawania obu realizacji.

Niniejsza praca jest zapisem drogi – procesu, w którym artystyczne działanie staje się formą poznania. To próba uchwycenia momentu, w którym słowo poety staje się ciałem i głosem aktora, a aktor – medium sensu, emocji i pamięci.



I. GENEZA REALIZACJI

1. Realizacja radiowa *Ba!* w Teatrze Polskiego Radia – geneza i proces

1.1. Założenie realizacyjne: radio jako medium otwartej interpretacji

Radio nie domaga się jednoznacznego przedstawienia ani materializacji sensów – pozwala pozostawić je w stanie zawieszenia pomiędzy słowem i dźwiękiem a wyobrażeniem odbiorcy. Decyzja o realizacji radiowej poematu *Ba!* wynikała z rozpoznania specyfiki tego medium i sposobu, w jaki uruchamia ono procesy wyobrażeniowe słuchacza.

Założenie realizacyjne polegało na przyjęciu tezy, że słuchowisko nie powinno dopowiadać poematu ani porządkować jego znaczeń, lecz stworzyć warunki do ich rezonowania. Celem realizacji nie było wyjaśnianie ani interpretacyjne zamykanie tekstu, lecz umożliwienie wybrzmienia zapisanych w nim sytuacji i tematów, aby słuchacz mógł indywidualnie konstruować całość opowieści.

W tym sensie realizacja radiowa była próbą sprawdzenia, w jakim stopniu *Ba!* może funkcjonować jako struktura otwarta – uruchamiająca procesy myślowe i emocjonalne odbiorcy, które w akcie słuchania aktualizują znaczenia poematu.

1.2. Rytm i dźwięczność słowa: partytura poematu

W trakcie kolejnych czytań *Ba!* coraz wyraźniej ujawniała się precyzyjnie zapisana struktura rytmiczna, prowadząca przez: zmiany tempa, napięcia i rejestru emocjonalnego. Równolegle – obok interpretacji sensów – rosła potrzeba wsłuchiwania się w brzmienie i rytm samego zapisu. Konstrukcja poematu opiera się na przesunięciach, przyspieszeniach i spowolnieniach, nagłych cięciach frazy, zmianach długości wersów i ich ciężaru brzmieniowego.

Z perspektywy pracy aktorskiej oznaczało to konieczność potraktowania tekstu jak partytury. Każda część domagała się osobnego rozczytania rytmicznego – sprawdzenia, gdzie fraza powinna być płynna, a gdzie się załamywać. Gdzie sens buduje się przez przyspieszenie, a gdzie przez zawieszenie i pauzę. Nie chodziło o narzucenie tekstowi zewnętrznego rytmu, lecz o podporządkowanie się temu, co jest już w nim zapisane.

Podczas nagrań radiowych rytm wypowiedzi wynikał wyłącznie z relacji pomiędzy dźwięcznością słów, ich akcentami oraz budową wersów i strof. Ekspresja głosu miała umożliwić ujawnienie zapisanych w tekście znaczeń, tak aby mogły być odczuwalne nie tylko na poziomie semantycznym, lecz także brzmieniowym i emocjonalnym. Potwierdzeniem trafności tej drogi była reakcja prof. Mai Komorowskiej, która po wysłuchaniu słuchowiska pytała zaintrygowana, czy partie tekstowe nagrywałem do muzyki lub metronomu. To pytanie

unaocznio, że rytmiczność i dźwięczność poematu zostały przeze mnie odczytane jako element strukturalny.

W tym sensie realizacja radiowa stała się dla mnie próbą aktorskiego rozczytania muzycznej partytury tekstu – takiej, która prowadzi do zróżnicowanego pola napięć i impulsów podążających za sensem dzieła. To doświadczenie okazało się kluczowe dla dalszej pracy scenicznej. Rytm i dźwięczność słowa, raz rozpoznane, stały się podstawą do dalszego poszukiwania – formy monodramu, w którym ta sama partytura miała zostać uruchomiona nie tylko głosem, lecz także ciałem, ruchem i relacją z widzem.

1.3. Problem *ciał obcych*

W początkowych wersjach montażu, przygotowanych przez reżysera dźwięku Macieja Kubereę we współpracy z reżyserem Michałem Zdunikiem, pojawiały się rozwiązania rozszerzające pole znaczeń poematu: rozbudowane konteksty dźwiękowe, zmienne poziomy głośności zakłócające klarowność wypowiedzi oraz elementy archiwalne (fragmenty wierszy czytanych przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego).

Zabiegi te, choć dramaturgicznie uzasadnione w intencji realizatorów, wprowadzały do struktury słuchowiska dodatkowe porządki znaczeń. Prowadziły do rozproszenia materiału: dopowiadały kontekst, który przesłaniał zasadnicze sensy zapisane w tekście. Rozwiązania te pozostawały w sprzeczności z przyjętym przeze mnie założeniem realizacyjnym, zakładającym pracę na strukturze otwartej, niewymagającej zewnętrznego domykania znaczeń. W toku dalszych prac montażowych podjęliśmy decyzję o konsekwentnym eliminowaniu tych elementów, które funkcjonowały jako *ciała obce*⁵.

Proces ten miał charakter „Selekcji negatywnej”⁶ rozumianej jako świadome usuwanie elementów zakłócających kondensację sensu i klarowność wypowiedzi. Ostateczna wersja słuchowiska została zredukowana do środków wyrazu niemal wyłącznie wynikających bezpośrednio z logiki poematu⁷.

1.4. Słuchowisko jako doświadczenie otwierające

Radio stworzyło warunki do intensywnego obcowania ze słowem i jego brzmieniem, a jednocześnie wyostrzyło uważność na to, co dzieje się pomiędzy tekstem a odbiorcą.

⁵ *Ciała obce* rozumiem tu jako elementy wprowadzone do struktury realizacji, które generują autonomiczne sensy, niewynikające bezpośrednio z rytmu i semantycznej logiki tekstu, a tym samym zakłócają jego wewnętrzną spójność.

⁶ „Selekcję negatywną” jako narzędzia pracy prób i decyzji wykonawczych rozwijam w rozdziale Metody badawcze.

⁷ Jeden fragment archiwalny pozostał w realizacji na wyraźną prośbę reżysera, jako wyjątek od przyjętej zasady. Zob. szerzej: Aneks A 8.2.

W wyniku tego doświadczenia zadałem sobie pytanie o inne możliwe konfiguracje relacji z tekstem – takie, w których aktualizacja sensów zachodziłaby nie tylko w sferze wewnętrznej, lecz także w przestrzeni wspólnej, dzielonej z innymi.

Świadomość, że radio operuje wyłącznie dźwiękiem i nie zakłada fizycznej współobecności aktora i odbiorcy, była wpisana w decyzję o realizacji słuchowiska od samego początku. Właśnie dlatego doświadczenie radiowe stało się impulsem do dalszych poszukiwań: do sprawdzenia, co wydarzy się z tym samym tekstem i z tym, co zostało z niego rozczytane, w sytuacji bezpośredniego spotkania z odbiorcą. Decyzja o realizacji scenicznej nie była więc próbą uzupełnienia słuchowiska ani przekroczenia jego granic, lecz naturalną konsekwencją pracy. Scena otwierała możliwość innego rodzaju relacji z tekstem – relacji opartej na współobecności, spojrzeniu i odpowiedzialności za słowo wypowiedziane *tu i teraz*, wobec realnie obecnych widzów.

2. Realizacja monodramu *Ba!* w Praniu: geneza i proces

2.1. Powrót do tekstu i konieczność mówienia jako impuls wykonawczy

Impuls do podjęcia pracy nad sceniczną realizacją poematu *Ba!* pojawił się jako konsekwencja doświadczenia aktorskiego, które uświadomiło mi wagę powrotu do zapisu tekstowego. Stało się to podczas mojego udziału w spektaklu *Minetti. Portret artysty z czasów starości* Thomasa Bernharda w reżyserii Andrzeja Domalika, w którym – grając rolę portiera – miałem możliwość obserwowania procesu pracy Jana Peszka nad rolą tytułową.

Zasadnicze znaczenie miała zmiana interpretacyjna, jaka zaszła w spektaklu po dłuższym okresie grania. Nie dotyczyła ona ani założeń inscenizacyjnych, ani relacji scenicznych, lecz sposobu mówienia tekstu. Aktor, wracając przed spektaklem do egzemplarza sztuki, skupił się na didaskaliach interpretacyjnych – określeniach dynamiki, intencji i napięcia emocjonalnego – które wcześniej pozostawały w tle aktorskiej intuicji. Ich ponowne odczytanie nie zawężyło interpretacji, lecz ją pogłębiło. Doświadczenie to pozwoliło mi zrozumieć didaskalia nie jako narzędzie kontroli aktora, lecz jako zapis słuchu scenicznego autora. Ich obecność w tekście Bernharda ujawniała precyzyjnie zapisaną partyturę emocjonalną, która – zamiast ograniczać – umożliwiała aktorowi odsunięcie się od nadmiaru własnych projekcji. Powrót do tekstu okazał się aktem odpowiedzialności: przyjęciem, że sens nie rodzi się wyłącznie w procesie interpretacyjnym, lecz jest już w jakiejś mierze zapisany.

Doświadczenie to uświadomiło mi, że tylko wobec tekstu precyzyjnie skonstruowanego, dobrze napisanego, możliwa jest praca oparta na zaufaniu. Powrót do tekstu nie jest wówczas gestem cofnięcia się, lecz warunkiem pogłębienia interpretacji.

Jednocześnie pojawiło się we mnie poczucie aktorskiej zazdrości: Peszek mógł wrócić do tekstu, odkryć w nim nowe akcenty i natychmiast wprowadzić je w życie sceniczne, podczas gdy moja interpretacja radiowa – raz nagrana – pozostawała niezmienna, pozbawiona możliwości dalszej aktualizacji.

W tym samym czasie coraz częściej zauważałem, że fragmenty *Ba!* powracają do mnie poza kontekstem pracy – jako komentarze do rzeczywistości i zdarzeń codziennych. Tekst zapisał się w pamięci i domagał się ponownego spotkania.

Radiowa realizacja zaczęła jawić mi się jako domknięta forma tylko jednego z możliwych portretów bohatera. Nie myślałem o tym w kategoriach błędu ani niedostatku pracy wykonanej w Teatrze Polskiego Radia, lecz jako o rozpoznaniu innej możliwości, którą odsłoni bezpośrednie podanie tekstu widzowi, w spotkaniu twarzą w twarz. Pojawiły się pytania wykonawcze i techniczne: w czym imieniu mówiłbym na scenie, co byłoby przedmiotem tej wypowiedzi i do jakiego rodzaju spotkania zaprosiłbym widzów? Jakiego użyłbym języka scenicznego, jaką formę przyjąłby spektakl i w jakiej przestrzeni wystawiłbym go? Im dłużej próbowałem odpowiadać na te pytania, tym wyraźniej słyszałem głos wydobywający się z poematu *Ba!*. Towarzyszyła mi też ekscytacja związana z możliwością nowego otwarcia aktorskiej interpretacji tego samego tekstu.

To trwanie pomiędzy zapisem a koniecznością jego wypowiedzenia znalazło dla mnie trafne dopełnienie w słowach prof. Ireny Jun: „Zdarzało mi się w życiu, że jakiś fragment tekstu tak mi się podobał, choćby to była jedna zwrotka, że od tego się zaczynała miłość. To jak, nie wiem... jak zobaczyć kogoś na ulicy, zakochać się w nim. Miejsce, które po prostu wpadało we mnie i było jak źródło, które musiałam uwolnić, które zaczynało bić. (...) Wydawało mi się po prostu, że nie mogę tego nie m ó w i ć.”⁸

Poczucie tej *niemożności niemówienia* towarzyszyło mi w odniesieniu do całego poematu *Ba!* i przesądziło o decyzji powrotu do tekstu po czterech latach od realizacji radiowej – tym razem w formie scenicznej. *Powrót do tekstu i konieczność mówienia* okazały się dwiema stronami tego samego impulsu wykonawczego: potrzebą spotkania z tekstem i widzem, podczas którego zapisane w poemacie sensy mogą być każdorazowo aktualizowane w akcie żywego mówienia.

2.2. „Selekcja negatywna” w praktyce twórczej

Decyzja o zaproszeniu nowej reżyserki do pracy nad sceniczną realizacją *Ba!* wynikała z potrzeby zmiany perspektywy wykonawczej. Po doświadczeniu pracy

⁸ Ewa Bułhak *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, Wrocław 2010, s. 52.

nad słuchowiskiem miałem świadomość, że ponowne wejście w ten sam tekst z tym samym zespołem groziłoby reprodukowaniem wcześniejszych rozpoznań. Zależało mi na spojrzeniu z zewnątrz – nie po to, by zmienić sens poematu, lecz by odkryć go na nowo w relacji z widzem.

Od początku było jasne, że *Ba!* nie może zostać wpisane w porządek realizmu. Tekst o takiej gęstości domagał się formy, która nie ilustruje znaczeń, lecz pozwala mu działać poprzez aktorską obecność. Dlatego też zwróciłem się do Heleny Radzikowskiej, absolwentki Wydziałów Aktorskiego i Reżyserskiego Wydziału Sztuki Łalkarskiej w Białymstoku.

Pierwsze rozmowy z reżyserką miały charakter sprawdzania możliwych kierunków pracy. Początkowo rozważaliśmy rozwiązania osadzone w klasycznej ramie scenicznej, a także obecność muzyka jako partnera dialogu. Następnie w naszych rozmowach pojawiały się propozycje sytuacji scenicznych opartych na działaniu fizycznym i obrazie – przeniesienie akcji do prawdziwego warsztatu stolarskiego i konstruowanie przedmiotu. Rozwiązania te wchodziłyby jednak w konflikt z materią poematu. Obraz przejmowałby funkcję nośnika sensu, a takie działanie fizyczne rozpraszało uwagę, zamiast wzmacniać koncentrację na rytmie i znaczeniu słowa, dlatego odrzuciliśmy je. Podobnie stało się z propozycją reżyserki wpisania *Ba!* w formę eseju lub wykładu. Zabieg ten, motywowany chęcią zwiększenia komunikatywności, prowadziłby do nadpisania tekstu dodatkowymi porządkami znaczeń. Doświadczenie z realizacji radiowej – w której obecność *ciał obcych* rozmywała sens poematu – wyostriżyło moją czujność wobec tego typu ingerencji.

Momentem porządkującym była próba, podczas której przeczytałem reżyserce całość poematu bez przerywania i żadnych wtrąceń. To wtedy wykrystalizowało się rozpoznanie, że tekst zawiera w sobie precyzyjnie zapisaną strukturę emocjonalną i rytmiczną, która może stać się jedyną osią pracy. Nie wymaga wzmocnień ani komentarzy – wymaga konsekwentnego przy nim trwania.

Proces ten odpowiadał „Selekcji negatywnej”. Nie polegał on na wyborze jednej, z góry założonej drogi, lecz na systematycznym odrzucaniu rozwiązań, które nie wynikały bezpośrednio z tekstu. Zasada ta – szerzej omówiona w rozdziale Metody badawcze – pozwoliła zachować otwartość procesu przy jednoczesnym unikaniu kierunków fałszywych lub nadmiarowych.

W wyniku selekcji stało się jasne, że jedyną możliwą osią inscenizacji jest sam poemat. Wszystko, co pojawi się na scenie, musi z niego wynikać i pozostawać jemu podporządkowane. Z pierwszych prób pozostała jeszcze jedna istotna intuicja: potrzeba przestrzeni kameralnej, w której widz wejdzie w relację bliskości, a akt mówienia przybierze

formę osobistego zwierzenia. To rozpoznanie doprowadziło mnie do Prania, które w dalszym procesie okazało się kluczowe.

2.3. Miejsce jako scenografia

Decyzja o realizacji spektaklu w Praniu nie była wynikiem poszukiwań odpowiedniej scenografii, lecz rozpoznania kameralnej przestrzeni, która może zostać uruchomiona performatywnie – bez jej teatralnego przekształcania.

Pomocnym narzędziem do opisanie tego mechanizmu jest koncepcja trzech przestrzeni sformułowana przez Małgorzatę Szczęśniak. W wykładzie *Integralność artysty w przestrzeni* wyróżnia trzy przestrzenie:

Pierwsza podstawowa przestrzeń jest zawarta w nas samych. Czyli jak tworzymy? Każdy z nas tworzy własną siatkę punktów, odległości, przerw, w ramach których działamy. Możliwy jest nasz kontakt z innymi – kontakt emocjonalny, fizyczny, intelektualny. Jest to intymna mapa naszej jednostkowej przestrzeni, której bronimy zawsze, wyznaczamy granice, pozwalające zachować nam integralność.

Druga przestrzeń to ta wokół nas. To co nas otacza fizycznie, realnie, o czym często nie pamiętamy albo nie zwracamy na to uwagi. Fizyczna przestrzeń wydaje się oczywista, więc nie ulega interioryzacji, nie staje się naszą przestrzenią świata realnego. To przestrzeń najbardziej fizyczna – ktoś by powiedział banalna. To ściany, okna, drzwi, mury, drogi... Elementy przestrzeni, której nadajemy w skali wartości oceny estetyczne czy oceny funkcjonalności. Przestrzeń, która wymaga od nas ciągłej obserwacji, która powinna ulec interioryzacji i stać się naszą jednostkową mapą.

Trzecia przestrzeń – jest transformowana, przekształcana przez nas samych i ta przestrzeń jest główną domeną artystów. Tworzymy ją na bazie dwóch poprzednich. Jest przestrzenią dynamiczną, zawiera w sobie ruch i czas. Jest przestrzenią spekulacyjną czy koncepcyjną. Ta przestrzeń wymaga od nas pracy. Każdy artysta dąży do wykreowania nowej przestrzeni, która miałaby siłę oddziaływania, komunikowania, siłę przyciągania innych... Przestrzeń nowa, odkryta, stworzona, przekraczająca istniejące wcześniej granice. To jest pole przestrzeni wewnętrznej artysty, które chcemy zaprezentować innym, w tej przestrzeni powstaje sztuka.⁹

Koncepcja ta nie była dla mnie punktem wyjścia w momencie podejmowania decyzji o miejscu realizacji, lecz – z perspektywy czasu – pozwoliła precyzyjnie opisać to, co wydarzyło się w praktyce. Pranie nie stało się scenografią poprzez dodanie elementów teatralnych, lecz poprzez nałożenie się wewnętrznej przestrzeni aktora na fizyczną przestrzeń miejsca, co umożliwiło powstanie trzeciej przestrzeni – performatywnej.

Kiedy wraz z reżyserką Heleną Radzikowską weszliśmy na poddasze leśniczówki, stało się jasne, że nie jest to neutralna sala muzealna, lecz przestrzeń nasycona pamięcią,

⁹ Małgorzata Szczęśniak, *Integralność artysty w przestrzeni. Trzecia przestrzeń*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Sykrakuzy 2022, s. 7–11.

znaczeniami i fizyczną konkretnością. Jej sceniczność nie wynikała z aranżacji, lecz z gotowości do interioryzacji przez aktora. Wieloletnia obecność w Praniu zapisała się na poziomie mojej „wewnętrznej mapy jednostkowej przestrzeni”. Relacja z tym miejscem – z jego rytmem, historią i ludźmi, w szczególności z poetą Wojciechem Kassem – stanowiła zasób wykonawczy, a nie kontekst biograficzny, i była aktywnie uruchamiana w procesie pracy z tekstem.

Podczas pierwszej próby *Ba!* w Praniu zrozumiałem, że nieteatralne poddasze, dzięki relacji aktora z tekstem i widzami, zacznie funkcjonować jako miejsce akcji – bez zmiany swojej fizycznej tożsamości. A jest to niewielka, wykończona w drewnie sala, przeznaczona do kameralnych spotkań autorskich i działań edukacyjnych. Skąpe oświetlenie, widoczne belki konstrukcyjne, rysunki Andrzeja Strumiły na ścianach i sztalugach, książki zgromadzone na antresoli oraz elementy użytkowe (aneks kuchenny, drzwi do sąsiednich pomieszczeń) – tworzą przestrzeń nieprzeznaczoną do teatru.

Jedyną moją ingerencją scenograficzną na poddaszu było dyskretne uruchomienie jej potencjału świetlnego. Istniejące punkty oświetleniowe (trzy żyrandole i dwa kinkiety) wyposażylem w żarówki sterowane zdalnie, umożliwiające stopniowe wygaszanie, rozpalanie i modulowanie natężenia światła. Dodatkowo wprowadziłem jedną liniową listwę świetlną o analogicznym charakterze. Światło nie pełniło funkcji ilustracyjnej ani inscenizacyjnej – nie organizowało akcji i nie budowało nastroju niezależnie od tekstu. Jego zadaniem było dostosowywanie się do działania aktora, a pośrednio – do rytmu i dynamiki poematu. W ten sposób przestrzeń reagowała na akt mówienia, pozostając w zgodzie z przyjętą zasadą minimalnej ingerencji i podążania za strukturą tekstu.

2.4. Pierwsze próby: tekst jako czynnik ustanawiający działanie

Pierwsze próby sceniczne monodramu miały charakter intensywnego rozpoznania, a nie realizacji gotowych założeń inscenizacyjnych. Ich celem było sprawdzenie, w jaki sposób tekst poematu inicjuje działanie aktorskie w konkretnej, nieteatralnej przestrzeni. Praca została zaplanowana jako trzydniowy pobyt w Praniu, obejmujący zapoznanie się z miejscem, dalsze myślenie koncepcyjne oraz pierwsze próby sytuacyjne.

Trzymając egzemplarz poematu w ręku, proponowałem sytuacje wynikające bezpośrednio z kolejnych fragmentów i sprawdzałem ich relację z konkretnymi miejscami poddasza. Praca przebiegała w trybie improwizacji kontrolowanej: tekst stanowił jedyny stały punkt odniesienia, przy jednoczesnym zawieszeniu potrzeby natychmiastowego

rozumienia całości.

Kluczowe okazało się przyzwolenie na *aktorską niewiedzę*. Rezygnacja z szybkich odpowiedzi na pytania: kto mówi, do kogo mówi i w jakiej formie, umożliwiała uruchomienie precyzyjnych decyzji przestrzennych i ruchowych. W praktyce oznaczało to, że konkretne działania – mówienie fragmentu tekstu z poziomu belek stropowych, stanie na wąskim stopniu schodów, czy próba wejścia po drabinie bez użycia nóg – nie były efektem poszukiwań formalnych, lecz odpowiedzią na napięcia zapisane w samym tekście. Tekst nie był ilustrowany działaniem – to on ustanawiał działanie. Przestrzeń reagowała na tekst, a nie odwrotnie. Mechanizm pracy polegał na podążaniu za strukturą poematu i zapisanymi w nim impulsami, bez narzucania im zewnętrznych rozwiązań inscenizacyjnych. W ten sposób stopniowo wyłaniał się język spektaklu.

W krótkim czasie prób doszło do znacznej kondensacji procesu. Trzy dni pracy wystarczyły, aby zarysować całość spektaklu i znaleźć odpowiedzi na pytania dotyczące scenicznej formy *Ba!*. Był to rezultat wcześniejszych doświadczeń, długotrwałej pracy z tekstem, koncentracji – ale także realizacji słuchowiskowej i mojego wieloletniego związku z Praniem. Poemat, napisany przez Wojciecha Kassa w ciągu trzech dni, w analogicznym czasie został powołany do scenicznego bytu.

Istotnym elementem tego etapu pracy była obecność reżyserki, której rola polegała na towarzyszeniu procesowi, czytaniu proponowanych przeze mnie rozwiązań i poddawaniu ich refleksji. Praca przebiegała w dialogu, bez narzucania gotowych form i bez przyspieszania decyzji, które musiały wynikać z tekstu.

Pierwsze próby pozwoliły rozpoznać podstawową zasadę dalszej pracy: inscenizacja *Ba!* nie będzie efektem konstruowania sytuacji scenicznych, lecz konsekwencją podążania za tekstem. To on miał stać się osią organizującą wszystkie elementy spektaklu – działanie, przestrzeń, relację z widzem. W tym sensie pierwsze próby ustanowiły nie tylko zarys całości, lecz także metodę pracy, która determinowała kolejne etapy realizacji.

2.5. Forma monodramu: „aktorskie rozczytywanie tekstu”

Pierwsze próby w Praniu przyniosły odpowiedzi na pytania, które pojawiły się wraz z decyzją o scenicznym wystawieniu *Ba!*: kim jest bohater poematu oraz jaką rolę w tym doświadczeniu zajmuje widz. Bliskość przestrzeni, brak rampy scenicznej oraz niefabularna struktura tekstu wymagały precyzyjnego określenia relacji pomiędzy wypowiadającym a słuchającymi.

Poemat *Ba!* nie został napisany z myślą o teatrze. Składa się z dwudziestu ośmiu części, które nie tworzą linearnej narracji ani fabularnego ciągu zdarzeń. W trakcie pracy

ujawniały się w nim różne głosy i tropy – biograficzne, literackie, egzystencjalne. W wielu fragmentach osoba mówiąca pozostaje nieokreślona. Próba jednoznacznego przypisania poszczególnych partii do konkretnych postaci lub życiorysów prowadziłaby do interpretacyjnego zawężenia i domknięcia struktury poematu. Brak jednoznacznego podmiotu okazał się nie deficytem, lecz przestrzenią wykonawczą.

Decyzje formalne w pracy nad *Ba!* można precyzyjnie opisać w odniesieniu do refleksji Georga Simmela zawartej w eseju *O aktorze. Z filozofii sztuki*. Simmel ujmuje aktorstwo nie jako uzupełnienie dzieła literackiego, lecz jako jego przekształcenie w nową formę istnienia:

Aktor (...) pracuje jednak nie gdzieś obok, ale na danym, konkretnym utworze dramatycznym. Odpowiedź na pytanie, jakiej jeszcze pracy artystycznej domaga się już istniejące dzieło, wychodzi od sprawy bardzo prostej: aktor ma uzmysłwić dramat. Treść jego zadania dana mu jest w formie, którą nazywamy „duchem obiektywnym”; proces zachodzący w duszy poety uzyskał za pośrednictwem słów pewien szczególny rodzaj obiektywności i w tej postaci uruchamia również czysto wewnętrzny proces w duszy czytelnika. Jako dzieło literackie treść dramatu sytuuje się na płaszczyźnie duchowej, której zmysłowym wykładnikiem jest pisanie i czytanie. Daną w ten sposób treść aktor przenosi na płaszczyznę tego, co widzialne i słyszalne, albo – jeśli można się tak wyrazić – przenosi z jednowymiarowości procesu czysto duchowego w trójwymiarowość zmysłowości. Z tego punktu widzenia praca aktora nie jest już dodatkiem do pracy poety, ale przenosi ją w nową formę istnienia.¹⁰

Z tej perspektywy praca aktora nie polega na nadawaniu tekstowi dodatkowych znaczeń, lecz na uruchomieniu zapisanych w nim procesów w wymiarze cielesnym, głosowym i relacyjnym. *Ba!* funkcjonuje jako zapis intensywnego procesu wewnętrznego, który jako dzieło literackie działa w sferze duchowej, natomiast w realizacji scenicznej wymaga przeniesienia w obszar zmysłowej obecności. Zadanie wykonawcze polegało na dotarciu do emocjonalnego rdzenia tekstu – do tych miejsc, które inicjują reakcję czytelnika, zanim zostaną nazwane lub zinterpretowane. Praca sceniczna nie zmierzała do porządkowania sensów, lecz do uruchomienia tej samej wrażliwości w warunkach współobecności aktora i widza.

W toku prób przyjęcie *poszarpanej* struktury poematu stało się podstawową zasadą formalną. Brak ciągłości, zmiany rejestru oraz zerwania nastroju i rytmu nie wymagały urealnienia ani wygładzenia. Próba ich stabilizacji poprzez realistyczne łączniki prowadziłaby do osłabienia sensu. Simmel zauważa:

¹⁰ Georg Simmel, *O aktorze. Z filozofii sztuki*, w: *Most i drzwi*, Oficyna naukowa, Warszawa 2006, s. 214.

Jeżeli aktor nas „nie przekonuje”, to nie dlatego, że w grze jest za mało rzeczywistości, lecz dlatego, że jest jej za dużo, że przekonuje nas do rzeczywistości, a nie do jej obrazu. Aktor jest „przekonujący”, gdy pozostaje w zamkniętym kręgu sztuki, która czerpie swoją prawdę z logiki swoich własnych praw, a do rzeczywistości zewnętrznej odnosi się tylko za ich pośrednictwem, nigdy bezpośrednio.¹¹

Zaufanie logice tekstu wykluczało budowanie realistycznego bycia scenicznego. Zastosowane zostały gwałtowne przejścia pomiędzy częściami poematu, bez prób ich psychologicznego uzasadniania. *Ba!* nie funkcjonuje jako struktura linearna. Podobnie proces myślowy i emocjonalny nie przebiega w sposób ciągły. Przyjęcie tej zasady stało się podstawowym aktem wykonawczym. Efektem tych poszukiwań stała się forma określona przeze mnie jako „**aktorskie rozczytywanie tekstu**”. Nie polega ona na *graniu* postaci ani na ilustrowaniu treści, lecz na byciu medium dla procesu zapisanego w poemacie. Aktor pozostaje obecny jako wykonawca, nie jako interpretator ani narrator, podejmując tekst w akcie mówienia *tu i teraz*.

K. – bohater poematu – nie funkcjonuje jako suma różnych postaci, lecz jako jedno istnienie o wielu barwach. Każda z dwudziestu ośmiu części ujawnia inny stan emocjonalny, co znajduje odzwierciedlenie w zróżnicowanych środkach poetyckich. Przypisywanie poszczególnych fragmentów do konkretnych biografii prowadziłoby do uproszczenia. K. zawiera w sobie wiele doświadczeń, lecz nie redukuje się do żadnego z nich.

Simmel ujmuje specyfikę tej pracy następująco:

Aktor nie jest marionetką roli. Pomiedzy czystym kontemplowaniem rzeczywistości a próbą wyciągnięcia z literatury tego, czego sama z siebie nigdy nie jest w stanie dać, sytuje się sztuka aktorska, jako coś trzeciego, co wyrasta z własnych korzeni i nie da się wydobyć ani z rzeczywistości ani z dramatu, ani też pozyskać jako „synteza”. W obliczu malowidła nie należy przedstawiać sobie rzeczywistości, wobec której obraz miałby być jedynie środkiem umożliwiającym fantazji reprodukowanie rzeczywistości (tym jest fotografia): obraz sam sobie jest przecież ostatecznym celem, rzeczywistość jest weń wprowadzona, ale on nie wprowadza jednak ponownie w rzeczywistość. (...) Artystyczne aktorstwo samo jest celem, nie zaś tylko pomostem prowadzącym do jakiegoś odleglejszego celu.¹²

To simmelowskie „coś trzeciego” stało się możliwe dzięki zaufaniu do tekstu i skupieniu się na jego „aktorskim rozczytywaniu”, przy jednoczesnym wniesieniu do pracy własnej „pierwszej przestrzeni” – wewnętrznego pejzażu doświadczeń, o którym pisze Szczęśniak. Oderwanie się od biograficznych tropów poetów umożliwiło koncentrację

¹¹ Ibidem, s. 216.

¹² Georg Simmel, „Filozofia sztuki aktorskiej”, *Notatnik Teatralny* 1991, nr 1, s. 41–42.

na człowieku zapisanym w poemacie. Zapisane w nim doświadczenia musiały zostać przejęte wykonawczo, aby mogły zostać wypowiedziane wobec widza.

Brak wyraźnego podziału na scenę i widownię radykalnie zmienił relację pomiędzy aktorem a odbiorcą. Widzowie, pozostając w bezpośredniej bliskości działań, stawali się współobecni uczestnikami zdarzenia, a ich obecność była warunkiem aktualizacji wypowiedzi scenicznej. Współtworzącą rolę w budowaniu tej relacji odgrywała także przestrzeń rozumiana szerzej niż architektoniczne wnętrze strychu leśniczówki. Na doświadczenie spektaklu składały się dźwięki otaczającej natury: szum wiatru w koronach drzew, śpiew ptaków, odgłosy lasu przenikające do wnętrza w trakcie trwania przedstawienia. Istotnym elementem była również zmienność zewnętrznego światła – premierowy spektakl rozpoczynał się jeszcze za dnia, a kończył po zapadnięciu zmroku. Ta naturalna transformacja czasu i przestrzeni nie stanowiła tła, lecz stawała się częścią zdarzenia scenicznego. Monolog przestawał funkcjonować jako prezentacja, a przyjmował formę zwierzenia wygłaszanego w relacji pozbawionej ochrony dystansu. Ryzyko tej sytuacji nie było efektem ubocznym, lecz jednym z warunków pracy – umożliwiało powstanie wspólnoty doświadczenia, w której sensory poematu uruchamiały się pomiędzy aktorem, widzami i współobecną przestrzenią.

W tym układzie monodram nie funkcjonował jako forma zamknięta. Stał się zdarzeniem – spotkaniem, w którym widz uczestniczy w procesie „rozczytywania tekstu”. Nie śledzi fabuły, lecz jest współobecny w akcie mówienia. Tekst nie zostaje opowiedziany – wydarza się pomiędzy aktorem a widzami.

2.6. Program spektaklu jako przedłużenie zdarzenia

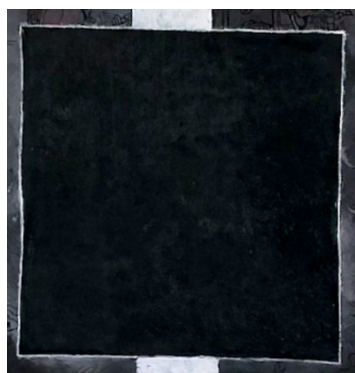
Ba! funkcjonuje jako struktura, w której znaczenia uruchamiają się etapowo – w różnych rejestrach i momentach kontaktu z odbiorcą. Spektakl inicjuje jeden z możliwych sposobów aktualizacji tekstu, lecz nie domyka go ani nie wyczerpuje. Świadomość tego faktu doprowadziła mnie do decyzji o stworzeniu widzom możliwości dalszego obcowania z poematem.

Wydrukowany program¹³, wręczany widzom po spektaklu, zawierał pełny tekst poematu oraz elementy umożliwiające powrót do wcześniejszej realizacji radiowej (kod QR prowadzący do słuchowiska), a także wybrane głosy krytyczne. Jego funkcją nie było komentowanie przedstawienia ani porządkowanie odbioru, lecz stworzenie warunków do samodzielnego rozpoznawania tekstu. Istotnym elementem programu był esej Adriana

¹³ Łukasz Borkowski, *Program spektaklu „Ba!”*, dostęp online: https://lesniczowkapranie.art.pl/wp-content/uploads/2026/01/BA_PROGRAM_internet.pdf, dostęp: 18.01.2026.

Glenia poświęcony poematom Wojciecha Kassa¹⁴, w którym autor opisuje ich strukturę jako przypominającą rzekę – nieprzeznaczoną do jednorazowego rozpoznania, meandrującą, wymykającą się definicjom. Ujęcie to korespondowało z przyjętą przeze mnie formą sceniczną: „aktorskim rozczytywaniem tekstu” jako procesu, a nie zamkniętego komunikatu.

Program stał się w ten sposób przedłużeniem zdarzenia scenicznego, a nie jego komentarzem. Umożliwiał widzom indywidualną pracę z poematem po zakończeniu spotkania. Był gestem troski o relację z odbiorcą – zaproszeniem do dalszego obcowania z tekstem poza ramą spektaklu.



¹⁴ Adrian Gleń, *Zaufać rzece. Wprowadzenie do lektury poematów*, [w:] *Światło wiersza. Rzecz o twórczości Wojciecha Kassa*, Instytut Literatury, Kraków 2022, s. 79–84.

II. METODY BADAWCZE

Opisane w poprzednich rozdziałach decyzje wykonawcze i formalne nie były rezultatem zastosowania uprzednio przyjętej metody, lecz wyłaniały się w toku praktyki – w bezpośredniej pracy z tekstem, przestrzenią i widzem. Dopiero po ich rozpoznaniu mogłem nazwać mechanizmy, które faktycznie organizowały proces pracy: sposoby selekcji, relacje pomiędzy słuchaniem a mówieniem, zasady podążania za strukturą tekstu oraz warunki, w jakich aktor staje się medium jego aktualizacji. Rozdział metodologiczny nie wprowadza więc narzędzi z zewnątrz, lecz porządkuje i formalizuje doświadczenia opisane w części realizacyjnej, wydobywając z nich powtarzalne modele działania aktorskiego.

Podstawowym polem tej praktyki jest to, co w niniejszej pracy określam jako **„aktorskie rozczytywanie tekstu”**. Rozumiem je jako proces wykonawczy polegający na uruchamianiu zapisanej w tekście struktury sensów, napięć i rytmów w akcie mówienia *tu i teraz*, w sprzężeniu z odbiorem widza i konkretem sytuacji scenicznej, bez uprzedniego interpretacyjnego domykania znaczeń. Nie jest to ani analiza literacka, ani budowanie roli w sensie psychologicznym, lecz działanie performatywne, w którym tekst ustanawia tok decyzji głosowych, cielesnych i relacyjnych. „Aktorskie rozczytywanie” stanowi pole praktyczne, w którym uruchamiane i weryfikowane są zastosowane narzędzia metodologiczne.

W pracy nad *Ba!* kluczowe znaczenie miały dwie metody: **„Selekcja negatywna”** oraz wywodzące się z „Kwadratu” Zatorskiego **„Koło sprzężonej obecności”**. Tworzą one dwa komplementarne poziomy metodyczne. Obie operują redukcją, ale rozumianą odmiennie i stosowaną na różnych etapach procesu.

„Selekcja negatywna” tworzy przestrzeń działania – jest narzędziem pracy głównie prób, pozwalającym usuwać rozwiązania fałszywe, zbędne lub przedwcześnie. „Koło sprzężonej obecności” uruchamia w tej przestrzeni żywy proces wykonawczy, aktualizowany w akcie twórczym. Jedna metoda kondensuje materiał i porządkuje pole decyzji, druga umożliwia jego bieżącą aktualizację w relacji z tekstem, widzem i sytuacją sceniczną. W pracy nad *Ba!* obie funkcjonowały równolegle – od fazy projektowania, przez próby, aż po wykonanie sceniczne.

1. „Selekcja negatywna” – założenia, praktyka, zastosowanie

„Selekcja negatywna” należy do tych metod, które pozornie wydają się proste, a w praktyce radykalnie zmieniają sposób myślenia o procesie twórczym. Poznałem ją dzięki dr. Wojciechowi Pszoniakowi, którego byłem asystentem podczas zajęć w Akademii Teatralnej. Pojęcie to zostało opisane w książce Małgorzaty Terleckiej-Reksnis *Pszoniak. Fragmenty*, która rekonstruuje wypowiedzi aktora na podstawie nagrań rozmów. W rozdziale poświęconym tej metodzie czytamy: „W każdej roli stosuję Selekcję negatywną. Sentymenty i ozdobniki są wrogami aktora. Odrzucanie ich, usuwanie tego, co niejasne, co zakłóca sens, co zbędne, daje kondensację prawdy na scenie.”¹⁵

W pracy pedagogicznej Pszoniak definiował selekcję negatywną w sposób bardziej precyzyjny i wymagający. Nie polega ona na wyborze jednej, *właściwej* drogi interpretacyjnej, lecz na konsekwentnym odrzucaniu tych wartości i kierunków, za którymi na pewno nie chcemy pójść. Różnica ta ma charakter fundamentalny.

W rozdziale poświęconym genezie powstawania realizacji *Ba!* pojęcie „Selekcji negatywnej” pojawia się również w sensie redukcyjnym – opisywanym przez Terlecką-Reksnis – jako usuwanie *ciał obcych* i elementów zakłócających klarowność sensu. W niniejszym rozdziale doprecyzowuję moje rozumienie tego narzędzia jako procesu dwustopniowego: najpierw eliminującego niepożądane kierunki, a następnie kondensującego materiał.

1.1. Istota „Selekcji negatywnej”

W praktyce „Selekcja negatywna” polega na negatywnym określaniu pola działania: nie wskazuje celu, lecz usuwa to, co niewłaściwe lub fałszywe.

„Selekcja negatywna”:

- nie wskazuje *właściwej* drogi,
- nie narzuca rozwiązania,
- nie domyka interpretacji.

¹⁵ Małgorzata Terlecka-Reksnis, *Pszoniak. Fragmenty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2024, s. 321.

Pozwala natomiast:

- wyznaczyć granice działania,
- usunąć kierunki niepożądane,
- odciąć ozdobniki i sentyment,
- zachować otwartość, która jest warunkiem prawdy scenicznej.

Pszoniak tłumaczył tę zasadę studentom za pomocą prostego przykładu: jeśli w scenie bohater jest zadowolony, nie zakładaj od razu, że jest szczęśliwy. Powiedz sobie jedynie, że na pewno nie jest smutny, przygnębiony ani załamany. Myśląc „jest szczęśliwy”, zamykasz się na inne możliwe odcienie stanu emocjonalnego. Myśląc „na pewno nie jest smutny”, pozostawiasz szerokie pole interpretacyjne bez domykania go jedną etykietą.

W swojej pracy rozumiem „selekcję negatywną” jako proces dwustopniowy. Najpierw odrzucam to, czego na pewno nie chcę (jak rzeźbiarz, który odcina nadmiar materiału, żeby wydobyć kształt) – aby nie zamknąć się przedwcześnie w jednej drodze. Drugi etap ma charakter kondensacji: sprawdzam, czy to, co zostało, rzeczywiście musi zostać, czy nie jest ozdobnikiem zakłócającym sens (dalsze odcinanie materiału – rzeźbienie niuansów w powstałym kształcie). Tak rozumiem cały proces „Selekcji negatywnej”.

Metoda ta była – i pozostaje – jednym z moich podstawowych narzędzi pracy. Daje wolność, ale jednocześnie jasno wyznacza ramy, w których wolność nie przechodzi w dowolność. Jej najkrótszą definicją mogłoby być zdanie: odrzucać, zanim wybiorę.

1.2. „Selekcja negatywna” a słuchowisko *Ba!*

Na etapie wstępnym zdecydowałem się nie traktować poematu *Ba!* jako materiału do *odegrania* w sensie narracyjnym ani dramatycznym. Odrzucone zostały rozwiązania zmierzające do jego urealnienia lub psychologizacji, a także próby budowania świata przedstawionego poprzez zwielokrotnienie głosów czy ilustracyjne prowadzenie akcji dźwiękiem. W konsekwencji zawężona została sama droga wykonawcza: punktem ciężkości stał się pojedynczy głos oraz struktura poematu, a praca nad słuchowiskiem skoncentrowała się na wydobywaniu rytmów, fraz i napięć zapisanych w samym tekście.

Dopiero w ramach tak określonej drogi wykonawczej ujawnił się drugi etap „Selekcji negatywnej”, związany z kolejnymi odsłuchami materiału i podejmowanymi na ich podstawie decyzjami korekcyjnymi. Po pierwszym odsłuchu montażu stało się dla mnie jasne,

że zasadniczym problemem nie jest obecność muzyki czy efektów dźwiękowych jako takich, lecz ich natężenie, ciągłość oraz relacja poziomu głośności wobec głosu. W wielu fragmentach słuchowiska warstwa dźwiękowa – zwłaszcza długotrwałe, powtarzalne struktury smyczkowe oraz gęste tła elektroniczne – zaczynała funkcjonować autonomicznie, konkurując z tekstem o uwagę słuchacza. Skutkowało to zmęczeniem percepcyjnym oraz przesunięciem uwagi z sensu wypowiedzi na samą fakturę dźwiękową.

„Selekcja negatywna” polegała w tym wypadku na rozpoznaniu momentów, w których nadmiar bodźców dźwiękowych przestawał pełnić funkcję dramaturgiczną, a zaczynał zakłócać możliwość śledzenia sensu tekstu – zwłaszcza przy założeniu, że słuchowisko będzie odbierane w bardzo różnych warunkach akustycznych i sprzętowych. Kryterium decyzyjnym stała się nie atrakcyjność brzmienia, lecz jego wpływ na czytelność słowa oraz możliwość podtrzymania ciągłości myśli słuchacza.

W tym sensie „Selekcja negatywna” stała się sposobem prowadzenia dialogu z materiałem dźwiękowym. Jej celem było utrzymanie nadrzędnej roli głosu oraz ochrona wewnętrznego rytmu poematu przed rozproszeniem, jakie niesie ze sobą nadmiar równoległych narracji akustycznych, a tym samym zachowanie warunków umożliwiających rzeczywiste słuchanie tekstu.

1.3. „Selekcja negatywna” jako fundament pracy nad sceniczną wersją *Ba!*

Od pierwszych rozmów związanych z projektem „Selekcja negatywna” stała się filtrem, który porządkował moje myślenie, eliminował fałszywe drogi, oczyszczał przestrzeń twórczą.

