

Poetycka performatywność sceny: przykład Piwnicy pod Baranami

The poetic performativity of the scene: a case study of Piwnica pod Baranami

Marek Pieniążek

UNIWERSYTET KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

Słowa kluczowe

literatura, scena, poeta, odbiór, performatywność

Keywords

literature, scene, poet, reception, performativity

Abstrakt

Autor omawia performatywny status dzieła poetyckiego. Z uwzględnieniem filozofii dramatu (J. Tischner) bada relacje poetów Piwnicy pod Baranami ze sceną prezentacji. Wyjście poza model linearnej komunikacji literackiej oraz strukturalną koncepcję dzieła pozwala na dostrzeżenie w ich twórczości istotnych wartości, umykających analizie tekstocentrycznej. Estetyka performatywności (E. Fischer-Lichte) oraz poetyka doświadczenia (R. Nycz) umożliwiają wskazanie szczególnego znaczenia bezpośredniej relacji poetów z odbiorcami. Autor odsłania jej specyfikę w odniesieniu do scenicznych działań Piotra Skrzyneckiego oraz twórczości Andrzeja Bursy.

Abstract

The author discusses the performative status of a poetic work. Considering the philosophy of drama (J. Tischner), the author examines the relationship between the poets of Piwnica pod Baranami and the presentation stage. Moving beyond the model of linear literary communication and the structural concept of the work allows for the recognition of significant values in their creativity, which escape text-centric analysis. The aesthetics of performativity (E. Fischer-Lichte) and the poetics of experience (R. Nycz) enable the identification of the particular importance of the poets' direct relationship with the audience. The author reveals its specificity in the context of the stage actions of Piotr Skrzynecki and the works of Andrzej Bursa.

Od formy do wydarzenia

Istnieje wiele sposobów konceptualizowania dzieła literackiego, od esencjalistycznych, tekstocentrycznych, formalistycznych i strukturalnych po modele fenomenologiczne i performatywne, akcentujące konieczny dla zaistnienia utworu współdział odbiorcy¹. Postawy odbiorcze mają ścisły związek z przebiegiem, organizacją, a często także ze swoistą teatralizacją momentu lektury. Wpływają na sposób i jakość odbioru wiersza, w szczególności sposób wyzwalając lub hamując podmiotową relację między poetą, artystą i czytelnikiem.

Wykorzystując stosunkowo niedawno sformułowaną estetykę performatywności oraz poetykę doświadczenia², czyli koncepcje akcentujące procesualny i relacyjny odbiór dzieła pojmowanego jako wydarzenie, warto pokazać, iż absorpcja, odbiór i oddziaływanie utworów obecnych w repertuarze kabaretu Piwnicy pod Baranami nie miały charakteru klasycznej prezentacji utworu literackiego, nie wyczerpuje cech ich odgrywania także kategoria scenicznego popisu³. Zróżnicowane i nowatorskie próby uobecniania oraz rozgrywania doświadczenia poetyckiego na tej scenie, założonej w 1956 roku, przebiegały wszakże równolegle z poszukiwaniami prekursorów performatywności, np. Johna Cage'a, grupy Fluxus, czy bliskiego i zaprzyjaźnionego z Piwnicznymi Tadeusza Kantora, czyli współlistniały z działaniami artystów świadomie i celowo wykraczających poza modernistyczne estetyki, poza teorie nowoczesne, postrzegające dzieło artystyczne niezależnie od kontekstu, w neutralnym, uniwersalnym metajęzyku opisu i z przeświadczeniem o własnej obiektywności⁴.

Czytelnik, słuchacz, widz bardzo rozmaicie uruchamia proces poetyckiej lektury, ale w prywatnym, a zwłaszcza w pozainstytucjonalnym odbiorze, pozbawionym edukacyjnego przymusu⁵, nie czyni tego w trybie analitycznym⁶. W zindywidualizowanym czytaniu wystarcza rzut oka na kartkę z wierszem,

¹ Zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 37-38.

² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008. Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.

³ Zob. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991, s. 45-47. Problem warto zobaczyć także w kontekście XX-wiecznych przemian w myśleniu o związkach literatury i teatru. Zob. D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 215-225.

⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, op. cit., s. 129-130.

⁵ Por. Z. A. Klakówna, *Przymus i wolność: projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji: język polski w klasach IV-VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.

⁶ Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 10.

aby poczuć jego siłę, ożywić dykcję poety, dosłyszeć ukrytą pomiędzy wersemi mowę rzeczywistości głębszej. W steatralizowanych okolicznościach odbioru wiersz bywa scenariuszem rozbudowanego zdarzenia, łączy się z głosem poety lub ze śpiewem, z muzyką, działaniem. Wówczas najłatwiej jest się przekonać, że dzieło poety jest procesem dziejącym się także w czasie odbioru i nie powinno być utożsamiane z samym tylko zapisem, układem znaków, „zbiorem znaczeń”⁷, że zdecydowanie wykracza poza tekstowy sposób istnienia. W uscenicznym wykonaniu o wydarzeniowym statusie poezji przekonuje nas jej oddziaływanie. Gdy poruszone emocje, podziw, wzruszenie poetyckim przekazem, zadziwienie lub zachwyt wywołany biegłością poety stają nie tylko efektem odbioru, ale i pewną wersją utworu, widzimy, jak poezja dzieje się w ściśle realnym i zdecydowanie pozatekstowym świecie, stając się wydarzeniem.

Szeroko zdarzeniowość literatury badał i analizował Derek Attridge, według którego literatura istnieje w performatywnym odbiorze, na scenie mentalnej i relacyjnie otwartej na odgrywanie:

Dzieło literackie, jako to, co inne, jest dziełem w odgrywaniu, odgrywaniem, które wyobcowuje (nie pozbawiając siły) wszystkie podstawowe działania języka. Nie jest więc ustanawiane przez jakiś trwały rdzeń, ale przez jednostkowe włączenie w grę – a także testowanie i przekształcanie – ustalonych kodów składających się na instytucję literatury i szerszą formację kulturową, której instytucja ta jest częścią⁸.