W praktyce oznaczało to, że najpierw określałem czego na pewno nie chcę, jakimi drogami na pewno nie będę podążał. Nie wybierałem jednego rozwiązania, którego kurczowo się trzymałem. Na etapie prób, gdy pojawiał się pomysł inscenizacyjny, najpierw pytałem: czy naprawdę tego potrzebujemy? W efekcie inscenizacja nie była wymyślana jako zewnętrzny projekt, lecz odsłaniana przez eliminację tego, co nie wynikało z tekstu. To być może najważniejszy efekt „Selekcji negatywnej”. Nie pracowałem na gotowym obrazie spektaklu. Dzięki metodzie zdobyłem wiedzę, w które rejony poszukiwań twórczych na pewno się nie udam.

1.4. „Selekcja negatywna” jako metoda etyczna

„Selekcja negatywna” stała się dla mnie nie tylko narzędziem warsztatowym, ale zaczęła także funkcjonować jako postawa etyczna wobec tworzenia. W moim

doświadczeniu jej etyczny wymiar polega na świadomym ograniczaniu własnej ekspresji w imię klarowności sensu, na rezygnacji z efektów, które mogą zasłaniać tekst, oraz na uważności wobec odbiorcy. „Selekcja negatywna” nie narzuca jednej drogi ani gotowego rozwiązania, lecz wyznacza granice odpowiedzialnego działania, chroniąc proces twórczy przed fałszem, sentymentalnością i *aktorską ozdobnością*, a jednocześnie pozwala zachować otwartość.

W tym znaczeniu „Selekcja negatywna” okazała się dla mnie wspólnym mianownikiem całej pracy nad *Ba!* – od fazy koncepcyjnej i montażowej, przez próby, aż po ostateczny kształt obu realizacji.

1.5. Podsumowanie

„Selekcja negatywna”: nie wskazuje jednej drogi, lecz pozwala uniknąć *złych* dróg; nie buduje spektaklu, lecz usuwa to, co go deformuje; nie narzuca interpretacji, lecz umożliwia jej organiczne wyłonienie się z procesu. W konsekwencji mogę stwierdzić: bez „Selekcji negatywnej” nie byłoby ani słuchowiska *Ba!*, ani spektaklu *Ba!* w formach, które powstały. Obie realizacje zawdzięczają swoją klarowność właśnie odrzucaniu – a nie dokładaniu.

2. „Kwadrat” Zatorskiego – „Kolo sprzężonej obecności”

2.1. Geneza metody

Pojęcie „Kwadratu” Zatorskiego poznałem podczas zajęć prowadzonych przez dr. Krzysztofa Majchrzaka w Akademii Teatralnej. Sam Majchrzak podkreślał, że jest to najważniejsze narzędzie, jakie otrzymał w swoim procesie edukacji aktorskiej.

Metoda narodziła się z anegdotycznej sytuacji: studenci, przejęci nieobecnością swojego mistrza, przygotowali dla niego wiele scen. Po ich obejrzeniu Zatorski stwierdził jedynie: „Nic się tu nie stało, bo po prostu zabrakło tu (...) «fenomenowi stawania się»”¹⁶. Kiedy nie potrafił wyjaśnić tego pojęcia zafrapowanym studentkom i studentom słowami, narysował na tablicy prostokąt (Majchrzak nazwał go kwadratem) z czterema punktami w jego kątach.

W ten sposób powstał rodzaj wzoru na „stawanie się”, który jest obrazem dynamicznej obecności aktorskiej. Powstał jako praktyczne narzędzie pracy aktora nad scenami dialogowymi. Metoda ma przeciwdziałać sytuacji, w której aktor realizuje wcześniej przygotowaną koncepcję zamiast reagować na realne zdarzenia sceniczne. Jak podkreśla Krzysztof Majchrzak, sens „Kwadratu” polega na radykalnym odsunięciu aktorskiego *grania* na margines procesu. „Kwadrat” porządkuje proporcje uwagi i energii aktora, przesuując akcent z działania na relację – przede wszystkim na słuchanie partnera. „Fenomen stawania się”, o którym mówił Zatorski, odnosił się do momentu, w którym sens sceny rodzi się w bezpośrednim spotkaniu, a nie w realizacji zaplanowanych środków.

2.2. Konstrukcja „Kwadratu” Zatorskiego

Model porządkuje uwagę aktora przez cztery czynności, którym przypisuje orientacyjne proporcje: 80% – słuchać; 10% – mieć skojarzenie; 5% – odpowiedzieć; 5% – nie wiedzieć co dalej. Przekreślenie słowa „powiedzieć” (zastąpionego przez „odpowiedzieć”) ma funkcję korekty: wypowiedź ma wynikać z relacji, nie z prezentacji.

Ten model nie jest matematycznym przelicznikiem, ale obrazowym narzędziem kształtującym świadomość aktora, które przywraca hierarchię: najważniejsza jest relacja i uważność; najmniej istotne – działanie na własnym *ja*.

¹⁶ Krzysztof Majchrzak, „»Kwadrat« Zatorskiego”, *Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego* 2023, rok 2, nr 3, s. 163–166.

2.3. Kontekst interpretacyjny: pandemia i *Projekt Orfeusz*

Podczas pandemii wielu aktorów nagrywało wiersze i publikowało je w swoich social mediach. Nagrania te – paradoksalnie – redukowały poezję do aktorskiego *ja*. Poezja była pretekstem do autoprezentacji. Myśl poety była porzucona lub mocno zaniedbana. Był to dla mnie impuls do stworzenia ram programowych fakultetu *Projekt Orfeusz* na kierunku aktorstwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie – pracy dydaktycznej poświęconej badaniu właściwych proporcji między: myślą poety, obecnością aktora i obecnością odbiorcy, podczas interpretacji wierszy współczesnych.¹⁷

W praktyce okazało się, że autorsko przetworzony przeze mnie „Kwadrat” Zatorskiego stanowi w tym obszarze narzędzie szczególnie skuteczne – wprowadza relacyjne myślenie o interpretacji poezji, przesuwając akcent z ekspresji aktorskiej na świadome mediowanie pomiędzy tekstem a odbiorcą.

2.4. Od „Kwadratu” do „Koła sprzężonej obecności”

„Kwadrat” Zatorskiego odnosił się do pracy nad scenami dialogowymi. Przeniosłem tę metodę na grunt interpretacji poezji – zarówno w pracy dydaktycznej, jak i w pracy nad *Ba!*.

Aktorską interpretację poezji rozumiem jako spotkanie: aktora, tekstu i odbiorcy. Współczesna interpretacja wiersza nie polega na recytacji ani na intonacyjnym wykonywaniu tekstu, lecz na podążaniu za myślą poety i doprowadzaniu jej do realnego kontaktu z drugim człowiekiem. Aktor staje się w tym procesie przedłużeniem myśli zapisanej w wierszu – użycza jej swojego ciała, głosu i wrażliwości, a jednocześnie pozostaje otwarty na reakcję odbiorcy. **To właśnie ta wymiana, zachodząca pomiędzy aktorem a słuchaczem, stanowi dla mnie istotę interpretacji poezji.** To, co wydarza się na linii aktor–odbiorca, rozumiem jako dynamiczne sprzężenie zwrotne, w którym sens wiersza nie jest przekazywany jednostronnie, lecz aktualizuje się w spotkaniu. Tę relacyjną strukturę uznaję za kluczowy element mojego przetworzenia „Kwadratu” Zatorskiego na grunt interpretacji poezji.

¹⁷ W ramach fakultetu *Projekt Orfeusz* praca dydaktyczna opiera się na wierszach pochodzących z tomów nominowanych do Nagrody Poetycka ORFEUSZ im. K. I. Gałczyńskiego na najlepszy tom roku. Studenci realizują nagrania wideo interpretacji poezji, udostępniane w mediach społecznościowych Muzeum K. I. Gałczyńskiego oraz Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza. Równolegle powstają nagrania audio wierszy realizowane w studiu Radia Dla Ciebie, emitowane corocznie od czterech lat w grudniowym paśmie. Wybrani studentki i studenci uczestniczą także w gali wręczenia Nagrody Poetyckiej ORFEUSZ w Praniu, wykonując publiczne interpretacje wierszy laureatów. Zob. szerzej: <https://akademia.at.edu.pl/orfeusz/>, dostęp: 18.01.2026.

Z „Kwadratu”, w przypadku scen dialogowych, można korzystać zarówno na etapie prób, jak i w trakcie wykonania. W przypadku wiersza sytuacja jest zasadniczo inna. „Fenomen stawania się” może zaistnieć wyłącznie w momencie docelowego wykonania, ponieważ warunkiem jego zajścia jest obecność partnera, a w interpretacji poezji partnerem tym jest widz. Dlatego, omawiając adaptację „Kwadratu” do pracy z poezją, podkreślam, że jego struktura odnosi się wyłącznie do aktu twórczej prezentacji – momentu mówienia wiersza wobec odbiorcy. Akt ten musi być poprzedzony serią prób analitycznych oraz pamięciowym opanowaniem tekstu¹⁸, jednak sam sens nie wydarza się w próbie, lecz w spotkaniu.

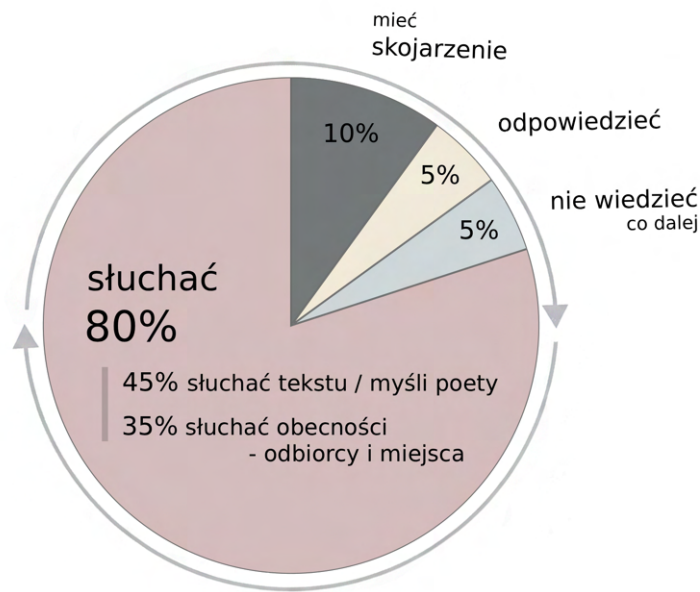
„Kwadrat” jest formą klarowną i porządkującą, jednak „fenomen stawania się” opisywany przez Zatorskiego nie ma charakteru geometrycznego. Jest procesem dynamicznym, pulsującym, opartym na nieustannym ruchu i relacji. Z tego powodu proponuję jego przekształcenie w inną, być może trafniejszą figurę – **„Koła sprzężonej obecności”**.

Zmiana modelu „kwadratu” na „koło” w kontekście interpretacji poezji podkreśla płynność procesu, eliminuje hierarchię przestrzenną (góra–dół) i wzmacnia myślenie o interpretacji jako o krążeniu i sprzęganiu się energii pomiędzy aktorem, myślą poety i obecnością odbiorcy. Koło nie wskazuje punktu wyjścia ani punktu dojścia – każdy element pozostaje w ciągłym sprzężeniu z pozostałymi.

Istotnym uzupełnieniem modelu jest wpisanie go w diagram procentowy, który nie pełni funkcji statystycznej, lecz orientacyjną. Procenty nie opisują *wyników*, lecz skalę inwestowania uwagi i energii aktora w poszczególne obszary działania podczas pracy z wierszem. Diagram pozwala unaocznic, które elementy procesu wymagają największego skupienia, a które powinny pozostać marginalne, choć niezbędne. Tego rodzaju rozróżnienie nie było możliwe w „Kwadracie”, który operował równoważnością pól.

¹⁸ Uważam, że aktorska interpretacja tekstu w wykonaniu scenicznym staje się możliwa dopiero po jego pamięciowym opanowaniu. Z mojej praktyki wynika, że kartka z tekstem stanowi realną, fizyczną przeszkodę w spotkaniu z odbiorcą. Inaczej jest w medium radiowym, gdzie „fenomen stawania się” nie jest oparty na bezpośredniej relacji aktor–widz. Kartka z tekstem – jeżeli ten jest uprzednio dobrze opracowany – nie blokuje tu spotkania, ponieważ odpowiedzialność aktora realizuje się przede wszystkim poprzez głos, rytm i sens foniczny.

KOŁO SPRZĘŻONEJ OBECNOŚCI



Rys. 1. Schemat „Koła sprzężonej obecności”.

80% – słuchać

Słuchanie rozumiem jako akt podwójnej uważności. Tylko dzięki słuchaniu aktor staje się przedłużeniem myśli poety, a nie jej konkurentem. By spotkanie odbiorcy i aktora w *myśli* poety mogło się udać, zdecydowana większość działań aktora musi zostać zainwestowana w tę czynność.

W obrębie 80% słuchania wyróżniam dwa porządki:

- 45% – słuchać tekstu / myśli poety

Odnosi się do zapisanych w tekście myśli poety: odsłuchiwanie za każdym razem na nowo sensów, obrazów, rytmów i napięć zapisanych w strukturze wiersza i w języku.

- 35% – słuchać obecności – odbiorcy i miejsca

Dotyczy słuchania obecności: odbiorcy – jego skupienia, rytmu percepcji, gotowości lub oporu wobec tekstu; przestrzeni w której się znajdujemy ze słuchaczem. Ta obecność decyduje o tempie i intensywności wypowiedzi w danym momencie.

Zaproponowany podział jasno wskazuje, że tekst i myśl poety zachowują pierwszeństwo w procesie interpretacji, lecz nie roszczą sobie monopolu na sens – niewielka, lecz istotna przewaga po stronie tekstu zabezpiecza jego autonomię i wskazuje, czego należy słuchać przede wszystkim, pozostawiając jednocześnie realną przestrzeń dla żywej obecności odbiorcy.

10% – mieć skojarzenie

Są to elementy „pejzażu wewnętrznego”¹⁹ – osobiste obrazy i emocje, które tworzą cienką warstwę podtekstu. Nigdy nie mogą jednak dominować. One tylko rezonują, oświetlają i uwypuklają to co w tekście wybrzmiewa.

5% – odpowiedzieć

„Odpowiedzieć” rodzi się zawsze z relacji pomiędzy myślą poety a aktualną obecnością odbiorcy. Aktorska wypowiedź nie jest recytacją, lecz odpowiedzią na czyjąś potrzebę spotkania z myślą poety. To różnica fundamentalna: „powiedzieć” zamyka relację, a „odpowiedzieć” ją otwiera. „Powiedzenie” bliższe jest pouczeniu i recytacji, a „odpowiedzenie” dialogowi i przenosi ciężar na to *co* jest w danym momencie rzeczywiście komunikowane.

5% – nie wiedzieć co dalej

To przestrzeń żywego spotkania: moment otwartości, w którym widz staje się równorzędnym partnerem, i w którym może zaistnieć „fenomen stawania się”. Obecność odbiorcy może oświetlić mówiony przez aktora wiersz w sposób, o którym mówiący do tej pory nie myślał.

„Koło” stosuję jako narzędzie orientacyjne w akcie wykonania: nie do projektowania interpretacji, lecz do korygowania proporcji uwagi w czasie rzeczywistym. Wskaźnikiem zaburzenia jest przesunięcie ciężaru ze *słuchania* na *mówienie* (pojawia się recytacja), albo z *tekstu* na *ja* (pojawia się autoprezentacja). Korekta polega na powrocie do słuchania: najpierw tekstu, potem odbiorcy i miejsca.

¹⁹ „Pejzaż wewnętrzny” – określenie używane przez prof. Maję Komorowską na opis świata wewnętrznego aktora. Jest to rodzaj monologu wewnętrznego, który towarzyszy wypowiadanemu tekstowi i rozwija się z nim równolegle. Obejmuje myśli, skojarzenia i odczucia uruchamiane w trakcie mówienia. „Pejzaż wewnętrzny” nie jest czytelny dla widza, lecz pozostaje dla niego odczuwalny – poszerza przestrzeń sensu tekstu i pogłębia jego oddziaływanie.

2.5. Podmiot liryczny w perspektywie „Koła sprzężonej obecności”

W interpretacji aktorskiej wiersza nie odrzucamy podmiotu lirycznego, ale też nie wcielamy się w niego w psychologicznym sensie. Aktor *nie gra* podmiotu, lecz przekazuje jego myśl, stając się medium. W tym sensie „Koło sprzężonej obecności” wzmacnia bezpośredniość przekazu – usuwa zbędną teatralizację, zostawiając czysty przepływ sensu.

2.6. Zastosowanie „Koła sprzężonej obecności” w pracy nad słuchowiskiem *Ba!*

W pracy nad *Ba!* „słuchanie” było kluczowe. Po pierwsze: poemat ma w sobie zapisaną strukturę i myśl, którą należy słyszeć i przyjmować. Wsłuchiwałem się więc podczas sesji nagraniowych na nowo w obrazy, sytuacje, miejsca, język, treść, architekturę poematu – jego rytm, powtórzenia, przyspieszenia oraz pauzy, które w *Ba!* czasem mówią więcej niż słowa. „Koło sprzężonej obecności” uczy właśnie otwartej uważności na takie **mikrodrwania**, które wpisane są w tekst poetycki. Po drugie: w medium radiowym słuchacz nie dysponuje obrazem – jedynym budulcem świata jest dźwięk, dlatego głos aktora musi być nie efektem, lecz rezonansem myśli poety – przepuszczonym przez ucho, nie przez ambicję. Aby wyjść naprzeciw potrzebom słuchacza i przeprowadzić go przez poemat, musiałem uczynić go realnym partnerem pracy – stale obecnym w wyobraźni i współtworzącym rytm oraz intensywność wypowiedzi.

Pracując nad słuchowiskiem, konsekwentnie pilnowałem by mój „pejzaż wewnętrzny” nie zasłonił budowanej w wyobraźni słuchacza przestrzeni, a jedynie pomógł rozbudowywać wszystko to, co wpisane jest w poemat. W praktyce „Skojarzenie – 10%” oznaczało: dopuszczenie pojedynczych obrazów osobistych, które podtrzymywały emocjonalną motoryczność wypowiedzi i pozostawienie marginesu dla projekcji odbiorcy.

W słuchowisku głównym partnerem jest słuchacz. „Odpowiedzieć”, a nie „powiedzieć”, w praktyce oznaczało, że każda kwestia była odpowiedzią na domniemaną obecność słuchacza, na jego potrzeby odbiorcze. Na jego chęć wejścia w słowo poetyckie *Ba!* W radiu „odpowiedzenie” wymaga szczególnej precyzji, bo głos jest jedynym narzędziem, które może podtrzymać intymny kontakt ze słuchaczem. To właśnie w tych 5% rozgrywała się najważniejsza **mikroakcja** – przejście od monologu do relacji.

W pracy studyjnej zazwyczaj panuje rygor: plany, duple, kontrola dźwięku. Tymczasem *Ba!* wymagało także przestrzeni na to, czego nie da się zaplanować. Dlatego:

celowo nagrywałem wersy w seriach *na jednym oddechu*, bez wcześniejszego ustalenia tempa, dopuszczałem zawahania głosu, cisze, które *zdarzyły się same*, akceptowałem swoje nagłe zmiany energii, jeśli wynikały z prawdziwej odpowiedzi na tekst, a nie z koncepcji. Te chwile *nie-wiedzenia* były najbardziej żywe. To w nich właśnie może pojawiać się „fenomen stawania się”. Paradoksalnie: w radiu, gdzie nic nie widać, fenomen staje się jeszcze bardziej wyczuwalny, ale tylko wtedy, gdy pozostałe 95% wartości jest odpowiednio zachowane.

„Koło sprzężonej obecności” pozwoliło: uniknąć nadmiernej teatralizacji; zbudować intymność właściwą medium radiowemu; zachować delikatność i kruchość poematu; a przede wszystkim – stworzyć przestrzeń dialogu. Pozwoliło wybrzmieć głosowi poety zapisanemu w poemacie.

2.7. Zastosowanie metody w pracy nad monodramem *Ba!*

Praca nad monodramem *Ba!* była momentem, w którym „Koło sprzężonej obecności” ujawniło swoją pełną przydatność jako narzędzie porządkujące, inspirujące i etyczne. Monodram jest formą pozornie samotniczą: aktor stoi sam wobec tekstu i wobec publiczności. W praktyce jednak ta forma wymaga najsilniejszego sprzężenia z odbiorcą, a więc nieustannego dialogu. W monodramie partnerem jest bowiem głównie widz, ale także tekst, przestrzeń, sytuacja, własna wewnętrzna gotowość aktora. Wszystkie te jakości są dynamiczne i układają się w przestrzeń relacji.

Monodram *Ba!* opiera się na poemacie, który w moim odczuciu jest gęsty, nasycony emocjonalnie, a jednocześnie kruchy i delikatny w swojej konstrukcji. Jego wewnętrzny rytm nie pozwala na aktorskie *dopisywanie*, na ekspresję ponad słowo. Dlatego przygotowując monodram, pierwszym i najważniejszym zadaniem było słuchanie poematu, a nie myślenie *jak go zagrać*.

To słuchanie miało kilka wymiarów: słuchanie rytmu frazy, w której wybrzmiewają oddechy, pauzy i zawieszenia myśli; słuchanie temperatury emocjonalnej, która zmienia się nie tylko fraza po frazie, ale czasem w obrębie jednej frazy; słuchanie sensów ukrytych w tym, co nie zostało powiedziane; słuchanie języka Kassa, jego powracających obrazów, jego milczeń i nagłych przeciążeń znaczeniowych.

W przestrzeni Prania – miejsca przepełnionego historią Gałczyńskiego, miejsca o specyficznym rezonansie – pojawiło się jeszcze słuchanie miejsca. Miejsce w monodramie

jest partnerem. Jego akustyka, światło, bliskość widza, zapach drewna – wszystko to determinuje sposób istnienia. Słuchałem więc: jak dźwięczy cisza w tej przestrzeni; jak tę przestrzeń wypełnia słowo; jak wdzierają się do niej dźwięki natury (wiatr, szum drzew, śpiew ptaków); jak przestrzeń reaguje na najdrobniejszy ruch – mój i widzów.

W monodramie widz jest partnerem absolutnym. Nie tworzy się spektaklu dla widza *jako zbiorowości*, lecz dla konkretnego człowieka, który siedzi dwa metry od aktora. Słuchałem więc widza i jego potrzeb w wyobraźni (podczas prób), a później (podczas spektakli) zanim jeszcze powiedziałem pierwsze słowo – jego oczekiwania, napięcie, jego gotowość, czasem strach przed obcowaniem z cudzą intymnością. To słuchanie wpływało na tempo spektaklu.

Skojarzenia stanowią jedynie 10%. To bardzo mało, ale wystarczająco, by podtrzymać autentyczne istnienie na scenie. W pracy nad *Ba!* moje skojarzenia nie mogły stać się ilustracją. Były jak delikatne drżenia w ciele, których nikt poza mną nie widzi. Zastosowane prawidłowo tworzyły tło emocjonalne, które wypełniało słowa sensami.

Monodram szczególnie grozi wejściem w narcystyczną pułapkę: jeśli pozwoliłbym swoim skojarzeniom rozrastać się ponad miarę, spektakl *Ba!* mógłby stać się spektaklem *Ja!*. „Koło sprzężonej obecności” pilnowało proporcji: moje skojarzenia miały być iskrą, a poemat w połączeniu z widzem płomieniem.

Aktor, wypowiadając wers, nie stwierdza – lecz odpowiada. Dzieje się to na kilku poziomach: odpowiadam obrazowi, który właśnie odsłania się w tekście; odpowiadam rytmowi frazy, który mnie prowadzi; odpowiadam emocji, która dopiero zaczyna drgać. Monodram *Ba!* zawiera dramaturgię, która rozwija się w rytmie *wezwań i odpowiedzi*. Jeżeli skupimy się nie na „odpowiedzeniu”, a na „powiedzeniu” tekstu, i to w większym stopniu niż metaforyczne 5% zaangażowania, wtedy monodram stanie się prezentacją tekstu – być może dobrze przygotowaną, ale martwą.

Ostatnie 5% to przestrzeń, w której aktor nie wie, co się wydarzy. Właśnie tam pojawia się prawda. W monodramie *Ba!* szczególnie ważne było pozwolenie sobie na *nie-wiedzenie*. Podczas każdego wystawienia: nie wiedziałem, kiedy dokładnie pojawi się *pęknięcie* w głosie; nie wiedziałem, czy cisza potrwa sekundę dłużej; nie wiedziałem, w którym momencie widz wejdzie w rezonans; nie wiedziałem, czy moja reakcja będzie delikatna, czy gwałtowna. To była nie tyle zgoda na przypadek, ile świadoma zgoda na życie, na sprzężenie zwrotne między mną, poematem a widzem. „Nie wiedzieć co dalej” było więc: wyrazem pokory; wyrazem zaufania do procesu i najczystsza formą obecności.

Powyższe założenia nie pozostały na poziomie deklaracji ani intencji wykonawczych, lecz towarzyszyły mi w trakcie realizacji monodramu *Ba!* jako realne narzędzie orientacji w akcie wykonania. Ich działanie można prześledzić w całościowym przebiegu spektaklu, opisanym szczegółowo w Aneksie A. W tym miejscu ograniczam się jednak do dwóch wybranych momentów, które pozwalają w sposób krystaliczny uchwycić funkcjonowanie „Koła sprzężonej obecności”.

Pierwszym z takich momentów był sam początek spektaklu, jeszcze przed wejściem w pierwszą część poematu²⁰. Rozpoczynając z antresoli, zanim padło jakiekolwiek słowo tekstu, nawiązywałem kontakt wzrokowy z widzami, sprawdzając ich obecność, skupienie i gotowość na wejście w intymną przestrzeń poematu. Wypowiedziane w tym momencie „Dobry wieczór” nie miało charakteru teatralnego gestu ani konwencji otwarcia, lecz było aktem rozpoznania wspólnoty – próbą ustanowienia relacji jeszcze przed pojawieniem się sensów poetyckich. Dopiero po tej wymianie następowało odczytanie motta i wejście w pierwszą część *Ba!* W tym sensie „Koło sprzężonej obecności” uruchamiało się wcześniej niż tekst: jako warunek jego późniejszego zaistnienia.

Drugim momentem, w którym działanie metody ujawniło się z pełną intensywnością, była część 15. poematu²¹, rozgrywana przy oknie, z widokiem na jezioro. W tej scenie szczególnego znaczenia nabierało jednoczesne słuchanie kilku porządków: tekstu skierowanego do brata, realnych dźwięków przestrzeni (śpiew ptaków, szum wiatru), własnej tęsknoty oraz reakcji widza. Nie była to próba wywołania emocji ani ich *zagrania*, lecz utrzymania otwartej uważności na to, co wydarza się pomiędzy. Skuteczność tego mechanizmu potwierdza zapis jednej z widzek, zawarty w rozdziale Głosy, dotyczący dokładnie tej sceny: „(...) płaczę, łzy płyną i nic nie mogę na to poradzić. To dla mnie najbardziej poruszająca scena tego spektaklu. Czuję ogrom rozpacz K., bezradność wobec losu, błaganie o jego odmianę, tęsknotę i ból. Za sprawą Łukasza Borkowskiego to wszystko staje się jeszcze bardziej dojmujące, bo oto inny człowiek czuje ten wiersz, tak jak ja.”²² Ten głos nie opisuje interpretacji ani formy, lecz doświadczenie współobecności – dokładnie tego, co „Koło sprzężonej obecności” ma umożliwić.

²⁰ por. Aneks A. 1.3.

²¹ por. Aneks A. 15.3.

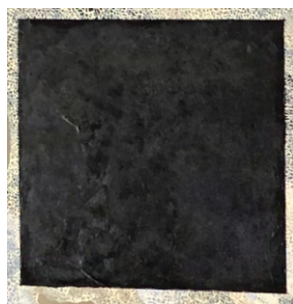
²² Joanna Chachuła, „»Ba!« – dusza i ciało poematu”, *Kroniki według Muzeum im. Marii Konopnickiej w Suwałkach* 2024, nr 3 (60), s. 36; przedruk: e-teatr.

Praca nad *Ba!* pokazała, że „Koło sprzężonej obecności” jest metodą obecności, która: chroni przed manieryzmem; porządkuje relację między aktorem a tekstem; otwiera aktora na widza; pomaga zachować etyczne proporcje między *ja* a *poetą*; sprawia, że monodram nie jest samotnością, lecz spotkaniem.

Monodram *Ba!* powstał dzięki tej metodzie nie jako pokaz umiejętności, ale jako proces, w którym poeta, aktor i widz stają się współtwórcami jednego, żywego zdarzenia.

2.8. Podsumowanie

„Koło sprzężonej obecności” – w swojej istocie – nie jest narzędziem technicznym, lecz próbą nazwania i usystematyzowania metafizyki (w sensie tego, co wymyka się prostemu opisowi technicznemu) aktorskiej interpretacji poezji. Uczy: pokory wobec tekstu, otwarcia na drugiego człowieka, czystości przekazu, unikania narcystycznych nadużyć, gotowości na „fenomen stawania się”. To dzięki temu narzędziu *Ba!* w efekcie stało się spotkaniem, a nie *występem*.



III. POEMAT *Ba!* JAKO POLE DECYZJI WYKONAWCZYCH – TEZY

Poemat Wojciecha Kassa potraktowałem jako materiał wykonawczy, który ujawnia swój potencjał znaczeniowy nie w oderwanej lekturze analitycznej, lecz w akcie mówienia, słuchania i obecności. Każde podejście do poematu uruchamiało inną konfigurację napięć, akcentów i sensów, zależną od relacji między tekstem, głosem, przestrzenią i odbiorcą.

Realizacja radiowa i sceniczna stanowiły dwa tryby sprawdzania tej samej metody wykonawczej. Radio uwypukliło znaczenie słuchu i precyzji frazy, czyniąc z głosu główne medium zdarzenia. Realizacja sceniczna wprowadziła natomiast ryzyko obecności, fizycznej bliskości i współobecności z widzem, ujawniając wagę relacji oraz nieprzewidywalności spotkania. Różnice wynikające z rodzaju medium nie zmieniały istoty pracy wykonawczej, lecz działały jak narzędzia powiększające – pozwalając wyraźniej zobaczyć, jak te same założenia metodologiczne funkcjonują w odmiennych warunkach obecności i percepcji.

Pełen zakres pracy aktorskiej nad poematem *Ba!* – obejmujący interpretację tekstu oraz szczegółowe omówienie realizacji radiowej i scenicznej w świetle narzędzi metodologicznych przedstawionych we wcześniejszej części rozprawy – został prześledzony i opisany w Aneksie A. Zdecydowałem się umieścić go poza głównym nurtem pracy ze względu na jego znaczną objętość oraz analityczno-dokumentacyjny charakter, który mógłby zaburzyć zasadniczy tok wyводу. Aneks pełni funkcję zaplecza dowodowego wobec też formułowanych poniżej.

Niniejszy rozdział stanowi próbę syntetycznego ujęcia doświadczeń, jakie wyłoniły się z pracy nad poematem *Ba!* w dwóch realizacjach. Nie odnoszę się tu do przebiegu pracy ani do szczegółowej struktury utworu – kwestie te zostały opisane wcześniej lub umieszczone w Aneksie. Interesuje mnie natomiast to, co stało się widoczne dopiero w akcie wykonania: jakie decyzje okazały się nieuniknione, jakie napięcia powracały niezależnie od medium oraz jakie granice ujawniał sam tekst. Rozdział ten stanowi rdzeń refleksji, w którym doświadczenie praktyczne zostaje przekształcone we wnioski o charakterze ogólnym.

1. Teza 1: *Ba!* stanowi źródło decyzji wykonawczych, ujawniających się w kontakcie z tekstem

Poemat *Ba!* nie funkcjonuje w praktyce aktorskiej jako zamknięta partytura do wiernego odtworzenia, lecz jako źródło napięć, które uruchamiają proces decyzyjny wykonawcy. Zapis wersyfikacyjny, zmienność narracji, nagłe przejścia między rejestrami

języka i obrazowania nie narzucają jednej formy realizacji, ale wystawiają aktora na konieczność reagowania.²³

Tekst nie *przymusza* w sensie zewnętrznego nakazu ani normy, lecz inicjuje sytuację, w której wykonawca musi stale negocjować relację między rytmem zapisu, własną cielesnością, głosem oraz obecnością odbiorcy. Źródłem decyzji staje się nie tyle sens znaczeniowy, ile napięcie wpisane w strukturę poematu, ujawniające się dopiero w akcie mówienia.

2. Teza 2: Podmiot *Ba!* nie jest tożsamością do odegrania, lecz ruchem koniecznym do podtrzymania

Jednym z kluczowych mechanizmów poematu *Ba!* jest niestałość osoby mówiącej. Przejścia między narracją pierwszoosobową a trzecioosobową, brak jednoznacznego przypisania głosu oraz celowe rozszczelnienie relacji między K. a figurą Gałczyńskiego powodują, że aktor nie może przyjąć stabilnej pozycji interpretacyjnej.²⁴

W praktyce wykonawczej oznacza to konieczność stałego balansowania pomiędzy utożsamieniem a dystansem, między *mówieniem jako bohater* a *mówieniem o bohaterze*. Tekst nie pozwala na osadzenie się w jednej konwencji gry, lecz utrzymuje wykonawcę w stanie czujności, który staje się jednym z głównych nośników napięcia scenicznego i audialnego.

3. Teza 3: W *Ba!* rytm stanowi podstawowy nośnik sensu wykonawczego

Różnorodność metryczna i rytmiczna poematu *Ba!* nie pełni funkcji wyłącznie estetycznej. W praktyce wykonawczej rytm staje się impulsem cielesnym, który organizuje oddech, tempo mówienia, napięcie mięśniowe oraz relację z przestrzenią.²⁵

Zmienne długości wersów, nagłe przerywania frazy, przejścia od szerokich struktur *prozatorskich* do krótkich, urywanych jednostek sprawiają, że aktor nie może utrzymać jednolitego sposobu artykulacji. Rytm działa tu jak mechanizm regulujący obecność – zmusza ciało do reagowania, a głos do ciągłej adaptacji.

4. Teza 4: *Ba!* działa jako proces, który nieustannie rekonfiguruje warunki wykonania

Ba! nie rozwija się linearnie w kierunku stabilnej kulminacji. Przeciwnie – jego struktura oparta jest na nawrotach, pęknięciach, eskalacjach i nagłych obniżeniach

²³ Por. Aneks A: 1.1–1.3; 2.1–2.3; 3.1–3.3.

²⁴ Por. Aneks A: 2.1; 3.1; 6.1; 7.1; 10.1; 13.1.

²⁵ Por. Aneks A: 2.1–2.3; 3.1–3.3; 4.1–4.3; 5.1–5.3.

napięcia. W praktyce wykonawczej oznacza to, że poemat nie może być traktowany jako całość, którą da się *zorganizować* jednym kluczem interpretacyjnym.²⁶

Kolejne części poematu rekonfigurują warunki wykonania, zmieniając relację między emocją, ironią, groteską, wyznaniem i dystansem. Wykonanie staje się procesem podlegającym ciągłym korektom.

5. Teza 5: Sens *Ba!* wyłania się relacyjnie – pomiędzy tekstem, wykonawcą i odbiorcą

Sens realizacji poematu nie zostaje domknięty ani w tekście, ani w wykonaniu. Aktor nie odczytuje sensów tekstu w trybie interpretacyjnym, lecz uruchamia sytuację wykonawczą, w której znaczenie powstaje w toku relacji między działaniem scenicznym a aktem odbioru.²⁷

To przesunięcie – od interpretacji ku relacyjności – stanowi zasadniczy wniosek płynący z pracy nad poematem i organizuje całość zaproponowanej metody.

6. Podsumowanie

Praca nad poematem *Ba!* pozwoliła rozpoznać tekst Wojciecha Kassa jako czynnik aktywnie organizujący działanie aktora. Interpretacja ujawniła się jako proces, podatny na zmiany wynikające z rytmu, obecności i reakcji odbiorców, a tym samym pozbawiony możliwości wcześniejszego domknięcia sensu.

Doświadczenie to unaoczniało granice działania aktorskiego. *Ba!* stawia opór nadmiarowi i wymusza odpowiedzialność wykonawczą, w której istotne okazuje się nie tylko to, co zostaje ujawnione, lecz także to, co świadomie pozostaje niedopowiedziane.

Kolejny rozdział – Głosy – przenosi uwagę z perspektywy wykonawczej na doświadczenie odbiorców, ukazując, w jaki sposób sens poematu *Ba!* uruchamiał się poza intencją aktora, w przestrzeni spotkania.



²⁶ Por. Aneks A: 7.1–7.3; 8.1–8.3; 12.1–12.3; 18.1–18.3.

²⁷ Por. Aneks A: całość, szczególnie 1–3; 7–9; 16–18.

IV. GŁOSY

Rozdział *Głosy* nie pełni funkcji recenzyjnej ani dokumentacyjnej. Zebrane wypowiedzi traktuję jako materiał pozwalający prześledzić, w jaki sposób słuchacze i widzowie wchodzili w relację z dwiema realizacjami *Ba!* Interesuje mnie nie zgodność ocen ani ich intensywność, lecz ślady procesów interpretacyjnych uruchomionych po stronie odbiorców. Wypowiedzi te nie tworzą jednolitego obrazu dzieła, przeciwnie – ujawniają rozbieżność doświadczeń, przesunięcia akcentów i indywidualne sposoby nadawania sensu.

1. Głosy po premierze słuchowiska

Wypowiedzi po premierze słuchowiska są związane. Ich wartość nie polega na rozbudowanej analizie, lecz na ujawnieniu odmiennych punktów skupienia, jakie uruchomiła realizacja radiowa. Słuchacze nie rekonstruują jednego sensu poematu, lecz wskazują na różne jego linie napięcia. Poniższe wypowiedzi pochodzą z listów z prywatnego archiwum Wojciecha Kassa. Zostały opublikowane w *Kronikach wg Muzeum M. Konopnickiej w Suwałkach*²⁸, a także przedrukowane w programie monodramu *Ba!*.

Anna Alichnowicz i Karol Alichnowicz

– krytyk, doktor nauk humanistycznych, historyk i teoretyk literatury

Jesteśmy pod wrażeniem „Ba!” w Teatrze Wyobraźni. Można by powiedzieć, że wielogłosowość, wielorytmiczność poematu znalazły świetne medium. Nie chodzi tylko o formułę słuchowiska, ale też o wykonawcę – Łukasza Borkowskiego. Udźwignął on to, co trudne do udźwignięcia, jak zmiany person lirycznych, tonu, jak wreszcie przejścia między słowem a milczeniem słowa. Słuchanie było doświadczeniem frenetycznym, bo niby był to świat już znany, ale zarazem okazał się odkrywaniem na nowo, od początku. I nawet gdyby chciało się wyróżniać kadry i głosy zapadające bardziej w pamięć, to zdaje się nie jest to wcale łatwe, bo wszystko muzycznie płynie, wiruje, unosi się, opada, w jakiejś trudnej do uchwycenia całości, pełni, która już za chwilę poraża pustką, by za moment tę pustkę zapełnić, wyjść z niej jak z ciemni nicości. To potrafi magia radia, co dobrze wiedział śp. F. Netz. To potrafi też – a raczej przede wszystkim – poeta.

Zbigniew Fałtynowicz – wydawca, bibliograf, animator kultury

Czterdzieści minut zasluchania. Łukasz Borkowski wydobył wir języka i zmienność postaci (ról) i sensy tegoż znakomitego poematu (czemu służyła też muzyka). Duża siła wyrazu całości. Duże przeżycie. Czas nie ima się tego utworu, a może nawet dodaje mu dramaturgii. *Ba!* jest wielkie.

W obu wypowiedziach powraca doświadczenie ruchu i zmienności – wiru, płynności, nieustannego przechodzenia pomiędzy znaczeniami. Słuchanie nie prowadzi do wyodrębnienia jednej dominującej figury sensu, lecz do poczucia całości, która nie daje się

²⁸ *Kroniki według Muzeum im. Marii Konopnickiej* 2020, nr 4, s. 12–14.

łatwo rozłożyć na elementy.

Inne wypowiedzi przesuwają akcent w stronę doświadczenia zmysłowego i relacyjnego: spotkania z rytmem, głosem, obecnością poety i wykonawcy. Przenikanie się głosu poety i aktora. Sens poematu nie zostaje tu nazwany, lecz przeżyty:

Bogusław Kierc – aktor, poeta

Wysłuchałem znakomitego (!) słuchowiska, cudownego w każdej tkance mówienia i myślenia; cieszę się, że ta wspaniałość się wydarzyła. (...) W tym słuchowisku wybrzmiewała treść wyjątkowości poezji Wojciecha Kassa, ale jak ją pojąć bez świetlistości żony Jagienki?

Prof. Maja Komorowska – aktorka

Byłam poruszona słuchowiskiem zrobionym na podstawie poematu „Ba!”. Byłam i jestem dalej. Dużo by można mówić na ten temat i dotyczyć kolejnych pięter... przestrzeni. Ale gdybym miała najkrócej powiedzieć o swoim poczuciu w trakcie jego słuchania... to zmysłowość, którą wydobywał niezwykle rytm. I to zmaganie się poety z samym sobą, z życiem, które znajduje ujście w tym poemacie. To piękne zmaganie... Wielką moją radością był młody aktor Łukasz Borkowski, który potrafił spotkać się z Wojciechem Kassem i jego poezją. A muzyk i reżyser zrozumiał poetę i aktora, to ich wzywianie. I razem wydobyli różnorodność rytmu tegoż utworu, jego intonacje, które – to się głęboko czuje – nie są wymyślone bo wynikają organicznie, biologicznie z tekstu. Dzięki termu poeta Kass i aktor Borkowski wzajemnie się przenikali. I to przenikanie, ta muzyka zagarniały mnie (...).

Odmienny trop otwiera refleksja Krzysztofa Kuczkowskiego, który zwraca uwagę na wyraźniejsze wyodrębnienie linii narracyjnej. Ta obserwacja nie znosi jednak wieloznaczności poematu, lecz wskazuje na inne rozłożenie akcentów – wynikające z medium i decyzji wykonawczych.

Krzysztof Kuczkowski – poeta, eseista, redaktor

Obawiałem się troszkę, że adaptacja ujmie poematowi urody, ale nie, uroda została zachowana, choć obecnie jest ona nieco innej natury, słuchowisko inaczej rozkłada akcenty. Przykładowo czytając tekst nie odniosłem wrażenia, że jest on nade wszystko studium psychiki alkoholika, uwodziły mnie koronki słów, ich zderzenia i niuansowanie napięcia, teraz mocniej została wydobyta linia główna, która w jakiś nieuchwytny sposób, ale jednak fabularyzuje ten poemat. To chyba dobrze dla słuchowiska, bo rzecz stała się mocna, zwarta i konsekwentna, co w przypadku audycji poetyckich nie jest regułą. Często rozłazą się one w różne strony i gubią w detalach. Tutaj wszystko jest podporządkowane głównej linii narracyjnej. Dobra robota reżysera i autora muzyki jednocześnie. Muzyka, i szerzej - realizacja akustyczna - bardzo dobra. Aż miło słuchać. Łukasz Borkowski też sobie poradził i to dobrze. Może tylko to ostatnie „Ba!” za miękkie jest, nie dość mocno odpowiada na zaczepkę nicości.

Kolejne głosy nie tyle interpretują *Ba!*, ile nadają mu własne imiona: modlitwa, choroba, ballada, dramat istnienia. Rozpiętość tych określeń potwierdza, że słuchowisko nie narzuca jednego klucza odczytania, lecz uruchamia proces indywidualnego doświadczenia tekstu:

Prof. Dariusz Kulesza – filolog, literaturoznawca

Poezja jest modlitwą i chorobą! To wysłuchałem ze słuchowiska *Ba!* To odkryłem po wysłuchaniu.

Prof. Jarosław Ławski – historyk literatury, eseista, krytyk

Poruszające, mocne, głębokie – pierwsze wrażenie po wysłuchaniu poematu *Ba!* w znakomitej interpretacji młodego Aktora, który nie tylko trafnie oddał brzmienia słowa, ale zagrał coś, co wybiega daleko poza horyzont jego doświadczeń, wieku, pokolenia: męczarnie, łamanie się ze sobą, zmagania artysty słowa, którego tematem życia jest zadana mu tajemnica poezji, pisania. Tak, można było usłyszeć, jak dotyka w zmaganiach tego, co demoniczne i tego, co w poezji ponadludzkie, a idzie ze Światła. Tak, wątpilem, że to coś się uda. Przekonało mnie dwóch artystów: Kass i jego Interpretator.

Jan Pęczek – aktor

Wysłuchałem słuchowiska *Ba!* i muszę powiedzieć same dobre rzeczy. Znałem oczywiście wcześniej poemat, Wojciech Kass cytował mi nawet mały fragment w Praniu, ale przecie nie na świeżo, więc byłem ciekaw jak będzie ze zrozumieniem. Nie znałem ekipy twórców, którzy zrealizowali to słuchowisko, ale jestem dla niej pełen uznania. Łukasz Borkowski czytelny w interpretacji i dobry w dynamice. To trudne i uważam, że treść i klimat przechodzi jak należy. Oczywiście widzę staranność reżysera w balansie muzyki i słowa, o to bałem się najbardziej bo granica cienka i wiemy jak łatwo pogubić sens przedsięwzięcia. Ale i tu nie mam zastrzeżeń. Wręcz przeciwnie. Zderzenie tak bogatej i ostrej czasem muzyki i efektów, acz wielce ryzykowne, ze słowem, które z natury rzeczy ma swoje ograniczenia wyszło super. Oczywiście to świetny poemat, dający aktorowi sporo możliwości, ale wszystko przecież można spięprzyć i to się zdarza częściej, niż odwrotnie. Jestem zbudowany, to wartościowa robota i cieszy bardzo. Oby więcej i więcej.

Maria Topczewska – nauczycielka, jurorka Nagrody Literackiej „Nike” (2022 – 2024)

Urzekło mnie to słuchowisko. Zaczarowało. Wessało. Zatopiło. Bardziej widzę w „Ba!” balladę, litanie, łopot umierającego serca z lawiną obrazów, na które już nic i nikt i nigdy niż poemat. Więcej tu dynamiki, dramaturgia wspina się, biegnie, żeby znowu paść bez siły. Obrazy-wyliczanki, obrazy-tęsknoty, winy, nadzieje. Postanowienia poprawy. Krajobrazy jak morfina, jak alkohol, jak ukojenie. Basowe zawodzenie wiolonczeli – lament nad losem inteligenta o wrażliwej – zbyt wrażliwej duszy, który nie dogonił siebie, nie sprostął sobie – ani żonie, ani teściowej, ani córce-chmurce, ani własnej wyobraźni... Obrazy deliryczne – splątane jak z Schulza i baśniowo piękne, obrazy bolesne w chwilach trzeźwości... Obląkańczy taniec śmierci, wrywanie się jeszcze do życia – między bezdechem a chwilą uspokojenia serca – światło nad jeziorem, trzepot w trzcinach, widok z okna. To, co serce ukochało – teraz przy akompaniamencie wyjącej syreny – znak, że już nadchodzi, że ten trzeci raz nie do pokonania. Że za chwilę zgaśnie światło. Nastanie ciemność. A wtedy – wtedy może dusza gdzieś na brzegu jeziora. Zapomniałam na początku, że to o Konstantym. Zapomniałam. A jednak pierwsze minuty: zaczarowana dorożka. Ten rytm, ten blask, ten niepokój i pragnienie. Nie ma fiakra i ptaki realne. Ale nierealność w pół-jawie, półśnie, w zamroczeniu, upojeniu, w uciekającym życiu. Miesza się wszystko, plecie, wylania niespodzianie z pijanego tańca, z korowodu życia leśnym duktem do ostatniego tchnienia. Łukasz Borkowski czytał znakomicie, Wydobywał, pogrążał i znów się gramolił na powierzchnię trzeźwości nie do zniesienia... A Wojciech Kass? Ten chyba obcuje z duchami – tyle w tym prawdy... No. Albo *Ba!*

2. Głosy po premierze monodramu

W przypadku realizacji scenicznej powstało jedno obszerne świadectwo odbioru. Nie traktuję go jako reprezentatywnej recenzji, lecz jako zapis intensywnego doświadczenia widza, pozwalający prześledzić mechanizm relacji pomiędzy tekstem, wykonawcą i przestrzenią.

„Ba!” dusza i ciało poematu

Joanna Chachula

Sierpniowy wieczór, ciepły i cichy. Las wokół Leśniczówki Pranie powoli zasypia, a przed gankiem zbiera się grupka miłośników poezji. Niewielka, ale czuję, że pełna oczekiwania. Na co? Na niezwykle spotkanie z mową wiązaną, z dwoma poetami Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim i Wojciechem Kassem oraz utalentowanym aktorem Łukaszem Borkowskim.

Skupieni wchodzimy wąskimi schodami na strych leśniczówki. W niewielkiej przestrzeni unosi się duch gospodarzy tego miejsca. Siadamy na prostych krzesłach, nikt nie rozmawia, nie rozgląda się. Czekamy i oto wchodzi pomiędzy nas Łukasz Borkowski. Zaczyna się spektakl, bo to nie jest zwyczajne „podanie” wiersza, a właśnie spektakl.

Ba! Wojciecha Kassa to poemat wybitny. Jest w nim nie tylko opowieść o zmaganiach poety z własnymi demonami, materią języka, z bólem i rozterkami człowieka wrażliwego na piękno świata i jego okrucieństwo. Wiersz fałduje i tańczy, zmienia tempo, rytmy i rymy. W *Ba!* Wojciech Kass zaklął duszę poematu. Słowa dotykają najczulszych miejsc w odbiorcy, prowadzą i uwodzą. Nie sposób uwolnić się od emocji i napięcia.

Czy jest możliwe dodanie czegokolwiek do tego wyjątkowego tekstu? Sądziłam, że nie. Łukasz Borkowski udowodnił jednak, że jak najbardziej.

Siedzimy blisko, widzimy jak pracują mięśnie, jak krople potu lśnią na czole. Czujemy wysiłek wkładany w gesty, a każdy z nich jest przemyślany, zrośnięty z wypowiedzanymi strofami. Kiedy pada pytanie, mamy ochotę odpowiadać, bo aktor wciąż widzów w głąb wiersza. Stajemy się częścią tego niezwykłego spektaklu, wszyscy razem i każdy z osobna. Słowa „wchodzą” w nas i zagnieżdżają się w duszach i umysłach.

Niektórzy poruszają ustami, bo znają poemat na pamięć, ale jest cicho. Tylko głos Łukasza Borkowskiego wypełnia strych, głos, ruch, energia i emocje. I to wszystko jest współodczuwane przez grającego i publiczność. Nigdy jeszcze nie doświadczyłam takiego teatru. Słowo, gest, zatrzymanie, pauza pozwalają fizycznie poczuć wiersz, to doznanie nie tylko duchowe, ale również zmysłowe.

Kiedy Łukasz Borkowski staje w oknie, wygrywa prosta melodię na glinianej okarynie i mówi:

Ratuj braciszku
i gdzie bądź zanieś
zaklętą w glinianą okarynę
melodię mojej skargi
drwinę.

...płacę, łzy płyną i nic nie mogę na to poradzić. To dla mnie najbardziej poruszająca scena tego spektaklu. Czuję ogrom rozpacz K., bezradność wobec losu, błaganie o jego odmianę, tęsknotę i ból. Za sprawą Łukasza Borkowskiego to wszystko staje się jeszcze bardziej dojmujące,

bo oto inny człowiek czuje ten wiersz, tak jak ja. Właśnie czuje – sercem i ciałem, a nie jedynie odczytuje.

W tym spektaklu gra nie tylko aktor, nie tylko tekst poematu. Grają także przestrzeń strychu – na co dzień przytulna, a teraz klaustrofobiczna, kiedy siedzimy z K. w izolatce w szpitalu psychiatrycznym i patrzymy na wrony w parku, grają cienie na drewnianych ścianach, szelest spadających na podłogę kartek i stukot butów, skrzypiące drzwi do sąsiedniego pomieszczenia i trzaskające drzwiczki lodówki.

Pełnia – tylko tak mogę określić to, co dzieje się wokół mnie i we mnie.

Poemat i spektakl dobiegają końca. Cisza. Dopiero po chwili zaczynamy bić brawo, ale wiem, że to za mało. Te oklaski nie oddają ogromu zachwytu, który kłębi się w sercu, w głowie.

Wychodzimy oszołomieni. Nikt nie oddala się, stoimy przed leśniczówką, toczą się ciche rozmowy. Nie wiem, jak wyrazić emocje, których doświadczyłam, więc milczę.

A poemat *Ba!* zostaje w nas, nie daje spokoju, domaga się kolejnych odczytań. Wielokrotnie do niego wracałam, ale teraz jest inaczej.

Wojciech Kass dał temu poematowi duszę, Łukasz Borkowski – ciało.²⁹

Wypowiedź Joanny Chachuli nie rekonstruuje znaczenia poematu *Ba!*, lecz dokumentuje proces jego przeżywania. Odbiorczyni nie opisuje sensu, lecz drogę, jaką tekst przebywa w niej samej – od cielesnego napięcia po potrzebę powrotu i ponownego odczytania. To świadectwo potwierdza, że monodram nie domyka interpretacji, lecz ją inicjuje.

3. Podsumowanie

Zebrane „głosy” nie układają się w jednolity obraz *Ba!* ani nie prowadzą do wspólnego mianownika interpretacyjnego. Przeciwnie – ujawniają rozbieżność doświadczeń i indywidualne sposoby reagowania na ten sam tekst i jego wykonanie. W tym sensie stanowią ślad działania przyjętej strategii: sens nie został w nich podany ani ustabilizowany, lecz każdorazowo wyłaniał się po stronie odbiorcy, w relacji z głosem, sytuacją i własnym doświadczeniem.

Jednym z pierwszych publicznych świadectw odbioru *Ba!* była wypowiedź red. Katarzyny Hagmajer-Kwiatkiewicz, zarejestrowana w reportażu Programu 2 Polskiego Radia po premierze monodramu w Praniu. Jej słowa nie odnoszą się do detalu realizacyjnego ani do warstwy formalnej dzieła, lecz dotyczą przesunięcia sensu, jakie dokonało się pomiędzy różnymi formami obecności tego samego tekstu:

Przyznam, że ja, znając słuchowisko, tutaj zobaczyłam coś zupełnie innego. Zupełnie inny tekst.

Słuchowiska słuchałam jako opowieści poety, który nasiąknął Gałczyńskim i o nim opowiada.

Tutaj zobaczyłam człowieka, który się szamoce i jest poddany ogromnej, wewnętrznej –

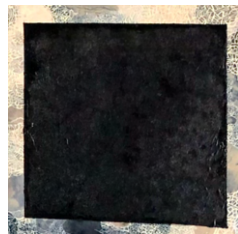
²⁹ J. Chachula, „»Ba!« – dusza i ciało poematu”, dz. cyt., s. 41.

przede wszystkim – presji, pragnieniom. Szuka ratunku. To była opowieść nie tylko o Gałczyńskim. O nim również, ale też jakoś bardzo współczesna.³⁰

To rozpoznanie – przejście od narracji o poecie do doświadczenia obecności człowieka, od opowieści do zmagania – wyznacza pole, w którym sytuują się wszystkie przywołane głosy. Tworzą one mapę rezonansów pomiędzy poematem Wojciecha Kassa a jego dwiema realizacjami. *Ba!* jawi się w nich nie jako zamknięte dzieło, lecz jako proces – wydarzenie głosu, rytmu i napięcia, które każdorazowo aktualizuje się inaczej.

Należy przy tym zaznaczyć, że przywołane w tym rozdziale wypowiedzi obejmują wyłącznie świadectwa zapisane i udokumentowane. Po wystawieniach monodramu pojawiały się również liczne reakcje ustne, rozmowy i krótkie wyznania, których charakter wymyka się formie cytatu, a jednak współtworzą pełny obraz odbioru. Jedno z nich zapisało się szczególnie mocno w mojej pamięci: po spektaklu podeszła do mnie kobieta ze łzami w oczach i powiedziała, że była kiedyś sąsiadką Ireneusza Iredyńskiego. Monodram – jak mówiła – przywołał pamięć tamtego zmagania artysty z otaczającym światem, jego obecność, napięcie i bezradność. Zapytała, czy może mnie przytulić.

Ten gest – nieinterpretacyjny, pozbawiony języka krytyki – domyka sens rozdziału Głosy najpełniej. Pokazuje bowiem, że *Ba!* nie zatrzymuje się na poziomie rozpoznania literackiego ani estetycznego, lecz uruchamia pamięć, empatię i doświadczenie wspólnoty. W tym sensie rozdział ten nie podsumowuje dzieła, lecz odsłania jego dalsze trwanie – poza sceną, poza analizą, w relacji z drugim człowiekiem.



³⁰ Katarzyna Haggmajer-Kwiatk, wypowiedź w reportażu radiowym cyklu „Kwadrans bez muzyki” Programu 2 Polskiego Radia, red. Katarzyna Haggmajer-Kwiatk, emisja: 15.07.2024; wersja elektroniczna w archiwum Polskiego Radia.

V. ZAKOŃCZENIE

Niniejszy komentarz do dzieła doktorskiego nie prowadzi do jednoznacznej interpretacji poematu *Ba!* Wojciecha Kassa ani do definitywnego rozstrzygnięcia statusu jego bohatera. Jego celem nie było również wskazanie *najwłaściwszego* sposobu wykonania tekstu poetyckiego. Praca ta powstała jako próba rozpoznania warunków, w których aktor może stać się medium tekstu – w radiu i na scenie – nie przejmując nad nim władzy interpretacyjnej. Interesowało mnie jak poemat może zaistnieć w akcie mówienia i słuchania, w obecności drugiego człowieka.

Problem badawczy pracy można sformułować następująco: jak konstruować rolę w tekście poetyckim, który nie oferuje stabilnej postaci dramatycznej, lecz szyfruje ją – ukrywa i rozprasza w rytmach, obrazach oraz sprzecznych rejestrach mówienia. Sprawdziłem to w praktyce dwóch realizacji *Ba!*, traktując je jako portret podwójny – dwa odmienne sposoby ujawniania tej samej roli zapisanej w poemacie.

W toku pracy nastąpiło przesunięcie mojego myślenia o roli z obszaru konstruowania znaczeń w stronę ustanawiania sytuacji, w której znaczenia mogą się wydarzyć. Rola przestała być tylko nośnikiem interpretacji, a stała się przestrzenią napięcia pomiędzy tekstem, głosem, ciałem i obecnością odbiorcy. Zarówno w realizacji radiowej, jak i scenicznej punktem wyjścia było założenie, że poemat *Ba!* nie domaga się domknięcia sensu, lecz uważnego towarzyszenia jego wewnętrznej dynamice.

Kluczową decyzją wykonawczą stała się rezygnacja z ambicji interpretacyjnej na rzecz odpowiedzialności za warunki, w jakich tekst może wybrzmieć. Decyzja ta miała charakter etyczny: wynikała z przekonania, że aktor nie powinien zastępować odbiorcy w jego pracy interpretacyjnej, lecz stworzyć przestrzeń, w której odbiorca może ją podjąć. Narzędziem tej postawy była „Selekcja negatywna” – konsekwentne ograniczanie środków, które chroni przestrzeń interpretacyjną widza i słuchacza.

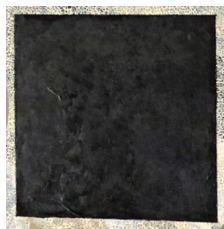
W tym sensie aktor nie występuje jako przewodnik po sensach, lecz jako medium doświadczenia, pozostające wraz z odbiorcą w tym samym polu niepewności i ryzyka. „Rozszyfrowywanie” roli polegało nie na budowaniu postaci, lecz na ustanawianiu warunków, w których może zostać usłyszana – w radiu poprzez pracę dźwiękiem i ciszą, na scenie poprzez współobecność i relację.

Opisane doświadczenie sytuuję w obrębie wąskiej, rzadko dziś praktykowanej formy monodramu poetyckiego, rozumianego jako żywa praktyka wymagająca precyzyjnego przekazu warsztatowego i etycznego. W tym sensie praca ta wpisuje się w ciągłość kultury mówienia poezji, w której aktor pełni rolę depozytariusza

i pośrednika, a nie interpretatora roszczonego sobie prawo do ostatecznego sensu. Utrzymanie tej ciągłości nie polega na powtarzaniu gestów poprzedników, lecz na aktualizowaniu postawy odpowiedzialności wobec słowa.

Zaproponowany w pracy model nie stanowi zestawu procedur możliwych do mechanicznego powielenia. Jego istotą jest decyzja aktora o rezygnacji z dominacji interpretacyjnej oraz gotowość do poniesienia konsekwencji tej decyzji. To, co może zostać przekazane dalej, nie jest formą, lecz postawą: uważnością, selektywnością i świadomością odpowiedzialności za relację z odbiorcą. W tym sensie praca ta otwiera możliwość dalszych badań nad „aktorskim rozczytywaniem tekstów” poetyckich – wszędzie tam, gdzie słowo staje się partnerem spotkania, a nie materiałem do ilustracji. W przyszłości interesuje mnie sprawdzenie tej postawy w pracy z tekstami o silnej wielogłosowości oraz w przestrzeniach nieteatralnych, w których bliskość i ryzyko współobecności stają się podstawowym narzędziem wykonawczym.

Zakończenie tej pracy nie przynosi zamknięcia w sensie interpretacyjnym. W poezji i w pracy aktora domknięcie sensu nie jest wartością nadrzędną. Przeciwnie – w pracy z poezją aktor powinien pozostawić miejsce dla tego, co nie do końca nazwane. To właśnie w tej przestrzeni możliwe jest spotkanie: tekstu, wykonawcy i odbiorcy. Nie wszystko, co istotne, powinno zostać dopowiedziane – nawet w pracy doktorskiej. Czasem najuczciwszym gestem jest powściągnięcie sensu i zgoda na jego nieoczywistość.



EPILOG



Fot. 2. Profesor Andrzej Strumiłło na tle swojego dzieła.
Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.

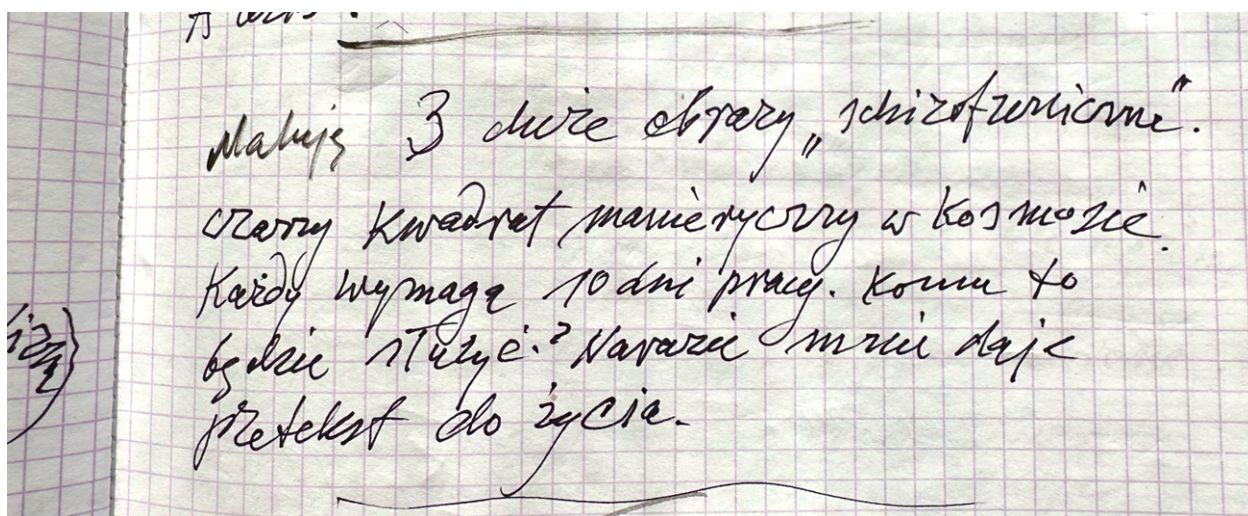
Maluję 3 duże obrazy „schizofreniczne”.

Czarny kwadrat manieryczny w kosmosie.

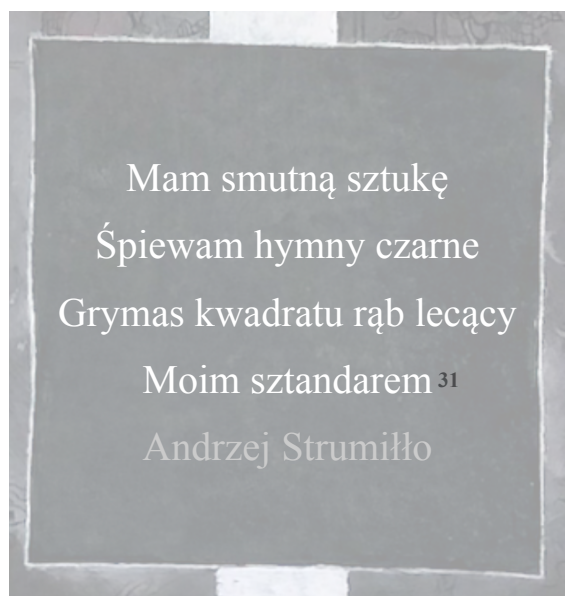
Każdy wymaga 10 dni pracy.

Komu to będzie służyć? Narazie mnie daje pretekst do życia.

Andrzej Strumiłło



Fot. 3. Wpis z dziennika Andrzeja Strumiłły z dn. 26.11.2019, na podstawie którego Anna Strumiłło nadała nazwę tryptykowi – ostatniej wielkoformatowej pracy artysty. Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.



³¹ Andrzej Strumiłło, *Mówią*, w: *Powidoki, Wiersze z lat 1947 - 2019*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2020, s. 103.

SŁOWNIK POJEĆ

Aktorskie rozczytywanie tekstu

Proces wykonawczy polegający na uruchamianiu zapisanej w tekście struktury sensów, napięć i rytmów w akcie mówienia *tu i teraz*. Działanie to odbywa się w relacji z odbiorcą i konkretem sytuacji wykonawczej. Nie jest to analiza literacka ani budowanie roli w sensie psychologicznym, lecz praktyka performatywna, w której tekst wyznacza tok decyzji głosowych, cielesnych i relacyjnych. Proces ten nie zmierza do interpretacyjnego domknięcia znaczeń.

„Selekcja negatywna”

Metoda pracy wykonawczej i badawczej polegająca na dwustopniowej eliminacji elementów narzucających tekstowi sens z zewnątrz: w pierwszym etapie – gotowych interpretacji, w drugim – nadmiaru środków wykonawczych. Jej celem jest zachowanie otwartości tekstu i umożliwienie relacyjnego wyłaniania się sensu w akcie wykonania.

„Koło sprzężonej obecności”

Model relacji pomiędzy tekstem, wykonawcą i odbiorcą, w którym sens powstaje w wyniku ich wzajemnego oddziaływania.

Napięcie pomiędzy odsłoniętym a zasłoniętym

Relacja pomiędzy tym, co w tekście i wykonaniu zostaje ujawnione, a tym, co pozostaje niedopowiedziane. Napięcie to stanowi podstawowy mechanizm sensotwórczy i warunek aktywnego udziału odbiorcy.

Rola zaszyfrowana

Koncepcja roli istniejącej w tekście jako potencjał wykonawczy, a nie gotowy byt interpretacyjny. Rola ujawnia się dopiero w akcie wykonania jako napięcie pomiędzy tekstem, głosem, ciałem i obecnością odbiorcy.

ANEKS

A. POEMAT *Ba!*

– INTERPRETACJA, REALIZACJA RADIOWA I SCENICZNA

Aneks A pełni funkcję zaplecza dowodowego wobec tez formułowanych w pracy.³² Stanowi studium przypadku, w którym opisana w niej metoda aktorska, zostaje sprawdzona w praktyce. Zdecydowałem się umieścić go poza głównym nurtem pracy ze względu na jego znaczną objętość oraz analityczno-dokumentacyjny charakter, który mógłby zaburzyć zasadniczy tok wyводу.

*

Poeta i tłumacz Feliks Netz w mailu z 1 lipca 2013 roku do Wojciecha Kassa napisał:

„Twój poemat czytałem kilkakrotnie (wart jest tego). Napisałeś rzecz wyjątkowej przenikliwości, zstąpiłeś w głąb, na samo dno zjawiska (otchłani) zwanego Konstanty Ildefons Gałczyński, gdzie sacrum splata się z profanum pewnie, misternie, finezyjnie, dzielnie, w sznur szubieniczny. (...) Możesz się upić, ale radośnie, albowiem, że tak to ujmę, dotknąłeś Tajemnicy... Twój poemat jest głosem z tej, ale i z tamtej strony!”³³

Czytałem strofy zapisane przez Kassa niezliczoną ilość razy, nagrałem je dla Teatru Polskiego Radia, nauczyłem się na pamięć i wielokrotnie wypowiedziałem publiczności. Odbylem przy tym wokół poematu wiele rozmów. Mam podobne do Netza odczucia – zwłaszcza jeśli chodzi o Tajemnicę i głos „z tamtej strony”. Mimo wielu godzin spędzonych z *Ba!*, za każdym razem, kiedy mierzę się z tym tekstem – nawet gdy jego wersety noszę już w pamięci – mam poczucie wejścia w obszar nie do końca rozpoznany. Każde podejście do *Ba!* uruchamia inne napięcia sensów i akcentów, jakbym wchodził do przestrzeni, która – choć pozornie znana – za każdym razem ujawnia nową głębię.

Pisanie o tak złożonym dziele literackim, które stanowi główną oś mojej pracy doktorskiej, nie jest proste. Rozbierając poemat na *części pierwsze*, łatwo odebrać mu to, co w nim najważniejsze: tajemnicę i niedopowiedzenie, które wciągają odbiorcę w aktywne słuchanie i współuczestnictwo. Gdy próbuje się czytać *Ba!* zbyt wprost, szukając w nim jednoznacznych odpowiedzi i potwierdzeń, wpada się w pułapkę nadmiernego uproszczenia.

³² Por. III. POEMAT *Ba!* JAKO POLE DECYZJI WYKONAWCZYCH – TEZY.

³³ Feliks Netz, korespondencja prywatna z Wojciechem Kassem z dnia 1 lipca 2013 roku, archiwum prywatne Wojciecha Kassa.

Tak właśnie dzieje się w eseju Stanisława Grabowskiego *Słowo o Gałczyńskim*³⁴, opublikowanym na stronie pisarze.pl. Autor deklaruje, że „dokopał się do sedna” poematu, lecz przez cały czas poszukuje w nim tego, czym *Ba!* nigdy nie miało być: spójnego, weryfikowalnego portretu historycznego Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Czytając poemat przez pryzmat faktów biograficznych, ocenia go pod kątem zgodności lub niezgodności z życiorysem poety, traktując miejsca niejednoznaczne jako konfabulacje lub przekłamania.

Tymczasem poemat *Ba!* nie oferuje portretu biograficznego, lecz portret duchowy. Nie jest próbą rekonstrukcji życiorysu, lecz jego przetworzeniem – zapisem napięć, śladów, pęknięć i powrotów, które nie poddają się jednoznacznej weryfikacji historycznej. Kass nie ukrywa tej strategii; przeciwnie – pozostawia w tekście znaki i tropy, które prowadzą poza porządek biografii. *Ba!* nie da się czytać w oderwaniu od życia i twórczości Zielonego Konstantego, lecz zatrzymanie się wyłącznie na tym poziomie oznacza pominięcie zasadniczego wymiaru poematu.

Na potrzeby niniejszej pracy zdecydowałem się opisać efekty moich badań nad *Ba!* i przyjrzeć się poematowi z bliska, nie w celu jego literaturoznawczej analizy, lecz w celu uchwycenia jego wewnętrznej logiki wykonawczej. Będę podążał za literą poematu krok po kroku, wczytując i wsłuchując się w kolejne części w taki sposób, w jaki jako aktor musiałem wsłuchiwać się w partyturę utworu przeznaczonego do wykonania. Jest to zatem próba rekonstrukcji doświadczenia badawczego, które powstawało na styku słowa, głosu i ciała – w relacji z dwoma mediami: radiem i sceną.

Przytaczam poniżej każdą z części *Ba!*, analizuję jej strukturę, obraz i sens, a następnie opisuję, w jaki sposób poszczególne fragmenty rezonowały w realizacji radiowej oraz scenicznej. Dla zachowania klarowności wywodu wprowadzam identyfikację kolorystyczną: interpretacja oznaczona jest kolorem jasnoszarym, opis realizacji słuchowiskowej – ecru, a realizacji scenicznej – szaro-winny.

Kontekst twórczy poematu *Ba!* – związany z drogą poetycką Wojciecha Kassa oraz z przestrzenią Prania – miał znaczenie dla procesu interpretacyjnego i wykonawczego. Jego szersze omówienie znajduje się w Aneksie B, jako zaplecze kontekstowe, które nie determinuje interpretacji, lecz pozwala lepiej zrozumieć genezę i horyzont sensów poematu.

³⁴ Stanisław Grabowski, *Słowo o Gałczyńskim*, pisarze.pl, dostęp online: <https://pisarze.pl/2015/05/18/stanislaw-grabowski-slowo-o-galczyńskim/>, dostęp: 18.01.2026.

1. Motto

*Wiersz się zaczyna od ciemnych jesionów
a potem nie ma w nim już nic pewnego.*³⁵

1.1. Interpretacja

Poemat Wojciecha Kassa otwiera cytat z *Wiersza o jesionach* Adama Ważyka. Autor *Ba!* sugeruje w ten sposób, że poeta nigdy do końca nie wie, dokąd zaprowadzą go kolejne zapisane wersy. Poeta idzie za słowem, nie przed nim. Ten cytat jest kluczem do rozumienia *Ba!*

W jednym z *Listów do (nie)poznane go poety* Kass powraca do tego cytatu i, odnosząc się do aktu twórczego, wyjaśnia jego znaczenie: „Nie wiadomo, co usłyszysz, „przejdź”, czy „przyjdź”. (...) Poeta panuje nad słowami, ale również się im poddaje. (...) Gdybym znał drogę, po której zamierza prowadzić mnie wiersz, po co byłoby mi go pisać. Szkoda czasu. Lepiej umrzeć od razu.”³⁶

Cytowany wiersz Ważyka kończy się wersami: „...że u kresu ostatniej podróży / na samym krańcu wielkiego bezsensu / będzie to samo, co było z początku – / nie szelest liści, lecz szeptanie matki.”³⁷ Co czeka u kresu podróży czytelnika *Ba!*? Co czeka bohatera, którego za chwilę poznamy?

1.2. Słuchowisko

Podczas próby przed nagraniem zapytałem reżysera Michała Zdunika, czy uważa, że cytat z Ważyka powinien znaleźć się w słuchowisku. Odpowiedział, że nie, ponieważ nie jest częścią historii słuchowiska. Zaskoczyło mnie to. Zapisany dwuwiersz nie jest dla mnie tylko mottem, ale kierunkowskazem dla słuchacza, początkiem drogi. Bez niego poemat wydawałby się niepełny. Nie musiałem długo przekonywać – słowa Ważyka zostały nagrane.

Słuchowisko otwiera *czołówka*, podczas której z ciszy powoli wydobywają się przeciągłe dźwięki wiolonczeli, przypominające wycie syren. Stopniowo buduje się sceneria: świst wiatru, skrzypiący śnieg pod stopami, brzęk obijających się butelek, przewracająca się kanka lub wiadro. Te elementy mają pobudzić wyobraźnię słuchacza, wydobyć z niej mroźny pejzaż.

³⁵ A. Ważyk, *Wiersz o jesionach*, dz. cyt., s. 217.

³⁶ Wojciech Kass, *Listy do (nie)poznane go poety*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Sykrakuzy 2022, s. 86–87.

³⁷ A. Ważyk, *Wiersz o jesionach*, dz. cyt., s. 217.

Na tym tle wybrzmiewa cytat otwierający *Ba!* – pierwszy głos poematu. W ten sposób wprowadzam słuchacza w historię, ale też kieruję jego uwagę na sam akt tworzenia – na to, że wszystko zaczyna się od niepewności słowa.

Mój głos stopniowo zanika, rozplywając się w pogłosie. Chciałem, aby ta audialna sugestia stała się znakiem, że to głos spoza poematu, spoza historii, która dopiero się zacznie.

Głos znika – w jego miejsce wdzierają się sygnały karetki.

1.3. Spektakl

W spektaklu cytat pozostał. Rozpaczynam z antresoli, będąc nad głowami widzów. Podchodzę do jej krawędzi i staram się objąć wzrokiem każdą z osób, które zdecydowały się spędzić ze mną i poematem godzinę swojego życia. To moment pierwszego spotkania, zawiązania wspólnoty i symbolicznego paktu o wspólnej wyprawie w odmęty poematu – to moment intensywnego słuchania i współobecności. Podczas kolejnych wystawień zacząłem w tym momencie mówić: „Dobry wieczór.” Odpowiedź publiczności potwierdza naszą wspólnotę – jest przedtaktem *Ba!*.

Na antresolę wchodzę z teczką zawierającą maszynopis poematu – znak, że opowieść jeszcze się nie zaczęła. Siadam, spuszczaając nogi, zachowując dystans: jestem widoczny, ale wciąż w innej przestrzeni niż widzowie. Biorę z teczki stronę tytułową, odczytuję wazykowski dwuwiers, po czym upuszczam kartkę na podłogę. Opada między widzów, moich gości. To symboliczne odpięczętowanie poematu – od tej chwili *Ba!* jest między nami.

To powolne otwieranie sprawia, że nieteatralna przestrzeń muzealnego poddasza zaczyna się przeistaczać w scenę.

2. Część 1.

Jest 7 grudnia 1952 roku godzina 9.00
na VII oddział nerwic zgłasza się K.
wczoraj były jego 47. urodziny
śnieg prószy w parku jak łupież
chmary wron mleczarz pcha wózek
kominiarzowi zimno więc gwizdże na sierpień
baba opuszcza siaty i chwyta
za guzik

w bramie parka

(przyjechał
z domu
sam)

na wrony
trąbi sanitarka.³⁸

2.1. Interpretacja

W pierwszej części poematu objawia się bohater „K.”, który zgłasza się rankiem 7 grudnia 1952 roku na oddział nerwic. Poprzedniego dnia skończył czterdzieści siedem lat. Wokół zarysowuje się obraz polskiej zimy – tej, kiedy tylko zegarek sugeruje porę, bo świat przez pół roku zatopiony jest w odcieniach szarości i mroku. Wśród prószonego śniegu najbardziej aktywne są chmary wron. W tym pejzażu pojawia się kobieta z siatami, która – wierząc w zabobony – łapie za guzik na widok kominiarza. W bramie obecna jest jakaś para i słyhać trąbienie karetki. W tej krótkiej, zdawkowej notatce, która na myśl przywołuje raport lub donos, dowiadujemy się jeszcze, że K. przyjechał z domu sam.

Kto kryje się pod tym inicjałem? Czyżby Konstanty Ildefons Gałczyński, który w grudniu 1952 roku faktycznie miał czterdzieści siedem lat? Ale przecież urodził się

³⁸ Wszystkie cytaty z poematu *Ba!* w niniejszym rozdziale pochodzą z: Wojciech Kass, *Ba! i 21 wierszy*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2014, s. 5–23.

23 stycznia 1905 roku, a nie 6 grudnia, jak wynikałoby z treści poematu. Nie jest to błąd, a celowy zabieg autora. Wojciech Kass rozpoczyna swoją opowieść pierwszego dnia ostatniego roku życia poety, który zmarł 6 grudnia 1953 roku. Zmieniając datę urodzenia, daje znak czytelnikowi, że nie powinien dać się uwieść rozsianym w kolejnych wersetach faktom z życia autora *Zaczarowanej drożki*. Podążając tropem Zielonego Konstantego, należy zachować czujność i szukać rdzenia poematu gdzie indziej. Kim w takim razie jest K.?

Struktura tej części nie jest regularna pod względem zapisu. Mamy zmienną liczbę sylab w wersach – od pierwszego, najdłuższego (w realizacji fonicznej ma ich aż dwadzieścia sześć), po umieszczony przy końcu wers jednosylabowy. Pojawiają się wersety pisane w metrum klasycznego polskiego wiersza: drugi – jedenastozgłoskowiec z możliwym wyznaczeniem średniówki po piątej sylabie; czwarty i piąty – ośmiozgłoskowiec; szósty – trzynastozgłoskowiec z możliwą średniówką po siódmej sylabie. Po siedmiu dłuższych wersetach następuje nagle przełamanie – przerzutnia do wersu trzyczgłoskowego, a po nim zakończenie strofy. Później samotny wers czterozgłoskowy. Dalej tercyna ze zmniejszającą się liczbą sylab w każdym wersie – trzy, dwa, jeden. Po odcięciu – dwuwers trzyczgłoskowy i sześciogłoskowy. To najbogatsza część pod względem różnorodności wersów i sposobu ich zapisania.

W początkowym fragmencie Kass wprowadza czytelnika w pejzaż i eksponuje bohatera, podsuwając przy tym narzędzia do rozczytywania poematu. Zdradza co nieco o języku, którym będzie się z nami komunikował. Osoba mówiąca zaczyna szeroką frazą, bliską prozie. Kiedy dochodzimy do wersów ośmiozgłoskowych, a następnie trzynastozgłoskowca, z łatwością odnajdujemy się w ich brzmieniu – te rytmy wiersza są z nami od czasów Jana Kochanowskiego. Ale nagle wiersz przyspiesza, rwie się, staje się bardziej nerwowy.

Wojciech Kass w rozmowie powiedział mi, że myślał o *Ba!* jak o symfonii, w której każdą kolejną część prowadzi inny instrument. Dlatego też czytelnik w kolejnych partiach spotyka się z różną poetyką, nadającą dynamikę i przełamanie historii. Idąc tym tropem, pierwszą część poematu odbieram jak strojenie się orkiestry. Poeta wprowadza czytelnika w opisywany świat, ale i sam stroi się – szuka odpowiedniego języka opowieści.

Narracja prowadzona jest w trzeciej osobie. Osoba mówiąca, podmiot liryczny, wie dużo o bohaterze. Kim jest? Informacja „(przyjechał / z domu / sam)” zapisana jest

w nawiasie – co to znaczy? Czy jest to wtrącenie, czy może ktoś zupełnie inny komentuje obecność K. w szpitalu?

Bardzo wyraźnie odznacza się rym „parka” – „sanitarka” rozmieszczony w wersach dziewiątym i czternastym. Zamyka on w klamrę przyspieszający rytm wiersza, jeszcze bardziej go dynamizując, ale także wzmacnia wers, który już w zapisie został wyszczególniony – samotny, oddzielony od pozostałych: „w bramie parka”. Zapis słowa „parka” oraz rym z „sanitarką” otwierają przestrzeń interpretacji: może to nie para kochanków, lecz echo mitologicznych Parek – przątek losu, obecnych przy narodzinach i śmierci. Konstanty Ildefons Gałczyński odnosił się do figur mitologicznych w swojej twórczości. Ten trop, świadomie – jak myślę – przez Kassa wprowadzony, otwiera perspektywę duchową całego poematu.

Ten sposób czytania pierwszej części stał się dla mnie punktem wyjścia do dalszych decyzji wykonawczych.

2.2. Słuchowisko

W sferze audialnej słyszymy najpierw przyjazd karetki, stuk noszy, trzask zamykanych drzwi. Ten prolog dźwiękowy stanowi przedtakt poematu: ustawia percepcję słuchacza, zanim jeszcze pojawi się pierwszy wers. To świat, do którego K. wchodzi – lub zostaje wprowadzony – o świcie 7 grudnia 1952 roku. Chciałem, aby ta scena brzmiała jak początek raportu, chłodnego opisu, notatki.

Pierwszą część poematu rozpoczynam w szybkim tempie: im dłuższy wers, tym szybciej go podaję. Zależało mi na tym, by w mowie pojawiła się dynamika sytuacji: pospieszna notacja zdarzeń, rejestr zdawkowych faktów, które składają się na obraz zimowego poranka. Jest to rodzaj prologu dokumentacyjnego, w którym każde słowo pełni funkcję rejestru.

Bezwzględnie korzystam z zapisanej w tekście wersyfikacji. Różnorodność długości wersów – od szerokiej frazy *prozatorskiej* po krótkie, rwane jednostki rytmiczne – dyktuje sposób mówienia i automatycznie buduje napięcie. Długie wersy przyspieszają tok narracji, a krótkie gwałtownie go zatrzymują. W ten sposób słuchacz doświadcza tego samego, co czytelnik: wahania, zgęstnienia i przyspieszenia rytmu, które wprowadzają go w świat *Ba!*.

W warstwie brzmieniowej zależało mi również na wyczuwalnym kontraście między

otoczeniem a głosem mówiącego. Odgłosy karetki i szpitala tworzą obiektywny pejzaż, coś, co *dzieje się*. Głos, przeciwnie – jest subiektywnym rejestrem, chłodnym, ale nie neutralnym. Prowadzi narrację z pozycji kogoś, kto widzi więcej, niż wynika to z dokumentacyjnych zdań.

Wprowadzając taki sposób mówienia, celowo odsunąłem emocje, by dać przestrzeń na projekcję słuchacza. Podmiot liryczny w tej części wie dużo, lecz niczego nie tłumaczy. W głosie pojawia się więc odrobina chłodu i dystansu, które wyostają pytanie o rolę narratora: kim jest wobec K.?

2.3. Spektakl

Po tym, jak strona tytułowa egzemplarza poematu opadła na podłogę, biorę następną stronę. Wypowiadając pierwszy werset pierwszej części, odrywam pasek papieru z kartki, na której jest zapisany. Patrę przy tym w oczy widowni. To ciąg dalszy zawiązywania naszego *paktu* – przystępujemy wspólnie do rozbioru poematu. I ja, i moi goście jesteśmy jeszcze u progu historii. Tak jak poeta w tej części zaczyna tworzyć swój język poetycki (*stroi się*), tak i ja zaczynam tworzyć język sceniczny, którym będę komunikował się z widzami.

Pasek papieru rozdrabnam na mniejsze fragmenty, z których jeden upada na podłogę. Jego powolny lot przywodzi na myśl opadający płatek śniegu. Wychodząc od poematu (poprzez słowo i fizyczne działanie), stwarzam miejsce akcji, do którego za chwilę wkroczę jako aktor i bohater poematu.

Przy dłuższych wersetach pozwalam sobie odejść od zapisanej wersyfikacji, skupiając się na obrazach, o których mówię – pauzując, daję czas widzom, aby wyobrazili sobie opisywane wydarzenia, a tym samym *weszli* w narrację. Kiedy dochodzę do krótszych wersetów, wracam do wierności wersyfikacji, aby nadać tempo sytuacji. Wydobywam rytm z podawanych werbalnie wersetów, dopełniając go dźwiękiem rozrywanego papieru.

Wraz z moim zejściem z antresoli wygasa się jej podświetlenie. Rozpala się przestrzeń, do której schodzę – przestrzeń z widownią. Dystans między mną a widzami – choć nie był duży – skraca się.

Po tym wprowadzeniu mogę wraz z widzami podążać w głąb poematu, już w obrębie ustanowionej relacji.

3. Część 2.

Ciało anginy i dyfterytu z mową *kluskową* i podgardlem *prokonsula*
dwudziestoletnie ciało rzeźączek 10
trzeciej i ostatniej z rzadką bakterią *ulcus molle*
ciało zapaleń płuc, wątroby,
zawału mięśnia sercowego,
szkarlatyny,
żółtaczki
– spowiadają się usta ciała

wczoraj piły zdrowie
bo stuknęło w ciało
czterdzieści siedem lat
a inne śpiewały
sto
sto
ho, ho
anna to śpiewa

hosanna.

3.1. Interpretacja

Drugą część otwiera litania chorób – obszerna lista przypadłości. Jakby ciało samo spowiadało się z własnego losu – z tego, co je dotknęło, co zapisało się w jego tkance. Choć nie jest to wprost powiedziane, to rekonwalescenta możemy utożsamić z K., który stawił się w oddziale nerwic.

Czy K. to Gałczyński? Czy poeta przeżył te wszystkie choroby? Poza chorobą alkoholową, opisami wahań nastroju, załamań psychicznych i informacjami o zawałach serca, które pojawiają się w opracowaniach poświęconych poecie³⁹, nie mamy dostępu do tak poufnych danych. Jak już pisałem, nie chodzi tu jednak o biografię – chodzi o doświadczenie, które Kass wpisuje w ciało poety-bohatera poematu. Podążajmy raczej

³⁹ Zob. m.in. biografie i wspomnienia poświęcone K. I. Gałczyńskiemu: Anna Kamieńska, Jan Śpiewak (red.), *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, Czytelnik, Warszawa 1961; Kira Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, Świat Książki, Warszawa 2006; Anna Arno, *Niebezpieczny poeta*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2013; Michał Urbanek, *Gałczyński. Kanarek w klatce*, maszynopis, archiwum Wydawnictwa Iskry; publikacja planowana: maj 2026.

za K., którego historia chorób staje się opowieścią o sposobie życia – wyniszczającym, ryzykownym, niehigienicznym i hulaszczym. Jest ona pokaźna jak na człowieka kończącego czterdzieści siedem lat.