Jakakolwiek byłaby forma czytania, wiersz zawsze potrzebuje czytelnika, słuchacza, wymaga rezonansu z ludzką wrażliwością, rozumieniem, przeżyciem, czyli wymaga pewnej formy ucieleśnienia znaczenia, rozegrania go w konkretnym czasie i przestrzeni. Wiersz, jak inne dzieła procesualnie angażujące publiczność, domaga się uczestnictwa w ponawianym akcie twórczym, w toku performatywnej lektury może także doprowadzać do pojednania sztuki i życia⁹.

Miejsca poetyckich odświeżeń

Gdyby spojrzeć na rozwój najważniejszych polskich poetów XX wieku (ze względu na objętość artykułu w wielkim skrócie), prawie za zasadę należałoby uznać, że bycie poetą jest związane z współtworzeniem jakiejś sceny, czy to kabaretowej, czy radiowej, czy teatralnej, edukacyjnej i szkolnej, albo też jest specyficzną relacją ze sceną poetycką odsłanianą na szpaltach gazet, w programach radiowych, w czasopiśmie papierowych czy obecnie

⁷ D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 148.

⁸ Ibidem, s. 149.

⁹ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 330.

internetowych. Równie ważne jak publikowanie książek jest dla poetów posiadanie miejsca w codziennym odbiorze społecznym, czy w gazetach literackich, jak np. mieli je Skamandrycy w „Wiadomościach Literackich”, czy awangardowi twórcy, np. Anatol Stern i Aleksander Wat w futurystycznych „jednodniówkach”¹⁰. Poeci na rozmaite sposoby rozgrywają swoją twórczość także w bardziej scenicznych okolicznościach niż publikacja książki. Bolesław Leśmian kierował awangardowymi teatrami, pisał teksty dramatyczne i programowe, Czesław Miłosz razem z Józefem Czechowiczem pracowali w Polskim Radiu, Julian Tuwim i inni Skamandrycy porywali swoimi występami w kawiarni Pod Picadorem oraz pisali dla najlepszych aktorów i aktorek szlagiery śpiewane do dziś. Emil Zegadłowicz w dwudziestolecie silnie współpracował z aktorami i wieloma teatrami, pracował w szkole dramatycznej, Witkacy swoje odkrycia artystyczne realizował początkowo w małym teatrze w Zakopanem, później na najważniejszych polskich scenach, choć, jak pamiętamy, od początku twórczości wokół siebie tworzył klimat nieustającego artystycznego performansu¹¹. Zbigniew Herbert tworzył słuchowiska i reportaże radiowe¹², Wisława Szymborska wiele wierszy przed debiutem książkowym ogłosiła w prasie, a przez prawie trzydzieści lat kreowała scenę poetyckich prezentacji w „Życiu Literackim”, etc.

Więzi z literacko-teatralną sceną, dzięki której lub na której można się pokazać i dawać usłyszeć z odkrytą mową chwili, z własną prawdą i swoim głosem wydają się podstawowe dla aktywności poety. Są one podobne do więzi, jakie nawiązuje człowiek z innymi na wspólnej scenie dramatu egzystencji. Na kwestię relacji poety ze sceną prezentacji warto zatem spojrzeć z perspektywy filozofii dramatu, dostrzegając w kreowanych wydarzeniach poetyckich „płaszczyznę spotkań i rozstań”, a także szczególną „przestrzeń wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba i Boga”¹³. Jeśli w owych więziach zawiera się „poczucie zobowiązania” wobec innych, sceniczne (auto)prezentacje poetów nie są jedynie, jak wskazywał Józef Tischner, wyrazem artystowskiego „błądzenia w żywiole piękna”. Daleko im do ztracenia kontaktu ze sceną życia na rzecz formalnej estetyzacji doświadczeń i „uwodzenia pięknem”¹⁴. Relacje ze sceną i odbiorcą stają się wówczas autentyczną potrzebą dialogu, spotkania, pragnieniem potwierdzonej zwrotnie

¹⁰ A. K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 74/1, s. 31-79.

¹¹ Ten aspekt aktywności twórczej S. I. Witkiewicza znakomicie odsłoniła ubiegłoroczna wystawa w Muzeum Narodowym w Warszawie pt. *Witkacy. Sejsmograf przyspieszenia* (8.07.9.10.2022).

¹² Zob. J. Kopciński, *Nastłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

¹³ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 2001, s. 8-9.

¹⁴ Zob. *Ibidem*, s. 134-136.

obecności, koniecznym warunkiem istnienia poetów wśród zbiorowości, dla której tworzą.

Można zatem powiedzieć, że poeci nie pracują tylko w tekście, nie tworzą odpowiednio skomponowanych „szeregów znaków językowych”¹⁵, ale współtworzą egzystencjalny teatr uobecniania doświadczenia, tworzą dramat stawania się kimś widocznym (w skrajnych sytuacjach losowych – choćby dla siebie samego). W ten sposób otwierają sobie i innym wgląd w moment zindywidualizowanego doświadczenia i budują formę kontaktu w wartościami przekraczającymi doraźność¹⁶.

Biograficznie uwarunkowanym aspektem relacji poetów z czytelnikiem poświęcono wiele miejsca¹⁷. Niezbędna relacja z odbiorcą utrudniana czy to przez emigrację polityczną, wewnętrzną, ideologie, środowiskowe wykluczenia, obecnie komercjalizację rynku wydawniczego, etc., w biografjach poetów jest na tyle często powtarzaniem motywem, że wydaje się jednym z ważniejszych tematyzowanych doświadczeń i powodów aktywności twórczej. Poeta, niezależnie od czasów i uwarunkowań, oczekuje potwierdzającego wartość jego wysiłków odbioru, potrzebna jest akceptacja choćby ze strony wąskiego grona przyjaciół. W liście do sekretarza Akademii Szwedzkiej Wisława Szymborska napisała:

Żaden pisarz nie tworzy tylko dla siebie, zawsze pragnie podzielić się swoimi emocjami z nielicznym choćby gronem czytelników, którzy go rozumieją i z określonych powodów cenią¹⁸.