Wers „– spowiadają się usta ciała” sugeruje, że autorem poprzedzających go słów jest sam bohater poematu – to jego cytat. A co z następnymi wersetami? Dowiadujemy się z nich o świętowanych dzień wcześniej czterdziestych siódmych urodzinach i śpiewanych K. życzeniach stu lat. Nie mamy jednak jasności co do autora tych słów – można je przypisać zarówno K., jak i podmiotowi lirycznemu, obserwatorowi zdarzenia. Zmiana rytmu wersów może sugerować zmianę osoby mówiącej. Zmienność narracji – przechodzenie między pierwszą a trzecią osobą – powraca w kolejnych częściach poematu. Możemy domyślać się ich autorstwa, ale nigdy nie mamy pewności.

Czy długie życie musi być dobrym życiem? A co, jeśli życie jest cierpieniem? Odpowiedź – a raczej jej brak – odnajdujemy w suchym „ho ho”. Interpretuję je jako powątpiewanie, ironię, może nawet cichy sprzeciw wobec samej idei długiego życia. Życzenia stu lat śpiewa anna. Czemu pisana małą literą? Czy to imię Anna? Może pod tym imieniem kryje się Natalia Gałczyńska z domu Awałów, która pod pseudonimem Anna Glińska pisała książki dla dzieci? To tylko poszlaki – pewności nie ma. Można jednak przypuszczać, że w 1952 roku żona poety podejmowała wiele starań o zachowanie zdrowia męża – świadczą o tym chociażby przywiezienie Konstantego do Prania w 1950 roku oraz plan przeniesienia się na stałe z Warszawy na Mazury w 1953.

Część kończy się słowem „hosanna”, które brzmieniowo splata dwa wcześniejsze elementy: „ho” i „anna”. To hebrajskie słowo, które w oryginale składa się z czasownika „yasha” („zbawić”) i wyrażenia błagalnego „na” („proszę”). Dosłownie znaczy: „Zbaw, proszę”. Nasz bohater w dalszych wersetach nie raz będzie wołał o ratunek.

Druga część poematu jest także w dużej mierze nieregularna. W realizacji werbalnej pojawia się jednak wyraźny rytm strofy – budują go cztero i pięciosylabowe zbitki w początkowej partii, stabilizuje się następnie przez cztery wersety sześćsylabowe (od 9. do 12.). W końcówce rytm rozpada się na mniejsze jednostki. Poeta prowadzi czytelnika pomiędzy muzycznością a rozpadem. Myśl wiąże się i urywa. Zawiesza.

Poemat stopniowo nabiera tempa, a czytelnik nieśpiesznie poznaje postać K. – raz przez jego własne słowa, raz przez spojrzenie podmiotu lirycznego. Najbardziej jednak

rozpoznawać będzie go przez własne czucie, bo na nie najbardziej działają przeplatające się i niejasne narracje.

3.2. Słuchowisko

W wersji radiowej tę część otwiera trzaśnięcie drewnianych drzwi. Pojawia się tło dźwiękowe, które nie daje jasnego rozwiązania: jęki, krzyki, fragmentaryczne głosy. Ten pejzaż dźwiękowy celowo balansuje między przestrzenią knajpy a oddziału psychiatrycznego – dwiema przestrzeniami, które nakładają się na siebie. Zależało nam na tym, by słuchacz nie mógł jednoznacznie usytuować sceny.

W tle przez cały czas obecny jest delikatny, drażniący dźwięk wiolonczeli. Traktuję go jako akustyczny obraz pękniętej struny *pełni* bohatera. Skrzypce nie grają melodii – one trwają. Utrzymują napięcie.

Słowa podaję chłodno, jakbym czytał kartę choroby. Ten ton ma dwa zadania: po pierwsze, odzwierciedla *spis przypadłości*, który otwiera tę część; po drugie, zwraca uwagę na nieadekwatność języka medycznego wobec doświadczenia, które wymyka się definicji. Dlatego w chłodzie pojawia się ironia. Mówię tak, jakby osoba wypowiadająca te słowa nie do końca wierzyła, że wymieniane choroby są rzeczywistym źródłem cierpienia bohatera – jakby od początku wiedziała, że chodzi o coś głębszego, bardziej egzystencjalnego.

Trzymam się ściśle frazy zapisanej w tekście, która pulsuje miarowo. Dodaję lekko wyczuwalne rozchwianie: przeakcentowuję końcowe rzeczowniki, nadając im wahadłowy rytm i odrobinę prześmiewczości. Chciałem, by słuchacz usłyszał, że ciało mówi o sobie, ale nie mówi całej prawdy. Ucieka w żart.

Powagę wprowadza pojawiająca się w wyobraźni postać Anny oraz końcowe wezwanie pomocy. Ironia nagle ustępuje miejsca prawdziwej prośbie o zmiłowanie.

3.3. Spektakl

W teatralnej wersji poematu przestrzeń schodów prowadzących na antresolę stała się miejscem przynależnym częściom szpitalnym. Litania przebytych chorób to pierwszy fragment, który z tej przestrzeni wybrzmiewa.

Zależało mi na przedłużeniu ekspozycji bohatera spektaklu (poematu). Jestem świadomy, że zaproponowana forma może być niewygodna dla odbiorcy – podobnie jak dla mnie, pozbawionego buforów bezpieczeństwa, które stwarza rampa sceniczna.

W podobnej sytuacji są widzowie, pozbawieni skrytej w mroku teatralnej widowni⁴⁰. W początkowych minutach spektaklu muszą wybrzmieć i zostać zrozumiane konwencje języka poetyckiego i języka spektaklu – a także przestrzeni, w której wszyscy musimy się odnaleźć. Skróciwszy dystans poprzez zejście z antresoli, nie podchodzę więc jeszcze do widzów. Zostaję na schodach, siadam na nich i bardzo oszczędnie łapię kontakt wzrokowy. Wypowiadam dynamicznie litanię chorób.

Chcę dać czas widzom na przyjęcie narracji, w której niekiedy będę stawał się pierwszoosobowym głosem bohatera, a czasem będę mówił o nim (o sobie) w trzeciej osobie. Badając tę granicę, raz będę wcielał się w K., raz od niego odsuwał. Tak jakby sama rola pulsowała między obecnością a obserwacją. Tak jak zapisany jest poemat.

Mówiąc „spowiadają się usta ciała”, podwieszam się na belce podtrzymującej strop. Moje ciało – to, które przed chwilą wymieniało choroby bohatera – zwisające między ziemią a powietrzem, powinno zastygnąć w niemocy, być unieruchomione. A jednak pozostaje pełne dziecinnej chęci zabawy, figlarne. Bujanie zamienia się w grę pomiędzy ciężarem a lekkością, w pragnienie życia mimo ograniczeń.

Na słowach „ho ho”, po wyśpiewaniu „sto, sto”, puszczam belkę. Powrót na ziemię – do obunożnego stania – jest momentem przełomu. Śpiewająca Anna („anna to śpiewa” – czas teraźniejszy!) pojawia się jak majak wydobyty z głowy bohatera. Jej głos sprowadza go na ziemię, uświadamia, z czym musi się mierzyć – z własnym ciałem, własnym końcem, z chorobą alkoholową. Musi szukać pomocy.

To moment podwójny. Przed chwilą poemat mną zawładnął. Teraz patrzę na widzów zarówno jako bohater, który ma przed sobą świadków swojego cierpienia – świadków, którzy za chwilę staną się jego spowiednikami – i jako aktor, który wspólnie z nimi rozczytuje poemat. To patrzeć podwójne jest czymś, czego widzowie nie mają szansy w pełni odczytać ani zrozumieć. Odbywa się w moim pejzażu wewnętrznym, ale widzowie mogą to poczuć.

⁴⁰ Jedna z widzek po premierze spektaklu *Ba!* w reportażu Programu 2 Polskiego Radia zwróciła uwagę na intensywność doświadczenia odbiorczego wynikającą z bliskości przestrzeni gry i widowni: „Trudno jest, kiedy siedzi się zupełnie w pierwszym rzędzie i przez to, jak przestrzeń jest zagospodarowana. Ale wrażenie jest ogromne. Te emocje bohatera, który tak dramatycznie przeżywa swoją sytuację – tę egzystencjalną i tę poetycką – są niesamowite”. Wypowiedź anonimowej widzki w reportażu radiowym cyklu „Kwadrans bez muzyki” Programu 2 Polskiego Radia, red. Katarzyna Hagmajer-Kwiatek, emisja: 15.07.2024; wersja elektroniczna w archiwum Polskiego Radia.

4. Część 3.

Miałem pięć lat
gdy chwyciłem
za stópkę,

za stópkę
kieliszek podniosłem
gdy miałem pięć lat,

ach, co za stópka,
gładka wysmukła
a na niej

kielich jak kwiat
nic tylko
wachać,

o matko
w gardło z niego łać
kurwa mać.

4.1. Interpretacja

W części trzeciej narracja prowadzona jest po raz pierwszy pierwszoosobowo. Nie wiemy, kto mówi. Zakładamy, że to głos K.

Podmiot liryczny powraca do dzieciństwa – wspomina moment, gdy mając pięć lat, sięgnął po kieliszek, przyciągnięty jego kształtem i zmysłową urodą. W tym opisie nie ma jeszcze grozy – raczej oniryczne oczarowanie, prawie erotyczna fascynacja formą. Symboliczne *skosztowanie zakazanego owocu*, które – jak przeczytamy dalej w poemacie – stało się początkiem odkrywania drugiej twarzy bohatera.

Zmysłowy zachwyt nad formą zostaje gwałtownie przełamany brutalizmem i wulgarnością: „kurwa mać”, które można interpretować zarówno jako okrzyk zachwytu, jak i przekleście momentu, w którym podmiot liryczny po raz pierwszy sięgnął po alkohol.

Ta część zbudowana jest z tercyn o krótkich wersetach – od dwóch do sześciu sylab. Jej rytm tworzą powtarzające się słowa: „stópka”, „pięć lat”, „kielich” – „kieliszek”,

ale napinają go także niedokładny rym „stópka” – „wysmukła” i zamykający fragment, dokładny „lać” – „mać”. Zapisana struktura nadaje lekkości wypowiedzi, sprawiając wrażenie niewinnej, zwiewnej, dziecięcej historii, a ostatni twardy akcent ostro ją przecina.

4.2. Słuchowisko

W realizacji słuchowiskowej tej części towarzyszy mi figlarne pizzicato wiolonczeli oraz delikatne, zapętlone i elektronicznie przetworzone brzęki kieliszków. Ten muzyczny motyw wzmacnia młodzieńczą fascynację opisaną w wierszu – staje się dźwiękową inscenizacją pierwszego, jeszcze niewinnego zauroczenia formą kieliszka. Chciałem, aby słuchacz poczuł, że to scena z dzieciństwa, w której nie ma jeszcze grozy, tylko oniryczne, niemal baśniowe oczarowanie kształtem przedmiotu.

Z tercyn wydobywam rytm oparty na długości wersów i powtórzeniach. Trzymam się ich drobnej konstrukcji – rytm jest szybki, lekki – co współgra z pizzicatem i wprowadza krótką chwilę oddechu po dwóch pierwszych, ciężkich i mrocznych częściach. W głosie zostawiam miejsce na to, co w tekście części trzeciej najważniejsze: zachwyt formą.

Ostatni wers – twardy, brutalny – podaję w wyraźnym kontraście. Wraz z nim muzyka gwałtownie się urywa. Zależało mi na tym, by słuchacz poczuł, że dziecięca historia pęka – że w tym jednym okrzyku zapisana jest pierwsza rysa na życiu bohatera, pierwszy znak, że to, co zaczęło się od zmysłowej fascynacji, ma również swoją mroczną stronę.

4.3. Spektakl

Po poprzednim fragmencie, w którym wybrzmiewa prośba o wybawienie („hosanna”), spoglądam na widzów. To im muszę wyznać, co dręczy bohatera. To moment, w którym należy stanąć w prawdzie – opowiedzieć o chorobie alkoholowej. Jest to także moment podwójny – z jednej strony narracja tekstu, a z drugiej narracja aktora rozczytującego tekst z widzami. Stoję przed pytaniem – jak wprowadzić odbiorcę? Jak wprowadzić go w kolejny temat poematu?

Wychodzę na środek, jakbym był zdecydowany do całkowitego zwierzenia, jednak coś powstrzymuje mnie przed opowiedzeniem o tym wprost. Nie jest łatwo przyznać się do tego, co nami włada, a jednocześnie nas wyniszcza. Przyznanie się publiczne jest pierwszym krokiem ku trzeźwości – a czy naprawdę bohater tego chce? To on sam powstrzymuje się przed spowiedzią.

Wycofuję się i, opierając o jeden ze słupków konstrukcyjnych, zaczynam mówić

o fascynacji bohatera – nie wprost, a okrężnie, korzystając z metafory zapisanej w wierszu. Słowa budzą pamięć – namiętność odżywa, jest bardzo silna. Zaczyna dusić, zawłaszczać przestrzeń i oddech. „Kurwa mać” wynika nie z wulgarności, lecz z frustracji. Staje się, jeszcze nieświadomym, wołaniem o pomoc.

Przekleństwo wyrywa mnie z komfortowej pozycji. Najchętniej uciekłbym z poddasza, ale nie mogę zostawić widzów–świadków samych. Nie mogę też zostawić samego siebie jako bohatera z tym ciężarem.

Podchodzę do okna dachowego i otwieram je – trzeba zaczerpnąć powietrza. Za oknem – las. Słyszeć śpiew ptaków. Chwila ciszy, w której szum drzew wchodzi w rezonans z oddechem bohatera. Uwaga przesuwa się ku sonosferze, która wdziera się na poddasze i staje się partnerem scenicznym oraz elementem scenografii dźwiękowej. Po intensywności wspomnień to przynosi ulgę. Świeże powietrze, wlatujące na poddasze, uspokaja bohatera – i przestrzeń.

5. Część 4.

Byłem młodzikiem krnąbrnym
skłonny do melancholii

przy świętach rodzinnych
dostawałem nie bez drwiny

kieliszek wódki na boku
sześć lub osiem razy w roku

gdy pustoszał stołu kram
do kieliszka lałem sam

wiosną w średniej szkole
zatruję się alkoholem

strojenie pianina flagi gala
upitego wiozą do szpitala

będą ratować ducha mego
dla ciała pedagogicznego.

5.1. Interpretacja

Kolejna część jest kontynuacją wątku alkoholu – kolejną jego odsłoną. Tym razem podmiot liryczny przenosi się do lat młodzieńczych. Opowiada, jak podczas rodzinnych świąt otrzymywał kieliszek jako rytuał wprowadzający w dorosłość. Następnie, kiedy nikt nie patrzył, dolewał sobie do niego sam. W wersetach zapisany jest moment, gdy alkohol powoli stawał się elementem przynależności i początkiem osobistego przekleństwa.

„będą ratować ducha mego / dla ciała pedagogicznego.” – ironia tej frazy jest wyjątkowo mocna. Zamiast pomóc duszy połączyć się z ciałem, pochylić nad istotą człowieczeństwa, system *ratuje* jednostkę fasadowo – nie dla niej samej, lecz dla zachowania własnego porządku.

Ta pisana dystychem część ma bardzo ciekawy rytm. Wersy w strofach: 1, 3, 4, 6 i 7 mają w swoim obrębie równą liczbę sylab – odpowiednio: 7, 8, 7, 10 i 9. Dwuwersy 1 i 4 mają dodatkowo równomiernie rozłożone akcenty. Czytając ten fragment, ma się poczucie,

jakby wiersz dążył do rytmicznej regularności, lecz nie był w stanie jej utrzymać. Działają na to również rymy. W pierwszym dwuwiersie czuć pewien „układ”. W kolejnych pojawiają się rymy niedokładne („rodzinnych” – „drwiny”, „szkole” – „alkoholem”) i dokładne („mego” – „pedagogicznego”, „boku” – „roku”, „kram” – „sam”, „gala” – „szpitala”).

Wszystko to stwarza wrażenie równości w nierówności – formy, która próbuje mocno się trzymać, ale chwieje się, rozpada. Jak sam K.

5.2. Słuchowisko

W sferze audialnej część czwarta jest bezpośrednią kontynuacją poprzedniej sceny. Odbywa się na tym samym tle dźwiękowym – zawieszonym między knajpą a szpitalem, miejscami, które w życiu K. i w symbolice słuchowiska nachodzą na siebie. Od części trzeciej, zakończonej niewyraźnym „kurwa mać” (zabieg konieczny, by nie naruszyć zasad radiofonii), oddziela ją jedynie pauza międzytekstowa. Ta pauza pełni funkcję oddechu, przejścia z historii dziecięcej fascynacji w historię młodzieńczego wtajemniczenia w alkohol.

Zależało mi, aby po poprzednim emocjonalnym uniesieniu zacząć spokojnie, w innym klimacie – tak, jak inaczej zapisany jest wiersz. To kolejna odsłona, inny etap życia bohatera, a więc i nowy sposób opowiadania. Dlatego w warstwie audialnej nie wydzielałam pojedynczych wersów, lecz podążam za układem dwuwersów.

Ta część zaczyna się spokojnie i stopniowo nabiera tempa, zyskując ironiczne zabarwienie. W głosie podążam za tym ruchem. Rymy w układzie AABBC... traktuję jako ukryty rytm wiersza: one zawsze będą słyszalne, nawet jeśli ich nie podbiję. Gdyby je akcentować głosowo, zrobiłyby się nachalne, wybiłyby słuchacza z sensu. Pozwalam więc, by wybrzmiewały naturalnie w strukturze dźwięku.

W wersach jedenastym, dwunastym i trzynastym odznaczają się wyraźnie trzy akcenty, co nadaje frazie charakter triady rytmicznej. Natomiast w ostatnim – czternastym – tylko dwa. W tej sytuacji, by utrzymać rytmiczną logikę wiersza, dodaję ukryty akcent, realizowany jako pauza śródwersowa. Dzięki temu słuchacz słyszy: „będą ratować ducha mego dla ciała.” – *pauza* – „pedagogicznego.” To dopowiedzenie po przerwie wzmacnia ironię pointy. Pokazuje fałszywość działania opisaną w tekście: duch ma być ratowany „dla ciała pedagogicznego”, czyli nie dla bohatera.

5.3. Spektakl

Znajduję się tyłem do widzów – nie patrząc komuś w oczy, łatwiej przyznać się do słabości, błędu, winy. Rozpaczam kolejne podejście do zwierzenia. Poważnie, ale szybko przekierowuję tok narracji na ścieżkę ironii i żartu. To działanie, którego motorem są pytania: *Jak powiedzieć, żeby nie powiedzieć? Jak rozciągnąć zasłonę dymną przed sednem sprawy?* Kiedy żartujemy, robimy to najczęściej po to, by wywołać czyjś uśmiech i ukryć własny wstyd. Dlatego odwracam się w trakcie mówienia do widzów, łapię z nimi kontakt wzrokowy.

Podczas prób starałem się *łamać* zapis i rytm wiersza w tej części, aby nadać mu więcej spontaniczności, ale mocno zakorzeniona w nim struktura – układ sylab, akcenty i rymy – nie dawała za wygraną. Wciąż była wyczuwalna. I dobrze, bo ona dopowiada to, czego bohater o sobie nie mówi.

6. Część 5.

W szkole pije raz w miesiącu
nałogowo zaczyna na studiach
możliwie jak najczęściej i jak najwięcej
i wtedy porzuca uczelnię.
Leczony w Gościszewie i Świecku
nie pamięta rozpoznania
pamięta wojnę
ale zakazuje w domu
żonie i córce
rozpytywać i mówić o niej.
W obozie nie pił
jedynie z Francuzami i Belgami
mocną herbatę
czaj
w rok po powrocie do kraju
leczony znów
w Krakowie.

6.1. Interpretacja

Powraca głos trzecioosobowy. Po dwóch poprzednich, pierwszoosobowych częściach, znika *ja*, a wraz z nim ton zwierzenia. Pojawia się chłód i zdystansowanie – jakby ktoś czytał kartotekę życia bohatera. Krótkie zdania i równoważniki tworzą rytm raportu medycznego (podobny do tego z części drugiej). Znow ktoś inny zaczyna mówić o bohaterze.

Zapisane w tym fragmencie fakty odsyłają do życiorysu Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W młodości pił, co potwierdzają wspomnienia przyjaciół i biografów⁴¹. Porzucił naukę na Uniwersytecie Warszawskim⁴². Przebywał w zakładach leczniczych z powodu alkoholizmu⁴³. Po powrocie do kraju ponownie trafił do Krakowa⁴⁴. Choć w obozie

⁴¹ Zob. szerzej: A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., rozdz. „Wstawiony czy symulant”, s. 85–92.

⁴² Zob. szerzej: A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., s. 24–26.

⁴³ Zob. szerzej: A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., s. 108–109.

⁴⁴ Zob. szerzej: A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., rozdz. „Cóżem winien, żem tak się nabląkał”, s. 203–233.

nie było alkoholu (był zakazany), to nieprawdą jest, że w obozie nie pił: „Potrafił zorganizować alkohol. Być może w drodze wymiany nabywał przemycane w paczkach trunki. Popisywał się też, wypijając setkę spirytusu kamforowego. (...) Czasami pod wpływem alkoholu stawał się gniewny, trudny do opanowania”⁴⁵. Pił więc, choć na pewno nie tyle ile by chciał.

Fragment „Pamięta wojnę / ale zakazuje w domu / żonie i córce / rozpytywać i mówić o niej” zakotwiczony jest w biografii poety – z licznych relacji Kiry Gałczyńskiej wynika, że czas wojenny faktycznie był w ich domu tematem tabu. Nie chodziło jednak wyłącznie o doświadczenia wojny, lecz o szersze, osobiste uwikłania. Na lata 1945–1946 przypada najbardziej pogmatwany i dopiero współcześnie w pełni odkryty epizod życia osobistego poety. Jak opisuje Wojciech Kass w eseju *Zielony Kangur nie zna trwogi*:

„Obiecał nasz poeta małżeństwo Neli Micińskiej i jednocześnie Marii Stobnieckiej, a w rezultacie 26 kwietnia 1945 roku w Blombergu zawarł katolicki ślub z Lucyną Wolanowską (rozwiązany w 1951 roku, zaocznie), którą zwodził obietnicą wspólnego wraz z ich synem Konstantym Gałczyńskim, urodzonym 22 stycznia 1946, powrotu do Polski. Ostatecznie w krakowskim mieszkaniu zjawił się w towarzystwie Stobnieckiej.”⁴⁶

To mogło sprzyjać domowemu zakazowi *mówienia o wojnie*: wojna stawiała się wygodną *rozciągliwą kołdrą*, pod którą znikwały również powojenne epizody bigamii, romanse i rozdarcia. Natalia ostatecznie zgodziła się na powrót poety do domu – wybaczyła mu. Do tego tematu nie było powrotu.

Część piąta *Ba!* zbudowana jest na zupełnie innym porządku formalnym niż wcześniejsze. Wszystko tutaj jest krótkie, zimne, jakby wystukiwane na maszynie. To język notatnika. Poeta rezygnuje z muzyczności na rzecz rytmu suchego zapisu. Wersy są nieregularne.

6.2. Słuchowisko

Tę scenę wprowadzają trzask metalowych drzwi i wycie syren – dźwięki, które natychmiast budują skojarzenie z izolacją, przymusem i chorobą. Karetka? Szpital? Do tych odgłosów dołącza przeciągły dźwięk drgającej struny wiolonczeli – symboliczny sygnał wewnętrznego wyczerpania bohatera, pękniętej *struny pełni*. To struna, która jeszcze

⁴⁵ A. Arno, Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński, dz. cyt., s. 194.

⁴⁶ Wojciech Kass, „Pod herbem Amora, amoku i amfory. Szalony i dramatyczny powrót Gałczyńskiego do kraju”, w: *Konstanty Ildefons Gałczyński. Biografia i wyobrażenia. Studia*, red. Wojciech Kass, Jarosław Ławski, Wydawnictwo Prymat, Białystok 2025 s. 44.

gra, ale tylko jedną nutę, jakby cała harmonia została wymazana.

Zgodnie z charakterem tej części podaję tekst sucho, informacyjnie, tak jak zapisano go w wierszu. Głos podmiotu lirycznego staje się tu głosem świadka, nie uczestnika. Chciałem, by słuchacz miał wrażenie, że słyszy kartotekę życia, nie wyznanie. Ten zabieg wzmacnia podstawowy kontrast tej części: im chłodniej mówi podmiot liryczny, tym bardziej uświadamiamy sobie rozpad i kruchość bohatera, którego już poznaliśmy w poprzednich odsłonach.

Taki sposób podania pozwala również wybrzmieć niepokojącej prawdzie zapisanej w tekście: doświadczenia K. układają się w suchy raport, ale za każdym zdaniem – za każdym „pił”, „nie ukończył”, „przebywał w zakładzie leczniczym” – stoi dramat, który jest tu celowo niewypowiedziany.

Scena kończy się stopniowym rozmyciem dźwięków tła w ciszę.

6.3. Spektakl

Na scenie tę *sprawozdawczość* przełożyłem na język gestu. To pierwszy z wyraźniej sformalizowanych zabiegów w spektaklu.

Kolejne punkty życiorysu K. zobaczyłem jako kroki, które bohater przebył, ale niekoniecznie z własnej woli – *coś* nim szło, *coś* nim kroczyło. Dlatego pierwszy i drugi wers rozpoczynam od mocnego wyroku – wyrzutu nogi. Stąпам ciężko, jakby z wysiłkiem stawiając opór, jakbym poruszał się do przodu wbrew własnej woli. Trzeci wers ma dwa akcenty – krok stawiany jest zarówno przed informacją, że poeta pije „jak najwięcej”, jak i przed tą, że „jak najczęściej”. Informacja o porzuceniu uczelni kończy ten pasaż.

Od tego momentu stąпам, jakbym szedł po wysoko zawieszonej linii – jeden fałszywy krok i koniec. To obraz ciągłego balansowania bohatera na krawędzi kontaktu z rzeczywistością. Wypunktowuję, zwracając się do widzów, informację o trzeźwości. To ważne, ponieważ niezgodne z prawdą historyczną o Gałczyńskim. Po tej informacji znów wracam do mocnego stąpania, ale tym razem idę do tyłu – do punktu startu. To symbol powrotu poety po wojennej tułaczce.

Narracja tej części zapisana jest w trzeciej osobie, lecz w działaniu scenicznym stale przechodzi w pierwszą. Raz wchodzę w perspektywę bohatera, raz odsuwam się, by mu się przyjrzeć. To napięcie między utożsamieniem a dystansem staje się podstawą dramaturgii spektaklu.

7. Część 6.

A zanim wsiadł na statek *Dulcynea* płynący z tułaczami wojennymi do Polski, dostał pieniądze na powrót, upity zataczał się ulicami Brukseli, dzwonił drobnikami w kieszeni i krzyczał: Patrzcie na kanał, co się sprzedawało. Tak widzieli i słyszeli go ludzie. Tak to widzenie i słyszenie zapisał Maciuś Kapela w liście do Pietrka Pęcherza. W urzędzie repatriacyjnym wpisał do księgi pamiątkowej: *Wróciłem i żyję!* Właśnie tak, że wrócił i żyje, jakby w ten sposób unieważniał swoją papierową śmierć, te wszystkie stronice, na których pisano o jego zaginięciu. Za inteligentny i trafny uchodził pożegnalny artykuł w „Tygodniku Powszechnym” pióra Gracjana Gałki. W krakowskie rogatki wjechał, jak podaje w lirycznej grotesce, w stylu iście triumfalnym, w euforii, twórczej ekstazie i na wielorybie, jakby wypadł ze snu kapitana Achaba śniącego ujeżdżanie wielkiej ryby.

7.1. Interpretacja

Podobnie jak w poprzedniej części, narracja prowadzona jest w trzeciej osobie. Jednak tutaj ton staje się bardziej obrazowy, niemal reportażowy. W części szóstej Kass jeszcze mocniej splota życiorys bohatera z biografią Gałczyńskiego, a dokładniej – z opisanymi przez siebie we wspomnianym eseju wydarzeniami.

Poemat jednak nie jest biografią i choć historycznie Gałczyński powrócił do kraju na repatrianckim statku „Ragne”, to w *Ba!* K. płynie „Dulcyneą”. Imię ukochanej Don Kichota jest figurą miłości wyobrażonej, idealistycznej. W latach 1945–46 takie „Dulcyniee” były co najmniej trzy (Lucyna Wolanowska, Maria Stobiecka i Natalia Gałczyńska). „Dulcynea” jest więc nazwą głębszej od biograficznej prawdy. Poemat przemieszcza ten fakt z porządku biograficznego w porządek symboliczny: K. płynął nie tyle statkiem, ile przez własne wyobrażenia, pożądania, fantazje, zdrady i wybory. Wracał do kraju przez miłosny chaos, który stworzyła „siła splotu amoku – amora – amfory bachicznej”⁴⁷.

Podmiot liryczny opowiada o K., powołując się na świadków („Tak widzieli i słyszeli go ludzie. Tak to widzenie / i słyszenie zapisał Maciuś Kapela w liście do Pietrka Pęcherza.”). Mamy relację z drugiej ręki, przefiltrowaną przez czyjąś pamięć i język. Groteskowe imiona

⁴⁷ Ibidem, s. 44.

(Maciuś Kapela, Pietrek Pęcherz) sygnalizują, że wchodzimy w obszar lirycznej groteski, a nie dokumentu. Dzięki wspomnianemu eseistycznemu tekstowi Kassa dowiadujemy się, że pod pseudonimem Maciuś Kapela ukryty jest Melchior Wańkowicz.

W części szóstej jest także poruszony motyw „papierowej śmierci”, który pokrywa się z historią. Gałczyński został uznany za zmarłego. Pod koniec 1945 roku w prasie ukazały się doniesienia o śmierci poety. Jerzy Turowicz opublikował w „Tygodniku Powszechnym” wspomnienie pod tytułem *Poeta z bożej łaski*.⁴⁸ W poemacie tekst przypisany jest Gracjanowi Gałce.

Motyw „papierowej śmierci” ma także swoje oparcie w biografii: Gałczyński został uznany za zmarłego, a po powrocie sam prostował tę informację. Zapisał „Gałczyński wrócił i żyje. Z pozdrowieniem...”⁴⁹ Ten gest miał charakter performatywny: miał unieważnić nekrologi, druki w prasie. Po śmierci *na papierze* nastąpiło zmartwychwstanie – tyle że nie mistyczne, lecz administracyjno-biograficzne.

Końcowe wersy odsyłają wprost do wiersza *Wjazd na wielorybie*, który jest groteskową maską, przykrywającą winę, wstyd, alkohol, zdrady. Poeta nie wkracza do kraju po cichu, lecz „na wielorybie”, jak Bachus i jak błazen po apokalipsie. Jego triumf jest zarazem farsą i elegią. Wszystko błyszczy, śpiewa, płonie, ale pod spodem drga świadomość klęski. Kass streszcza tamtą liryczną groteskę: K. wjeżdża w „krakowskie rogatki” „w stylu iście triumfalnym, / w euforii, twórczej ekstazie i na wielorybie, jakby wypadł / ze snu kapitana Achaba”. K. *ujeżdż* własną legendę.

W *Ba!* te dwa porządki – upokorzenie brukselskich ulic i triumfalny wjazd na wielorybie – stoją obok siebie jak dwie nieprzystające sceny tego samego życia. Z jednej strony alkoholowy amok, roztrwonione pieniądze, poczucie winy; z drugiej – samokreacja poety jako „Bachusa demokracji” i „arcyapostoła cywilizacji”. Po zwięzłej i suchej części piątej, tu dostajemy *kartotekę mitu*: zapis tego, jak rodzi się legenda triumfalnego powrotu.

Pod względem struktury ta część jest najbardziej *prozatorska* ze wszystkich w poemacie. Wiersz relacjonuje. Rytm budują ciągi składniowe. Długie, wielokrotnie złożone zdania przypominają fragment prozy eseistycznej albo listu.

⁴⁸ Zob. szerzej: Jerzy Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 76–85.

⁴⁹ M. Urbanek, *Gałczyński. Kanarek w klatce*, maszynopis, archiwum Wydawnictwa Iskry.

7.2. Słuchowisko

To pierwsza tak wyraźna cisza od początku słuchowiska – chwila oddechu dla słuchacza, ale też przestrzeń na zrozumienie i uporządkowanie przywołanych wcześniej wydarzeń. Wydobywają się z niej słowa.

Realizując wiersz, zdecydowałem się na świadome złamanie jego pierwotnego zapisu, podporządkowując strukturę czytelności i klarowności komunikatu. Forma wiersza jest szeroka, zbliżona do prozy, dlatego taka realizacja nie gryzie się z zapisem.

Podaję tekst spokojnie. Dopiero w momentach cytowania głosu K. – „patrzcie na kanał, / co się sprzedała”, „wróciłem i żyję” – dynamizuję frazę, kontrastując ją z chłodniejszą narracją podmiotu lirycznego. W końcówce, kiedy podmiot zaczyna mówić o powrocie do Krakowa, stopniowo wzmacniam emfazę, przechodząc w tonację niemal ekstatyczną. W ten sposób podbijam treść autokreacji triumfalnego powrotu i buduję podprowadzenie pod kolejną scenę, do której przejdę płynnie.

Na głos nałożony jest efekt lekkiego pogłosu. Audialnie zmiękcza on słowo zawieszone w ciszy, a znaczeniowo dystansuje podmiot liryczny od K., podkreślając, że to nie są głosy tożsame, lecz nałożone na siebie perspektywy.

7.3. Spektakl

Stąпам w miejscu w rozkroku. Z rozłożonymi rękami. Balansuję. To obraz kondycji bohatera: K. stoi w miejscu, choć chciałby iść dalej; wraca, choć marzy o ucieczce; miota się między pragnieniem powrotu a odruchem dezercji. Pracuję szeroką frazą, a końcówki wersów zaznaczam mocnym tąpnięciem, jakby grunt pod nogami raz się usuwał, a raz na nowo utwardzał.

W środkowej części sceny, gdy pojawia się motyw wpisu do książki repatriacyjnej, kieruję wzrok w stronę widowni. Ten gest ma rangę aktu zaświadczenia: K. wrócił i informuje świat, że żyje. Żeby podbić performatywność tego momentu, wchodzę między widzów, przejmując ich spojrzenia, jakby patrzyli wprost na człowieka, który właśnie zmartwychwstał z papierowej śmierci. W efekcie tekst Kassa – odnoszący się do biograficznego „wróciłem i żyję!” – dostaje sceniczne dopełnienie: widz staje się adresatem tego powrotu.

Kiedy przechodzę do fragmentu opisującego „triumfalny wjazd” do Krakowa, pozwalam sobie na delikatną, lekko przerysowaną ironię. Pozwala ona widzowi zobaczyć autokreację bohatera w procesie: gest, krok, podniesiona głowa, teatralna emfaza –

wszystko razem układa się w próbę *zagrania* własnej legendy. Ta maska nie trwa długo. W pewnym momencie ironia opada i w tonie zaczyna przeważać szczerłość. Z opisu płynnie przechodzę w postać K. Jego doświadczenie nie zostaje przeze mnie *zagrane*, lecz uobecnione – sens tekstu przechodzi przez moje ciało i głos, stając się żywym doświadczeniem.

8. Część 7.

a tu tak:
czarny mak,
ciemny smak
jak po winie.
Teraz co?
Nonny ho!
Kruchy świat,
kruche szkło,
maski i instrumenty.
Na cóż mi
kwiaty i
szmaragd, i
gitara i,
okręty?

No bo poezja odwołuje się
(i zaraz to odszczekuje jak pies)
no bo poezja odwołuje się
do krańców duszy ludzkiej
(i zaraz kuli ogon jak kopnięty pies).
No bo odwołuje się do głębi duszy
gdzie cienie innych światów suną
(a teraz psio waruje i kuli uszy)
jak cienie bezimiennych statków
(bawi się w kijki, szmatki)
i bezszelestnych okrętów
(znów odszczekuje, do imentu).

8.1. Interpretacja

Część siódmą otwiera cytat z fragmentu poematu *Kolczyki Izoldy*. (Nawiązuje to do końcówki części szóstej – w wierszu Gałczyńskiego podczas triumfalnego wjazdu

na wielorybie „wszystkie płaczące Izoldy” mają kolczyki od niego.)⁵⁰ Po euforii i twórczej ekstazie bohatera, opisaney przez niego samego, w tej części przychodzi czas na refleksję. Bohater stoi wobec kruchości świata i kruchości własnej poezji. Stąd ironiczne pytanie: „na cóż mi / kwiaty i / szmaragd, i / gitara i / okręty?” – jakby wszystko, co kiedyś było rekwizytem poetyckiej fantazji Gałczyńskiego, nagle straciło swój sens.

Po cytacie, dzięki któremu w *Ba!* głos zabiera sam Konstanty Ildefons, następuje refleksja nad poezją, która sięga „do krańców duszy ludzkiej”, a równocześnie jest bezradna, naiwna, odwołująca się do instynktów i słabości – zaprzeczająca samej sobie.

Część siódma jest manifestem niemożności poezji, a jednocześnie jej konieczności. Jest deklaracją, że poezja: chce mówić o głębi, ale musi przejść przez groteskę; chce dotknąć sacrum, ale tonie w profanum; chce być objawieniem, ale szczeka. I to właśnie ta niemoc staje się jej prawdą i mocą. Od początku poematu padło już wiele informacji, a dopiero w tej części poruszony jest temat poezji i pisania wierszy.

Kto kryje się pod mówiącym te słowa? Może to być nasz podmiot liryczny, który po przeczytaniu fragmentu tekstu Gałczyńskiego zaczyna rozmyślenia o poezji. Może to być też sam K. Trudno podjąć decyzję o przypisaniu tekstu tej części konkretnej narracji. Odległość między tymi dwiema postaciami w tej części ulega zatarciu.

Struktura wersów imituje rwany tok myśli, jakby podmiot liryczny prowadził rozmowę sam ze sobą, w szale twórczym próbował nazwać co nim kieruje. Wiersz jest tu nieregularny. Rytm budują liczne powtórzenia. Warto zwrócić uwagę na układ dźwiękowy obecny w cytowanym fragmencie Gałczyńskiego. Zakończenia wersów „Na cóż mi / kwiaty i / szmaragd i / gitara i” – tworzą układ imitujący rym. Kass często sam w całym poemacie wykorzystuje podobny zabieg.

8.2. Słuchowisko

Płynne przejście między poprzednią a tą częścią poematu zaznaczone jest wyłącznie przez pizzicato wiolonczelowe. Odzywa się ono w momencie największej emfazy, obrazując szczyt *napompowania*, triumfu i samozachwytu, którym bohater próbuje jeszcze podtrzymać iluzję stabilności. Energii starcza na bardzo krótko. Podmiot liryczny szybko zaczyna dostrzegać pustkę i miałość tego, co go otacza, a wraz z nią pojawia się zwątpienie w sens

⁵⁰ Por. Konstanty Ildefons Gałczyński, *Wjazd na wielorybie*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. II, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 199–200.

własnej twórczości. Wraz z jego gwałtownym *pikiem w dół*, pod koniec pierwszej strofy – cytatu z *Kolczyków Izoldy* – rozpada się stopniowo energetyczna, rytmiczna muzyka, aż do zupełnej ciszy.

Następnie pojawia się fragment archiwalnego nagrania, w którym Konstanty Ildefons Gałczyński odczytuje fragment *Niobe*: „co się łą oświeciło, / to słońcem wschodzi. / Co się w ziemię wrzuciło, / to się urodzi; / co się w wiatr rozmotało, / to się zmota. / Za pagórkiem / cicha woda.”⁵¹ Od początku sprzeciwiałem się wprowadzaniu archiwalnych nagrań do struktury *Ba!*, uznając je za element zbędny wobec zamkniętej, samowystarczalnej materii poematu. W pierwotnym montażu słuchowiska pojawiało się aż pięć takich fragmentów; ostatecznie, decyzją reżyserską, pozostawiono jeden. Jego obecność działa jednak w strukturze słuchowiska jak *ciało obce* – rozszczelnia narrację i odciąga uwagę od tekstu Kassa. Zamiast organicznego przejścia między cytatem z *Kolczyków Izoldy* a refleksją nad istotą poezji pojawia się dodatkowy, autonomiczny głos Zielonego Konstantego. W efekcie ciągłość tej części zostaje zaburzona: sens drugiej strofy, który powinien wynikać z załamania postaci i jej autonegacji, zostaje przerwany cytatem z zewnątrz.

Drugą strofę nagrałem na dwóch śladach. Chciałem wydobyć dwugłos zapisany w tekście. Reżyser dźwięku, Maciej Kubera, podchwycił pomysł i dzięki naszej współpracy ten fragment stał się rozmową jednej postaci w dwóch osobach. W stereofonicznym nagraniu słyszymy głos mówiący kwestie z nawiasów z lewego głośnika, a pozostałe wersy – z prawego. Dodatkowo pojawia się zniecierpliwione sapnięcie, obecność głosu lewego kanału podczas perorowania głosu prawego. Aby jeszcze wyraźniej rozbić przestrzeń, zastosowaliśmy efekty: to, co w nawiasie, ma lekki pogłos, natomiast to, co poza nawiasem, brzmi jak głos przez radio.

Dzięki temu – choć tylko częściowo – broni się obecność archiwalnego nagrania: można odnieść wrażenie, że podmiot liryczny komentuje zasłyszany wcześniej głos poety, a z tego komentarza przechodzi do refleksji o poezji. Jednocześnie w jego głowie drugi głos neguje jego wywód.

W całym fragmencie podaję tekst zgodnie z zapisem, przestrzegając wersyfikacji.

8.3. Spektakl

Poprzednią scenę kończę stukaniem w belkę podtrzymującą strop. Ten rytm wybrzmiewa jeszcze przez chwilę, jakby domagał się dopowiedzenia. Właśnie z niego

⁵¹ K. I. Gałczyński, *Niobe*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. II, dz. cyt., s. 556.

wyrasta kolejna scena: formalne *poszukiwanie dźwięku*, które staje się *poszukiwaniem słowa*. Zmieniam miejsca. Tupię. Każdy fragment podłogi odpowiada inaczej. W końcu znajduję właściwy dźwięk i pozwalam, by rytm sam mnie poprowadził. Rozpędzam się w nim, a wraz z rozpędem – otwiera się przejście do *Kolczyków Izoldy*.

Pierwsza część wypowiedziana jest z dużą ekspresją, ale nie jest to triumf – to energia, która zaczyna się natychmiast wypalać. Jako bohater tracę wiarę w to, co robię. Słowa, które wypowiadam, nagle zaczynają stać obok siebie jak nic nieznaczące rekwizyty. Widzę ich sztuczność. Zaczynam pytać o sens: po co je powołuję? dla kogo? czy mają jeszcze jakąkolwiek wagę? Orientuję się, że nie jestem w tym załamaniu sam. Widzę publiczność. Ten rodzaj intymnego *epizodu* wydarzył się przy świadkach. Pojawia się zakłopotanie. Przerywam narrację, świadomie *wychodząc z roli*. Podchodzę do kuchennego zlewu, obmywam twarz zimną wodą, wycieram ją kuchenną ścierką. Ten gest jest przecięciem nici iluzji. Osadza scenę w realnej przestrzeni. Sprawia, że widz czuje, że to dzieje się teraz, przy nim, z jego udziałem.

Po tym przełamaniu wracam do tekstu – jako ktoś próbujący wytłumaczyć obserwatorom własne myślenie o poezji. Znowu mamy do czynienia z podwójnością sytuacji – występuję jako bohater, który mówi świadkom o poezji, ale także jako aktor, który wyjaśnia myślenie podmiotu lirycznego. To kontynuacja „aktorskiego rozczytywania tekstu” z widzami.

Wchodzimy we fragment z podwójną narracją, z głosami nałożonymi na siebie. Rozwiązuję to teatralnie: wyobrażam sobie drugą postać zamieszkującą moje wnętrze. To ona wypowiada kwestie z nawiasów – nomenklaturą *psią*, instynktowną, rozszczekaną. To głos, który kontrowałby każdy namysł, gdyby mógł. Wychyla się zza pleców widzów, sapie, szczeka, skomle. Staje się czymś pomiędzy cieniem a zwierzęciem. Im dalej w scenę, tym silniej głos *psi* zaczyna dominować nad pierwszym, rozumowym. W końcu wypiera go całkowicie – aż zostaje *zbitym psem*, istotą bezbronną i obnażoną. To właśnie w tym momencie dotknięta zostaje esencja siódmej części: niemoc poezji, która jest zarazem jej potrzebą i jej prawdą. Opowiadam to dzięki prowadzeniu dwóch odrębnych od siebie linii narracyjnych w jednym fragmencie poematu.

Scena zyskuje dzięki temu rozczytaniu dynamikę.

9. Część 8.

Ratuj Boże, ratuj aniele, który szedłeś przez mgłę i zauroczyłeś,
ratuj dziadku po kądzieli, który umarłeś na *delirium tremens*
ratuj dziadku po mieczu, pijaku nieboraku, teraz przy mnie siądź
ratuj matko, przez twoje trwożne lęki, przez padaczkowy trans
ratuj ojcie, ratuj twoja depresjo, manio, co w tobie zdrowe i chore
ratujcie moi dawno umarli, obmyjcie mi obolałą głowę.