Komunikacja literacka realizowana za pomocą książek i prasowych publikacji podtrzymuje pogląd, że „tekst jest właściwą formą istnienia literatury”¹⁹, jest także jedną z najpopularniejszych form ujawniania się twórcy na społecznej scenie. Jednakże, jak wskazuje noblistka, nie zastępuje miejsc

¹⁵ M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986, s. 75.

¹⁶ Warto przypomnieć, iż Czesław Miłosz, już jako noblista, przyjął zaproszenie Solidarności i wystąpił na zaaranżowanej scenie w Stoczni Gdańskiej przed robotnikami w 1981 roku, choć wejście w tzw. rolę poety narodowego wówczas nie było dla niego łatwe.

¹⁷ Wśród nowszych prac zob. np. P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007; *Emil Zegadłowicz: daleki i bliski*, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Katowice 2015; M. Wąs, *Dymny. Życie z diabłami i aniołami*, Kraków 2016; A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011; A. Franaszek, *Herbert. Biografia*. t. 1, t. 2, Kraków 2018. M. Rusinek, *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016.

¹⁸ W. Szymborska, *List do sekretarza Akademii Szwedzkiej Sture Allena*, [w:] M. Rusinek, *Nic zwyczajnego*, op. cit., s. 8.

¹⁹ K. Bartoszyński, *O „zwrotach”, czyli kilka uwag o tak zwanej komunikacji literackiej*, „Teksty Drugie” 2007, 3, s. 235.

spotkań, wymiany myśli i wrażeń, tak ważnych np. po premierowym odczytaniu utworu. Poeci takich chwil i miejsc szukają lub samodzielnie je tworzą, obecnie również w wirtualnych wspólnotach²⁰. Także dlatego mocno działa na nich siła przyciągania scen teatralnych, punktów, z których można mówić wprost do innych i być z nimi w wydarzaniu się odbioru stworzonego dzieła. Jak podkreśla bowiem Walter Ong, nie jest łatwo pisarzowi „trafić do umysłu osób, które są nieobecne, których w większości nigdy nie poznasz”²¹.

Scena poetyckich wydarzeń

Piwnica pod Baranami bardzo szybko od swego założenia stała się w kulturze PRL-u jedną z najważniejszych scen poetyckich prezentacji. Utworzona przez poetów i aktorów, muzyków i malarzy, nawiązując do tradycji krakowskiego kabaretu Zielony Balonik, warszawskich kabaretów dwudziestolecia, równoległe działając ze studenckimi kabaretami, jak np. Bim-Bom, czy STS, gromadziła najzdolniejszych poetów, kompozytorów, aktorów, młodych muzyków Krakowa, dawała im szansę do rozwijania talentów.

Nie bez znaczenia jest fakt, że artyści nie tylko musieli zadbać o publiczność i odbiór swojej sztuki, ale w całości odpowiadali za miejsce kreowanego spotkania i byli jego gospodarzami, realność sceny bezpośrednio przekładała się na realność artystycznych wydarzeń. Przypomnijmy, że w pierwszych miesiącach działań Piwnicy poeci, aktorzy, malarze musieli oczyścić scenę z gruzu, samodzielnie wynosili go z piwnic krakowskiego Pałacu pod Baranami. Tradycja ubogiej sceny, na której najcenniejszą wartością był kunszt artystyczny i autentyczność przekazu przetrwała do dzisiaj. Relacja z odbiorcą, a zwłaszcza tzw. pętla sprzężenia zwrotnego, warunkująca żywy i performatywnie podtrzymywany status dzieła²² oraz realny dialog z publicznością, na tak zaprojektowanej scenie tym łatwiej mogły się wydarzać.

Na temat powstania i działalności Piwnicy powstało wiele prac, publikacji, wywiadów²³, powtarzać ich tutaj nie ma powodu, ale warto jeszcze

²⁰ Od kilkunastu lat w Krakowie scenę dla literackich spotkań tworzą Festiwale Conrada oraz Miłosa, uroczystości wręczenia nagród w konkursach Gdynia, Nike, Silesius są formą prezentacji nominowanych i nagradzanych twórców. Konkursy mają swoje koncerty, wieczory autorskie i gale, tworzą sceny, na których występ poety jest formą dowartościowania twórcy oraz daje mu wyjątkową szansę na dialog z publicznością.

²¹ W. Ong, *Oralność i piśmiennosc. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011, s. 259.

²² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, op. cit., s. 262.

²³ Zob. Z. Benedyktowicz, *O święcie i świętowaniu, rozmowa z Piotrem Skrzyneckim (z udziałem Zbigniewa Fijaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szalapak)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, t. 42, nr 1/2, s. 107-112; J. Olczak-Ronikier, *Piwnica pod Baranami czyli Koncert ambitnych samouków*, wyb. ilustr. K. Wiśniak, Warszawa

inaczej, z poziomu refleksji literaturoznawczej, zadać pytanie o źródła tak szczególnej i utrzymującej się przez wiele lat jakości artystycznej Piwnicznych prezentacji poetyckich. Już w pierwszym okresie aktywności scena Piwnicy pod Baranami zaczęła bowiem inspirować i prowokować poetów do nowych wystąpień, mocą swojego oddziaływania wydobywała z nich zaskakująco odkrywcze jakości. Wkrótce z Piwnicą stałą współpracę nawiązując kompozytorzy, m.in. Zygmunt Konieczny, który w 1963 roku został nagrodzony na opolskim Festiwalu Polskiej Piosenki za muzykę do piosenek Ewy Demarczyk. Dzięki także innym kompozytorom²⁴, w unikatowym, kongenialnym splocie muzyki, słowa i aktorskiego wykonania wiersze uzyskiwały przekaz wyjątkowo silnie rezonujący z odbiorcami.