9.1. Interpretacja

Początek tej części jest kolejnym nawiązaniem do *Kolczyków Izoldy*. Czytając pierwszy wers nie sposób nie połączyć go z wersami Gałczyńskiego: „Anioł szedł, / szedł przez mgłę. / Mówię: tak. / A on: nie. I zauroczył.”⁵²

Część ósma to modlitwa, lament człowieka, który w bólu sięga po wszystko, co go kształtowało: anioły, zmarłych przodków, ich choroby, obsesje. Podmiot liryczny odnosi się do rodzinnej genealogii cierpienia. Wydaje się nie modlić z wiary, lecz z rozpacz. W „ratuj” nie ma nadziei – jest instynkt. Błaganie o zmiłowanie. To akt osobistej pamięci, świadomości dziedziczenia bólu, choroby, wrażliwości.

W ostatnim wersie „ratujcie moi dawno umarli, obmyjcie mi obolałą głowę.” pobrzmiewa echo ważnego dla Kassa poety – Czesława Miłosza: „Aj, moi dawno umarli! Aj, Anusewicz! Aj, Nina! / Nikt was nie pamięta, nikt o was nie wie.”⁵³ Warto przywołać wydaną w 1996 roku książkę Kassa „Aj, moi dawno umarli!” o związkach Czesława Miłosza i jego krewnych z Sopotem.

To bardzo ważny moment *Ba!*. Zarówno w tej jak i poprzedniej części pobrzmiewają echa tekstów Gałczyńskiego, ale podmiot liryczny odbija się od nich, dialoguje z nimi, dokłada do nich swoje myśli. W tym fragmencie postać K. wyraźnie oddala się od Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – zwłaszcza, że nie mamy przekazów o tak dokładnych chorobach przodków poety. Kass dodaje do K. część siebie.

Rytm tej części jest litanijny – kolejne prośby, kolejne wyliczenia, błaganie, powtórzenia budują formalnie tę część.

⁵² K. I. Gałczyński, *Kolczyki Izoldy*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. II, dz. cyt., s. 128.

⁵³ Czesław Miłosz, *Pan Anusewicz*, w: *Poezje wybrane*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 364.

9.2. Słuchowisko

Kolejną scenę otwiera dźwięk zamykanych, starych metalowych drzwi. Wraz z nim powraca przeciągły ton wiolonczeli. Wiersz podaję szybko – w tempie odpowiadającym nagłej potrzebie ratunku, której doświadcza podmiot liryczny. Zachowuję wersyfikację. Powracające „ratuj” akcentuję wyraźniej, lecz nie głośniej. Chciałem, by brzmiało bardziej jak oddech w panice niż jak figura retoryczna. Dzięki temu słuchacz odbiera puls modlitwy.

W tle nie ma żadnej dodatkowej ornamentyki. Oczyszczona przestrzeń dźwiękowa podkreśla samotność błagania.

Scena kończy się ponownym otwarciem drzwi – gwałtownie, jakby ktoś przerwał modlitwę.

9.3. Spektakl

Po szaleństwie poprzedniej sceny, po rozpadzie głosu na zwierzęcy skowyt i ludzki wywód, wchodzę w kolejną część jak istota skrajnie poraniona. Na czworakach, skulony, przeciskam się między kolanami widzów. Poruszam się – dosłownie – jak zbity pies.

Wypełzając na środek sceny, układam się na brzuchu w pozycji, która jednocześnie przywołuje na myśl krzyż i całkowite poddanie. To gest modlitewny, ale pozbawiony wzniosłości. Niżej już zejść nie można. Z tej pozycji zaczynam przyzywać przodków. Wypowiadam wersy szybko, napędzając rytm przez akcentowanie słowa „ratuj”.

Kulminacja przychodzi w ostatnim wersie. Tam właśnie decyduję się na gest, który domyka całą scenę: przewracam się na plecy. Nie jest to wyraz triumfu, tylko akt odsłonięcia. Na plecach ciało oddycha pełniej, ale staje się bardziej bezbronne. Głos niesie się jednak lepiej – „dawno umarli” mają większą szansę usłyszeć wołanie.

10. Część 9.

Do gabinetu na badanie przychodzi chętnie

psychosis manic-depressive

produ minoris et potatorium

in studio depressive

jest spokojny, kontaktowy,

bierze *vitaminum* C i B.

W dzieciństwie

w gorączce anginy

miewał stany majaczeniowe

pod zamkniętymi oczami

widział treści wyobrażeń

lubił to.

Po dwóch dniach na oddziale

tętno wynosi 100/min

ciśnienie 150/105

na skraju nadgarstka lewego

po stronie dłoniowej

i w zgięciu łokciowym

dwie blizny linijne

czerwone miękkie.

10.1. Interpretacja

Część dziewiąta powraca do chłodnego języka medycznego. Mamy tu charakterystyczną dla niego mieszaninę polszczyzny i łaciny. Brzmieniowo przypomina to autentyczne rozpoznanie, choć w rzeczywistości jest to świadoma stylizacja Kassa. Pierwszy człon „*psychosis manic-depressive*” jest poprawnym określeniem medycznym (stare nazewnictwo choroby afektywnej dwubiegunowej), jednak pozostała część – „*produ minoris et potatorium / in studio depressive*” – to poetycka hybryda, którą w całości da się przełożyć mniej więcej tak: „Psychoza maniakalno-depresyjna, przejawy drobnej, ale trwałej słabości i skłonność do picia, aktualnie w fazie depresyjnej”. Nie jest to język

podręcznika psychiatrii, lecz próba opisu kogoś takiego jak K.

Szczególnie dotkliwy jest obraz dziecięcych gorączek. W zwykłej perspektywie majaczenia byłyby czymś lękowym, traumatycznym. Tutaj zostają zapisane jednym prostym: „lubił to”. Jakby już wtedy, w rozgorączkowanym rozedrganiu, rodziła się przestrzeń, która później stanie się materią wiersza. Pod zamkniętymi oczami pojawiają się „treści wyobrażeń” – coś pomiędzy snem, wizją i halucynacją. Kass nie nazywa tego ani pięknem, ani grozą. Po prostu: tak było.

Trzecia strofa to ciało. Konkretnie, mierzalne, policzalne. Parametry somatyczne – tętno 100/min, ciśnienie 150/105 – odpowiadają stanowi silnej aktywacji układu współczulnego: tachykardii granicznej i nadciśnieniu II stopnia. Tak reaguje organizm w sytuacji lękowej, abstynencyjnej, maniakalnej lub w ogólnym przeciążeniu psychicznym. Kass nie musi tego dopowiadać – liczby mówią same. To ciało w stanie alarmowym – organizm, który broni się przed własną psychiką.

Zapis o dwóch „bliznach linijnych”, „czerwonych, miękkich” to czysty język badania przedmiotowego. Poeta nie wyjaśnia, skąd blizny – istotne jest to, że są. Że ciało zostało przecięte, naznaczone, zapisane jak kartka papieru. Tekst nie wyjaśnia pochodzenia blizn. Mogą one sugerować samookaleczenie lub próbę targnięcia się na własne życie. (Może jest to nawiązanie do plotek, które krążyły po śmierci Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, jakoby poeta miał popełnić samobójstwo.)

Trójdzielność tego fragmentu jest wyraźna. Pierwsza strofa to psychika – jej opis, stylizowany na kliniczną diagnozę. Druga – wyobrażenia dzieciństwa, gorączkowe majaczenia. Trzecia – ciało: tętno, ciśnienie, blizny. Psyche, wyobrażenia, ciało – trzy filary, na których wspiera się struktura bohatera poematu. Choć czytelnik nie może nie pomyśleć o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim – o jego załamaniach, hospitalizacjach – musi pamiętać, że bohaterem pozostaje tutaj „K.”. A jest to figura odsyłająca zarówno do Gałczyńskiego, jak i poza niego.

Część 9. zarysowuje portret człowieka, który od dzieciństwa doświadcza inności własnej psychiki, uczy się z nią żyć, a ostatecznie trafia do systemu, który próbuje go ująć w tabelach rozpoznania choroby. Tabele okazują się jednak zbyt ciasne. Spotykają się tu poezja i medycyna jako dwie metody rozpoznawania człowieka: jedna mierzy tętno, druga – to, co dzieje się „pod zamkniętymi oczami”.

Wiersz jest nieregularny. Ma trzy strofy – z których pierwsza i druga mają po sześć wersów, a ostatnia osiem. Wersy są krótkie.

10.2. Słuchowisko

Po otwarciu drzwi na końcu poprzedniej części słyszymy dźwięki. Tym razem mamy pewność – to szpitalny korytarz. Pojawia się nawet okrzyk chorego: „dajcie wody”. Drzwi zamykają się i od tej chwili odgłosy stają się przytłumione, jakby dochodziły z innej sali. W tle trwa również przeciągły dźwięk wiolonczeli. Jest jak zawieszony alarm – jakby instrument wstrzymał oddech. Ta ciągłość jednego tonu odzwierciedla to, o czym mówi tekst: stan psychiczny bohatera, który nie potrafi sobie poradzić ze sobą – trwa.

Na tym audialnym tle dokonuję *lekarskiej analizy pacjenta*. Podaję tekst wolno, z zachowaniem wersyfikacji. Chciałem, by chłód diagnozy wybrzmiał czysto, raczej bez emocjonalnego komentarza. A jednak w środkowej części pozwalam sobie na chwilę rozmarzenia. To zawieszenie głosu jest celowe: opis dziecięcych gorączek, „treści wyobrażeń”, pierwszych halucynacyjnych fascynacji światem – to przestrzeń, w której diagnoza ustępuje miejsca poezji. Chciałem, aby słuchacz poczuł, że podmiot liryczny patrzy na K. z mieszaniną czułości i niepokoju. To nie jest już tylko przypadek kliniczny. To krótkie zawieszenie ujawnia wewnętrzne napięcie podmiotu lirycznego, który nie potrafi odciąć się od bohatera. Podaję tekst w taki sposób, jakby osoba mówiąca oglądała K. zza szyby – widziała go wyraźnie, ale nie mogła wejść do środka jego doświadczenia.

W końcu wracam do chłodu i precyzji. Parametry ciała – tętno, ciśnienie, blizny – podaję bez ozdobników. To *surowe dane*, z którymi nie da się dyskutować.

10.3. Spektakl

Narrację urywam ostro – tak jak w poemacie nagłość błagania przejdzie w chłód klinicznego opisu. Z pozycji leżącej wykonuję dynamiczną pionizację poprzez kołyskę. Przechodzę w stronę miejsca przypisanego *częściom szpitalnym* – schodów, na których siadam ciężko, jak ktoś wyprowadzony przed chwilą z gabinetu, z wynikiem badań w ręku. Wymęczony, w lekkim stuporze.

W kolejnych wersach zaczynam zarysowywać dwie postaci. To nie jest dialog realny, lecz wewnętrzny: jakbym wychodził z samego siebie, zderzał dwie perspektywy – tę, która opisuje, i tę, która jest opisywana. Jedna siedzi na schodach, druga stoi obok i komentuje z dystansem, ale i z pewną czułością. To formalny zabieg pokazujący dwoistość

bohatera: jest jednocześnie pacjentem i własnym świadkiem, przypadkiem medycznym i poetą, który ten przypadek próbuje nazwać. W tym miejscu przestaje mieć znaczenie, kto mówi: *ja* czy *on*. Narracja pierwszo- i trzecioosobowa zaczynają się zacierać, bo istotne nie jest *kto* wypowiada słowa, lecz *co* z nich wynika. Jest w tej scenie miejsce na delikatny humor wynikający z dystansu. Atmosfera zmienia się natychmiast, gdy padają słowa o dwóch „bliznach linijnych”. Ciało sztywnieje. Patrzę przed siebie – bez ucieczki w ironię, bez komentarza. Publiczność powinna poczuć, że scena nagle skręciła w bardzo poważną stronę. Blizny są faktem. I to one domykają całą kliniczną opowieść. Jeżeli w grę wchodzi możliwość samobójstwa żart staje się niemożliwy. Scena kończy się zawieszeniem.

11. Część 10.

Wczoraj na starówce za stówkę, w porze szarej, godzinie zarannej
kupiłem uncję czułości, deko przyjemności, szczyptę uśmiechu.
Była to czułość nieczuła, mówi Święta Perpetua.
Przyjemność, która stęka? Dziwi się Święta Jagienka.
Znasz ty uśmiech udawany? Pyta Święty January.
A gdy wyszedłem na plac Świętego Boromeusza i stamtąd
gwizdząc, schodziłem w dół przez szeroko szarooką Świętą Łucję,
ach, tam to dopiero zobaczyłem najpracowitszą prostytutkę;
co tam uliczna, ta była bombastyczna i orgiastyczna
i miała w sobie coś z planetarno-metafizycznej katastrofy
z mojego rozchwianego kroku i rozchwianej strofy
a ludzie i pieski, wszyscy bez wyjątku, sobą byli zajęci.
Myślałem: ręce załamię Święty Stanisław ze Szczepanowa,
lecz nie był sam, tu o pomstę wołali wszyscy święci.

11.1. Interpretacja

Część dziesiąta wprowadza tonację, której dotąd w poemacie nie było: orgiastyczno-groteskową, można powiedzieć – karnawałową. Szeroki gest wpisany w tekst powoduje, że ten fragment *Ba!* jest silnie teatralny i osadzony w estetyce bliskiej poetyce Gałczyńskiego – w sensie ironii, śmieszności podszytej bólem i nagłego prześwitu metafizyki.

Czułość, przyjemność i uśmiech są tu towarem na wagę. Podmiot liryczny nabył je, ale ten *zakup uczuć* natychmiast zostaje unieważniony – każda z tych emocji jest podszyta fałszem. Czułość okazuje się „nieczuła”, przyjemność „stęka”, uśmiech jest „udawany”. Uświadamiają to naszemu bohaterowi wkraczający do akcji święci: Święta Perpetua, Święta Jagienka, Święty January. Postaci kanonizowane są tu jednak czymś zupełnie innym niż w tradycji liturgicznej: stają się komentatorami miejskiej sceny, ironicznymi świadkami tego, co *nieczyste*, wpłątani w historię człowieka szukającego czegośkolwiek, co ogrzeje jego pustkę, samotność. Towarzyszą mu nie tylko jako patroni ulic i placów, ale mają na niego oko i komentują jego poczynania. Zderza się tu sacrum z profanum.

Kulminacją tej części jest wejście na plac św. Boromeusza i zejście ulicą św. Łucji. Tam dopiero pojawia się najważniejsza wizja. „Prostytucja” nie odnosi się tu wprost

do erotyki. To metafora świata rozedrganego, nadmiarowego, sprzedającego się i zainteresowanego sobą samym. Zachwyca i przeraża jednocześnie. Jest bliska podmiotowi lirycznemu, bo rozchwiana jak on sam. Święci nadal są obecni w polu jego świadomości. Patrzą, milczą, oceniają – ale nie niosą pomocy. W tej rzeczywistości sacrum nie udziela wsparcia, może jedynie *załamać ręce*.

W tej części po raz pierwszy pada wskazanie, że podmiot liryczny jest poetą – odwołuje się do swojej „rozchwianej strofy”. „Rozchwiany krok” można czytać zarówno jako ślad alkoholu, jak i stylu życia. Wizja ta balansuje między upojeniem a natchnieniem. A może jednym i drugim naraz?

Szczególnego komentarza wymaga obecność Świętej Jagienki. W hagiografii nie ma takiej postaci – Jagienka to imię żony Wojciecha Kassa. To zakodowany sygnał autobiograficzny, dyskretnie podszywający narrację i prowadzący czytelnika w kierunku osobistego klucza autora.

Narracja prowadzona jest pierwszoosobowo. Pod względem formalnym część dziesiąta zbudowana jest długimi, rozbujanymi wersami (od 15 do 19 sylab), które wzmacniają wrażenie tanecznej, chybotałej dynamiki. Strukturę dźwiękową organizują rozrzucone rymy, naprzemiennie – dokładne i przybliżone. W wersach od 3. do 5. pojawiają się rymy śródwersowe niedokładne: „nieczuła” – „Perpetua”, „stęka” – „Jagienka” i *zgrywowy*, idealny dla groteski, „udawany” – „January”. Grają też zbliżone w brzmieniu słowa stojące obok siebie: „szeroko szarooką”, „bombastyczna i orgiastyczna”.

Wersy 7 – 8, 10 – 11 i 12 – 14 domknięte są rymami („Łucję” – „prostytucję”, „katastrofy” – „strofy”, „zajęci” – „święci”), co nadaje fragmentowi paradoksalną zwartość – porządek utrzymywany w chaosie, muzyczną ramę dla świata pulsującego karnawałem, rozkręconego aż do przesady, który bawi się mimo swojego rozpadu.

11.2. Słuchowisko

Drzwi zamykają się, a wraz z nimi ustają wszystkie dźwięki. Orgiastyczno-groteskowa, karnawałowa część rozpoczyna się od ciszy. Zaczynam tak, jakbym wypowiadał najzwyklejsze zwierzenie. Dopiero w trakcie rozpędzam się, pozwalając narastać energii. Chciałem w tej scenie wydobyć wszystkie brzmieniowe jakości zapisane w wierszu. Korzystam więc z pełnego rozchwiania strofy: z rymów śródwersowych, klauzulowych, z powtórzeń i całej feerii brzmień słów.

W kontrapunkcie rozwija się muzyka – dźwięk wiolonczeli, który prześladowuje bohatera i słuchacza od początku słuchowiska. Pojawia się stopniowo i narasta. Na jej tle słychać wzniosły, anielski, rzewny śpiew. Tak jak w tekście wysokie i niskie funkcjonują obok siebie, tak w warstwie audialnej mój podbity entuzjazmem głos jest kontrowany przez muzykę, która obrazuje zarówno świat zewnętrzny, jak i wewnątrz K. Nagranie pozwala usłyszeć podmiot liryczny jako rozpięty między dwiema siłami: jego rosnącym entuzjazmem, niemal taneczną euforią głosu, oraz muzycznym komentarzem, który nieustannie *ściąga go w dół*. W ten sposób audiosfera oddaje podstawowy paradoks tej części: duchowy karnawał, który odbywa się na tle świata rozpadu.

Wszystkie warstwy – rytm wiersza, rozkołysana intonacja, feeria rymów, pulsujący kontrapunkt wiolonczeli i śpiew – łączą się w obraz świata, który jednocześnie fascynuje i traci spójność.

Scena zamyka się codą muzyczną.

11.3. Spektakl

Na scenie zalega napięcie po finale poprzedniej sceny. Trzeba je czymś *pokryć*, rozbić. Tak właśnie działa część dziesiąta w poemacie: nagły zwrot ku grotesce, orgiastyczno-karnawałowej wizji, która nie tyle rozładowuje dramat, co go paradoksalnie pogłębia.

Bohater zaczyna mówić tak, jakby próbował sam siebie uwieść inną opowieścią. Nie wiadomo, czy historia naprawdę się wydarzyła, czy jest sennym marzeniem.

Podchodzę do pionowej belki podtrzymującej strop. Na belce zawieszony jest kinkiet: drobne źródło światła, maleńka latarnia w ciasnym mieszkaniu. Zapalone jest tylko ono, reszta wygasła. To pod nim zaczynam opowiadać. Chciałem ukazać samotność bohatera oraz to w jaki sposób realizuje swoją potrzebę bliskości. Ale ten moment czułości nie trwa długo. Szybko go przerywam. Wykonuję gest przesadnie pokutny. Wcielam się prześmiewczo w kolejnych świętych, których przywołuje tekst: Perpetuę, Jagienkę, Januarego. Parodiuję ich, portretuję w zastygłych pozach. Święci nie pojawiają się tu jako wybawiciele, lecz ironiczni świadkowie. Uwypuklam ten rozdźwięk.

Dochodzę do fragmentu o placu Boromeusza i zejściu ulicą św. Łucji będąc ciągle na kolanach. Tak przemierzam przestrzeń. Nie jest to gest pokutny, lecz sposób przemieszczania się w ekspresji, jakby ciało próbowało nadażyć za rozbujaną frazą poematu, za bohaterem, jego myślą, emocją. Rozpędzam się, zanurzając w szerokiej, orgiastycznej narracji wiersza. Przemierzam całą scenę, rozkołysany treścią wersów.

Dzięki wypowiedzianym słowom ten karnawał na skraju upadku zaczyna istnieć na scenie.

To rozkołysanie trwa aż do finału, kiedy niechęć, dociskam drzwi. Ich gwałtowne trzaśnięcie działa jak brutalne wyrwanie ze stanu wizji. Na podłogę wypada z nich klucz, z głośnym brzękiem. To domknięcie sceny – jakby świat karnawału załamał się, a rzeczywistość odzyskała kontrolę.

12. Część 11.

Gdy piję, chcę być wciąż na rauszu
od gwiazdy porannej do gwiazdy wieczoru,
pragnąć ciebie, żono, w łóżku i tańcu,
po pańsku w nosie podłubać i bez oporu.

A gdy nie piję, jestem wrogiem wody,
nie sprzedaję rzeczy, a do domu znoszę
cuda: tubę, pajacyka, skrzypeczki marudy,
w pisaniu grzeszę, na spacerach poszczę.

12.1. Interpretacja

Kass pokazuje dwa tryby istnienia K.: w ciągu alkoholowym i podczas całkowitej abstynencji. To dwa bieguny jednej osobowości. W stanie upojenia bohater chce „być wciąż na rauszu / od gwiazdy porannej do gwiazdy wieczoru”. To obraz trwania w nieprzerwanym stanie alkoholowego zawieszenia, dążenia do pozbycia się wszelkich oporów. Chęci wzmożonego czucia ciała, bliskości, zmysłów. Druga odsłona pokazuje jak bardzo skrajna jest abstynencka twarz bohatera. K. nie tylko nie pije, ale „jest wrogiem wody” – zwraca się przeciw niej radykalnie. W tym czasie znosi do domu „tubę, pajacyka, skrzypeczki marudy”. Rekwizyty codzienności, drobiazgi, które pobudzają jego wyobraźnię i wprowadzają go w intensywny rytm twórczy – nazywa je „cudami”. Być może to właśnie dzięki okresom *hulaszczym* może później – w czasie postu – grzeszyć w pisaniu. Na zasadzie akcji i kontrakcji.

Podmiot liryczny wydaje się opisywać swoje oba oblicza z pełną świadomością i zgodą. Jakby rozumiał, że współistnienie obu stron jego duszy jest konieczne, że razem stanowią rdzeń jego osobowości. To opis kogoś, kto żyje jedynie w ekstremach. Kto utkwił w mechanizmie wahadła.

Narracja pozostaje pierwszoosobowa. Język tej części zaskakuje swoją prostotą. Jest wyznaniowy, konfesyjny. Takiego brzmienia nie było jeszcze w poemacie. Bohater ma dwa oblicza, a część 11., w której się o tym dowiadujemy, ma dwa porządki brzmieniowe: parzyste wersy zamknięte są rymami dokładnymi („wieczoru” – „oporu”, „wody” – „marudy”), natomiast nieparzyste kończą się rymami niedokładnymi, słowami powiązanymi

luźniej – poprzez miękkie współbrzmienia, oparte na podobnej długości i takich samych końcówkach („rauszu” – „tańcu”, „znoszę” – „poszczę”). Ta struktura – dokładność i niedokładność, rytm i rozchwianie – pracuje na rzecz tej podwójności.

12.2. Słuchowisko

W realizacji słuchowiskowej ten fragment wymagał ode mnie szczególnej ascezy. Po wcześniejszych częściach, pełnych obrazów, napięć i gwałtownych zmian rejestru, tutaj konieczne było niemal całkowite wycofanie fonicznej ornamentyki. Mamy do czynienia z wyznaniem, które musi wybrzmieć tak, jak zostało zapisane: prosto, surowo, bez metaforycznego pogłosu, bez narzuconej emocji. Dlatego zdecydowaliśmy się na oczyszczenie przestrzeni dźwiękowej na czas całej wypowiedzi.

Podaję tekst oszczędnie, niemal spowiedniczo, aby słuchacz usłyszał wewnętrzne pęknięcie, które Kass zapisał w wersach. Każde zdanie brzmi jak wyjęte z najprostszego rejestru mowy.

Dopiero po zakończeniu wypowiedzi pojawia się spokojna muzyka – rodzaj oddechu po słowach obnażenia. Zamyka stan napięcia po intensywności wyznania. Domyka ją dźwięk otwieranych drzwi.

12.3. Spektakl

Po eksplozji poprzedniej sceny, znów dopada mnie świadomość, że „to wszystko wydarzyło się wobec ludzi”. Bohater, oderwany wcześniej od realności, nagle wraca do niej z poczuciem skrępowania. Ten wstyd, to otrzeźwienie, to *przylapanie samego siebie* – stanowią konieczny próg wejścia w część jedenastą.

Siadam na podłodze, jak ktoś wyczerpany fizycznie i psychicznie, opieram plecy o zamknięte drzwi – te same, które przed chwilą zatrzasnęły wizję karnawału. Nie patrzę na widzów, nie biorę ich pod uwagę. To ważne – to moment odwrócenia energii, zwrócenia się w stronę, w którą bohater naprawdę chce mówić. Wzrok kieruję za okno wychodzące na jezioro, w coś poza sceną, w naturę. Przechodzę w tryb spowiedzi, gotowy do wyznania.

Trzymając w dłoni klucz, mówię o dwóch trybach funkcjonowania – o rauszu i o abstynencji – tonem prostym i całkowicie odeatralizowanym. To kameralne zwierzenie, jakby wypowiedane półgłosem do samego siebie. W akceptacji. W pokorze. Bez ironii i bez gry. Bohater nie próbuje się tłumaczyć. Opisuje się takim jakim jest, jakby znał tę dwoistość od zawsze i teraz zrozumiał, że nie ma od niej ucieczki.

Dopiero przy słowach „a gdy nie piję” pojawia się filar znaczeniowy tej sceny: wkładam klucz do zamka i przekręcam go. Ten gest jest symbolicznie jednoznaczny. To akt woli, ale zarazem akt kruchości – bo klucz może odwrócić ruch w każdej chwili. To nie triumf nad nałogiem, lecz chwilowa decyzja o *odstawieniu*.

13. Część 12.

Wahadełko, powiedz przecie
gdzie jest moje centrum w świecie

rzucasz od bieguna do bieguna
z zaułka, gdzie tkwi speluna

po pokoik, szlafrok i bambosze,
których nie znoszę, ale noszę,

od kaca jak trąba po zamach
na wiersz o słowikach, że strach

od pióra do szuflady z brzytwą
z odludzia wprost w towarzystwo

gdzie Henio bryluje nie na niby,
więc za plecami jego robię miny

i drwię, oj ledwie na ćwierć nuty
na całą będzie gdy rozwiążę buty

wahadełko, zaklinam na bogów,
jeśli mam upaść, to nie ze schodów

z kolan żony Henia i owszem,
nie zaboli i będzie prościej

ale z ciebie ziółko, wahadełko,
dziś oszczędzisz, jutro piekielko

rzeknij więc, powiedz przecie
kto normy ustala w świecie.

13.1. Interpretacja

Część dwunasta rozwija wątek, który zarysował się już wcześniej: bohater *Ba!* żyje w mechanizmie wahadła, w nieustannym rozpędzie, który wyrzuca go z jednego krańca istnienia w drugi. Tu Kass po raz pierwszy nazywa to wprost – przywołując „wahadelko”, jak gdyby było ono osobnym bytem, duchowym metronomem, który nadaje tempo życiu K. Kass rozwija tę metaforę bardzo konkretnie, umieszczając bohatera między kolejnymi przestrzeniami. To nie są tylko miejsca. To stany psychiczne, między którymi K. przeskakuje bez zatrzymania.

W pierwszych wersach pobrzmiewa echo klasycznej formuły z *Królewny Śnieżki* – „Lustreczko, powiedz przecie, kto jest najpiękniejszy w świecie?”. W baśni lustro udziela jednoznacznej odpowiedzi: jest instancją prawdy, wyrocznią, która zna normy świata i potrafi wskazać jego hierarchie. U Kassa lustro zostaje ironicznie zastąpione wahadłem. To zasadnicza zmiana. Lustro ma stały punkt odniesienia. Wahadło zmienia swój punkt odniesienia wraz ze zmianą swojego położenia. Lustro ustala porządek. Wahadło go odbiera. Lustro wskazuje centrum. Wahadło centrum unieważnia.

Poprzez zastąpienie symbolu Kass wpisuje rozpoznanie: nie ma instancji, która mogłaby powiedzieć K. cokolwiek o świecie i o nim samym. Jego jedynym *miernikiem* jest ruch – rozkołysanie, impuls, odruch, skrajność. Podmiot liryczny zadaje pytanie fundamentalne: „kto normy ustala w świecie?”. Czy istnieje jakikolwiek środek, punkt odniesienia, porządek, któremu mógłby się poddać? Czy ciało i psyche bohatera *podlegają* komukolwiek, czy są tylko mechanizmem rozpędu?

Część dwunasta jest więc poetycką diagnozą niemożności ustabilizowania własnego życia i zmęczenia tym stanem rzeczy. To portret człowieka uwikłanego w rytmy, których sam dla siebie nie wybrał.

Narracja jest pierwszoosobowa. Ten fragment poematu pisany jest dystychem. Każdy dwuwiers kończą układy słów, na które składają się rymy dokładne i niedokładne. Rytmituje to wiersz w wahadłowy sposób.

13.2. Słuchowisko

Po otwarciu drzwi słyszymy znane już z części trzeciej, zapętlone i elektronicznie przetworzone delikatne brzęki i stuki kieliszków. Tym razem jednak pizzicato zastępuje wiolonczelowe staccato, zakończone w każdej frazie krótkim tremolem. Ten zabieg wnosi

do sfery audialnej alkoholowy niepokój, migotliwy i nerwowy rytm, który odzwierciedla stan bohatera.

Na tym tle zaczynam mówić. Rozchwianie zapisane w wersyfikacji przenoszę świadomie na mowę – pozwalam frazie *odchyłać się*, minimalnie przyspieszać i zwalniać. W ten sposób głos staje się rodzajem dźwiękowego zobrazowania wahadła.

Wiolonczelowe staccato z tremolem pełni funkcję *ruchomego gruntu*: nic nie brzmi do końca pewnie ani jednoznacznie. Ta chwiejność – zarówno dźwiękowa, jak i rytmiczna – sprawia, że słuchacz doświadcza dokładnie tego, czym żyje K.: stanów granicznych, impulsywnych przejść, braku środka ciężkości. Słuchowisko przejmuje od wiersza jego fundamentalną metaforę ruchu i przenosi ją na poziom brzmienia. Dzięki temu część dwunasta nie jest jedynie diagnozą bohatera – staje się doświadczeniem słuchowym rozchwiania, w którym odbiorca na moment podlega temu samemu wahadłu, co K.

13.3. Spektakl

Po cichym, spowiedniczym tonie poprzedniej sceny pojawia się u bohatera impuls: nagła potrzeba ruchu, jakby ciało chciało udowodnić sobie, że jeszcze potrafi zmienić bieg swojego losu. Właśnie w tym momencie dostrzegam drabinę stojącą obok. Sięgam po nią instynktownie, choć nogi odmawiają mi posłuszeństwa. Wspinam się wyłącznie za pomocą siły rąk. To ruch nielogiczny, wyniszczający, ale szczery – wychodzący z potrzeby walki z sobą, z niemocą. Docieram w ten sposób do poziomej belki podtrzymującej strop i zawieszam się na niej. Brak kontaktu z podłogą staje się czytelną metaforą: nie mam centrum, nie mam punktu oparcia. Wahadło nigdy nie dotyka ziemi – żyje wyłącznie w ruchu. Bohater żyje pod znakiem wahadła.

Zawieszony na belce przemieszczam się od jednej podpory do drugiej. Czasem wiszę całym ciężarem, czasem tylko częściowo, pozwalając ciału kołysać się lekko. Podając tekst zwracam się do wahadła, jak do bytu. Ten byt jest we mnie. Kulminacja następuje przy ostatnim dwuwersie. Zatrzymuję się nagle – jakby wahadło na moment straciło impet. Staję na nogach, ręce puszczam wzdłuż ciała. Odwracam się w stronę widowni. Wybieram jedną osobę jako adresata pytania, instancję, która ma odpowiedzieć, choć odpowiedzieć nie może. Pytanie wypowiadam ostro, niemal z góry, jak atak, ale nie z pragnienia agresji. To wyraz rozpaczyny człowieka pozbawionego stałego punktu: „Kto normy ustala w świecie?” W tym pytaniu jest frustracja, przestroga, gniew, ale także przerażająca prośba o ratunek. Odpowiedzi brak, choć słyszę przyspieszony oddech widzów i chęć udzielenia pomocy

w oczach wybranej osoby. Widz zostaje wmieszany w wahadło życia K.

To moment, w którym bohater uświadamia sobie, że wahadło nie przestanie pracować. Że rozbijanie jest jedynym stanem, jaki zna. Że żadna norma nie istnieje.

14. Część 13.

Cierpi na zaburzenie samopoczucia
okresowo jest wzmożone albo obniżone

wiosną i jesienią diabeł w jego głowie
uprawia czarny ogród depresji
latem i zimą Bóg zakłada mu za lewe
i prawe ucho kwiat hypomanii.

14.1. Interpretacja

W części tej powraca narracja trzecioosobowa i pojawia się znany już czytelnikowi język dokumentacji medycznej: neutralny, suchy, pozbawiony emocji. Pierwsze dwa wersy to niemal kliniczna definicja zaburzeń afektywnych dwubiegunowych (CHAD). Ale u Kassa język medyczny płynnie przechodzi w poetykę mistyczno-przyrodniczą. Diagnoza staje się wierszem. To wyrazisty obraz dwubiegunowości: wiosna i jesień jako okresy dołów, a lato i zima jako czas wzmożenia – hypomanii. Gałczyński wpisywał się w ten cykl. Kira Gałczyńska w *Srebrnej Natalii* wspomina:

Co rok, prawie zawsze na wiosnę, Kotowi wracały ciężkie okresy depresyjne. Chodził z kąta w kąt ze szklanymi oczami i zmarzniętą twarzą, zły, ponury, milczący, bezgranicznie znudzony wszystkim; przystawał przed oknem, skubał brwi, tępo patrzył przed siebie, z najgłębszym wstrętem na swój stół z czystym, niezapisanym papierem. Od czasu do czasu klócił się, szukał sprzeczki – zawsze ze mną, bo matki się bał – w końcu urywał się do Warszawy i pił. Nieraz nie wracał przez parę dni. Ciągłe ktoś telefonował z informacją, gdzie był przed chwilą, z kim go widziano. Próbowалаm go szukać, ale najczęściej mi uciekał. Potem prosił mnie bardzo serio: „Nie szukaj mnie, tak mi zależy, żebyś mnie nie widziała w takim stanie”. Po kilku tygodniach wszystko mijało. Zostawały tylko rachunki w knajpach, które trzeba było zapłacić, i opowieści w warszawskim świątku, często prawdziwe, ale jeszcze częściej zmyślane...⁵⁴

Powyższy cytat pokazuje, że ta krótka część *Ba!* dotyczy realnego doświadczenia Gałczyńskiego. Wydźwięk tych wersów wskazuje na model istnienia człowieka żyjącego na przecięciu łagodności i gwałtu, światła i mroku. To portret człowieka rozpiętego między siłami większymi od niego.

Wiersz tej części jest nieregularny. Język jest prosty. Dwa pierwsze wersy sucho wprowadzają temat. Cztery wersy kolejnej strofy rozwijają go. Metafory użyte przez podmiot liryczny ujawniają poetycką wrażliwość osoby mówiącej.

⁵⁴ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, dz. cyt., s. 130.

14.2. Słuchowisko

Otwierają się i zamykają drzwi. Znów słyszymy stłumione dźwięki szpitala. Te odgłosy są teraz jeszcze bardziej przygaszone, jakby docierały z głębszej warstwy świadomości bohatera. Powracam do trybu, który pojawił się w części 9. – trybu lekarskiej diagnozy. Podaję tekst prosto, chłodno, niemal raportowo. Zależało mi, aby głos zabrzmiał jak narzędzie opisu, nie interpretacji: suchy, kontrolowany, pozbawiony emocjonalnej modulacji, odpowiadający *językowi dokumentacji medycznej*, który Kass wywołuje w pierwszych wersach.

Jednocześnie wykorzystuję wpisaną w tekst metaforę. Gdy pojawia się obraz wiosny, lata, jesieni i zimy, pozwalam głosowi na subtelne zawieszenie – chwilowe wyjście poza kliniczny ton. Ta mikroskopijna zmiana barwy sygnalizuje moment, w którym diagnoza przestaje być diagnozą, a staje się poetyckim odsłonięciem rytmów psychiki. Zależało mi, by słuchacz poczuł, że podmiot liryczny nie mówi już tylko o medycznym opisie zaburzenia, lecz o sile natury, o cyklach, które przenikają życie bohatera i których nie sposób zatrzymać.

W warstwie dźwiękowej chcieliśmy oddać to, co w tekście zapisane jest jako mechanizm sezonowości i nieuchronnego powrotu objawów. Stłumione dźwięki szpitala działają jak tło życia, które toczy się niezależnie od bohatera i które nie daje mu żadnego schronienia. Ich niska intensywność wzmacnia efekt odseparowania – K. istnieje obok świata, nie w nim.

14.3. Spektakl

Kieruję się w stronę miejsca *szpitalnego*, które w spektaklu już kilkakrotnie funkcjonowało jako oddzielna strefa obserwacji i opisu. To przejście jest pierwszym znakiem zmiany narracji: wracam do trybu trzecioosobowego. Dlatego zmieniam sposób mówienia – ton staje się bardziej rzeczowy, jakby zawieszony pomiędzy dokumentacją a bajką terapeutyczną.

Z lekkim uśmiechem wyjawiam sposób funkcjonowania K. Mówię o niezwykle trudnej przypadłości tak, jakby była ogrodnictwem duszy: pielęgnowaniem ogrodu w głowie, w którym raz pracuje diabeł, a raz Bóg wkłada komuś kwiat za ucho. Przedstawiam chorobę tak, jakby była zadaniem do wykonania, czymś może nawet atrakcyjnym. W tym właśnie kryje się przemoc narracji – trudna prawda męki zostaje przykryta opowieścią o zjawiskowych cyklach, o sezonowości nastrojów, o kaprysach natury, którym bohater

podlega.

Ten sposób opowiadania ma ukryć to, co naprawdę boli: niemożność ustabilizowania życia, uwięzienie w rytmach, które przychodzą z zewnątrz i z wnętrza jednocześnie. Mówię więc łagodnie, spokojnie, jakby to wszystko było czymś normalnym, czymś, co da się wytłumaczyć – choć tak naprawdę scena pokazuje bezradność bohatera wobec tego, co opisuję. Schodzę ze stopnia, ale po chwili wracam – nie powiedziałem wszystkiego.

15. Część 14.

Obmacywanie utrudnione
z powodu otluszczenia
oporów patologicznych
i bolesności nie stwierdza się
w okolicy prawej pachwinowej
pod skórą miękki guz
wielkości orzecha włoskiego
(lipoma?).

15.1. Interpretacja

Ta część jest kontynuacją języka klinicznego, ale tym razem nic go nie *zmiękcza*. Znika psychika, znika wyobraźnia. Zostaje samo ciało – miękkie, bezbronne, poddane dotykowi lekarza. „Obmacywanie utrudnione / z powodu otluszczenia” brzmi jak zimny zapis z karty choroby. Człowiek zostaje sprowadzony do kilku punktów badania fizykalnego: brak patologicznych oporów, brak bolesności, pod skórą podejrzenie lipomy – miękkiego guza wielkości orzecha włoskiego. Nie jest tu diagnozowana dusza. Brak wahań nastrojów, depresji, lęków, historii życia. Badanie wykazało jedynie odkładający się tłuszcz i „guz wielkości orzecha”. Badane i mierzone jest tylko to, co widzialne.

Po intensywnej części 12., w której bohater szamotał się między biegunami własnej psychiki, po następnej części, w której w poetycki sposób został zdiagnozowany jego duch, tu następuje gwałtowny chłód. Zamiast rozchybotanej duszy mamy ciało, które po prostu *jest*, bez znaczeń, bez metafory.

Lipoma – łagodny tłuszczak – staje się symbolicznym *guzem codzienności*, czymś, co nie zagraża, ale przeszkadza, co jest niegroźne, a jednak zawsze obecne. Jakby choroba ciała była tu echem choroby duszy, ale echem stłumionym, zbyt słabym, by ktokolwiek się nim przejął.

Wiersz składa się z ośmiu nieregularnych wersów. Narracja tej części jest trzecioosobowa.

15.2. Słuchowisko

Ta część poematu przynależy w słuchowisku – razem z poprzednią częścią – do jednej sceny. Badanie fizykalne nie tworzy przestrzeni na metaforę ani emocję, dlatego podaję tekst sucho, niemal beznamiętnie, z wycofaniem interpretacyjnych modulacji. Chciałem, by głos pełnił funkcję narzędzia: jak stetoskop czy zimne dłonie lekarza, dotykające ciała.

Diagnozę – „lipoma” – wypowiadam z odcieniem rozczarowania, niedowierzania: *to tylko lipoma?* Ten wynik nie może wyjaśnić wewnętrznego dygotu bohatera. Badanie fizykalne okazuje się bezradne wobec prawdziwej przyczyny jego stanu. W tym momencie wchodzi wewnętrzny *nerw* – zobrazony muzycznie przez krótkie staccato wiolonczeli, połączone z wyciem syreny. Ten dźwiękowy impuls ujawnia napięcie, którego ciało nie potrafi wyrazić. Nie mieści się ono w suchym języku diagnozy.

15.3. Spektakl

Wracam na stopień – jak do miejsca, w którym obowiązuje chłód, porządek, suche komunikaty. To fizyczne cofnięcie się w przestrzeń, która narzuca ton. Staję znowu tam, gdzie wypowiadałem wcześniejsze diagnozy.

Podaję tę część dość szybko, jakby była obowiązkiem, który trzeba wykonać, żeby mieć go za sobą. Fizykalne fakty – „obmacywanie utrudnione”, „brak bolesności”, „podejrzenie lipomy” – wypowiadam tak, jakby ich treść była pusta. Jakby nie były w stanie dotknąć cegokolwiek prawdziwego.

Właśnie w tym rodzi się frustracja bohatera. Nie dlatego, że diagnoza jest zła – lecz dlatego, że jest powierzchownością. Faktem, który nie ma żadnej mocy wyjaśniającej. Ktoś podsumował jego ciało tłuszczakiem pod skórą, a przecież wszystko, co naprawdę w nim drga i wchodzi w stan alarmowy, pozostaje poza opisem. W tej świadomości zaczynam czuć duszność. Nie wielką, nie teatralną – raczej taką, która przychodzi nagle, gdy coś w środku nie może się pomieścić.

Z tą dusznością podchodzę do kuchennego okna. Otwieram je, by wydostać się spod presji suchego języka, który przed chwilą musiałem wypowiedzieć. Wciągam powietrze. Kilka krótkich oddechów. Stoję chwilę w przeciągu, z twarzą skierowaną na zewnątrz.

Ten gest jest zamknięciem sceny: okno staje się przeciwstawieniem karty choroby. Tu jest powietrze. Tu jest jezioro. Tu jest las. Tam były fakty, które niczego nie opisują.

Ciało K. jest mierzalne, ale jego życie, jego dygot, jego rozchwianie są niewyrażalne w żadnym klinicznym języku.

16. Część 15.

Braciszku, ratuj
pod okno sprowadź chór
papieski
i cherubiński,
śpiewaków czeskich,
knedliczki z piwem,
madrygalistów neapolitańskich
i mediolańską diwę,
Pergolesiego i Chopina,
kapelę z Pragi
niech stolicę wyśpiewa,
trubadura
bo mandolinę przytula,
nuty z Paryża i Londynu,
rothmanse i dunhille
będzie więcej dymu
i dyrygenta
z batutą koniecznie
słoneczną.
Karajan też by się przydał
(a ten kucharz
naprzeciwko
spleen do zupy lał)
wystarczy
czas na interwał
dobądź okarynę
zagraj jak bożek delficki
spłynie grudzień
do Wisły
spłyną wrony jak stateczki
za Mekkę

do beczki.
Ratuj braciszku
i gdzie bądź zanieś
zaklętą w glinianą okarynę
melodię mojej skargi
drwinę.

16.1. Interpretacja

Po trzecioosobowych diagnozach powraca narracja pierwszoosobowa. Podmiot liryczny wydaje się być w stanie wzniosłej hysterii. Znów błaga o ratunek. Tym razem zwraca się do brata. Lista życzeń, o których sprowadzenie pod okno prosi, jest groteskowo piękna: chór papieski, cherubiński, śpiewacy czescy, madrygaliści neapolitańscy, mediolańska diwa, trubadur z mandoliną, Pergolesi, Chopin...