W celu rozpoznania tej sprawczej artystycznie relacji warto rozważyć, za sprawą jakich postaw dochodziło do obustronnie synergicznego wzmacniania aktywności tej sceny i bliskich jej poetów. Nazwanie owej szczególnej zależności, której nie da się umocować w obowiązkach zawodowych, estetycznych normach i przepisach pozwoli scharakteryzować tę szczególną formy współpracy. Nie była ona przecież treścią zleceń, umów, nie wynikała z wypracowanych zawodowych standardów i nie poddawała się prostej weryfikacji wykonania zgodnie z wcześniej określonymi warunkami. Działalność artystyczna Piwniczian przebiegała natomiast w silnej i spersonalizowanej relacji twórców z tym, co działo się w obszarze poetyckiej prezentacji²⁵. Miała ona charakter performatywnego uobecniania i artystycznego rytualizowania występów, w których artyści wraz z publicznością odkrywali swoją sprawczość²⁶.

Piwniczna poetyka relacji z odbiorcą

Twórczość oraz codzienne życie artystów Piwnicy nie były od siebie odseparowane, ani formalnie, ani zawodowo, ani estetycznie. Pisanie i tworzenie w tej grupie artystycznej zmierzało w przeciwnym kierunku aniżeli do

1994; J. Olczak-Ronikier, *Piotr*, Kraków 1998; M. Wąs, *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018.

²⁴ To także: Stanisław Radwan, Jan Kanty Pawлуśkiewicz, Zbigniew Preisner, Andrzej Zarycki, wykonawcy piszący muzykę: Marek Grechuta, Leszek Długosz i in.

²⁵ Jan Kanty Pawлуśkiewicz podkreślał: „W Piwnicy był ten fantastyczny rodzaj więzi, który narzucał poczucie rzetelności, obowiązku, jak już coś było zamówione, to nie ma tłumaczenia... Mimo totalnej nonszalancji, improwizacji, alkoholu. Można było zawiązać kontrakt do filmu, przesuwać terminy nagrań, ale nie wyobrażałem sobie, że jest zamówienie od Piotra, a ja się migam...”. Zob. A. Sędek, *Więcej dostał niż dał. Wywiad z Janem K. Pawлуśkiewiczem*, [w:] Urząd Miasta Nowy Targ, [in:] <https://www.nowytarg.pl/news.php?cod=1218> (dostęp 29 VIII 2023)

²⁶ Zob. E. Domańska, „Zwrot performatywny” *we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 56.

wytwarzania dzieł o fikcyjnym, zdystansowanym od życia charakterze, nie zachęcało też widzów do analitycznego i obiektywizującego odbioru. Scena Piwnicy w czasie swojego największego rozkwitu tworzyła krąg poetów i artystów, którzy z pisarsko-aktorskiego działania twórczego potrafili uczynić mniej lub bardziej jawne, performatywne świadectwo swojego sposobu przeżywania czasu. Ich zaangażowanie w pisanie na rzecz sceny było dalekie od konceptów sztuki stabilizującej dzieło w formie tekstowego artefaktu. Twórczość była sposobem istnienia i realizowania życia w teatralnej wspólnocie. Były to związki ze sceną i publicznością, które w przypadku najbardziej aktywnych Piwnicznych twórców były bardzo silne i ścisłe. Relacja między tym, co prezentowane na scenie, uobecnianie w wierszu, piosence, muzyce, nastroju, narracji konferansjerskiej, monologu a ścisłymi okolicznościami występu, momentem życia wykonawcy i kontekstem społecznym stawała równie ważna jak immanentne, często głęboko uniwersalne, znaczenia prezentowanych utworów. Jednostkowość twórcy, włączana w prezentację poetyckiego tekstu, dawała efekt w Piwnicy absolutnie niepowtarzalny.

Nie był to jednak przypadek, że tego typu poetyka prezentacji utworów literackich, fragmentów filozoficznych czy w szczególności sposób napisanych monologów, stała się swoistym odkryciem estetycznym i gdzie indziej nieosiągalnym stylem wykonawczym. Od założenia Piwnicy w 1956 roku aktywnie działali w niej artyści, którzy całe swoje życie, talent, rozwój, możliwości twórcze, kontakty środowiskowe łączyli przede wszystkim z Piwnicą pod Baranami i jej sceną.

Po pierwszych programach, w następstwie dyskusji oraz sporów o wizję dalszych etapów rozwoju, stałym konferansjerem Piwnicy został Piotr Skrzynecki. Liczne wspomnienia, dwie monografie jemu poświęcone i inne książki o kabarecie Piwnicy pod Baranami, w których jest on osobą wspominaną najczęściej, pokazują, jak życie i działania Piotra Skrzyneckiego ustanawiały performatywne centrum sceny. W książkach wspomnieniowych, artykułach i wywiadach z artystami Piwnicy wiele miejsca poświęca się atmosferze wspólnoty, współpracy na rzecz spektakli, kolejnych numerów, stylu prowadzenia kabaretu. Szczególny styl przekazu wynikał także z więzi Piwnicznych przyjaciół, wzajemnej współpracy i ciągłego rezonowania osiągnięć koleżanek i kolegów. Ważną funkcję wzmacniania wspólnoty artystów pełniło przez wiele lat krakowskie mieszkanie Janiny Garyckiej, w którym Piotr Skrzynecki zajmował pokój, a gdzie po kabarecie spotykali się artyści²⁷.

Bez tego typu relacji nie narodziłby się, nasycony wysoką kulturą języka, liryczny a zarazem szczególnie związany z chwilą, sposób prowadzenia kabaretu. Konferansjerstwo w wykonaniu Piotra Skrzyneckiego było częścią całościowej poetyki kabaretu, wynikało także z rodzaju artystycznych relacji

²⁷ Warto przypomnieć, że w tym niewielkim lokum przy placu Na Groblach podczas wizyty w Polsce po otrzymaniu Nagrody Nobla gościł także Czesław Miłosz.

twórców Piwnicy. Nawet i dziś, wiele lat po śmierci Piotra Skrzyneckiego, utrzymuje się ten szczególny charakter prowadzenia kabaretu, wiążący wydarzenie chwili, relacji publiczności i szacunku dla dzieła, które wymaga współudziału²⁸. Komponowanie układu występów w sobotnie wieczory wciąż ma na celu, jak u początków Piwnicy, wspólnotowe rytmiczne przenikanie nastrojów, tematyki i charakteru artystów.