W życiu Gałczyńskiego muzyka była niezwykle istotna – towarzyszyła mu w codzienności, pojawiała się w jego twórczości. Sam rytm jego poezji był często bliski strukturze muzycznej. K. przyzywa różne instrumenty, kompozytorów, wykonawców, bo jest przekonany, że tylko pośród muzyki odnajdzie spokój, tylko za pomocą dźwięków jest w stanie wyrazić siebie, swój wewnętrzny dramat. To wizja totalnego koncertu ocalenia. Pragnienie, by muzyka pokonała demony.

Ten fragment jest jak majaczenie, ostatni śpiew. Jakby podmiot liryczny poruszał się na granicy życia i śmierci. Cel jest jeden: ratunek. Niekoniecznie przed śmiercią. Raczej przed niewysłuchaniem – tego co kryje jego ciało, jego dusza, tego co kryje się pod jego żartami i drwinami.

Konstanty Ildefons Gałczyński miał brata Zenona, który zmarł w wieku czternastu lat na szkarlatynę. Anna Arno zapisała, że z młodszym bratem były związane jego najcieplejsze wspomnienia. W biografii poety odnotowuje:

Niedługo później (po śmierci brata – przyp. mój) jeden ze swoich pierwszych opublikowanych w prasie utworów Gałczyński podpisał pseudonimem Mieczysław Zenon Trzeciński. Odejście brata upamiętnił także w przejmującym wierszu.

Skonał braciszek, skonał, skonał, skonał.
Zostało po nim serce z kory i okaryna
stłuczona

(Śmierć braciszka)

Na Wigilię 1947 roku Gałczyński sentymentalnie powracał do rodzinnego domu. Wyobrażał sobie zastygłą chwilę, kiedy milkną spory i wszystko wydaje się możliwe:

Ten sam stróż stoi przy bramie.
Przed bramą ten sam kamień.
Pyta stróż: „Gdzieś pan był tyle lat?”.
„Wędrowałem przez głupi świat”.
Więc na górę szybko po schodach
Wchodzisz. Matka wciąż taka młoda.
Przy niej ojciec z czarnymi wąsami.
I dziadkowie. Wszyscy ci sami.
I brat, co miał okarynę.
Potem umarł na szkarlatynę.⁵⁵

Poeta w swojej twórczości na zawsze związał swojego brata z okaryną. Instrument jest symbolem tęsknoty za nim, za dzieciństwem, spokojem. W omawianej części *Ba!* pojawia się także w tym kontekście. Zmarły brat ma wstawić się za podmiotem lirycznym, zanieść jego cierpienie zakłute w muzykę gdzie się da. Brat objawia się tu jako prywatny święty bohatera.

Końcowe obrazy tej części – Wisła, wrony, grudzień, stateczki płynące „za Mekkę” – tworzą pejzaż jednocześnie metaforyczny i bardzo osadzony w wyobraźni. Układają się w topografię odchodzenia.

Wersy tej części są krótkie (od 3 do 10 sylab). Wiersz jest nieregularny. Bardzo ciekawy rytm tworzą rozłożone nieregularnie wyrazy w klauzulach. Charakteryzują się podobnym współbrzmieniem, są rymami niedokładnymi („dymu” – „Londynu”, „okarynę” – „drwinę”) i dokładnym („stateczki” – „beczki”). Ta struktura dodaje temu fragmentowi melodyjności i śpiewnej lekkości.

16.2. Słuchowisko

W tej scenie słuchowiska nie eksponuję historii bohatera. Zdradza ją snujący się w tle, przeciągły dźwięk wiolonczeli – ten sam, który towarzyszył wcześniejszym scenom szpitalnym. Po chłodzie badania fizykalnego i bezradności diagnozy, a następnie po nerwowej, dźwięcznej wstawce zakończonej wyciem syreny, dźwięk nie eksploduje, lecz trwa – niepokojąco, uporczywie.

Artykułuję tekst niczym zakłęcie. Korzystam z całego spektrum rytmicznego zapisanego w tym fragmencie: z nagłych przyspieszeń, wyliczeń, spiętrzeń nazw i brzmień,

⁵⁵ A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., s. 18.

które same w sobie mają strukturę muzyczną. Nie buduję melodii – raczej przywołuję ją słowem, jakby sama lista mogła sprowadzić ratunek pod okno bohatera.

Pogłos nałożony na głos odrealnia wypowiedź i oddala ją od konkretnego sytuacyjnego. To już nie jest wołanie kierowane na zewnątrz, lecz głos krążący wewnątrz – odbijający się od ścian pamięci, obrazów i imion. Majaczenie tej sceny jest próbą utrzymania się przy życiu poprzez dźwięk, poprzez rytm, poprzez wiarę, że muzyka potrafi jeszcze coś ocalić.

16.3. Spektakl

Ta scena to śpiew duszy. To nie jest histeria, to ostatnia próba ocalenia, wykrzyczenia tego, czego nie da się *utrzymać w środku*.

Okno staje się nie tylko gestem ucieczki i szukania powietrza, lecz portalem do innej rzeczywistości – jeziora, lasu, nieba, śpiewu ptaków, szumu drzew. Wsluchuję i wpatruję się w to. To tam szukam brata. Kieruję do niego prośbę tak, jakby głos miał siłę przebicia się przez powietrze, przez pamięć, przez śmierć. Nie ma go – ale to nie jest szaleństwo. To desperacka próba znalezienia świadka, który mnie wysłucha.

Przytulam się w pewnym momencie do szyby. Z drugiej strony próbuję dotknąć ręką swojej twarzy. Niemoc. To zobrazowanie tęsknoty, której nie da się zaspokoić. Właśnie z tej niemożności rodzi się śpiewo–mowa. Słowa przekraczają mowę i przechodzą w śpiew – nie melodyjny, ale chwiejny, pełen tęsknoty. Bohater śpiewa, bo mowa przestała wystarczać. Śpiewanie staje się najwyższą formą modlitwy.

Na parapecie leży okaryna – niemal banalnie oczywisty rekwizyt, na granicy tautologii (lub kawałek za nią), ale w tej scenie jej obecność nabiera ciężaru symbolicznego. To znak braterstwa i utraconej niewinności. Po wyśpiewaniu ostatnich słów sięgam po instrument. Okaryna ma dopowiedzieć to, co było zbyt delikatne, zbyt prawdziwe, zbyt rozpaczliwe, aby mogło zostać wypowiedziane. Gram melodię, która nie jest wyuczona – jest moja, surowa, zawodząca. To muzyczna skarga. Zasłaniam się dźwiękiem przed ciszą. Wysyłam go w przestrzeń – najpierw z nadzieją, potem ze świadomością, że to bezcelowe. Muzyka nie przyniesie ulgi. Dlatego kończę przesterem – nagłym, brudnym dźwiękiem, celowym zniszczeniem melodii. To koniec iluzji ukojenia. Odkładam okarynę powoli.

I wtedy następuje przecięcie – zrywam wzniosłość. Wchodzę do toalety. Zamykam się. Słyszeć spuszczaną wodę. Ten dźwięk jest brutalny, codzienny, nieomal wulgarny. Jest oczyszczeniem, ale też zerwaniem patosu. Po czymś tak rozziewającym – po śpiewie,

po modlitwie, po muzyce – bohater robi coś absolutnie zwyczajnego, niskiego, fizjologicznego. Świat duchowy i metafizyczny został przerwany przez świat materii.

17. Część 16.

Zwidzenie:

zobaczyłem żonę w lustrze

a była w kuchni

to trwało chwilę

i tak w oczach

zostało.

17.1. Interpretacja

W sześciu wersach kolejnej części zapisany jest epizod zwidzenia. Lustro, które normalnie odbija rzeczywistość, więc ukazuje prawdę – tutaj kłamie. Bohater mówi o żonie, którą zobaczył tam, gdzie jej nie było. Coś w jego widzeniu i w jego świecie przestaje wracać na swoje miejsce. To pierwsze tak silne zaburzenie percepcji – nie metaforyczne, lecz czysto psychotyczne. Zdarza się coś, co można rozpoznać jako zaburzenie widzenia. Obraz nie znika. Osadza się. Wzrok to pamięta, ciało to pamięta. To nie jest *przelotny błąd*. To doświadczenie, które nie daje się od razu unieważnić ani zapomnieć – zostaje w oczach i w ciele, naruszając poczucie kontroli nad własnym postrzeganiem.

Tym krótkim fragmentem podmiot liryczny ukazuje nam bardzo intymny rejestr choroby. Żona w *Ba!* jest figurą bezpieczeństwa, stałości, opieki. Ukazanie się jej tam, gdzie jest nieobecna, świadczy o przerwaniu kontaktu z tym co trwałe i ochronne.

Struktura fragmentu jest nieregularna. Język niezwykle prosty. Brak metafor.

17.2. Słuchowisko

Wersy tej strofy wybrzmiewają na dźwiękach melodii z poprzedniej sceny. Tym razem jednak głos nie jest przetworzony przez pogłos. Podaję tekst spokojnie, kameralnie, tak jakby bohater nie chciał jeszcze uwierzyć w to, co się wydarzyło, jakby próbował nazwać zwid tak, by go oswoić.

Kiedy pada stwierdzenie, że zaburzony obraz z *nim pozostał*, pojawia się delikatne tremolo wprowadzające niepokój. Sygnalizuje, że to nie jest zwykłe złudzenie, lecz pęknięcie w percepcji, które będzie rosnać.

Tremolo prowadzi płynnie do kolejnej części, tak jakby z tego jednego zaburzonego obrazu wyłaniała się cała dalsza dynamika choroby.

17.3. Spektakl

Wychodzę z toalety gwałtownie. To pierwszy, surowy, fizyczny strach. Bohater wie, że stało się coś, czego nie można zbyć żartem, ironią, muzyką ani żadną metaforą. Dlatego zaczynam mówić do widzów od razu, bez wstępu, bez budowania atmosfery – jak ktoś, kto musi przynieść wiadomość, której sam jeszcze nie rozumie. Relacja z omamu to nie wyznanie, lecz próba *utrzymania kontaktu z realnością* poprzez nazwanie jej.

Mówię o zwidzeniu tak, jak mówią ludzie, którzy boją się, że tracą grunt pod nogami. Widziałem coś, czego nie wolno było zobaczyć. Figura bezpieczeństwa pojawiła się tam, gdzie nie mogło jej być. Świat przestał działać zgodnie z zasadami.

Nie wiadomo, co się robi w takiej sytuacji. Odruch przywracania ładu, choć absurdalny, zwycięża. Zaczynam sprzątać: zbieram porozrzucane na podłodze skrawki kartki. Robię to powoli, z przesadną dokładnością, jeden po drugim, i wyrzucam. Wiem, że to działanie niczego nie naprawi, ale w tej chwili jest jedyną rzeczą, na którą mnie stać.

Siadam na podłodze, tam gdzie leży strona tytułowa poematu *Ba!*. Siadam przy niej. Zamykam oczy, jakbym pod powiekami chciał jeszcze raz zobaczyć żonę – mój ratunek.

18. Część 17.

Ratuj żono, zawieź do Rawenny, do Danta, najlepiej statkiem parowym
z portu w Dalmacji, dalej pociągiem, czytaj mi *La Divina Commedia*
i chwyć za rękę, gdy wstąpimy do *inferno*. Do Iwaszkiewicza pisałem:
podróż w dantejskie zaświaty trzeba odbyć, mając szesnaście lat.
Z Rawenny pojedziemy do Florencji, z delty wygnania
do ujścia początku.

Ratuj, z Galleria dell'Accademia, gdzie stoi posąg Dawida popłynemy
przez Mare Internum, przez jego siedem mórz i trzynaście wielkich wysp
do wiecznego miasta Jeruzalem, które założył pasterz i poeta, wódz i król.
A kiedy wypatrzymy port w Hajfie, otwórz *Sefer Tehillim* i czytaj:
*Pokrywają się łąki stadami, oblekają się w zboże doliny, wykrzykują
i śpiewają. Słyszysz uryjską harfę, galilejską fletnię?*

Ratuj, zawróćmy i popłynemy statkiem białym jak albatros do Annaby,
portu w Algierii, zwanym kiedyś Hipponą lub Hippo Regius.
Na wysokości podziemnej Kartaginy zaczniesz czytać *Confessiones*
nawróconego grzesznika, biskupa Hippony i *doctora gratiae*. Po tę księgę
sięgaj zawsze. *Ora et labora*.

Ratuj, z piachów Afryki przez Mare Internum udajmy się na północ,
do Francji, do Zatoki Lwiej i portu Sète, tu w *Le Cimetière marin*
jest zakopany, jak w środku swojego poematu, Valéry. I dalej na północ,
przez pola Langwedocji, Prowansji, Burgundii, Bretanii, zimne wody
La Manche do Londynu, do *The Waste Land* Eliota. A stąd na wschód
(balonem?) do Petersburga, gdzie Błok, twój ukochany Błok
łapał obłok poezji i pisał w gorączce *Scytów*.

Ratuj, na koniec na wzgórzu mnie zawieź, do Prania, Popowskiego,
Rudego, Zatoki Słonecznej, Szczupaczej, na dukty sosnowe, nad Skarbek,
Wesołek, Nidzkie, do domku z cegły, chmielu na rogach, lampy naftowej,
gniazda na dachu i bociana wdowca, do kaczek w trzcinach, kormoranów
na wyspach, do pelargonii i dzikiego wina w oknach, do biurka,

które podeprę tomem Szekspira, a na kartce zapiszę: *gdy próg
domu przestępujesz.*

18.1. Interpretacja

Ta część *Ba!* przypomina trans, modlitwę, litanijny lot przez mapę świata ku ocaleniu siebie, ku znalezieniu schronienia, ku wyjściu ze swojego inferno. Podmiot liryczny zwraca się do żony w trybie rozkazującym: „ratuj”. To prośba o przewodnictwo. Ukochana ma prowadzić go ku światłu – jak Beatrycze Dantego przez Raj.

Pielgrzymka, którą planuje bohater, prowadzi przez Rawennę, Florencję, Jerozolimę, Hajfę, Annabę, Kartaginę, Sète, Londyn, Petersburg.

- Rawenna – miejsce, w którym schronił się Dante po wygnaniu go z Florencji, miejsce jego śmierci i pochówku;
- Florencja – ojczyzna Dantego i centrum renesansowego humanizmu;
- Jerozolima, Hajfa – duchowy powrót do religijnych źródeł: psalmów, harfy Dawida, mistyki;
- Annaba (w starożytności Hippona, łac. Hippo Regius) – miejsce śmierci św. Augustyna, autora *Wyznań* (*Confessiones*), czyli klasycznego autoportretu grzesznika i filozofa;
- Sète, cmentarz morski – miejsce pochówku francuskiego poety i filozofa Valéry’ego;
- Londyn – *The Waste Land*, czyli *Ziemia jałowa* – poemat T. S. Eliota o kryzysie cywilizacyjnym i duchowym XX wieku, ukazujący stan rozpadu i pustki w świadomości europejskiej: rozbitcie ludzkiej podmiotowości, kryzys miłości, seksualności, religii i wspólnoty. Eliot odwołuje się w nim do bogatej tradycji kulturowej, szukając w niej możliwego punktu oparcia i nadziei;
- Petersburg – *Scytowie* – poemat Aleksandra Błoka, który w swojej twórczości często poruszał tematy związane z rewolucją, duchowością i miłością. W *Scytach* Rosja zostaje ukazana jako dziki, żywiołowy Wschód przeciwstawiony zmęczonej, dekadentckiej Europie. Błok krytykuje skostniałą cywilizację Zachodu i jednocześnie grozi jej nadciągającą katastrofą, jeśli nie podejmie dialogu z Rosją. To eschatologiczna wizja dwóch światów: jednego martwiejącego, drugiego burzliwego i zdolnego do odnowy.

Wielka podróż po spirali kontynentów i tekstów kultury zakończyć ma się na prańskim wzgórzu. Przez cały Świat bohater zmierzać będzie do Prania. Tutaj wielkość św. Augustyna, Dantego, Eliota będzie drugorzędna. Tu istotne będą pelargonie, bocian, dukty sosnowe, jeziora, dzikie wino, kaczkę, lampa naftowa. Biurko. Kartka. Pisanie. W tym miejscu podmiot liryczny zapisze „*gdy próg domu przestępujesz*”⁵⁶. Bohater poematu Kassa na koniec chce zameldować się w Praniu. Tu odnajdzie swój Dom. Tu pojawia się obietnica stałości – nie jako spełnienie, lecz jako wyobrażony punkt oparcia.

W ostatniej zwrotce wpisany jest życiorys Gałczyńskiego. Pranie w 1950 roku stało się jego azylem, które odkryła – szukając ratunku dla męża – żona Natalia. Poeta trafił tam w okresie, gdy po Zjeździe Literatów Polskich w Szczecinie (1949) został publicznie skrytykowany, a środowisko zaczęło odsuwać go na margines. Adam Ważyk – autor cytatu otwierającego *Ba! Wiersza o jesionach* – powiedział wtedy „Im mniejsza dojrzałość ideowa, im słabsza więź z postępowym nurtem życia, tym łatwiej te naloty podgryzają poezję. (...) poeta (...) rozkłada nam przed oczami zdemolowany kramik mieszczańskiego inteligenta. (...) Słuszniej by było, gdyby Gałczyński ukręcił łeb temu rozwydrzonemu kanarkowi”⁵⁷. Choć formalnego zakazu druku nie ogłoszono, jego pozycja uległa załamaniu, tak jak i jego samopoczucie.⁵⁸ W Praniu Gałczyński odzyskał siły twórcze. Tu powstało wiele jego tekstów – m.in. *Pieśni*, z których cytat zamyka tę część *Ba!* Gałczyński w Praniu odkrył swoją ojczyznę, swój duchowy dom. Wymyślał nazwy dla odkrywanych przez siebie zatok, duktów leśnych. Samotnego bociana zamieszkującego prańskie gniazdo nazwał Wdowcem. Pisał przy biurku, które miało trzy nogi – protezą czwartej stały się tomy Szekspira w oryginale. Tu znalazł swoje miejsce i nazaczył je swoją obecnością. Pranie stało się „pośmiertnym kwaterunkiem” poety – jak mawia Wojciech Kass.

W tej części poematu bohater próbuje zaprząć do ratunku cały świat: sztukę, religię, literaturę, pejzaże, historię, a przede wszystkim – żonę. Wołanie „ratuj” staje się refrenem nie tyle wobec osoby, co wobec istnienia. Jednocześnie ten fragment ma charakter maniakałny – nie klinicznie, lecz poetycko. Pędzi, rozrasta się, ogarnia kontynenty i stulecia. Po nim powrót do Prania brzmi jak westchnienie. Podmiot liryczny nie znajduje jeszcze ukojenia,

⁵⁶ K. I. Gałczyński, *Pieśni*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. II, dz. cyt., s. 898.

⁵⁷ Adam Ważyk, *Perspektywy rozwoju literatury*, „Nowa Kultura. Tygodnik Społeczno-Literacki”, r. 1: 1950, nr 14, 2 lipca 1950, s. 1–2, 9; cyt. za: Agnieszka Luiza Kubicka, *Wit Stwosch Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Religious and Sacred Poetry*. An International Quarterly of Religion, Culture and Education, nr 1 (13), January–February–March 2016, s. 217.

⁵⁸ Por. A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., rozdz. „Sąd nad królem Midasem”, s. 317–338.

ale znajduje kierunek. Bo jeśli istnieje jakiekolwiek *inferno*, z którego można wrócić, to droga wiedzie właśnie przez Dom.

Dante na końcu swojej podróży opisanej w *Boskiej komedii* doznaje olśnienia i w ekstazie widzi oblicze Boga. Podsumowaniem jego wędrówki są słowa „Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy”⁵⁹ ukazujące miłość jako siłę rządzącą całym światem. K. poprzez miłość do żony, do świata, do literatury – dociera do swojego promyka światła.

Dalekim echem w charakterze tej części odbija się twórczość Artura Rimbauda. Szczególnie jego *Statku pijanego*. W wierszu *Canticum canticorum* Konstanty Ildefons Gałczyński zapisał:

„O, poeto, czy chcesz, żeby było jeszcze piękniej?
Pocałuj w usta Rimbauda,
pocałuj w usta Rimbauda,
pocałuj w usta Rimbauda.
I uśnij.”⁶⁰

Wersy opisujące podróż K. są niczym pocałunek złożony przez jednego poetę na ustach drugiego.

Ten fragment poematu pisany jest w pierwszej osobie. Podzielony na pięć zwrotek, z których pierwsze trzy mają sześć wersów, a ostatnie dwie siedem. Struktura wydaje się być muzyczna – nie przez rymy, lecz przez ruch frazy. Każda zwrotka działa jak osobny segment większej kompozycji: długie, szerokie wersy otwierają się jak pasaże, po których wędrujemy z bohaterem, a refrenowe „ratuj” pełni funkcję anaforycznego uderzenia w takt, powracającego jak motyw przewodni. Im dalej w podróż, tym bardziej frazy wydają się układać w ekstatyczny crescendo – aż do momentu, w którym powrót do Prania staje się naturalnym diminuendo, wyciszeniem, miękkim opadnięciem całej melodii.

18.2. Słuchowisko

Tę wielką podróż odczytuję w miarowym tempie. Korzystam z brzmień zapisanych w wierszu, które subtelnie dynamizują lub *rozlewają* wiersz. Podmiot liryczny planuje swoją

⁵⁹ Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1921, s. 737.

⁶⁰ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Canticum canticorum*, w: *Szarlatanów nikt nie kocha. Wiersze zebrane*, t. I, Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 115.

imaginacyjną podróż na przyszłość, lecz wydaje się, że odbywa ją w teraźniejszości, w momencie wypowiedzania słów. Zależało mi, żeby w tę podróż zabrać słuchacza. Z pomocą przyszła mi sonosfera muzyczna, która powraca do dźwięków wiolonczeli wydobywanych legato wzbogaconych delikatnymi dźwiękami szumu fal, dźwiękiem tyfonu i śpiewem ptaków. Rytmicznie powolne odczytanie, wraz z tłem dźwiękowym, wprowadzają mantrowy charakter fragmentu. Kluczowe jest „ratuj”, które podaję szeptem i mimo, że tekst pozostaje przez cały fragment w podobnej dynamice, to to wykrzyknienie–prośbę, buduję coraz intensywniej, coraz mocniej. Idę kluczem części skierowanej do braciszka. Tu także modlitwa przypomina zaklęcie.

Kiedy prośba podmiotu lirycznego tyczy się podróży do Prania, tyfon i mewy zastępują kwakania kaczek, klekot bociani, śpiew ptaków, kormoranów, rechot żab. Dźwięki fauny mazurskiej stają się gęste i wypierają tłący się pod spodem dźwięk wiolonczeli. Zostaje tylko natura. Tę część kończy podwójny dźwięk tyfonu, wprowadzając spokojny, świetlisty motyw z wokalizą wyśpiewywaną przez kobiecy głos. Muzyka trwa. Kobieta śpiewa, wtóruje jej przyroda. Wydaje się, że obrazuje to stan duszy bohatera – osiągnął spokój. Nic bardziej mylnego. Zaklęcie-modlitwa ukoiliła go tylko na chwilę. Głos żeński wyśpiewuje wysoki dźwięk opuszczając harmonię graną przez wiolonczelę. Artykułuje dźwięk na granicy krzyku. Dźwięk urywa się i wybrzmiewa w ciszy.

18.3. Spektakl

Siedzę na podłodze jak bezbronne dziecko. Samotny. Przede mną leży kartka. Mam zamknięte powieki – próbuję pod nimi wywołać „treści wyobrażeń”, zobaczyć żonę, która mogłaby przynieść ukojenie. „Ratuj, żono” wypowiadam cicho i zaczynam składać kartkę papieru, jeszcze nie wiedząc po co. Prośba rozwija się powoli, jakby wypływała z pustki, z braku.

W pewnym momencie wpada mi do głowy pomysł: z tej kartki można zrobić statek. Moje dłonie wracają do ruchów znanych z dzieciństwa. Udaje się. Sam fakt, że coś się udało, napędza mnie dalej. Wizja podróży zaczyna rosnąć. Niewielka przestrzeń sceny przede mną przestaje być deskami – staje się światem. Morza, tory, lądy, wzgórza.

Zatracam się w wyobrażeniu. Próbuję wciągnąć w nie widzów. Posuwam papierowy stateczek po podłodze, podróżuję nim, jak palcem po mapie. Nie przeszkadza mi, że to tylko kartka – dla bohatera to już pełnoprawna podróż. I przynosi ulgę.

Nagle zmieniam środek transportu. Porzucam stateczek i przenoszę się *na balon*.

Choć w tekście chodzi o transportowy balon, ja widzę balonik z helem – dziecięcy, absurdalny, a jednak wystarczający, by bohater mógł dolecieć do Petersburga. Wyobraźnia biegnie przed słowami.

Na ostatnim „ratuj” stoję z rękami zaczepionymi o belkę nad głową. W swojej podróży docieram do Prania. Wtedy rozbrzmiewa pojedynczy dźwięk kalimby. Wymieniam nazwy zatok i jezior. Zdejmuję w końcu instrument z belki, zaczynam grać płynną, powtarzalną melodię i opowiadam o faunie Prania, o obejściu, o florze. Ten dźwięk i obraz mnie uspokajają. Przez kuchenne okno widzę jezioro, wyspę, trzciny – to przestrzeń, o której mówię – tu jest dobrze. To miejsce istnieje.

Przestaję grać, kiedy wypowiadam „gdy próg”, bo w tej sekundzie, zanim zdążę powiedzieć „dom”, dociera do mnie, że ukojenie było tylko chwilowe. Że w duszy bohatera wciąż pali się niepokój. Trudno przed nim uciec.

Załamany odrzucam kalimbę.

19. Część 18.

Dlaczego jesteś taki sztywny
nieznośnie letni
tliło się
nie tli.

Maciuś mówi:
zawiało ojczyznę
i chlup setę
zawiało ojczyznę
jeszcze seta
a gdy oczy
Misi mętnieją
woła: konkieta!

Taki jeden malutki
podbiera obrzędy
grzędy i rzędy
żarna i żagwie
faktomontaży
ot, krasnoludek
cwaniutki
wyjada nam
z lodówki.

Na serio mów
bratu swemu
(nie gdy jesteś
zawiany)
że pochodzi od Boga
a ruch jest
przeceniany.

Wziął raz jeden poeta
na chatę brzydulę
– jestem głodna miauknęła
w lodówce
zastała
wiersze
i cebulę.

19.1. Interpretacja

To zbiór błysków – krótkich, ironicznych mikro-obrazów. Fragmentów zapisanych z pulsacją mowy potocznej, pogłosem knajpy, pamiętnika i notatnika. Po sekwencji wielkiej, erudycyjnej ucieczki poprzedniej części – tutaj schodzimy na niższe rejestry: ludzkie, kruche, codzienne, czasem śmieszne.

Pierwsze cztery wersy wyglądają jak komunikat, który ktoś kieruje do samego siebie: jest „sztywny”, „letni” – bez żaru, bez energii, w stanie obojętności depresyjnej. „Tliło się / nie tli” jest krótką diagnozą emocjonalnego wypalenia: coś dawniej rozpałało, teraz nie ma mocy. Letniość, martwota, brak iskrzenia.

W kolejnym błysku podmiot liryczny przywołuje groteskowy obraz człowieka próbującego rozprawiać o ważnych ojczyźnianych sprawach. Robi to nad kieliszkiem wódki. Im więcej alkoholu, tym mniej ważne stają się sprawy patriotyczne – każda deklaracja rozpuszcza się w kolejnej „secie”, a na końcu zostaje już tylko komiczna desperacja: miłosny podbój Misi, która sama ma oczy zmaćcone alkoholem.

Trzeci obraz porusza kwestię pasożytowania na kimś, podbierania cudzego życia czy dorobku. Pod nazwanym „krasnoludkiem” bohaterem może kryć się twórca, który kradnie pomysły innym artystom – figura cwaniactwa, kogoś zbyt małego, by stworzyć własny świat, ale wystarczająco zwinnego, by podkraść cudzy.

Następnie pojawia się ton surowego nakazu – jak echo biblijnego przypomnienia, że człowiek „pochodzi od Boga”. Ruch odnosi się tu do ucieczki, krzątaniny, kompulsywności. Spokojny człowiek to ten, który *jest u siebie*, a nie w ciągłej pogoni. To jedyny punkt prawdziwego oparcia.

Finałem tej części jest portret poety, który nie ma w domu nic oprócz wierszy i cebuli. Jedynym *pokarmem*, jaki może zaoferować głodnemu bliźniemu, jest jego poezja. Może wynika to z biedy, a może z tego, że rzeczywistość mu się nie domyka? Ten fragment

można także czytać inaczej – „brzydula”, która udała się do mieszkania poety jest głodna miłosnego spotkania. Zamiast seksu otrzymuje wiersze i cebulę – dla niej to *nic*.

Po ogromnych, metafizycznych spiralach podróży i wielkich nazwiskach poprzedniej części wpadamy gwałtownie w przyziemność. Ogień wiodący podmiot liryczny w poprzedniej odsłonie wypalił się. Ta część jest przełamaniem tonu – pozornie lekka, ukazuje moment bezsilności podmiotu lirycznego. Opisywane mgnienia wprowadzają go w przygnębienie. Dopada go *letniość* dnia powszedniego.

W tej części, tak jak i w poprzedniej, jest pięć strof. Różnią się jednak diametralnie budową od poprzednich. Są różnej długości. Wersy mają krótkie – czasem jednowyrazowe. Rytm tego fragmentu napędzają słowa tworzące zestawy brzmieniowe – od rymów dokładnych („brzydule” – „cebulę”) po luźniejsze współbrzmienia i echa zakończeń („malutki” – „lodówki”). W środkowej strofie występują słowa grzmiące spółgłoskami: „grzędy”, „rzędy”, „żarna”, „żagwie”, „faktomontaży” – pracujące jak chrzęszcząca aliteracja, przypominająca zgrzyt przesuwanych po sobie twardych przedmiotów – dźwięk pasożytnictwa? To wszystko nadaje temu fragmentowi lekkość, rubasność i puls potocznej mowy – ale pod spodem niesie ciężar rozbicia i zmęczenia.

19.2. Słuchowisko

Otwierają się drzwi i dociera przez nie do słuchacza znany już dźwięk brzęczących kieliszków. Tym razem jednak są silniej przetworzone elektronicznie – bardziej piszczące, rozjeżdżające się, jakby traciły stabilność. Towarzyszy im ironiczna melodia wygrywana na wiolonczeli poprzez szarpanie strun. Ten dźwięk nie niesie już figlarności wcześniejszych scen, lecz coś bliższego zgrzytowi: lekko karykaturalny komentarz do opisywanej *letniości*. To właśnie ta *letniość* uruchamia tę melodię.

Na tym tle podaję cztery błyski. Każdy z nich ma inne zabarwienie intonacyjne – tak jakby podmiot liryczny za każdym razem zanurzał się w inną warstwę codzienności. W połączeniu z tłem stają się czterema osobnymi obrazami, które przelatują przez słuchowisko jak migawki pamięci. Ironia wiolonczeli podbija efekt: muzyka komentuje to, czego podmiot nie wypowiada wprost.

To wszystko prowadzi do atmosfery codziennego zmęczenia, w którym świat przestaje lśnić metafizyką. Słyszeć tylko chrzęst, szmer, zgrzyt – i pod spodem rozczłonkowaną mowę kogoś, kto mimo wszystko próbuje dalej mówić do siebie i o sobie, angażując się –

mimo wszystko – w ten świat.

Następnie odzywa się nerwowa, rytmiczna muzyka wygrywana krótkimi pociągnięciami smyczka. Wiolonczela wyraża to, co czuje podmiot liryczny: frustrację i przytłoczenie światem, w którym żyje – i sobą w tym świecie.

19.3. Spektakl

Sfrustrowany wyrzucam sobie, że coś ze mną jest nie tak – że już się „nie tli”: chęć do życia, do pisania, ciekawość świata. Ta pierwsza złość wypuszcza ze mnie cztery kolejne błyski. Każdy z nich wyrzucam w innej pozycji ciała, w innym ruchu – tak jakby bohater za każdym razem próbował dopasować się do rzeczywistości na inny sposób. Skoki, przysiady, równoważnia na rękach, skoki jak żaba – komiczne, groteskowe, lekko żałosne. Obrazują dziwność świata, w którym bohater próbuje się odnaleźć, ale im bardziej próbuje, tym bardziej staje się dla siebie samego parodią. Wszystkie te ruchy są rozpaczliwą próbą *dopasowania się*, odnalezienia rytmu, klucza dostępu.

„Nie tli się” – żar zgasł, bo nic już nie reaguje na żaden impuls, żadna poza nie przynosi ulgi, żaden gest nie potrafi przywrócić sensu.

Mówiąc o tym, że w lodówce u poety kobieta zastała wiersze i cebulę, przypominam sobie, że mam w lodówce kielbasę. I nagle robi się dosłownie. Wyjmuję pęto. Odgryzam kawałek.

20. Część 19.

Inne epitety, inne witryny, inne makatki, inne winiety
inne fikołki, inne szpagaty, inne wolty, inne koziołki
maski magie, maski obrzędy, maski makabry, maskarady
inne palety, inne gamy, inne wachlarze, inne światłocienie
a co jest przygnębienie?
a co przerażenie?

Inna balanga, inna popijocha, inny ochlej, inna bibka
łyk pierwszy, łyk chyłkiem, łyk przelotny, łyk na odczep
inne picie na pohybel, inne w górę serca, inne na zdrowie
ten tylko się dowie, ten tylko ci powie, kto struchlał jak pień
a co jest rzucać się we śnie?
a co zły sen?

Inne marionetki, inne manekiny, inne kukielki, inne pajacyki
inne fiksum dyrdum, inne fiu bździu, inny fioł, inny hopla
inne amulety, inne fetysze, inne talizmany, inne gadżety
a co jest skończony?
a co niepotrzebny?

Kantyczka z pyszczka, oberek z obierek, barkarola spod pola
inne śmichy-chichy, inne szast-prast, inne rach-ciach,
inne gadki, inne głupstwa, inne androny, inne bzdury
a co jest stroić skrzypce?
a co stronić od ludzi?
a ponury?

Inne ćwieki, inne kołki, inne gwoździe, inne śruby, inne nity
inne wersy, inne wersety, inne frazy, inne frazety,
inne szyki, inne zasadzki, inne pułapki, inne wnyki
inny stróż języka mego, inny cieć, inny strażnik, inna czujka
a co jest warta
myśl samobójcza?

20.1. Interpretacja

Ta część *Ba!* jest jak wybuch – formalny, językowy i emocjonalny. Kass buduje ją jako serię wariacyjnych list: „inne epitety, inne witryny...”, „inna balanga, inna popijocha...”, „inne marionetki...”, „inne amulety...”, „inne śmichy-chichy...”. Wszystko tu pulsuje rytmem wyliczeń, które przypominają karnawał rzeczy, słów i masek. To kontynuacja motywu wahadła z poprzednich części: teraz rozhuśtane nie tylko psychicznie, ale także językowo. Wszystko jest „inne”, bo bohater jest w stanie, w którym świat się nie skleja. Każdy element jest wariantem czegoś znanego, ale rozstrojonym – jak życie K. Podmiot liryczny wydaje się rozciągać znaczenia słów. Testować ich brzmienia. Odkryć je na nowo, poczuć. Jakby szukał ratunku w języku. W samym środku tej werbalnej feerii pojawiają się nagle zatrzymania, miejsca ciemne, pęknięcia. Pytania, które wyrwają czytelnika z gry słów: „a co jest przynębienie?”, „a co przerażenie?”, „a co zły sen?”, „a co niepotrzebny?”, „a ponury?”.

To są momenty, w których wiersz zatrzymuje się i pyta o sedno. Wybija się z rytmu i dotyka rdzenia mroku wpisanego w istnienie. Wśród śmieszności, pajacyków, *śmichów-chichów* stoi pytanie o śmierć. To nie jest metafora. To moment, w którym bohater próbuje nazwać ciężar, który nosi. „A co jest warta myśl samobójcza?” – to pytanie nie szuka odpowiedzi. Ono mierzy temperaturę mroku. W tej części słowo nie jest już błyskotką – staje się narzędziem dotykania rzeczy granicznych.

Jesteśmy po wielkiej erudycyjnej ekstazie podróży w części siedemnastej. Ten fragment jest jak *skurcz* po wcześniejszym *rozciągnięciu*. Jakby bohater próbował szukać ratunku dla siebie, w sobie – w języku.

Rytm tej części *Ba!* rodzi się nie z tradycyjnej wersyfikacji, lecz z mechanizmu wariacyjno–pulsacyjnego: stałego rytmu wyliczeń, który zostaje co jakiś czas przerywany pytaniem. Każda sekwencja obraca się wokół jednego rdzenia. Po każdej następuje nagle zatrzymanie. Efekt przypomina fermatę – pauza zatrzymującą cały utwór.

Pięć zwrotek – w środkowej pięć wersów, a w pozostałych sześć. W końcowych wersach strof 1, 2 i 4 występują pojedyncze rymy przyspieszające rytm („światłocienie” – „przerażenie”, „pień” – „sen”, „bzdury” – „ponury”). Wyliczenia zapisane są długimi wersami. Końcówki strof z pytaniami, które zatrzymują rytm, zapisane są krótkimi, nerwowymi wersami.

20.2. Słuchowisko

Nerwowa muzyka urywa się. Z ciszy wydobywa się mój głos, rozpędzający powoli wyliczankę przedmiotów i pojęć. Chciałem uzyskać efekt, w którym czuć będzie, że podmiot liryczny – bohater słuchowiska – topi się w zalewie słów, że każde dotyka go inaczej, drażni, doskwiera, a przy tym każde wydaje się niewłaściwe. To tylko pojęcia, które nie niosą ratunku; przeciwnie, przytłaczają go samą mnogością swoich znaczeń.

Wydobywam ten stan stopniowym rozpędzaniem fraz, ale pomaga w tym także reżyser dźwięku, który wprowadza efekt stereofonicznej wędrówki głosu od prawego kanału do lewego. Dzięki temu słuchacz zostaje wciągnięty w to zmaganie ze słowem: musi podążać za głosem, który co chwilę pojawia się z innej strony, otaczając go kolejnymi skojarzeniami. Słuchacz staje się świadkiem i uczestnikiem językowego chaosu, w którym tkwi podmiot.

Każdą strofę wieńczy znaczące pytanie i każde z nich oddzielone jest nagłym wejściem muzyki, która nerwowo pojawia się i równie nerwowo znika. Te krótkie, ostre interwencje mają funkcję *cięcia*: zatrzymują rytm wyliczenia i wskazują miejsca, w których wiersz dotyka mroku, sedna, niewypowiedzianego ciężaru. Muzyka wiolonczeli – raz poszarpana, raz przeciągająca się – odzwierciedla jego stan psychiczny: rozbitcie, przeciążenie i nerwowy puls, który przebija spod wszystkich prób złapania sensu.

20.3. Spektakl

Kiedy zamykam lodówkę i odgryzam kawałek kielbasy, dochodzi do mnie, że leży tam jakaś kartka – jak w poprzedniej części poematu wiersze w lodówce. (Znów celowo gram na granicy tautologii, mieszam wysokie z niskim.) Wyjmuję ją i zaczynam czytać.

Odczytuję kolejne ciągi słów, próbując je poczuć, wyobrazić sobie ich kształt i ciężar. Bardzo szybko stają się moim wirem: przytłaczają mnie, dobijają, przygniatają. To trudne zadanie, męczące, fizycznie wyczerpujące. Każde „inne” epitety, witryny, popijochy i marionetki przechodzą przeze mnie jak osobne uderzenia. Próbuję przepuścić każde słowo przez siebie – naprawdę poczuć jego ciężar na wargach. Próbuję istnieć tymi słowami.

Z kartką papieru w dłoni przemierzam przestrzeń między widzami, poruszając się na kolanach, jakby ta pozycja była jedyną możliwą pod naporem języka. Ten galop słów wciąga mnie tak, że przestaję widzieć publiczność – widzę tylko rytm wyliczeń, które idą coraz szybciej, coraz ciaśniej. I wtedy – nagle – zatrzymuję się przed ostatnim pytaniem.

Wstrzymuję oddech. Dopiero po pauzie wypowiadam je wprost, bez cienia metafory:
„A co jest warta myśl samobójcza?” To mrożąco bezpośredni komunikat.

21. Część 20.

Puk puk puk.

Lekarz:

leczę ludzi, a oni i tak umierają.

Poeta:

Leczę słowa, a potem umieram.

Płuca: wypuk jawny, szmer pęcherzykowaty

czaszka: na opuk niebolesna

puk.

21.1. Interpretacja

„puk, puk, puk.” – to może być pukanie do drzwi gabinetu, albo opukiwanie ciała podczas badania lub pukanie od środka – z wnętrza czaszki, z najciemniejszego miejsca psychiki. W ciszę po pukaniu wchodzi dwa głosy: lekarza i poety. Ta część jest jak miniaturka z *Teatryku Zielona Gęś*. Krótki skecz, oparty na paradoksie, błysku ironii. Lapidarna konstrukcja, z pozoru lekka, która niesie jednak ciężar.

Lekarz mówi prawdę prostą do bólu: medycyna może jedynie odwlekać, nigdy ocalać ostatecznie. Poeta mówi, że jego praca także kończy się śmiercią. To dwa zdania, które nie są dowcipem, lecz przyznaniem się do bezradności wobec śmierci, pustki, nicości. Następnie – jakbyśmy otworzyli kartę choroby – wraca język szpitalny, ale tym razem zapisany w formie, którą możemy odebrać jako personifikację narządów. Przemawiają narządy, części ciała – płuca i czaszka. Jak w *zielonogęsiowej* odsłonie. Ciało informuje, że jest *w normie*, a przecież będąc *w normie* także zbliża się do śmierci. Ostatnie, pojedyncze „puk” zastępuje wykrzyknienie „Kurtyna!”. Nie ma już serii puknięć – jest jedno. Ostateczne. Pukanie do drzwi śmierci, albo – na odwrót – pukanie śmierci do poety.

Po długim szukaniu ratunku w języku, muzyce, kulturze, geografii i modlitwie – bohater staje wobec trudnej prawdy: przed śmiercią nie ma ratunku.

Rytm tej lapidarnej części tworzy kompozycja klamrowa związana z pukaniem, zabawa słowem („puk” – „opuk”) oraz zapis w formie kwestii w scenariuszu.

21.2. Słuchowisko

Otwierają się i z hukiem zamykają drzwi. Nastaje cisza. Na jej tle przedstawiam tę miniaturę. Staram się wydobyć z niej absurd, podkreślając tonacje wypowiedzi lekarza i poety. Diagnozę płuc i czaszki podaję z chłodem kartoteki szpitalnej – beznamiętnie, jak odczytywany parametr. Korzystam z klamrowego „puk”, wydobywając satyrę, lecz pozostawiam w niej nutę niepokoju: w tym skeczu *coś* naprawdę puka.

Ta miniatura, podana w ten sposób, ukazuje słuchaczowi moment przeblysku: krótkie zetknięcie się groteski z prawdą ostateczną. Pokazuje, że nawet żart – ten *zielonogęsiowy*, niby lekki – może odsłonić przepaść, którą bohater próbuje zakrywać ironią.

Po niej znów pojawia się nerwowa muzyka wiolonczelowa. Jest jednak dłuższa, bardziej męcząca dla odbiorcy. Brzmi, jakby się zapętliła – jakby mogła trwać bez końca. Obrazuje to stan wewnętrzny bohatera słuchowiska: napięcie, które nie znajduje ujścia. W pewnym momencie dźwięk jednak urywa się i stopniowo rozmywa w ciszy.

21.3. Spektakl

Niewygodę, którą pozostawiło po sobie pytanie, postanawiam zatrzeć scenką satyryczną. Trzykrotne „puk, puk, puk” wprowadza nową narrację – jakby ktoś otwierał drzwi do innego rejestru, lżejszego, choć nie mniej prawdziwego. Idę w stronę miejsca przeznaczonego diagnozom szpitalnym i właśnie stamtąd przedstawiam ten miniaturowy skecz.

Zarysowuję postać lekarza, potem poety. Później – z zamkniętymi ustami – mówię tak, jakby głos zabierały płuca. W końcu czaszkę *opukuję* uderzeniem głowy w belkę. Ten gest balansuje na granicy farsy i autodestrukcji – ma śmieszyć, ale i niepokoić, bo ciało staje się tu narzędziem pointy.

To wszystko razem jest satyryczną sceną – *głupotą*, znaczącą i nieznaczącą zarazem. Ma za zadanie rozbić na moment ciężar pytania, które padło wcześniej. Jakby bohater pragnął przykryć ciemność krótką błyskotką, przerysowaniem, parodią.