Dobrym przykładem na wpływ Piwnicznego stylu prezentacji na znaczenia, a ostatecznie odbiór i popularność śpiewanego wiersza jest jeden z najbardziej znanych hymnów Piwnicznych, rozpoczynający się od słów: „Przychodzimy, odchodzimy, cichuteńko na paluszkach...”. Stał się on w sposób nieoczekiwany symbolem autentycznego wspólnotowego spotkania, synonimem eschatologicznego hymnu o życiu i śmierci, wychodzenia na scenę, spotykania się w tym, co najcenniejsze, żegnania się na godziny lub na zawsze. Ale trzeba przypomnieć, że ten przepiękny song –

z tekstem Janusza Jęczyńka, napisany pod koniec lat 50., który szybko stał się Piwnicznym hymnem, był przez poetę traktowany jako... poodwilżowa satyra na temat ówczesnej władzy („Przychodzimy, odchodzimy, cichuteńko, na paluszkach...”). To muzyka Koniecznego i wykonawcza interpretacja sprawiły, że piosenka nabrała całkowicie innego sensu²⁹.

Piwniczny styl poetyckich prezentacji, zbudowany z talentu i głębokiej relacji artystów wielu dziedzin, sprawdzał się także w innych okolicznościach, dość odległych od formy kabaretowej. Piotr Skrzynecki znakomicie odśpiewał walory specyficznej poetyki swojej sceny podczas Festiwalu Polskiej Piosenki Opolu, gdzie w 1963 roku poprowadził jeden z koncertów wspólnie z Jackiem Fedorowiczem. Swoje wejście oznaczał znanym już z krakowskiego kabaretu dzwonkiem, ale warto zwrócić uwagę na dwie bardzo szczególne zapowiedzi³⁰. W jednej z nich, bez zdradzania nazwiska, mówił o Ewie Demarczyk, jako młodzieńczej uczennicy i dziewczynce z kokardkami, natomiast zakończył cały koncert, transmitowany z opolskiego amfiteatru przez telewizję i radio, zdumiewająco liryczną jak na taką okoliczność, prośbą o odnalezienie bileciku małej dziewczynki, która zgubiła swój karnet. W porównaniu ze sposobem nawiązywania relacji z widownią przez innych znakomitych prowadzących Festiwal, Piotr Skrzynecki wyróżnił się trudno uchwytą, a przecież uderzającą poetycką odrębnością. Artystów przedstawiał poprzez osobowy, indywidualny rys, a nawet projektanta amfiteatru,

²⁸ Por. M. Baławajder, *Piwnica działa*, „Życie” 1997, nr 211, s. 7.

²⁹ J. Armata, *Zawsze stara się dobrze zagrać*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 2007, 16 VII, [in:] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,4317628.html> (dostęp: 20 VII 2023)

³⁰ Nagrania wybranych fragmentów koncertu przedstawiono w audycji *Dwudźwięki* Programu Drugiego Polskiego Radia 25.08.2023 r. w g. 13.00-15.00.

publicznie nagradzanego za zbudowany obiekt, fetował jak za ściśle indywidualne dzieło i osiągnięcie. Festiwalowa scena w Opolu pozwoliła dostrzec ową szczególną jakość Piwnicznego przekazu. Na pozór bez wysiłku osiągnięta lekkość i łatwość poetyckiego komentarza oraz wiązanie tego, co ważne dla spotkania widzów i artystów, oferowało moment adekwatności chwili, słowa i rzeczywistości. Ów moment wyrывał uczestników z doraźności, nie pozwalał na poddanie się zewnętrznym wobec sztuki zobowiązaniom, politycznym czy komercyjnym naciskom, prowadził ku eksponowaniu prawdy przeżycia, czyniącej ze sceny coś więcej niż koncert, bo budującej autentyczną wspólnotę, otwierającą na historię, piękno, wzruszenie. Alosza Awdiejew, omawiając zasady komunikacji w kabarecie, wskazywał, że różni się ona „od komunikacji właściwej, jest komunikacją gry, zabawy”³¹. Skrzynecki potrafił kilkoma słowami, skojarzeniami, tej grze nadać dodatkowy walor, który z zabawy przesuwiał dominanty odbioru w kierunku wspólnotowego rytuału, odnawiającego społeczną rangę wyższych wartości³².

Repertuar kabaretu składał się z silnie rezonujących z publicznością numerów, czyli także z osobistych zaangażowań i doświadczeń artystów, którzy wnosili w styl tej sceny swoje postawy, wiedzę, wrażliwość, umiejętności, poglądy, a nawet emocje wywołane ingerencjami PRL-owskiego aparatu kontroli. W niniejszym wstępnym opracowaniu tematu jest miejsce na przywołanie na zasadzie *pars pro toto* zaledwie kilku poetów i zarazem współtwórców tego kabaretu. Andrzej Bursa i Wiesław Dymny, jako dostarczyciele tekstów, skeczy, piosenek, monodramów, pomysłów na oprawę sceniczną, dekoratorską stanowią obok Piotra Skrzyneckiego znakomite przykłady ścisłego powiązania poetyckiej twórczości ze sposobem jej przedstawiania na Piwnicznej scenie.

W ich biografjach łatwo zauważyć wyjątkowe relacje wiążące ich ze sceną. Podobnie jak całe artystyczne życie Piotra Skrzyneckiego, także biografie Wiesława Dymnego i Andrzeja Bursy były częścią Piwnicznej poetyki tworzenia. Śmierć tych artystów poważnie naruszyła równowagę krakowskiego kabaretu, co dowodzi, że nie tyle skończone dzieła, nie teksty, monologi, nagrania, książki, wiersze a specyficznie uobecniania, żywa aktywność sceniczna twórców budowała główną podstawę atrakcyjności Piwnicy pod Baranami. Ich funkcjonowanie w Krakowie za sprawą scenicznych występów stawało się żywym i scenicznie uchwytnym dramatem³³. Uwiarygodniał on

³¹ A. Awdiejew, *Nieśmieszne aforyzmy (Refleksja nad semantyką humoru Viktora Raszkina)*, „Język i Kultura” 1992, nr 8, s. 284.

³² Por. R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 47.

³³ Życie i twórczość Wiesława Dymnego stanowi dramatyczną egzemplifikację tej głębokiej więzi. Jak wspominają artyści Piwnicy, Dymny był mistrzem w aranżowaniu nietypowych sytuacji, wykraczających poza estetykę kabaretowego popisu artystycznym kunsztem. Wiele jego występów w Piwnicy miało charakter silnie

wydarzenia twórcze i sceniczne pokazy siebie, akcja poetycka działa się w życiu rozgrywanym na scenie i w jej kuluarach³⁴.

Performatywne źródła poezji Andrzeja Bursy można zlokalizować blisko scenicznego wykonawstwa. Należał on do najwcześniejszych współtwórców repertuaru Piwnicy, o czym rzadko się wspomina, a przecież artyści tej sceny, jak i sam poeta, wiele inspiracji zawdzięczali wzajemnemu kontaktowi. We wspomnieniu Piotra Skrzyneckiego o początkach kabaretu Andrzej Bursa pojawia się już w pierwszych zdaniach, jako autor wierszy, które Jan Güntner mówił w ciemnościach przy zapalanej zapałce³⁵. Bursa od 1952 roku jest członkiem Koła Młodych Związku Literatów Polskich, a w 1956 roku wraz z Janem Güntnerem tworzy dla teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora awangardową sztukę *Karbunkuł*, w której inscenizacji uczestniczy. Zatem niejako naturalnie wrasta w środowisko Piwnicy, pisze dla niej skecze, monologi, piosenki. Jak wskazywał Stanisław Stanuch, „klimat i ambicje grupy młodych artystów krakowskich najbardziej odpowiadają Andrzejowi Bursie”³⁶. Artyści Piwnicy, m.in. Krzysztof Litwin i Wiesław Dymny przez wiele sezonów po śmierci Bursy wykonywali jego *Żakerię* i *Rozmówki chłopskie*. Jan Güntner, przyjaciel poety, do dziś na scenach krakowskich znakomicie prezentuje wiersze Bursy w stylu, który narodził się w latach 50., szczególnie zajmując w jego wykonaniu brzmi poemat *Luiza*³⁷. Artysta ten nadal przedstawia także poemat *Rzeźnia* Tadeusza Śliwiaka, poety, który był aktorem i współkreował styl wykonawczy Piwnicy.

Poeci, jak Bursa i Śliwiak spotykający się także w Domu Literatów przy ulicy Krupniczej w Krakowie na poetyckich prezentacjach w ZLP, dopiero w Piwnicy uzyskiwali dostęp do żywego scenicznego odbioru, eksperymentowali z własnymi prezentacjami, uzyskując swobodę wyrazu w czasach, gdy w bardziej narażonych na kontrolę miejscach cenzura ją ograniczała.

biograficznego performansu, monologi, wiersze, komentarze, działania, na pozór niekontrolowane sceniczne emocje, mogły przywołać na myśl eksperymenty z aktywizacją wrażliwości publiczności w performansach np. Mariny Abramović. Zob. M. Wąs, *Dymny. Życie z diabłami i aniołami*, Kraków 2016.

³⁴ Szczegółowe aspekty tej relacji można prześledzić na podstawie twórczej biografii artystów, niemniej rozmiary tego artykułu pozwalają tylko na ich znaczenie w formie wskazań. Zob. M. Chrzanowski, *Andrzej Bursa: czas, twórczość, mit*, Kraków 1986; E. Dunaj-Kozakow, *Bursa*, Kraków 1996; M. Wąs, *Wiesław Dymny*, Kraków 2013.

³⁵ Zob. M. Wąs, *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018, s. 93.

³⁶ S. Stanuch, *Wstęp*, [w:] A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wyb., opr. i wstęp S. Stanuch, Kraków 1969, s. 24.

³⁷ Aktor z poematem *Luiza* wystąpił podczas edycji Poetyckiego Uniwersytetu Piwnicy pod Baranami poświęconego Andrzejowi Bursie 15.11.2021 r. Zob. [in:] <https://karnet.krakowculture.pl/41329-krakow-poetycki-uniwersytet-piwnicy-pod-baranami-andrzej-bursa> (dostęp 20.08.2023).

W głosach aktywnych w publicznym życiu poetów można było wówczas usłyszeć przekaz autentycznego doświadczenia, bezpośrednio zetknąć się z autorską wersją utworu. Możliwość wysłuchania poety to także niepowtarzalna szansa spotkania z jego sposobem doświadczania świata. Przypomnijmy takie spotkanie z poetą, które zupełnie odmieniło spojrzenie na twórczość Bursy znanego krytyka i badacza literatury:

Tak się złożyło, że poznałem pewną część wierszy Andrzeja Bursy przed ich opublikowaniem, jeszcze za życia poety... Kiedy czytałem je, nic nie wiedziałem o osobie autora. Bardzo mi się nie podobały. Wydały mi się pretensjonalne i nieautentyczne w swojej krańcowej brutalności, a poza tym robiły wrażenie pozbawionych formy zapisów, nie podanych literackiej obróbce. Wycofałem się na tę poezję spojrzenia wtedy dopiero, gdy zetknąłem się bezpośrednio z poetą i przegadałem z nimi jeden dzień od rana do wieczora. To, co było w moich oczach stylizacją, nieautentyczną jak wszelkie pozy, okazało się cząstką samego poety, niezwykle żywym elementem jego istnienia. Bursa mówił jakby tymi wierszami, w każdym zdaniu odżywały te same co w lirykach kompleksy i strachy. Przekonałem się, że w tych wierszach nie tylko nie ma ani odrobiny pozy, ale że w ogóle nie istnieje jakikolwiek dystans między samym poetą a wyrażonymi w wierszach przeżyciami, że jest to liryka jak najbardziej osobista. Kiedy się o tym upewniłem, przestałem traktować jej formalną bezkształtność i po prostu niedopracowanie jako wadę. Może podnosiła ona nawet znaczenie tych wierszy jako wstrząsających w swej bezpośredniości dokumentów humanistycznych, które nie poddane zostały żadnym zabiegom godzącym ich zawartość³⁸.