A jednak, mimo lekkości, w tej chwili czuć napięcie: skecz jest tylko cienką peleryną zarzuconą na coś, czego nie da się naprawdę zagłuszyć. Świadkowie zdarzenia, widzowie, nie zostali rozbawieni – zabrani ze smutku i grozy. Ja tym bardziej.

22. Część 21.

A ruch, seks, orgazm, ciało
a teorie, formuły, systemy
a wtedy gdy się doleciało
gdy wrzasnęli: nie chcemy
a kwant, kosmos, pustka
dadaizm, feminizm, ateizm
gdy stan twój wzięli na usta
na romby i trójkąty pocięli
a telewizja, sejm, partie
celebryci, politycy, prezesi
nawet te kolana obdarte
gdy dobrze robiłem Czesi
także wiersz Juliusza, Adama
i poemat od prerii do Syberii
plama po oleju, krwi plama
prawo własności i prawo serii
forsa, sława, media, spryt
przystawka i czwarte danie
mówię panu, bum-cyk-cyk
to wszystko przereklamowane.

22.1. Interpretacja

Część dwudziesta pierwsza to językowy wybuch – gwałtowny, rwący strumień wyliczeń przywołujących tematy: biologii, ideologii, sztuki, popkultury, polityki, mediów. To świat w nadmiarze. Bombardujący bodźcami. Nazywający wszystko wprost. Podmiot liryczny podsumowuje go: „to wszystko przereklamowane”. Jakby poeta jednym ruchem unieważniał cały świat, który przed chwilą wymienił. Ironia, dystans, zmęczenie – wszystko tu wskazuje, że żaden z tych elementów nie daje podmiotowi lirycznemu oparcia. To anty-hymn współczesności, skondensowany protest wobec epoki, która nie była jego doświadczeniem, a która w poemacie staje się przestrzenią egzystencjalnego zagubienia.

Pojawiają się tu realia i konteksty współczesne, m. in. telewizja i celebryci. Regularne nadawanie programów telewizyjnych w Polsce rozpoczęło się 23 stycznia 1953 roku, ale telewizja w domach stała się powszechna stopniowo w latach 70. i 80.. Celebryta – „słowo w języku polskim pojawia się od 2009 roku: statystyki wyszukiwarki Google pokazują, że do stycznia 2009 wyraz ten w zasobie słów polskiego internauty nie istniał”⁶¹. Te słowa nie mogłyby paść z ust K. w roku 1952. Wtedy nie było kultury celebryckiej, nie było telewizyjnej polityczności w dzisiejszym sensie, nie funkcjonował język popkulturowy, który poemat tutaj cytuje. Wydaje się także, że świat przebodźcowania i zalewu wszystkim zewsząd naraz nie istniał. **To wyraźny sygnał, że podmiot liryczny nie jest Gałczyńskim, a jedynie korzysta z jego cienia, jego losu, jego drgnień. Ba! nie rekonstruuje życia autora *Zielonej gęsi*, lecz używa jego biografii jako lustra do opowieści o współczesnym człowieku.**

Rytm jest szybki, nerwowy, niemal rapowy, oparty na pulsie wyliczeń. Potęgują to rymy ABAB (dokładne i niedokładne) w klauzulach. Podobnie jak w innych partiach poematu nie występuje dokładnie przeprowadzona struktura – wszędzie zachodzi przełamanie – tak i tu, w połowie fragmentu, układy słów rozsypują się, by w drugiej części próbować powrócić do struktury.

22.2. Słuchowisko

Znów otwarcie drzwi i znów dźwięk kieliszków. Podaję tekst zgodnie z jego zapisem, korzystając z wyznaczonego przez wiersz rytmu. Mówię w sposób, który podkreśla zmęczenie bohatera światem – znużenie nadmiarem, przebodźcowaniem, lawiną pojęć i tematów. Można interpretować to również tak, że bohater pije i staje się coraz bardziej nietrzeźwy. Tę drugą interpretację wspiera nałożony na głos efekt. Najpierw odbija on dźwięki kieliszków – słyszymy je w zapętleniu, przesuwane od przodu do tyłu. Następnie to samo zaczyna dziać się z mową: najpierw delikatne echo, potem echo coraz silniejsze, aż w końcu dublujące i deformujące się słowa. Z czasem głos przestaje powtarzać sens, a zaczyna powtarzać jedynie dźwięki, zamieniając wypowiedź w niezrozumiały bełkot. Ten zabieg sprawia, że słuchacz doświadcza nie tylko treści, ale i rozpadu percepcji: świat jest „przereklamowany” nie dlatego, że podmiot go ocenia, lecz dlatego, że nie jest już w stanie go udźwignąć w tej formie.

⁶¹ „Celebryta”, *Wikipedia*, dostęp online: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Celebryta>, dostęp: 18.01.2025.

Po tej części znów wybrzmiewa ostra muzyka skrzypcowa – *piłowanie* strun. Muzyka zaczyna pulsować naprzemiennie na dźwiękach wysokich i niskich. To znak: bohater wpada w kolejne oscylacje, znów zostaje porwany przez własne wahadło. Świat *rozjeżdża* mu się pod stopami, a muzyka – jak jego świadomość – traci stabilny punkt oparcia. W końcu urywa się.

22.3. Spektakl

Wychodzę do sąsiedniego pokoju i wracam z radiem. Ustawiam je z jednej strony sceny, a sam siadam naprzeciwko, po drugiej stronie. Włączam nagranie. Rozbrzmiewają pierwsze dźwięki piosenki – tekst część 21. poematu wyśpiewuje Mirosław Czyżykiewicz. Słuchamy razem. Jest we mnie duma – że *słowa mojego autorstwa* zostały nagrane przez barda, że ktoś tak ważny je wyśpiewał. Moje ego zaczyna rosnąć, łechce mnie poczucie mocy, sukcesu, uznania. Dumny dośpiewuję fragmenty do nagrania. Widzowie współuczestniczą w tym momencie ze mną. Ale im dłużej to trwa, tym wyraźniej czuję, że coś tu jest nie tak. Nagle nie mogę tego wytrzymać. Dochodzi do mnie kabotynizm mojego gestu – jego sztuczność, próżność. To, co miało być przełamaniem, staje się autoparodią.

Rzucam się do radia i gwałtownie wyłączam nagranie.

23. Część 22.

Kim jestem?
Ikoną poety
jak tyle innych ikon
na firmamencie świata
chcę przeniknąć siebie
na przestrzał
i dotknąć ścianę
w którą jest wbity
ćwiek mojej duszy
gloria

amen.

23.1. Interpretacja

Po głośniejszej, zrytmizowanej i mieniącej się obfitością części następuje zatrzymanie. Cisza, w której pada pytanie fundamentalne: „Kim jestem?” Bohater stoi wobec ogromu świata, którym został zalany – ideologii, teorii, ciała, popkultury, mediów, polityki. Wobec chaosu musi ukonstytuować siebie. Odpowiada: „Ikoną poety / jak tyle innych ikon / na firmamencie świata”. I jest to zdanie autoironiczne i tragiczne zarazem. Próba dotknięcia własnego *rdzenia* może okazać się jedynym ratunkiem. Mówiący deklaruje chęć przejścia przez siebie, aby rozpoznać ćwiek duszy, zobaczyć go i dotknąć metaforycznej ściany, w którą jest wbity. Podmiot liryczny chce zrozumieć co więzi jego duszę. Co go definiuje.

Końcowe „gloria / amen” uruchamia kolejne napięcie: czy to modlitwa? ironia? bluźnierstwo? A może po prostu kapitulacja? „Gloria” i „amen” bez treści. Rytuał, który niczego nie zamyka.

Ta część jest krótka i *ściśnięta*, operuje ostrą, skondensowaną frazą. Zawieszona między autoironią a metafizycznym szeptem. Po raz pierwszy od wielu fragmentów bohater nie szuka ratunku w świecie zewnętrznym, nie wykrzykuje *ratuj!* do bliskich, ale zwraca się ku sobie i pyta „kim jestem?”.

Wiersz jest tu nieregularny, rytm przypomina rwany tok myślenia. Wersy mają od dwóch do siedmiu sylab.

23.2. Słuchowisko

Wiersz tej części podaję w ciszy. Prosto, lecz z cieniem prześmiewczości – jakby bohater kpił sam z siebie, z własnej pozy, z tego, czym się zajmuje, jaki nadał sens swojemu życiu. To ironia skierowana do wewnątrz. Takie podanie tekstu pozwala usłyszeć, że pytanie „kim jestem?” nie jest tu wypowiedziane z patosem, lecz raczej z bezradnym uśmiechem, z prześmiewczą rezygnacją.

Cisza staje się przestrzenią, w której ta autoironia wybrzmiewa mocniej. Nie ma muzyki, która by ją złagodziła. Nie ma dźwięków, które mogłyby zasugerować metafizyczny ton. Bohater zostaje sam ze swoim pytaniem – i ze swoją kpina. W końcowym „gloria” pozwalam, by w głosie pojawił się ledwie słyszalny grymas: coś pomiędzy bluźnierstwem a kapitulacją. Jakby bohater odmawiał modlitwę o sobie, nie wierząc już w żadną jej moc. Jednak „amen” wypowiedziane jest z pokorą – w zgodzie z losem, który jest dla niego przygotowany.

23.3. Spektakl

Pochylony nad radiem, w zawstydzeniu, w niemocy poradzenia sobie z ciężarem własnej egzystencji, zadaję pytanie: „kim jestem?”.

Zrywam sytuację i idę wstawić wodę na herbatę. Ten codzienny gest, niemal banalny, działa jak przecięcie wcześniejszego uniesienia. Kiedy czajnik zaczyna szumieć, wchodzę na ławę stojącą w części kuchennej.

Szum wody uruchamia wyobraźnię. Czuję się nagle jak Kordian na Mont Blanc – „posąg człowieka na posągu świata”⁶². Stoję wysoko, patrzę w dal. Wykrzykuję do zgromadzonych ludzi, którzy wydają mi się odlegli, jakby oddalili się wraz z moim nagłym wzlotem. Ogłaszam swoją wolę, mój cel, coś na kształt życiowego credo. Ta chwila trwa.

Gdy kończę przedostatni wers, czajnik się dogotowuje. Pstryka. Ten drobny domowy dźwięk natychmiast sprowadza mnie na ziemię. Nagle widzę, gdzie naprawdę jestem. Widzę, co robię. Wszystko, co przed chwilą budowałem – wzniosłość, posagowy gest – pęka jak bańka mydlana. Komentuję tę sytuację słowem „amen”. Nie jako afirmację, lecz jako trzeźwe, ciche uznanie faktu. Amen – czyli: *tak jest*.

⁶² Juliusz Słowacki, *Kordian*, [w:] *Dramaty*, oprac. zbiorowe na podstawie wydania *Dzieł* Juliusza Słowackiego podred. Juliana Krzyżanowskiego, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955, s. 63.

Nalewam wodę do kubka, zabieram porzuconą wcześniej kiełbasę i kieruję się do pokoju obok na odpoczynek. Po drodze zabieram ze sobą radio.

24. Część 23.

Córeczko ratuj, przynieś kałamarz, ten srebrny jak płotka
i pióro, lecz wpierw zamocz stalówkę w różanym brzasku alei,
tej, gdzie stoi nasz dom, napiszę ci jeszcze jeden wierszyk o tym,
jak czyżyk na parapecie celi

chce być gołąbkim pokoju i dopomina się
tak śmiesznie, szyjką i dzióbkiem, aby roznieść
te strofy do wszystkich ludzi dobrego serca
od Dublina po Rzym, od Pragi po Wolę, od Prania do Krakowa
od Sopotu do Gdyni; tam napisałem, że wróciłem i żyję.

Dam mu jeszcze kijek, taki kijek-kirek,
a gdzie mu z dzióbka wypadnie, tam zakwitną konwalie,
a to pióro to chciałbym, żebyś po mojej śmierci wrzuciła do Wisły,
może ci się przyśni

jak rzeką płyną róże zakwitające z pióra czyżyka
który i strofy, i piórko w niej zgubił 20 grudnia, gdy wracałem
przez park i nie zdążyłem go spytać, czy trafił do ludzi,

bo sam się do nich spieszyłem, a czyżyk,
powiedział mi o tym pielęgniarz piszczący fraszki co niedziela,
odleciał do Madonny, wreszcie zrozumiał, że wyfrunął
spod pędzla Dürera.

24.1. Interpretacja

Część dwudziesta trzecia to ostatnie, najbardziej czułe i jednocześnie najbardziej przejmujące „ratuj” w całym poemacie. Kira Gałczyńska powiedziała w rozmowie z Wojciechem Kassem: „To był element charakterystyczny dla psychiki mojego ojca: zawsze, kiedy było mu bardzo ciężko, zwracał się ku ukochanym postaciom (...)”⁶³ – może w tym należy szukać genezy wołania o „ratunek” w całym poemacie? W tej części wybawieniem przyniesionym przez córkę ma być pióro i kałamarz, dzięki którym napisać będzie mógł

⁶³ Wojciech Kass, „W oczekiwaniu na najwyższy ton. Z Kirą Gałczyńską rozmawia Wojciech Kass”, *TOPOS. Dwumiesięcznik literacki*, nr 4 (143) 2015, s. 25.

dla niej „jeszcze jeden wierszyk”. Córka staje się powierniczką jego ostatniego słowa i depozytariuszką pamięci. Tekst wybrzmiewa jak poetycki testament.

Symbolika rozrasta się tu w misterną sieć znaczeń. „Różany brzask alei” odsyła do Alei Róż w Warszawie – ostatniego adresu poety. Miasta wyliczone w wierszu tworzą mapę jego życia: Dublin, Rzym, Praga, Kraków, Pranie, Gdynia. Pojawia się tu także Sopot, który nie należy do biografii Gałczyńskiego, ale jest rodzinnym miastem Wojciecha Kassa!

Centralną figurą tej części jest jednak bohater przyszłego wierszyka – czyżyk siedzący na parapecie celi (szpitalnej?), który „chce być gołąbkim pokoju”. To bezpośrednie nawiązanie do obrazu *Madonna i Dzieciątko z czyżkiem* Albrechta Dürera. W poemacie czyżyk staje się posłańcem strofy, dobrej nowiny, ratunku – ma unieść ją „do wszystkich ludzi dobrego serca”. Jest jak wysłannik czułości. Ptaki były znanym symbolem od wielu stuleci, szczególnie w średniowieczu. Dziś ta symbolika rzadko jest przywoływana, lecz dawniej była oczywista. Z powodu umiejętności latania ptaki symbolizowały to, co duchowe i bliskie niebu. O tej symbolice w swoim esej *Czyżyk i Jezusek* pisze historyk sztuki Marek Sikorski:

„Ptaki miały też głębsze znaczenie, symbolizowały Zmartwychwstanie. (...) Motyw ptaka symbolizującego ofiarę Chrystusa występował często w figurach i obrazach przedstawiających Madonnę z Dzieciątkiem. Zwykle tym ptakiem był czyżyk i nie jest to przypadkowe. (...) Czyżyk to ptak, który posiada na główce krwisto-czerwone piórka. To właśnie ten szczegół zdecydował, że wspomniany ptak występował w przedstawieniach Madonny z Dzieciątkiem. Stał się symbolem krwawej ofiary Chrystusa. (...) Motyw ten oparty był na słowach Biblii. Czyżyk to ptak, który buduje gniazda z ostu. Oset to przecież chwast. Według Biblii to symbol grzechu i potępienia. .. (...) Chrystus to czyżyk, który buduje gniazda z ostu, przekształca podły chwast w gniazdo - symbol życia i wiecznego spoczynku w Bogu.”⁶⁴

Podmiot liryczny odwołuje się do tej symboliki. Chce podarować córce „jeszcze jeden” wierszyk, w którym czyżyk ma być gołąbkim pokoju i roznosić strofy „do ludzi dobrego serca”. Te strofy niesione przez czyżyka są tu jak ewangelia. Podmiot liryczny chce zostawić to po sobie. Taki ma być ratunek.

W części tej pojawia się również „kijek-kirek” – wyraźna, czuła aluzja do Kiry. Gałczyński po powrocie z wojennej tułaczki zapytał córkę, która otworzyła mu drzwi „Ale ty nie jesteś Kijek?”⁶⁵ Tak mówił do córki. Rozpoznajemy więc w adresatce słów córkę Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. W poemacie czyżyk ma otrzymać kijek jak różdżkę,

⁶⁴ Marek Sikorski, „Czyżyk i Jezusek”, *Salon24*, dostęp online: <https://www.salon24.pl/u/slaskie-osobliwosci/714345,czyzyk-i-jezusek>, dostęp: 18.01.2025.

⁶⁵ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, dz. cyt., s. 169.

która tam, gdzie upadnie, sprawi, że „zakwitną konwalie”. To gest powierzenia córce symbolicznej ciągłości: by wiersz mógł dalej kwitnąć. Ale należy też zauważyć, że w „kijek-kirek” wpisany jest „kir”, czyli czarny materiał żałobny na trumnie lub fladze.

Szczególne znaczenie ma także prośba wrzucenia pióra przez córkę do Wisły, po śmierci podmiotu lirycznego. To ofiara i znak pamięci: niech rzeka poniesie to, czego poeta nie zdążył dopowiedzieć. Konstanty Ildefons zapisał w 1948 roku w finale wiersza *Trąbki świątecznej pocztę*: „Gdy mi kiedyś serduszko pięknie, / wspomnijcie mnie czasem pięknie, / że był taki facet księżycowy. / MOJE PIÓRO WRZUĆCIE DO WISŁY / MOJE CIAŁO NA CZTERY WIATRY / MOJE SERCE DO SKRZYNKI POCZTOWEJ.”⁶⁶

„20 grudnia” – w wirze słów poematu występują tylko dwie daty, a ta budzi szczególną czujność. W biografii Gałczyńskiego nie odnajdujemy dla niej odwołania. To jeden z tych dni, kiedy zbliżają się najbardziej rodzinne dni w ciągu roku, czyli święta Bożego Narodzenia. Tak czytałem to przygotowując się do nagrania słuchowiska w 2020 roku. Jednak kiedy pracowałem nad sceniczną wersją cztery lata później, dostrzegłem coś jeszcze. Wojciech Kass napisał *Ba!* w roku 2013. Kira Gałczyńska, ostatnia żyjąca świadkini życia Gałczyńskiego, zmarła 20 grudnia 2022 roku. Poemat – zapisany dziewięć lat wcześniej – jakby przeczuł tę datę, co potwierdza intuicję Feliksa Netza o głosie „z tej, ale i z tamtej strony”. W części poświęconej córce poeta Kass wpisał dzień jej późniejszej śmierci. Tego dnia w poemacie bohater wracał przez park śpiesząc się do ludzi i nie zdążył zapytać czyżyka czy trafił do „ludzi dobrej woli”. O tym co stało się z ptakiem dowiedział się od pielęgniarki piszczącego fraszki.

Czyżyk „odleciał do Madonny, wreszcie zrozumiał, że wyfrunął / spod pędzla Dürera”. Ptak powraca do źródła swojej formy: do sztuki, z której został *wyjęty*, tak jak poeta powraca do źródła swojej pieśni. W tym jednym ruchu Kass scala wszystkie linie znaczeń prowadzące przez część dwudziestą trzecią: religijną symbolikę ptaka-ofiary, autobiograficzną pamięć Gałczyńskiego, wątek córki jako depozytariuszki głosu, a także metafizyczną intuicję, że życie i sztuka domykają się w jednym geście powrotu do swojego rdzenia. Czyżyk, rozpoznając siebie jako stworzenie *spod pędzla Dürera*, zyskuje rangę przewodnika między światem doczesnym a wiecznym.

Ta sekwencja staje się jednym z najczulszych momentów całego poematu. Kass splata w niej biografię Gałczyńskiego z własną wrażliwością, proponując figurę pożegnania, która wybrzmiewa szeptem w ostatnim „ratuj”. Już nie dramatycznym, lecz czułym –

⁶⁶ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Trąbki świątecznej pocztę*; w: *Wiersze*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 333.

powierzonym córce. To ona ma ponieść dalej sens, którego poeta nie zdoła wypowiedzieć(?), zrozumieć(?) do końca. Finał tej części nie jest zamknięciem, lecz przejściem: powierzeniem pamięci, która ma ocalić głos, jeśli nie życie.

Ta część ma pięć strof. Fraza jest szeroka, płynna. Przerzutnie między zwrotkami sprawiają wrażenie zawieszenia myśli. Forma wiersza jest nieregularna.

24.2. Słuchowisko

Śpiew ptaków, szum fal i przeciągłe dźwięki wiolonczeli wprowadzają spokój – jakby świat na chwilę zatrzymał się, by zrobić miejsce dla ostatniej, najdelikatniejszej prośby o ratunek. Na tym tle rozpoczynam podawanie wersów tej części. Tym razem modlitwa–zaklęcie skierowana jest do córki, dlatego zaczynam ciepło, miękko, z intencją troski. Chciałem, by głos brzmiał tak, jak brzmi dorosły opowiadający dziecku historię tuż przed snem: łagodnie, z czułością, z pragnieniem ochrony. Ukrywam w tej tonacji strach i prośbę o ratunek. Im bliżej końca, tym jednak wyraźniej na pierwszy plan wysuwa się niepokój. Bohater słuchowiska traci pewność swoich myśli. Zaskakuje go, że o losie czyżyka dowiaduje się od człowieka „piszczącego fraszki” – groteskowego posłańca, który nie pasuje do wysokiej tonacji jego nadziei. W głos wkrada się zwątpienie, pauzy są większe.

Niepewność bohatera narasta. Nie wie, czy czyżyk dotarł „do ludzi dobrego serca”. Nie wie, czy strofy zostały uniesione. I – co najboleśniesz – nie wie, czy on sam dotarł do ludzi. Jego głos zaczyna słabnąć. Wierszyk o czyżyku został napisany, ale czy jest zgodny z pierwotną intencją?

W finale zostaje jedynie głos, wiolonczela i śpiew przyrody – jakby sama natura przyjęła na siebie obowiązek podtrzymania pieśni, którą bohaterowi coraz trudniej nieść.

24.3. Spektakl

W pokoju obok kładę się na łóżku, ale widzą to tylko niektórzy widzowie przez uchylone drzwi. Z tamtego pomieszczenia dobiega świergot ptaka. Zaczynam mówić z drugiego pokoju tak, jakbym zwracał się do córki, która jest tam, gdzie siedzi publiczność. Prowadzę monolog, na jakiś czas fizycznie opuszczam widzów fizycznie.

Wracam dopiero na słowach: „tam napisałem, że wróciłem i żyję”. Spinam w ten sposób dramaturgię i utrzymuję uwagę widzów. Po tym zdaniu chcę wrócić z powrotem do sypialni, ale na stojącym krześle dostrzegam córkę. To omam – kolejne zwidzenie.

Tego jednak nie wiem. Czule rozmawiam z córką, przestając zwracać uwagę na widownię.
Po tym wracam do sypialni.

25. Część 24.

Z kolumnad
gazet wygnany
wiersz.

Pod strzechą
swojską kopnięty
wiersz.

W warszawskim
salonie wyśmiany
wiersz.

W ośle
ławce posadzony
wiersz.

Przed sejmem
do kubła wrzucony
wiersz.

Przez gołębie
we Lwowie obsrany
wieszcz.

Kłoszarda
na kielicha woła
wiersz.

Bomba
w sercu wariata
wiersz.

Do kliniki
na eutanazję wieziony
wiersz.

Na ciebie
robaczku pokazuje
wiersz.

25.1. Interpretacja

Ta część poematu diagnozuje los wiersza we współczesnym świecie. To odbicie figury z wcześniejszych części: tam było diagnozowane ciało bohatera, a tutaj diagnozie podlega wiersz. Rozpoczyna się litania upokorzeń słowa. Wiersz zostaje wypchnięty z każdej przestrzeni publicznej, z każdego miejsca, w którym kiedyś literatura była traktowana z powagą. Nie ma już oparcia ani w prasie, ani w kulturze, ani w życiu społecznym. Staje się czymś przepędzanym, zbędnym, niechcianym. Nie ma dokąd pójść. Trafia do ciała chorego na umyśle i wreszcie do kliniki „na eutanazję”. W tym fragmencie Kass mówi nie tylko o losie K., ale szerzej: o losie słowa w świecie, który traci wrażliwość.

Wiersz ma ciało – jest „kopany”, „sadzany w oślej ławce”, „wyśmiewany”, „porzucany w kubie”. Przełamanie pojawia się w wersie „przez gołębie / we Lwowie obsrany / wieszcz”. Tu „wiersz” zastępuje „wieszcz”. Ten obraz demaskuje status poety: nawet figura narodowa, wyniesiona do rangi wieszcza, może zostać sprowadzona do roli przedmiotu, który brudzi ptak. Jaka jest więc pozycja współczesnego twórcy słowa?

Ostatni wers – „na ciebie / robaczku pokazuje / wiersz” – zmienia perspektywę. Wiersz nie jest już ofiarą, ale zwraca się do odbiorcy: ma moc oskarżenia, wezwania, wskazania winy. To odwrócenie ról sprawia, że cała sekwencja brzmi jak moralitet: świat odrzuca poezję, ale to poezja zachowuje zdolność sądu i trwa. Wiersz ma moc i czeka na swojego czytelnika. Zostaje sprowadzony do poziomu chodnika, kubła, oślej ławki, ale i z tej pozycji spogląda nam głęboko w oczy.

Wersy tej części są krótkie, ułożone w tercyny. Zakończone słowem „wiersz”, które powraca jak echo, nadając rytm. Zgodnie z zasadą poematu – w której po wprowadzeniu zasady w struktury tekstu, jest ona przełamywana – tak i tu załamuje się cykl poprzez słowo „wieszcz”. Wiersz utrzymany jest w charakter litanijny. Kolejne tercyny są niczym zawołania kantora. Prowadzony jest w trybie bezosobowym.

25.2. Słuchowisko

Rozlega się wycie syreny – jak sygnał alarmowy dla słowa, które zaraz zostanie wystawione na próbę. Na dźwięku alarmu rozlega się chybotliwy dźwięk wiolonczeli. Na tym tle rozpoczynam podawanie litanii wygnania wiersza. Tak jak wcześniej diagnozowano ciało K., tak teraz diagnozowane jest ciało wiersza.

Zawołania nagrałem na jednym śladzie, a odpowiedzi – „wiersz”, „wieszcz” – na drugim. Ten podział pozwolił stworzyć efekt głosowej dwoistości: jakby bohater prowadził dialog z samym sobą, a może – jakby sam wiersz, przez poetę, odpowiadał na zarzuty świata.

W finale ostatnie słowo – „wiersz” – wybrzmiewa podwójnie: oba ślady nakładają się na siebie w jednym momencie. Ten efekt nie jest ozdobnikiem, ale znaczeniem: dwa głosy zgadzają się. Wiersz, choć wygnany, wyszydzony, przepędzony, zachowuje swoją siłę. Przetrwa. Wiersz patrzy na nas.

Słuchacz zostaje wciągnięty w tę relację. W ostatnim „Na ciebie / robaczku pokazuje / wiersz. ” słyhać nie tyle rezygnację, ile oskarżenie i prośbę zarazem: *to ty zdecydujesz, czy słowo będzie żyć dalej.*

25.3. Spektakl

Wychodzę z kubkiem w dłoni z pokoju, zamykam za sobą drzwi i zaczynam powoli przemierzać przestrzeń po przekątnej. Małymi, drobnymi krokami – jak ktoś, kto dźwiga ciężar większy niż jego własne ciało. Wezwanie, łyk, „wiersz”, krok. Wezwanie, łyk, „wiersz”, krok. Wezwanie, łyk, „wiersz”, krok. Trwanie litanii. Trwanie moje. Trwanie wiersza.

Powtarzalność ruchów i słów ma działać jak rytm modlitewny, ale też jak akt zmęczenia – jakby za każdym razem trzeba było zdobyć się na wysiłek, by wypowiedzieć kolejne zdanie i wykonać kolejny krok.

Od momentu „wieszcz” – miejsca, w którym rytm tekstu zostaje przełamany – zaczynam przyspieszać. Tempo mówienia i tempo kroków rosną, jakby coś mnie pchało, jakby wiersz coraz mocniej domagał się dopowiedzenia.

Ostatnią tercynę kieruję do jednej wybranej osoby z widowni. Patrzę jej w oczy. To nie jest już błaganie ani lament – to ostrzeżenie. Wiadomość przekazana z najniższego pułapu egzystencji słowa, które przeszło wszystkie możliwe upokorzenia, a jednak wciąż stoi i mówi. Wiersz wskazuje „robaczku” – i w tym momencie tym *robaczkiem* staje się widz.

26. Część 25.

Granica lewa serca
przesunięta o jeden palec (boży?)
tony (serafińskie?) na koniuszku głuche, czyste
nad mostkiem (westchnień?) dźwięczne
nad aortą pierwszy ton głuchy
akcja miarowa (wiersza?).

26.1. Interpretacja

Część dwudziesta piąta wraca do języka medycznej kartoteki. Kass dopisuje do klinicznego opisu serca w nawiasach słowa, które przełamują ich sens: „palec (boży?)”, „tony (serafińskie?)”, „mostek (westchnień?)”, „akcja miarowa (wiersza?)”.

W języku medycznym przesunięcie lewej granicy serca oznacza powiększenie sylwetki tego narządu – stan patologiczny. Ale dopisek Kassa rozsadza kliniczną jednoznaczność. „Palec boży?” – to pytanie, czy choroba jest tylko procesem biologicznym, czy może znakiem, dotknięciem losu, ingerencją czegoś, czego nie da się zamknąć w historii choroby. Tony serafińskie są anielskie, świetliste, boskie. Tony głuche – pozbawione rezonansu, niepokojące. Te dwa wyrażenia stoją obok siebie, tak jak w całym *Ba!* stoją obok siebie życie i rozkład, ekstaza i depresja, wzlot i upadek.

„nad aortą pierwszy ton głuchy / akcja miarowa (wiersza?)” to najważniejsze wersy tej części. W karcie pacjenta zapis „akcja miarowa” oznacza prawidłowy rytm serca – żadnych arytmii. A jednak dodany w nawiasie „wiersza?” przenosi sens w inną przestrzeń: czy to serce bije dobrze, czy tylko wiersz wciąż trzyma takt? Czy to, co jeszcze działa, to organizm, czy język? A może odwrotnie: ciało słabnie, ale dopóki działa wiersz, dopóty działa poeta. To pytanie pozostaje zawieszone. Jakby Kass badał stetoskopem rytm poetyckiego istnienia.

26.2. Słuchowisko

Trwa dźwięk wiolonczeli – jej legato spaja tę część z poprzednią. Otwierają się i zamykają drzwi. Wraz z nimi powraca dźwiękowy pejzaż zimy z początku słuchowiska: świst wiatru, przewracana metalowa kanka, kroki. To klamra – jakby cała droga bohatera zatoczyła koło.

Na tym tle podaję tę część poematu. Na głos nałożony jest delikatny pogłos, który sprawia, że nie brzmi on już jak głos wyłącznie diagnozy. W miarę jak wybrzmiewają kolejne linijki opisu serca, słowo poetyckie zaczyna rozsadzić chłód kartoteki. W finale, przy wersie „akcja miarowa (wiersza?)”, celowo podbijam niepewność sensu: co tu naprawdę pracuje – serce czy wiersz? Biologia czy rytm strofy?

Klamra dźwiękowa staje się jasna: wraca zima, od której wszystko się zaczęło. Czy bohater coś zrozumiał podczas tej podróży? Trudno powiedzieć. Raczej próbuje – ostatnimi siłami – użyć poezji, by rozsadzić to, czego nie potrafi nazwać i zrozumieć medycyna.

26.3. Spektakl

Odstawiam kubek na belkę nad głową i dopiero wtedy zauważam leżącą tam kopertę. Sięgam po nią, otwieram i wydaję wynik badania. Odczytuję go na głos. Do każdego klinicznego parametru dopowiadam dopiski z nawiasów. One stają się ważniejsze niż samo badanie. „Palec (boży?)”, „tony (serafińskie?)”, „mostek (westchnień?)”, „akcja miarowa (wiersza?)”. Nie kpię z diagnozy. W tym momencie wiem już, że to *nie medycyna* zna odpowiedź. Ważna jest metafizyka.

27. Część 26.

Czy to ja, moi państwo, śpię znów do południa
ja, który w Nowogródku, Kalniku, Grazu, Oslo, Palermo, Berlinie
o szóstej rano ubierałem się
i rozbierałem do wiersza?
Czy to ja mam wstręt do roboty
słowa, czy ja z niechęcią i odrazą wspominam ojca piekarza
czy ja mówię do chudego literata: nuda i trwoga
nie mogę, nie umiem sklecić linijki,
na list odpisać urzędnikowi, dać strofkę
kukulce za ścianą?
Czy to ja rzucam w kąt Horacego,
na Bacha się wypinam,
nie miałem kawy w czerwonym młynku, nie parzę
czy ja przerzucam „Wyborczą”, „Krytykę Polityczną”, „Cyrulika”,
„Kwadrygę” i warczę, że pisaninę całej Warszawy
mam w organie
który węglarz z ulicy Browarnej
wystawiał zza krzaka.

A może to mój cień, cieniowi tak zimno,
może on rośnie i maleje w knajpach, napada na dorożki,
budzi Bogu winnych w głuchą i wilgotną noc,
telefonuje do Śnieżynki i Krzysia, Zbyszka i Rysia,
cień zodiakalnego Wodnika, cień kontynentalnej grozy,
cień knura na postronku, cień putta z zadartym noskiem,
cień wikarego parafii Poezja Duże Oczy i cień pokutnika
to on zmarznięty, zagubiony, błąka się po pokojach
przewraca aniołki
i obok muszli sika
gubi aureolę.

Nie, to o mnie mówi teściowa
że piszę głupie kawałki
o mnie mówi żona
że zadręczam ją jak Otello
o mnie mówi ciotka, ta z Pragi
że nie mam stałej posady.

Bolesna ruchliwości umysłu
bolesny szkwale wyobraźni
bolesny zachwycie dla bytu
bolesna liryczności sztuki
boleśnie malutki czyżyku Dürera
boleśnie piękna Wenus Tycjana
boleśnie przekłete moje piszę-nie piszę
bolesna pośepności umysłu
bolesny lodowcu wyobraźni
bolesny zachwycie dla nicości
bolesna liryczności szmelcu
boleśnie wypchany orle
boleśnie spotworniała suko
boleśnie głupie moje piszę-nie piszę.

27.1. Interpretacja

To najbardziej rozległa część poematu. Wielki, finalny monolog, który jest jednocześnie spowiedzią, występem estradowym, autoironią, oskarżeniem, introspekcją i lamentem.

Pierwsza sekwencja rozpoczyna się od pytania: „Czy to ja?”. Pytanie o tożsamość zostaje splecione z wyznaniem bezsilności. Podmiot liryczny przywołuje własną przeszłość – czasy, kiedy potrafił wstawać o szóstej rano i pisać. Teraz nie może „skleić linijki”, odpisać urzędnikowi, dać „strofy kukulce za ścianą”. Jakby utracił zdolność do pracy ze słowem. Nie umie już rozpoznać samego siebie.

Druga strofa wprowadza figurę cienia. Podmiot liryczny próbuje na tę figurę przerzucić wszystko, co powoduje jego *nieprzystawalność* do świata. To nie on – lecz jego

cień, doppelgänger – ma odpowiadać za ciemne zachowania. Cień ma własne życie, własne upodobania, włóczy się po knajpach, napada na dorożki, budzi nocą ludzi. Cień „zodiakalnego Wodnika”, „kontynentalnej grozy”, „knura na postronku”, „putta z zadartym noskiem”, „wikarego parafii Poezja Duże Oczy”, „pokutnika” – jest figurą wielokształtną, groteskowo rozdrobnioną, wzniosłą i niską zarazem.

Następny fragment to głosy innych: teściowej, żony, ciotki. Podmiot liryczny przywołuje usłyszane o sobie zdania – że pisze głupie kawałki, męczy żonę jak Otello, nie ma stałej posady. Każde wspomnienie rozpoczyna wyrażeniem „to o mnie”. Wypowiada to trzykrotnie – przypomina to przetworzoną frazę „Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina” z aktu pokuty w katolickim obrzędzie Mszy Świętej. Przygotowuje się do wyznania swojej „winy” jako aktu wiary. Uspokaja głos, by rozpocząć modlitwę – litanijną, bolesną.

To kulminacja. Powtarzane słowo „bolesny” jest jak gwoździe, jak ćwieki wbijane w duszę. Wszystko jest przeciążeniem. To lista, w której wzniosłe i niskie przeżycia otrzymują ten sam emocjonalny ładunek. Ból jest tu jedyną stałą. „Ruchliwość” i „posepność umysłu”, „szkwał” i „lodowiec wyobraźni”, „liryczność sztuki” i „liryczność szmelcu”, „czyżyk Dürera” i „wypchany orzeł”, a w końcu „pisanie” i „nie pisanie” – wszystko to boli równie mocno, niezależnie od tego czy przynależy do minorowego czy majorowego. W tej litanii *ja* podmiotu lirycznego ulega scaleniu: następuje połączenie duszy i ciała, akceptacja losu, uspokojenie.

Część 26. jako jedyna w poemacie, ma przełamania strukturalne w swoim obrębie. Do tej pory każdy fragment był pisany w jednym stylu. Tu każda z czterech strof ma inną strukturę. Pierwsza jest nieregularna, rwana – obraz myślenia w rozsypce. W drugiej strofie wersy stają się dłuższe, fraza bardziej płynna – jakby wracała poetycka modulacja z części 6., ale trzy ostatnie wersy są skrócone, niepewne – jakby chwilowa zwyczajka się załamywała. Kolejna strofa to negacja poprzedniego myślenia – wersy usztywniają się przez powtarzane „to o mnie”. Ostatnia część to litanijny szyk, bardzo zrytmizowany, inicjowany powtarzaniem słów „boleśnie” i „bolesny”.

Horacy, Bach, czerwony młynek kawowy, *Cyrulik* i *Kwadryga*, ciotka z Pragi – to poszlaki życiorysu i atrybutów Gałczyńskiego. W wersach pobrzmiewa świadectwo Natalii Gałczyńskiej, które w swojej książce spisała córka:

Poznałam jego złe okresy (...) Nagle zaczynał długo spać, nieraz do południa – on, który zwykle o szóstej rano był gotów do pisania. Praca stawała się dla niego czymś wstrętnym. Nie był w stanie napisać nawet najbliższego listu. Nie czytał, nie słuchał muzyki, nie pił kawy. Bezmyślnie przerzucał gazety, chodził z kąta w kąt. Nawet twarz miał zmienioną, jakby zmarzniętą, narzekał, że mu zimno. Po kilku dniach takiego życia zaczynał pić wódkę. (...) Krążył od knajpy do knajpy, czasem nawet po parę dni nie wracał do domu. Przychodził wśród nocy do znajomych, jeździł dorożkami, telefonował, rozrabiał. Po picu stawał się jeszcze bardziej zgnębiony, unikał mnie i znów uciekał z domu. Potem znów błakał się po mieszkaniu jak zagubiony, zmarznięty cień. Trwało to całe tygodnie i stopniowo mijało. Wracał powoli do normalnego życia.⁶⁷

Cztery ostatnie wersy pierwszej strofy brzmią jakby wyszły spod pióra Zielonego Konstantego. Wydawać by się mogło, że postać mówiąca do nas to sam Gałczyński. Jednak pojawiają się tu *Wyborcza* i *Krytyka polityczna* – gazety, które zostały założone odpowiednio w 1989 i 2002 roku. Ojciec Gałczyńskiego nie był piekarzem, a kolejarem. Piekarzem natomiast był ojciec Wojciecha Kassa. Pobrmiewają w tym fragmencie tropy z pierwszej połowy XX wieku jak i z terażniejszości. Przeplatają się tu zarówno tropy gałczyńskie, jak i kassowskie. Część dołożona jest z imaginarium autora poematu.

To punkt, w którym *Ba!* finalizuje wszystkie tropy rozsiane w poemacie. Tekst bazuje na życiorysie poety Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, ale nie tylko. Dzięki dołożonym wątkom kassowskim – biograficznym i wyobrazeniowym – poemat staje się głęboką opowieścią o zmaganiu się artysty słowa z życiem, ze sobą, ze wszystkim co próbuje zamknąć w wersach, a co wymyka się co chwilę, bo jest dużo szersze niż pojmowanie ludzkie.

27.2. Słuchowisko

Na trwające legato wiolonczeli nachodzi dźwięk syren. Na tym tle wybrzmiewa duet żeński, który wyśpiewuje wokalizę opartą na melodii wiolonczeli, jak echo. Niczym żałobna pieśń. W tę dźwiękową przestrzeń wprowadzam ostatni monolog. To ostatni śpiew bohatera.

Pierwszą strofę podaję nerwowo, z brutalnym oburzeniem – tak, jakby podmiot liryczny nie mógł już dłużej pomieścić w sobie bezsilności i zawodu sobą, ciężaru, który sam sobie sprawia. Druga strofa niesie w głosie cień nadziei, jakby pojawiała się możliwość wyjścia, pojednania z własnym losem poprzez oddalenie się od siebie. Później przychodzi pokuta, wypowiedziana z godnością i prostotą. A wreszcie – litania bolesna. Podaję ją spokojnie, ale z rosnącym napięciem, bólem, z lekkim przyspieszeniem. Chciałem,

⁶⁷ K. Gałczyńska, *Srebrna Natalia*, dz. cyt., s. 91–92.

by można było *dotknąć* każdego wymienianego wersetu, jakby każde „boleśnie” wwiercało się głębiej.

Interpretuję tę końcową sekwencję buntowniczo, lecz nie histerycznie – w sposób, który pokazuje, że bohater słuchowiska rozumie już, iż nie ma dokąd uciec. Ostatnia litania nie jest sprzeciwem wobec losu, lecz jego przyjęciem.

27.3. Spektakl

Przysiadam na schodach prowadzących na antresolę. Stamtąd rozpoczynam ostatni monolog. Patrzę na widzów i próbuję odnaleźć odpowiedź na pytanie „czy to ja?”. W końcu to oni towarzyszą mi od prawie godziny – słuchali moich zwierzeń, widzieli moje upadki, błagania, ekstazy. Może z tej perspektywy widać bohatera lepiej, wyraźniej? Może ktoś z nich potrafi odpowiedzieć za mnie, kim jestem?

Kiedy pojawia się motyw cienia, siadam obok widzów. Próbuję sprzedać tę teorię atrakcyjnie, przekonująco, jakbym sam chciał w nią uwierzyć. Jakbym potrzebował ich potwierdzenia, że to nie ja – że to coś obok mnie, obok mojego życia – jest winne. Że cień może za mnie wziąć odpowiedzialność. Ale żadne potwierdzenie nie przychodzi. Cisza mówi wszystko. Pozostaje tylko przyznanie się: „*to o mnie*”.

Rozpoczynam – a właściwie kontynuuję – kolejną litanię. Tym razem towarzyszy mi dzwon kościelny. Po każdym wezwaniu uderzam w dzwon i stawiam krok wyżej. Wezwanie – dzwon – krok. Wezwanie – dzwon – krok.

To jest ciąg dalszy poprzedniej drogi: litania odrzuconego wiersza, a teraz ostateczna litania bolesna. Droga, która ma swój cel.

Z każdym *bolesnym* wezwaniem wchodzę na kolejny stopień schodów. Każdy stopień to kolejny element mojego istnienia, który muszę wypowiedzieć, unieść, zaakceptować. Równocześnie czuję, że *coś* się we mnie domyka – rytm staje się ciężki, ale pewny, jakby wreszcie udało się odnaleźć punkt, w którym ciało i dusza spotykają się. W końcu domykam ten rytuał, staję na szczycie.

Zaczynam bić w dzwon mocno, głośno. Nie jak na alarm, lecz jak na ogłoszenie: *dokonało się*. *Coś* się połączyło. *Coś* odeszło. W tym brzmieniu zawiera się finał całej drogi. Dzwon zamyka to, czego nie były w stanie zamknąć żadne słowa.

28. Część 27.

Teraz poderwij się i krąż jak trzmiel po tarasie
skub gęste brwi do woli, ach te przyzwyczajenia
powiedz to swoje: ba! Napisz wiersz w transie
jeden, drugi; wciąż nie masz dość brzęczenia
słów? Nie widzisz mnie cielesnej, jestem
jak obłok, który na tacy wnosi pachnącą kawę
i rozplywa się za agrestem. A ty gdzie jesteś?
Słyszę, gdy mówisz: bądź, usiądź na ławie,
czytaj coś, rób na drutach, ale nie odchodź.
Pogłaszcz Pochmurną, jest obok jak obłok.