Tak pisał o poezji Andrzeja Bursy Michał Głowiński, znakomity znawca literatury, wspominając spotkanie z poetą. Zauważmy, spowodowało ono, że dykcja wiersza nałożyła się w odbiorze krytyka na sposób mówienia samego poety, scena spotkania z wrażliwym na przekaz odbiorcą okazała się tą samą sceną, na której Bursa zapisywał tekstowe wersje utworów. W ten sam sposób Piwnica pod Baranami i jej poetyckie wieczory wiodły poetę w samo centrum wydarzenia siebie, które odsłaniało w wierszu właśnie to, co krytyk nazwał bezpośrednim dokumentem humanistycznym, umocowanym w żywej mowie poety.

W czasach ograniczonej wolności słowa Piwnica pod Baranami stała się wyjątkową przestrzenią swobodnej kreatywności artystycznej. Kabaret zapewniał artystom chwilę nieskrępowania, był, zgodnie ze słowami Piotra Skrzyneckiego, „wysepką w morzu cynizmu, bestialstwa, szarżyzny, głupoty, łajdactwa, nietolerancji i przemocy”³⁹, gdzie poeci mogli tworzyć bez nad-

³⁸ M. Głowiński, *O Andrzeju Bursie*, „Nowa Kultura” 1959, nr 21, 24 V, s. 2.

³⁹ Z. Benedyktowicz, *O święcie i świętowaniu, rozmowa z Piotrem Skrzyneckim (z udziałem Zbigniewa Fijaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szalapak)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, t. 42, nr 1/2, s. 111.

miernych ograniczeń i nawiązywać z publicznością głęboki, autentyczny kontakt.

Performatywna sprawczość tej sceny wynikała także z warunkującego jej przekaz splotu tego, co doświadczone, opisane oraz wypowiedziane, czego egzemplifikację przedstawił w cytowanym wyżej wypowiedzi Michał Głowiński. Jest to jakość artystyczna szczególnie istotna z punktu widzenia poetyki doświadczenia. Jak wskazuje Ryszard Nycz, w tej perspektywie akt przedstawiania poznania, jego „kształt, porządek i znaczenie nie daje się oddzielić od warunków i cech jego artykulacji”⁴⁰. Kompozytorzy, aktorzy, plastycy, wspólnie z poetami stwarzali podobne do wskazanych przez Głowińskiego wydarzenia potwierdzania mowy w tekście/tekstu w mowie, w śpiewie, grze, stylu konferansjerskim.

W historii kabaretu Piwnicy można wskazać podobnie głębokie związki twórcze poetów ze sceną, m.in. Tadeusza Śliwiaka, autora jednego z najbardziej znanych hymnów *Ta nasza młodość...* Współcześnie kontynuowane są przyjaźnie między aktorami Piwnicy a poetami, Ewa Lipska ma tutaj swoich wiernych wykonawców. Józef Baran, Adam Ziemanin, Leszek A. Moczulski są od dziesiątków w stałym repertuarze artystów Piwnicy⁴¹. W przypadku poetów młodszego pokolenia, jak np. urodzonego w 1964 roku Michała Zabłockiego, warto podkreślić szczególnie, inspirowany potencjałem artystycznym Piwnicy, rozwój twórczy, prowadzący ku sytuacjom, gdzie wiersze nie tyle potrzebują zapisu, co publiczności i miejsca do odegrania. O okolicznościach pojawienia się w Piwnicy Michała Zabłockiego i jego przemianie w rozpoznawalnego twórcę, którego w sobie właściwy sposób odkrył i promował Piotr Skrzynecki, wspominał w kilku wywiadach Jan Kanty Pawлуśkiewicz. W wyniku, jak często powtarzał kompozytor, demiurgicznych działań Piotra Skrzyneckiego, który miał wyjątkowy dar łączenia ludzi, wiersz Zabłockiego *Zaklinanie, czarowanie* zamienił się w przebój Anny Szałapak i poeta rozwinął współpracę z Grzegorzem Turnauem⁴². Piosenka *Naprawdę nie dzieje się nic* zapoczątkowała duże zainteresowanie twórczością Michała Zabłockiego, który w toku współpracy z artystami Piwnicy poszerzył scenę kontaktu z widzem. W 2000 r. stworzył autorski Program Rewolucji Poetyckiej Multipoezja, uruchamiający odbiór poezji poza tekstowymi i drukowanymi formami. Program objął rozmaite akcje, m.in. utwory pisane on-line, projekcje wierszy na murach kamienic w Krakowie i w Warszawie, tzw. wiersze chodnikowe. Za sprawą Michała Zabłockiego pojawił się także szczególnie

⁴⁰ Zob. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, op. cit., s. 30-31.

⁴¹ Warto podkreślić kulturotwórczą siłę i atrakcyjność tej poezji. Np. od lat 60. XX ukazało się ponad 27 płyt muzycznych, na których znajdują się utwory Leszka A. Moczulskiego śpiewane przez wielu polskich artystów.

⁴² Zob. W. Krupiński, *Jan Kanty osobny. Jan Kanty Pawлуśkiewicz z rozmowie z Wacławem Krupińskim*, Kraków 2015.

sposób inicjowania wiersza w formie licytacji. Ten, kto zaoferował najwięcej, opowiadał poecie jakiś fragment swojej historii, a na koniec spektaklu gość Piwnicy mógł posłuchać swojej opowieści przemienionej w wiersz, napisany przez znanego krakowskiego twórcę⁴³.