28.1. Interpretacja

Przedostatnia część poematu skrywa w sobie najwięcej tajemnic. Po pytaniach o własną tożsamość i po litanii bólu, pojawia się głos kojący, łagodny, nienależący w pełni do świata ciała. Podmiot liryczny zwraca się do *ty*, w którym – poprzez wiedzę dostarczoną w poprzednich częściach – odkrywamy K. W części 27. mówi głos, którego jeszcze nie mieliśmy okazji poznać. Dotychczas pojawiały się głównie wyłącznie wiersze pisane w trzeciej osobie – w których K. mówił o sobie i pierwszoosobowe – opisujące poczynania K. Pierwszy raz w poemacie ktoś próbuje mówić do bohatera poematu. Do kogo należy ten głos?

Pierwsze wersy „Teraz poderwij się i krąż jak trzmiel po tarasie, / skub gęste brwi do woli” to zachęta do powrotu do gestów życia, do dawnych przyzwyczajzeń. Obraz trzmiela jest dużo bardziej znaczący, niż może się wydawać. Trzmiel to nie pszczoła: jest cięższy, ma nieproporcjonalnie małe skrzydełka, a mimo to potrafi unieść się w powietrze. (Istnieje nawet powiedzenie, że „trzmiel nie powinien móc latać, ale lata, bo nie zna praw fizyki”.) Bohater jest zachęcany do tego, aby wzniósł się ponad własny ciężar – ponad chorobę, zmęczenie, spadek sił, depresję. Ważne jest słowo „teraz” rozpoczynające część. Co było cezurą, po której nasz bohater może *frunąć*? Zrozumienie swojej tajemnicy? Tajemnicy swojego istnienia? Czy ustanie istnienia poprzez śmierć?

Od połowy strofy nadchodzi zmiana rejestru, dowiadujemy się szczątkowych informacji o relacji łączącej podmiot liryczny z bohaterem poematu: „Nie widzisz mnie cielesnej, jestem / jak obłok, który na tacy wnosi pachnącą kawę”. Ten głos jest już czymś

więcej niż ludzkim szeptem. Jest to głos miękki, rozproszony, świetlisty. K. mówił do podmiotu lirycznego: „usiądź na ławie, / czytaj coś, rób na drutach, ale nie odchodź” – to była prośba o obecność. Ostatni wers „Pogłaszcz Pochmurną, jest obok jak obłok” wydaje się odsyłać do wiersza *Nocny testament*, w którym Gałczyński na końcu zapisuje swojej „Smagłej”, swojej „Smukłej”, swojej „Pochmurnej” łzy.

Kto mówi? Może to dusza, może łaska natchnienia, może metafizyka, a może wieczność? Myślę jednak, że istotnym faktem nie jest *kto*, ale *co* mówi. Bohater poematu dostaje tu zapewnienie, że nie jest sam. Istnieje coś poza życiem doczesnym, jest ktoś, kto słyszy prośby, kto opiekuje się, kto „roznosi zapach kawy” – kto niesie ratunek. Odpowiedź na pytanie *kto?* musi znaleźć każdy czytelnik sam.

W tej części bohaterowi poematu objawia się wielka tajemnica. To fragment, w którym K. nie krzyczy „ratuj”, a ktoś inny go ratuje.

Struktura tej części jest nieregularna, a rytm wiersza jest spokojny. Pierwsze dwa wersy mają po czternaście sylab, kolejne dwa po jedenaście, a następne oscylują między dziesięcioma a piętnastoma. Występują układy słów w klauzulach: „tarasie” – „transie”, „przyzwyczajenia” – „brzęczenia”, „kawę” – „ławie”, „jestem” – „jesteś” i zamykające „odchodź” – „obok” – „obłok”.

28.2. Słuchowisko

Słyszemy chlupot wody, odgłosy ptaków, spokojną muzykę i wiolonczelę prowadzoną legato. Sytuacja uspokaja się, pejzaż dźwiękowy jest jasny, łagodny. Na tym tle podaję słowa wiersza z radością i czułym spokojem. Mówię tak, jakby bohater miał zostać otulony – jakby ktoś wreszcie powiedział mu: *nie jesteś sam*. Idę za doświadczeniem bohatera słuchowiska i mówię to także do słuchacza: *nie jesteś sam na tym świecie. Teraz się poderwij, teraz możesz frunąć*.

Głos „z tamtego świata” dochodzi z tła dźwiękowego, które po raz pierwszy pojawiło się w scenie podróży Prania. To znaczące. Teraz to tło rozwija się – jest dźwiękowym uosobieniem raju.

28.3. Spektakl

Siadam na belce, na antresoli – w miejscu, z którego *wszystko* się zaczęło. Wracam więc do punktu wyjścia, ale już odmieniony. Mogę teraz mówić innym głosem –

łagodniejszym, spokojniejszym, bardziej obecnym.

Patrzę widzom w oczy, jednemu po drugim. Jest we mnie wdzięczność: że przeszli ze mną tę drogę, że byli współ-świadkami wahadeł, wyznań, błagań, uniesień i upadków. Czuć, jakbyśmy przez tę godzinę stworzyli wspólną przestrzeń, w której każdy mógł zobaczyć coś z własnego ciężaru.

W tym spojrzeniu staram się przekazać to, co wypowiada głos z wiersza – nieosobowy, ciepły, jakby *spoza ciała: teraz możesz się poderwać. Teraz możesz frunąć, choćby na moment.*

29. Część 28.

Ba!

29.1. Interpretacja

Poemat kończy się jednym słowem: „Ba!”. Ta jednosylabowa, pozornie lekka puenta, jest najważniejszym gestem całego utworu. Po długiej drodze przez chorobę, halucynację, błaganie o ratunek, erudycyjne ucieczki i intymne wyznania, język podmiotu lirycznego redukuje się do minimalnej formy. W miejscu, w którym nie da się już nic dopowiedzieć, zostaje tylko dźwięk – krótkie, otwarte, afirmatywne „ba”.

Kass świadomie sięga tu po autentyczny idiom Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Jak przypomina w swojej książce Anna Arno, Marian Eile – naczelny *Przekroju* – wspominał, że „słowo, które charakteryzowało jego sposób bycia, to było słowo »ba!« (...) Na wszystko miał jedno słowo – »ba!« i to »ba!« zawierało wszystko”⁶⁸. Gałczyński używał go zarówno jako komentarza zachwyty, jak i ironicznego dystansu. Było językowym znakiem jego osobowości.

W poemacie „Ba!” staje się jedynym możliwym podsumowaniem jego wewnętrznej drogi. Po ekscesie słów, po rozedrganej logorei poprzednich części, po wielu próbach dotarcia do sensu i ocalenia, bohater wraca do językowego minimum. Tak jakby w obliczu ostateczności wiersz mógł odpowiedzieć światu wyłącznie tą jedną, znamioną sylabą.

W tym kontekście „Ba!” jest najprostszą i jednocześnie najbardziej esencjonalną odpowiedzią bohatera na własne życie, na własny wiersz, na własną tajemnicę i w końcu – podmiot liryczny odpowiada „Ba!” nicości. Zamknięcie poematu pełni funkcję zarówno poetyckiej kropki, jak i gestu otwarcia. Jest gestem istnienia, w którym zakodowana jest informacja, że *o resztę należy pytać życie*.

29.2. Słuchowisko

Jednosylabowy finał okazał się najtrudniejszy do realizacji. „Ba!” w poemacie jest pełnią, esencją, zamknięciem wszystkiego. W słuchowisku jednak jedna sylaba, wypowiedziana raz, znika w powietrzu zbyt szybko. Staje się dźwiękiem, który kończy, ale nie wybrzmiewa. Dlatego zdecydowałem się na rozpisanie tej penty na dwa głosy: na „Ba?” i „Ba!”. Te dwa warianty nie są interpretacją wbrew poematowi,

⁶⁸ Cyt. za: A. Arno, *Niebezpieczny poeta. Konstanty Ildefons Gałczyński*, dz. cyt., s. 247.

lecz jego dźwiękowym rozwinięciem.

Pierwsze „Ba?” to pytanie bohatera – pytanie skierowane do samego siebie: Czy dotarłem? Czy to już ten brzeg? Czy pojąłem? Czy jest we mnie zgoda? Drugie „Ba!” jest odpowiedzią – krótką, czułą, ostateczną afirmacją. To zgoda na wszystko, co było i czego nie udało się wypowiedzieć. Rozpisanie puenty na dwa odcienie tej samej sylaby pozwala uchwycić ruch wewnętrzny, którego nie widać w zapisie, ale który słyszy się w interpretacji.

29.3. Spektakl

Podnoszę do ust gwizdek z terakoty w kształcie ptaka. Wypowiadam „Ba!” i natychmiast wzmacniam je ptasim śpiewem wydobytym z gwizdka. Dźwięk niesie się, jakby przedłużał ostatnią sylabę poematu, jakby nie chciał pozwolić jej opaść. Jeszcze trwa śpiew. Jeszcze obecność – delikatna, krucha – nie została do końca wyparta przez pustkę. Jeszcze życie nie zamilkło.

Ten dźwięk ptaka jest zawieszeniem między końcem a trwaniem. „Ba!” – dopowiedziane przez śpiew – staje się nie tylko finałem, lecz ostatnim oddechem, ostatnią zgodą, ostatnią próbą utrzymania świata na powierzchni.

B. WOJCIECH KASS – W DRODZE DO *Ba!*. KONTEKST TWÓRCZY POEMATU

Poniższy tekst stanowi kontekst twórczy poematu *Ba!* Wojciecha Kassa oraz zaplecze biograficzno-miejscowe, które miało znaczenie dla mojej interpretacji i pracy wykonawczej. Został on umieszczony w aneksie, aby zachować właściwe proporcje między refleksją nad twórczością poety a analizą własnej praktyki aktorskiej. Eseistyczny charakter zapisu odpowiada formie źródeł, z których wyrasta poemat, i nie rości sobie prawa do wyczerpującej charakterystyki autora.

*

Wojciech Kass jest poetą. To zdanie wydaje mi się najpełniejszym opisem jego sylwetki twórczej. Nie chodzi tu o funkcję ani rolę społeczną, lecz o sposób istnienia w języku i myśleniu. Zauważył to na pewno czytelnik jego wierszy i zapisów diarystycznych. A tym bardziej każdy kto wsłuchał się w myśli i zar jego słów podczas spotkań autorskich, wywiadów czy rozmów prywatnych. Nawet te najbardziej prozaiczne pisarz zamienia w eseje, traktaty i pasjonujące przygody umysłowe. Jego spotkania z czytelnikami nie są ani nudnymi wieczorkami, podczas których autor smutnym głosem promuje najnowszy tom, ani też wystąpieniami autora-wierszoklety, który domaga się uwagi i splendorów. Każde ze spotkań z Kassem jest wydarzeniem artystycznym, podczas którego czyta wiersze (świetnie!), ale i z charyzmą przedstawia swój światopogląd. A robi to zawsze w odniesieniu do innych narracji, z których czerpie, które poszerzają jego punkt widzenia, i dzięki którym odkrywa nowe horyzonty. Zapala w słuchaczach iskrę zachłanności na otaczającą rzeczywistość. Większość osób, które tego doświadczyły, mają ochotę na więcej i powracają na spotkania z poetą przy najbliższej możliwej okazji. Tak samo uczestnicy prowadzonych przez niego licznych warsztatów poetyckich oraz artyści słowa, piosenki, muzyki. Co jest siłą Kassa?

W 2021 roku zaprosiłem poetę do wygłoszenia wykładu otwierającego prowadzony przeze mnie dla studentów kierunku aktorstwo Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie przedmiot fakultatywny *Projekt ORFEUSZ*. Spotkanie zatytułowane *Podchodzić wiersz*, zaplanowane na półtorej godziny, trwało trzy. Pamiętam, że nikt nie spostrzegł upływu czasu – razem ze studentami byliśmy jak zahipnotyzowani. Nie pamiętam natomiast naszej wymiany zdań, którą w *Ręce piszącej* –

jednej z diarystycznych publikacji autora, wydanej przez Austerię w 2021 roku – poeta odnotowuje pod datą 22 maja 2021 roku:

„Łukasz Borkowski (...) organizator mojego przyjazdu do Warszawy pyta:

- Jak to robisz, że oni ciebie słuchają?
- A co robisz, gdy siedzisz przy ognisku? – pytam.
- Patrzę w ogień.
- Sam sobie odpowiedziałeś. Gdy do nich mówię, to płonę.”⁶⁹

Nie wiem czy nasz dialog miał miejsce. Zapewnić mogę jednak o tym, że niezależnie od środka komunikacji (wiersz, wykład, esej, list, rozmowa) – Wojciech Kass płonie. Płomieniem prawdziwym i naturalnym, a przez to nieokiełznanym. To jest jego siłą.

*

Mając 33 lata przyjechał do Prania z Sopotu, aby pokierować Muzeum K. I. Gałczyńskiego. Był rok 1997. Znalazł tu swoje miejsce, w którym wraz z żoną Jagienką rozpoczęli wspólne życie zawodowe i prywatne. Wcześniej ukończył filologię polską na Uniwersytecie Gdańskim. Pracę magisterską napisał pod kierunkiem profesor Marii Janion. Następnie pracował jako nauczyciel języka polskiego, dziennikarz *Tygodnika Sopot*, redaktor naczelnym czasopisma *Sopot. Gazeta Miasta*, a w końcu jako rzecznik prasowy prezydenta Sopotu. Był współzałożycielem i prezesem Sopotckiego Towarzystwa Kulturalnego. Wydał książkę *Aj, moi dawno umarli* o związkach Czesława Miłosza z Sopotem. Pisywał wiersze – zadebiutował w 1984 roku w *Dzienniku Bałtyckim*. Podczas studiów wyróżniany i nagradzany był w konkursach poetyckich. Do tamtej twórczości jednak nie wraca. Przyjazd do Prania otworzył nowy rozdział w jego życiu – zawodowy, życiowy, ale i poetycki. „Tutaj zrzuciłem starą skórę. Narodziłem się jako inny człowiek i poeta. Większość próbek literackich wraz z *Kustoszem* spaliłem w piecu.”⁷⁰ – zapisał. Był rok 1997. Na wzgórzu nad Jeziorem Nidzkim zmieniło się jego postrzeganie Świata. Opuścił miejski Sopot i zamieszkał w Puszczy Piskiej. Jego dusza zaczęła wibrować w nieznanych dotychczas przestrzeniach. Rozpoznał siebie jako poetę dużo bardziej dojrzałego niż autor pierwszych literackich wprawek. Kilka lat temu w prańskim obejściu rozwiesił drewniane tabliczki z napisem „Teren zagrożony poezją”. Może w ten sposób chciał zakomunikować

⁶⁹ Wojciech Kass, *Ręka pisząca*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021, s. 118.

⁷⁰ Wojciech Kass, *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Agencja WiT, Olsztyn–Pranie 2004, s. 34.

zwiedzającym, że to miejsce ma siłę, którą wtedy poczuł? Genius loci? Może w tym akcie zapisał doświadczenie, kiedy zawładnął nim duch poezji, kiedy stało się to *coś* – narodził się poeta.

*

Jako dwudziestolatek napisałem wiersz pt. *Kustosz*, zdaje się, że pod wpływem Stanisława Grochowiaka. Przez jego strofy przewijało się pragnienie zostania kustoszem. Trochę później napisałem książkę o Czesławie Miłoszu. To ona pośrednio zadecydowała o tym, że mieszkam i pracuję w muzeum. Piszę o tym, bo poeta powołuje wiersz lub książkę, a one powołują jego przyszłość, jego los. Wiersz o kustoszu powołał rolę, która pełnię, książka o Miłoszu – miejsce. Jestem kustoszem w Praniu.⁷¹

A co na to Gałczyński? W jednym z *Listów z fiołkiem* napisał:

Zaczyna się. Panie Redaktorze, jesień i – jak zwykle – ogarnia mnie senność i liryzm. Rano budzę się smutny, wieczorem idę spać zrozpaczony i nawet w nocy budzę się. Panie Redaktorze, i szlocham. Tak mnie to dogasanie lata rozbiera. Te malwy, ostróżki, astry i słoneczniki skazane na absolutną zagładę! Ja też jestem słonecznik i jak umrę, właśnie chciałbym się odrodzić jako słonecznik, wiecznie zwrócony swoją złocistą buzią w stronę jakiej uczciwie płacącej Kassy⁷²

Oczywiście możemy szukać przyczyn, dlaczego w liście podpisanym przez Karakuliambro występuję „Kassa” zapisana wielką literą i przez dwa „s” – prawdopodobnie zapis ten pochodzi od niemieckiego rzeczownika „die Kasse” (pol. kasa), ale czy musimy pozbawiać się metafizyki? Czy nie lepiej założyć, że tak jak Wojciech Kass powołał swoją twórczością przyszłość, to Konstanty Ildefons Gałczyński powołał sobie w ten sposób Kassa?

*

Trzeba pamiętać, że Wojciech Kass przyjechał do Prania w celu objęcia opieki nad przestrzenią, którą silnie zawładnął i wpisał w swoją twórczość inny poeta – Konstanty Ildefons Gałczyński. Podobno to wielkie szczęście, kiedy pamięcią po jednym poecie opiekuje się inny. To prawda. Ale łatwo wyobrazić mi sobie pisarza, który trafiając do takiego miejsca zostaje obezwładniony sławą i frazą autora *Zaczarowanej drożki* przestając przy tym pisać. Bez problemu oczami wyobraźni widzę też autora–wierszokletę, który próbuje podłączyć się pod chwałę Zielonego Konstantego i zaczyna tworzyć wiersze usiłując naśladować jego styl. Nie dotyczy to jednak Kassa.

⁷¹ Ibidem, s. 34.

⁷² Konstanty Ildefons Gałczyński, *Harmonijnie z przyrodą*, [w:] *Listy z fiołkiem*, Wydawnictwo „Łuk”, Białystok 1992, s. 49.

Po przyjeździe do Prania zabrał się za powierzoną mu pracę określając czym jest i czym powinno być Muzeum poety. Jaką rolę powinno pełnić dla okolicznej społeczności? Wyzначył cel i ku niemu zaczął prowadzić okręt, za którego ster chwycił. Przy tym poznawał mieszkańców, rozpoznawał najbliższą okolicę i jej historię. Swoje odkrycia zapisywał w szkicach i felietonach do miejscowych periodyków. Chciał zrozumieć miejsce, w którym się znalazł, bo dzięki tej świadomości docierał do fundamentu, na którym mógł budować *nowe*. A wszystko działo się w mniejszym lub większym odniesieniu do Gałczyńskiego, przy jego patronacie. On, siłą rzeczy, zawsze był na horyzoncie. Poeta z Sopotu zaczął *podchodzić* autora *Kroniki olsztyńskiej*, rozpoznawać go jako twórcę i człowieka. Zaczął nazywać go swoim „Anielskim chlebodawcą”, a siebie „Pastuchem Zielonej Gęsi”.

W 1999 roku wydał swój debiutancki tom *Do światła*, w którym – krótko mówiąc – żegna się z tym co zostawił (Sopot) i wpatruje w to co przed nim. Wiersze podzielone są na trzy rozdziały „Dialogi”, „Pożegnania” i „Horyzonty”. Ostatni z nich otwiera *Pranie*, w którym znajdziemy wersy: „Po wielkiej wojnie od jeziora napłynął poeta. / Wszedł na wzgórze po schodach z dębowych bali i został. / Wieczorami słowa rozsiadały się na grzędach i w sadzie, / pęczniały od gwiazd, aromatów i kastanietów cykad”⁷³. Kass odnotowuje ślad Gałczyńskiego w swoim pierwszym tomie poetyckim spoglądając na *Pranie* z perspektywy historycznej – od momentu budowy leśniczówki. We wspomnianym wierszu autor *Objawów* wydaje się przyglądać temu miejscu, badać je. Jest w tym oszczędny. Odwołuje się do faktów, ale nadaje im życie swojej wyobraźni. To pierwszy ślad Gałczyńskiego w wierszach autora i na długie lata ostatni. Dopiero po 15 latach od momentu zamieszkania w Praniu, w 2013 roku, powstanie *Ba!*, w którym odnajdziemy wydarzenia biograficzne i frazy z wierszy autora *Niobe*, a po kolejnych 5 latach, w 2017 roku, wiersz pt. *Wypis z Gałczyńskiego*⁷⁴ – to pierwszy raz, kiedy bezpośrednio pada nazwisko Mistrza Ildefonsa w twórczości poetyckiej Kassa.

Poeta z Sopotu od początku świadomie budował swoją odrębność. Nie szedł na skróty. Ciągłe szukał i szuka formy. Przełamuje to, do czego dochodzi. Patronowi miejsca, w którym żyje i pracuje poświęcił wiele szkiców i felietonów. Pisał przewodniki. Spisywał wywiady na jego temat, które prowadził m.in. z córką poety Kirą Gałczyńską czy z Julią Hartwig. Tematy związane z Konstantym poruszał w *Notesie*. Do swojej twórczości poetyckiej jednak

⁷³ Wojciech Kass, *Pranie*, [w:] *Kamyk metafizyczny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2021, s. 14.

⁷⁴ Wojciech Kass, *Wypis z Gałczyńskiego*, [w:] *Objawy*, Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Sopot 2019, s. 7.

wprowadzał go nieśpiesznie. „Nie jestem wyznawcą Twojej dykcji. Jestem uczniem Twojej wyobraźni. I jak Ty mam szaro-zielone oczy”⁷⁵ – napisał w 2004 roku w szkicu, w którym bezpośrednio zwraca się do patrona Leśniczówki Pranie. Jak jest 22 lata później? Myślę, że Gałczyński stał się bliższy Kassowi i bardziej realny, a twórczość K.I.G. głębsza. Jest między nimi silna więź – łączy ich Pranie jako poezjo-wyzwalacz. (W 1950 roku to miejsce pozwoliło odnaleźć siły twórcze i natchnienie Konstantemu Ildefonsowi, który załamał się po zaprzestaniu druku jego dzieł w skutek Zjazdu Literatów.) To co jest między poetami, to coś dużo większego niż tylko podtrzymywanie pamięci i spuścizny literackiej jednego przez drugiego. Wojciech Kass stał się powiernikiem historii faktów z życia poety XX wieku. Także tych mniej znanych i tych, które dla Kiry Gałczyńskiej były niewygodne w przekazywaniu portretu ojca jako idealnego i pomnikowego poety, głowy rodziny. Autor *Do światła* zamieszkał w Praniu (podczas powstania Muzeum, w 1980 roku, w budynku administracyjnym powstało mieszkanie dla Kiry Gałczyńskiej, które przejął wraz z jej posadą Kass). Zaczął wędrować po tych samych leśnych duktach. Patrzeć na to samo jezioro. Oglądać te same co Konstanty konstelacje gwiazd. Codziennie od 1997 roku wychodząc ze swojego domu mija nieczynną już pompę („Czas wymazał / stodołę i kilka dat / pompa stoi nadal / z wywieszką – eksponat”⁷⁶, pod którą pijany Konstanty miał podobno obmywać *umęczoną* głowę. Dzięki swojemu „Anielskiemu Chlebodawcy” jego życie zmieniło się. Wiele mu zawdzięcza. Te myśli muszą towarzyszyć autorowi *41* od momentu przyjazdu do Prania. Muszą prowokować *rozmowy* z poetą, który czerpał z tego miejsca w latach 1950-1953 i pozostał na prańskim wzgórzu na zawsze. Wojciech Kass zapisał obszerny poemat *Ba!* w ciągu trzech dni, między 9 a 11 kwietnia 2013 roku, jednak powstawał on 16 lat – jest efektem wieloletniego dialogu Kassa z Gałczyńskim.

*

W tomie *Medytacje na 31 dni* wydanym przez Austerię w 2024 roku Wojciech Kass wpisał mi dedykację „Łukaszowi Borkowskiemu 31 iskier nawigatorek wprost z popielnika poezji w Praniu 2 ofiarowuję z przyjaźnią”.⁷⁷ Popielnika poezji w Praniu 2 dogląda Wojciech Kass. Popielnika poezji w Praniu 1 doglądał Konstanty Ildefons Gałczyński. Te dwa popielniki łączą się w *Ba!* i płoną ogniem, który pali i oświeśla.

⁷⁵ W. Kass, *Pęknięte struny pełni...*, dz. cyt., s. 37.

⁷⁶ W. Kass, *Pranie*, dz. cyt., s. 32.

⁷⁷ Wojciech Kass, *Medytacje na 31 dni*, Wydawnictwo Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2024; dedykacja autorska w egzemplarzu prywatnym autora pracy.



„Popiół i ogień. Dwa przeciwne bieguny. Tylko one interesują poetę.
Między nimi przemienia się w coś lub nic jakaś nieistotna empiria”⁷⁸

Wojciech Kass



Fot. 4. Wojciech Kass w Praniu, 2008 r.
Fot. Łukasz Borkowski

⁷⁸ W. Kass, *Pęknięte struny pełni...*, dz. cyt., s. 41.

C. ZDJĘCIA



Fot. 5. Grafika internetowa promująca premierę słuchowiska *Ba!* Na zdjęciach Wojciech Kass i Łukasz Borkowski. Materiał z Archiwum Polskiego Radia.



Fot. 6. Podczas nagrania słuchowiska w studiu Teatru Polskiego Radia z tomem Wojciecha Kassa *Ufność. Trzy poematy*. Fot. Cezary Piwowarski / Polskie Radio



Fot. 7. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023.
fot. Helena Radzikowska



Fot. 8. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023.
fot. Helena Radzikowska



Fot. 9. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023.
fot. Helena Radzikowska



Fot. 10. Plakat monodramu *Ba!*.
Autorka plakatu: Marta Lachowska.



Fot. 11. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 12. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 13. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 14. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



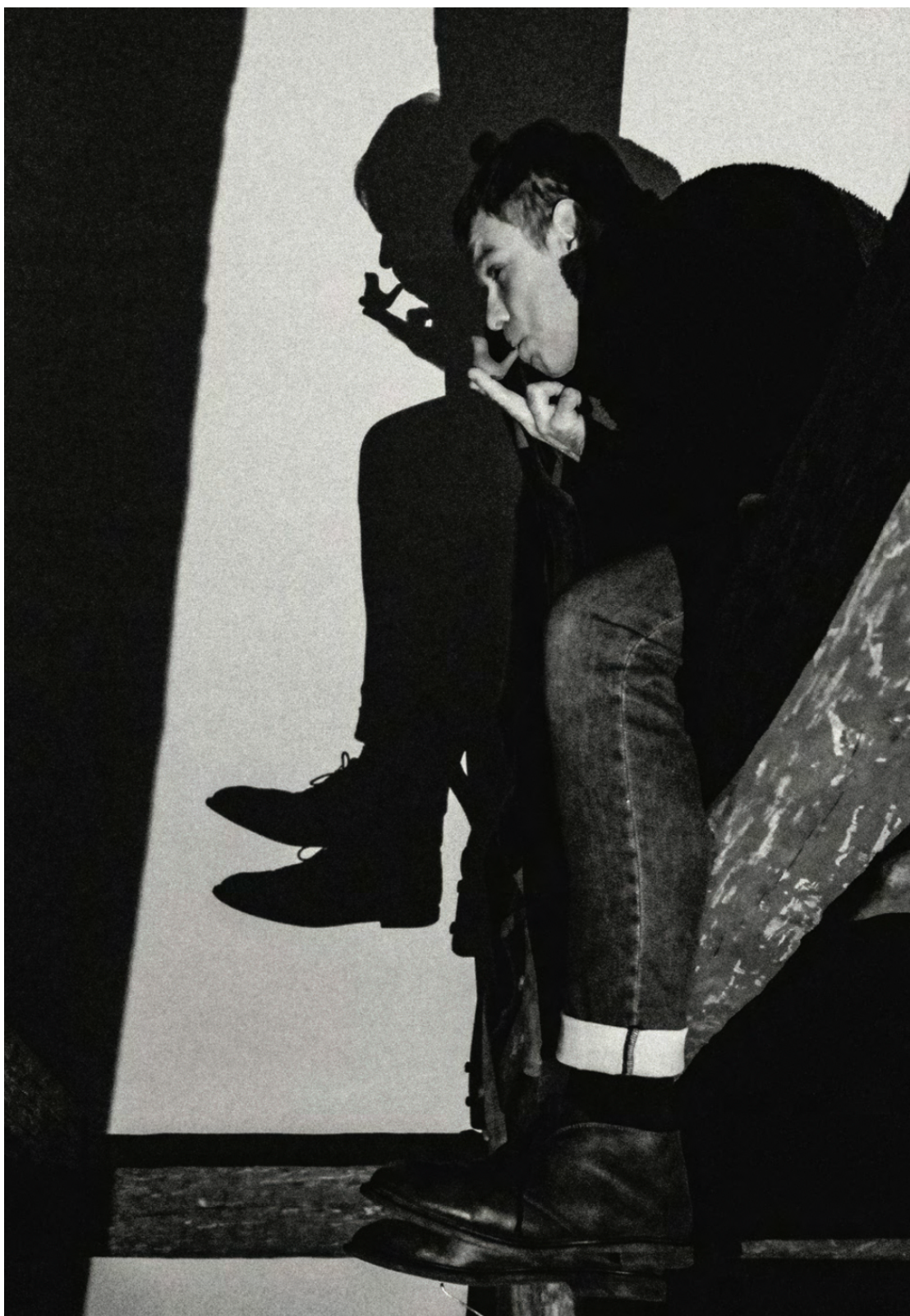
Fot. 15. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 16. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 17. Monodram *Ba!*. Pranie, sierpień 2025.
Fot. Aleksander Glemp



Fot. 18. IV strona okładki programu spektaklu *Ba!*.
Fot. Helena Radzikowska

BIBLIOGRAFIA

I. Źródła literackie i edycje tekstów

Alighieri, Dante, *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, Warszawa: Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, 1921.

Gałczyński, Konstanty Ildefons, *Listy z fiołkiem*, Białystok: Wydawnictwo „Łuk”, 1992.

Gałczyński, Konstanty Ildefons, *Wiersze*, Warszawa: Czytelnik, 1956.

Gałczyński, Konstanty Ildefons, *Wiersze zebrane*, t. I, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2014.

Gałczyński, Konstanty Ildefons, *Wiersze zebrane*, t. II, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2014.

Miłosz, Czesław, *Poezje wybrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.

Słowacki, Juliusz, *Dramaty*, oprac. zbiorowe na podstawie wydania *Dzieł Juliusza Słowackiego* pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955.

Ważyk, Adam, *Wiersze wybrane*, Warszawa: Czytelnik, 1982.

II. Twórczość Wojciecha Kassa

Kass, Wojciech, *Ba! i 21 wierszy*, Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2014.

Kass, Wojciech, *Kamyk metafizyczny*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2021.

Kass, Wojciech, *Listy do (nie)poznanego poety*, Kraków–Budapeszt–Syraakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2022.

Kass, Wojciech, *Objawy*, Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2019.

Kass, Wojciech, *Pęknięte struny pełni. Wokół Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, Olsztyn–Pranie: Agencja WiT, 2004.

Kass, Wojciech, *Ręka pisząca*, Kraków–Budapeszt–Syraakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2021.

III. O Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim

Arno, Anna, *Niebezpieczny poeta*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2013.

Gałczyńska, Kira, *Srebrna Natalia*, Warszawa: Świat Książki, 2006.

Kamieńska, Anna, **Śpiewak**, Jan (red.), *Wspomnienia o K. I. Gałczyńskim*, Warszawa: Czytelnik, 1961.

Kass, Wojciech, **Ławski**, Jarosław (red.), *Konstanty Ildefons Gałczyński. Biografia i wyobrażenia. Studia*, Białystok: Wydawnictwo Prymat, 2025.

Kass, Wojciech, „W oczekiwaniu na najwyższy ton. Z Kirą Gałczyńską rozmawia Wojciech Kass”, *TOPOS. Dwumiesięcznik literacki*, nr 4 (143) 2015.

Kubicka, Agnieszka Luiza, „Wit Stwosz Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego”, *Religious and Sacred Poetry. An International Quarterly of Religion, Culture and Education* 2016, nr 1 (13).

Waldorff, Jerzy, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków–Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.

IV. Teatr, aktorstwo, praktyka wykonawcza

Bułhak, Ewa, *Szukanie monologu. O teatrze Ireny Jun*, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, 2010.

Majchrzak, Krzysztof, „»Kwadrat« Zatorskiego”, *Monitor Encyklopedii Teatru Polskiego* 2023, rok 2, nr 3, s. 163–166.

Osterloff, Barbara, *Pejzaż. Rozmowy z Mają Komorowską*, Warszawa: Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, 2017.

Simmel, Georg, „Filozofia sztuki aktorskiej”, *Notatnik Teatralny* 1991, nr 1.

Simmel, Georg, „O aktorze. Z filozofii sztuki”, w: *Most i drzwi*, Warszawa: Oficyna Naukowa, 2006.

Szczeńiak, Małgorzata, *Integralność artysty w przestrzeni. Trzecia przestrzeń*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2022.

Terlecka-Reksnis, Małgorzata, *Pszoniak. Fragmenty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2024.

V. Sztuki wizualne i konteksty artystyczne

Strumiłło, Andrzej, *Powidoki. Wiersze z lat 1947–2019*, Kraków: Wydawnictwo Znak, 2020.

Strumiłło, Andrzej, *Słowo, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk–Maćkowa Ruda, 2022.

VI. Źródła prasowe i internetowe

Chachuła, Joanna, „»Ba!« – dusza i ciało poematu”, *Kroniki według Muzeum im. Marii Konopnickiej w Suwałkach* 2024, nr 3 (60).

Fałtynowicz, Zbigniew, (red.), *Kroniki według Muzeum im. Marii Konopnickiej w Suwałkach* 2020, nr 4.

Grabowski, Stanisław, „Słowo o Gałczyńskim”, *pisarze.pl*,
<https://pisarze.pl/2015/05/18/stanislaw-grabowski-slowo-o-galczynskim/>
(dostęp: 18.01.2026).

Sikorski, Marek, „Czyżyk i Jezusek”, *Salon24*,
<https://www.salon24.pl/u/slaskie-osobliwosci/714345,czyzyk-i-jezusek>
(dostęp: 18.01.2025).

Celebryta, Wikipedia,
<https://pl.wikipedia.org/wiki/Celebryta>
(dostęp: 18.01.2025).

VII. Źródła audialne (radiowe)

Hagmajer-Kwiatek, **Katarzyna**, reportaż radiowy cyklu „*Kwadrans bez muzyki*”, Program 2 Polskiego Radia, emisja: 15.07.2024; archiwum Polskiego Radia,
<https://www.polskieradio.pl/8/3669/arttykul/3403812,monodram-ba-w-lesniczowce-pranie>
(dostęp: 18.01.2025).

VII. Materiały archiwalne i niepublikowane

Kass, Wojciech, *Medytacje na 31 dni*, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy: Wydawnictwo Austeria, 2024; dedykacja autorska w egzemplarzu prywatnym autora pracy.

Netz, Feliks, korespondencja prywatna z Wojciechem Kassem z dnia 1 lipca 2013 roku, archiwum prywatne Wojciecha Kassa.

Urbanek, Michał, *Gałczyński. Kanarek w klatce*, maszynopis, archiwum Wydawnictwa Iskry; publikacja planowana: maj 2026.

ANALIZOWANE DZIEŁA ARTYSTYCZNE

Ba!, słuchowisko radiowe na podstawie poematu Wojciecha Kassa, reż. Michał Zdunik, wykonanie: Łukasz Borkowski, Teatr Polskiego Radia – Program 1 PR, premiera: 19 listopada 2020.

Ba!, monodram na podstawie poematu Wojciecha Kassa, reż. Helena Radzikowska, wykonanie: Łukasz Borkowski, premiera: 10 kwietnia 2024, Muzeum K. I. Gałczyńskiego w Praniu.

DZIEŁA ARTYSTYCZNE PRZYWOŁANE KONTEKSTOWO

Rzeczy, których nie wyrzuciłem, słuchowisko radiowe na podstawie tekstu Marcina Wichy, adapt. i reż. Michał Zdunik, wykonanie: Łukasz Borkowski, Danuta Stenka i inni, Teatr Polskiego Radia, premiera: 2019.

Pled, słuchowisko radiowe na podstawie tekstu Wojciecha Kassa, adapt. Łukasz Borkowski, reż. Michał Zdunik, wykonanie: Łukasz Borkowski, Teatr Polskiego Radia – Program 2 PR, premiera: 9 kwietnia 2022.

Matka odchodzi, słuchowisko radiowe na podstawie tekstów Tadeusza Różewicza, adapt. Łukasz Borkowski i Michał Zdunik, reż. Michał Zdunik, wykonanie: Łukasz Borkowski, Maja Komorowska, Teatr Polskiego Radia – Program 2 PR, premiera: 28 maja 2023.

SPIS ILUSTRACJI I ZDJĘĆ

Rys. 1. Schemat „Koła sprzężonej obecności”.

Fot. 1. Andrzej Strumiłło, *tryptyk Cosmos*, 2019. Akryl i olej na płótnie.

Każda część: 100 × 200 cm. Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.

Fot. 2. Andrzej Strumiłło na tle swojego dzieła. Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.

Fot. 3. Wpis z dziennika Andrzeja Strumiłły z 26 listopada 2019 roku, na podstawie którego Anna Strumiłło nadała nazwę tryptykowi *Cosmos* – ostatniej wielkoformatowej pracy artysty. Z archiwum Galerii Strumiłło w Maćkowej Rudzie.

Fot. 4. Wojciech Kass w Praniu, 2008. Fot. Łukasz Borkowski.

Fot. 5. Grafika promująca premierę słuchowiska *Ba!* Na zdjęciach: Wojciech Kass i Łukasz Borkowski. Materiał z Archiwum Polskiego Radia.

Fot. 6. Podczas nagrania słuchowiska w studiu Teatru Polskiego Radia z tomem Wojciecha Kassa *Ufność. Trzy poematy*. Fot. Cezary Piwowski / Polskie Radio

Fot. 7. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023. Fot. Helena Radzikowska.

Fot. 8. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023.. Fot. Helena Radzikowska.

Fot. 9. Monodram *Ba!*. Pranie, kwiecień 2023.. Fot. Helena Radzikowska.

Fot. 10. Plakat monodramu *Ba!*. Autorka plakatu: Marta Lachowska.

Fot. 11. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 12. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 13. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 14. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 15. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 16. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 17. Monodram *Ba!*, Pranie, sierpień 2025. Fot. Aleksander Glemp.

Fot. 18. IV strona okładki programu spektaklu *Ba!*. Fot. Helena Radzikowska.

STRESZCZENIE ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

Rozprawa doktorska **Portret podwójny. Rola zaszyfrowana w wersach poematu *Ba! Wojciecha Kassa w dwóch realizacjach – radiowej i scenicznej*** dotyczy aktorskiej pracy z tekstem poetyckim rozumianym jako czynnik organizujący działanie wykonawcze. Praca lokuje się w obszarze sztuk teatralnych i filmowych i łączy opis praktyki artystycznej z refleksją metodologiczną nad statusem roli, podmiotu mówiącego oraz relacji pomiędzy tekstem, wykonawcą i odbiorcą.

Materiałem badawczym jest poemat *Ba! Wojciecha Kassa* – utwór o procesualnej, niejednoznacznej strukturze, w którym sens nie zostaje jednoznacznie ustalony. Analizie poddano dwie realizacje tego tekstu: słuchowisko radiowe przygotowane dla Teatru Polskiego Radia oraz monodram sceniczny zrealizowany w Muzeum Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w Praniu. Obie realizacje traktowane są jako odmienne sposoby pracy z tym samym tekstem oraz różne formy regulowania relacji między ujawnianiem a powściągnięciem sensu.

Rozprawa ma charakter dwutorowy. Z jednej strony dokumentuje i analizuje proces twórczy, obejmujący decyzje aktorskie, reżyserskie i montażowe. Z drugiej strony wprowadza narzędzia pojęciowe służące opisowi tego procesu. W części poświęconej genezie realizacji omówiona zostaje specyfika medium radiowego oraz przejście od realizacji dźwiękowej do scenicznego spotkania z widzem. Ważnym pojęciem jest tu *konieczność mówienia*, rozumiana jako impuls wykonawczy.

Część metodologiczna wprowadza pojęcie „Selekcji negatywnej”, rozumianej jako świadomy proces rezygnacji z rozwiązań, które prowadziłyby do zbyt wczesnego domknięcia sensu lub jednoznacznej interpretacji. Metoda ta omawiana jest w kontekście pracy nad słuchowiskiem oraz monodramem, m.in. w odniesieniu do decyzji dotyczących formy, przestrzeni i sposobu wykonania. Drugim narzędziem metodologicznym jest zaproponowany przez autora model „Koła sprzężonej obecności”, służący opisowi relacji między tekstem, wykonawcą i odbiorcą, w której sens wyłania się w procesie współobecności i słuchania.

W dalszej części pracy sformułowano tezy dotyczące poematu *Ba!* jako pola decyzji wykonawczych. Dotyczą one m.in. rozumienia tekstu jako źródła decyzji wykonawczych, a nie zbioru znaczeń do odtworzenia, roli rytmu w organizacji wykonania oraz relacyjnego charakteru sensu, który powstaje pomiędzy tekstem, aktorem i odbiorcą. Pracę zamyka zbiór

wypowiedzi słuchaczy i widzów po premierach obu realizacji.

Integralną częścią rozprawy jest aneks zawierający szczegółową analizę wszystkich części poematu *Ba!*, w której zestawiono interpretację tekstu z opisem jego realizacji radiowej i scenicznej. Aneks ma charakter rekonstrukcji doświadczenia wykonawczego i dokumentuje pracę głosu, słuchu i ciała w kontakcie z tekstem. Dodatkowo w aneksie zawarto esej poświęcony Wojciechowi Kassowi, jego związkom z Praniem, Konstantantym Ildefonsem Gałczyńskim oraz okolicznościom prowadzącym do powstania poematu *Ba!*.

Słowa kluczowe: „aktorskie rozczytywanie tekstu”; tekst poetycki w wykonaniu aktorskim; rola zaszyfrowana; poemat jako pole decyzji wykonawczych; relacja tekst – wykonawca – odbiorca; „Selekcja negatywna”; „Koło sprzężonej obecności”; rytm jako nośnik sensu; słuchowisko radiowe; monodram sceniczny; interpretacja poezji; poezja w teatrze

ABSTRACT OF THE DOCTORAL DISSERTATION

The doctoral dissertation *Double Portrait: The Encrypted Role in the Verses of the Poem Ba! by Wojciech Kass in Two Realisations – Radio and Stage* focuses on the acting work with a poetic text understood as a factor organising performative action. The study is situated within the field of theatre and film arts and combines the description of artistic practice with methodological reflection on the status of the role, the speaking subject, and the relationship between text, performer, and audience.

The research material is the poem *Ba!* by Wojciech Kass – a work with a processual and ambiguous structure in which meaning is not definitively fixed. The analysis concerns two realisations of the text: a radio play produced for the Polish Radio Theatre and a stage monodrama presented at the Konstanty Ildefons Gałczyński Museum in Pranie. Both realisations are treated as distinct ways of working with the same text and as different modes of regulating the relationship between the disclosure and restraint of meaning.

The dissertation follows a dual-track structure. On the one hand, it documents and analyses the creative process, including acting, directing, and editing decisions. On the other hand, it introduces conceptual tools for describing this process. In the section devoted to the genesis of the realisations, the specific nature of the radio medium is discussed, along with the transition from an auditory realisation to a live encounter with the audience. An important concept here is the “necessity of speaking”, understood as a performative impulse.

The methodological section introduces the concept of “negative selection”, understood as a conscious process of abandoning solutions that would lead to the premature closure of meaning or to a single, definitive interpretation. This method is discussed in the context of work on both the radio play and the monodrama, particularly with regard to decisions concerning form, space, and mode of performance. The second methodological tool is the author’s proposed model of the “Circle of Coupled Presence”, which serves to describe the relationship between text, performer, and audience, in which meaning emerges through co-presence and listening.

In the subsequent part of the dissertation, theses are formulated concerning the poem *Ba!* as a field of performative decision-making. These include, among others, an understanding of the text as a source of performative decisions rather than a set of meanings to be reproduced, the role of rhythm in organising performance, and the relational character of meaning, which arises between the text, the actor, and the audience. The dissertation concludes with a collection of statements from listeners and spectators

following the premieres of both realisations.

An integral part of the dissertation is an appendix containing a detailed analysis of all sections of the poem *Ba!*, juxtaposing textual interpretation with descriptions of its radio and stage realisations. The appendix reconstructs the performative experience and documents the work of voice, listening, and the body in contact with the text. Additionally, the appendix includes an essay devoted to Wojciech Kass, his relationship with Pranie, with Konstanty Ildefons Gałczyński, and the circumstances leading to the creation of the poem *Ba!*.

Keywords: “actor’s reading of the text”; poetic text in actorly performance; encrypted role; poem as a field of performative decisions; text–performer–audience relationship; “Negative selection”; “Circle of Coupled Presence”; rhythm as a carrier of meaning; radio drama; stage monodrama; interpretation of poetry; poetry in theatre