Poetyckie performanse: między oralnością a piśmiennością

Gdyby zobaczyć sygnalizowane tendencje w perspektywie estetyki performatywności, można zauważyć, że poeci związani z Piwnicą wykraczali poza kontakt z odbiorcą w tradycyjnym modelu komunikacji literackiej, czyli poprzez opublikowany tekst, traktowany jako fakt literacki przeznaczony do lektury i linearnego odbioru. Mimo że doskonale wpisywali się w typowy dla kabaretu model wielopoziomowej i polifonicznej formy komunikacji z publicznością⁴⁴, nie poprzestali też na, obecnie już masowo naśladowanych i reprodukowanych w popularnych produkcjach, formułach znanych z „anatomii kabaretowego komizmu”⁴⁵.

W *Estetyce performatywności* Erika Fischer-Lichte, wskazując na cechy przedstawienia nurtu dowartościowującego ten nurt, podkreśla powiązania widzów i aktorów w przestrzeni oraz nawiązanie autopojetycznej pętli feedbacku, czyli generowanie wspólnoty⁴⁶. Zwrot performatywny w sztuce według badaczki eksponuje autoreferencyjność, znakowość przekazu ustępuje materialności i spotkaniu, a doznania estetyczne widzów są zastępowane ich indywidualnymi przeżyciami. Podobne przesunięcie stylu odbioru poezji w kierunku performatywności byłoby jedną z cech aktywności poetów i aktorów Piwnicy pod Baranami. Wspominani poeci Piwnicy pisali/performowali swoje wiersze na poziomie sceny egzystencji, postrzeganej w myśl filozofii Józefa Tischnera. Czyli nie pisali wierszy dla tekstologicznie zorientowanego odbioru, dla eksponowania strukturalnie waloryzowanych wyróżników literackości⁴⁷, nie tworzyli na zasadzie racjonalizującego wykorzystania lub przekształcania wiedzy o „utrwalonych wzorcach mówienia”⁴⁸. Podmiot ich tekstów był natomiast żywym, uwidacznianym na scenie poetą, niepozwalającym się sprowadzić do kategorii strukturalnego, immanentnego

⁴³ Zob. A. Ginał, A. Szulc, *Tandem licytatorów*, [w:] idem, *Krakowscy czarodzieje*, Warszawa 2006, s. 15.

⁴⁴ Zob. A. Krasowska, *Od Zielonego Balonika do Potem. Komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013, s. 97–98.

⁴⁵ Zob. S. Garczyński, *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.

⁴⁶ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, op. cit., s. 80–109.

⁴⁷ B. Chrzastowska, *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*, Warszawa 1987, s. 143.

⁴⁸ M. Głowiński, *Poetyka a socjolingwistyka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 1979, nr 4 (46), s. 18.

dla dzieła, podmiotu mówiącego⁴⁹. Autorska relacja ze sceną doświadczenia była pierwotnym źródłem form literackich, które powstawały w performatywnej pętli afektu i jego scenicznego/społecznego wyrazu. Można powiedzieć, że poeci Piwnicy celowo ustawiali komunikację literacką w cyrkularnej relacji ze sceną doświadczenia, tak, aby tym trafniej objawiała „nam naszą egzystencjalną głębię”, jak za Karlem Jaspersem wskazywał Erazm Kuźma⁵⁰.

Poeci Piwniczni wciąż rozwijają mechanizm performatywny, uczą się kontaktu z odbiorcą, łączą z nowymi mediami, jak np. w projekcie Multipozycja. Badania nad wpływem tej sceny na rzecz nie tyle popularyzacji twórczości literackiej, co wytwarzania szczególnej jakości poetyckiej, wymagają bardziej zaawansowanych studiów. Niniejszy artykuł jest wstępnym rozpoznaniem tendencji i potrzebnych teoretycznych narzędzi interpretacyjnych, dowartościowujących performatywny, żywy, wspólnotowy sposób odbioru dzieła poetyckiego, w którym nie sam tekst i jego strukturalne walory, a performans ucieleśnionego i wspólnotowego przeżycia jest celem artystycznych wysiłków poetów.

Bliskość poetów ze sceną wykonania czyni z nich performerów własnej twórczości, indywidualny afekt, biograficzny szczegół i pragnienie zawiązania silnej relacji z odbiorcą są wtedy równoprawne z wpływem kultury literackiej. Stając się głównymi czynnikami tekstotwórczymi, zbliżają status dzieła poetyckiego do transdyscyplinarnej partytury wzruszenia. W tym sensie relacje oralności i piśmienności, jak wskazywał Walter Ong, dynamizują zarówno rozwój poetów, jak i współczesną świadomość odbiorców⁵¹.

Bibliografia

- Armata J., *Zawsze stara się dobrze zagrać*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 2007, 16 VII, [in:] <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,35796,4317628.html> (dostęp: 20 VII 2023).
- Awdiejew A., *Nieśmieszne aforyzmy (Refleksja nad semantyką humoru Viktora Raskina)*, „Język i Kultura” 1992, nr 8, s. 279–286.
- Bartoszyński K., *O „zwrotach”, czyli kilka uwag o tak zwanej komunikacji literackiej*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 233–237.
- Benedyktowicz Z., *O święcie i świętowaniu, rozmowa z Piotrem Skrzyneckim (z udziałem Zbigniewa Fijaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szalapak)*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 1988, t. 42, nr 1/2, s. 107–112.
- Burzyńska A., Markowski M.P., *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

⁴⁹ Zob. ibidem, s. 18–19.

⁵⁰ E. Kuźma, *Od linearnej do cyrkularnej komunikacji literackiej, a stąd do milczenia. O sytuacji we współczesnych doktrynach literackich*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 53.

⁵¹ Zob. W. Ong, *Oralność i piśmienność*, op. cit., s. 261.

- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997.
- Chrzanowski M., *Andrzej Bursa: czas, twórczość, mit*, Kraków 1986.
- Chrzastowska B., *Lektura i poetyka. Zarys problematyki kształtowania pojęć literackich w szkole podstawowej*, Warszawa 1987.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48-61.
- Dunaj-Kozakow E., *Bursa*, Kraków 1996.
- Emil Zegadłowicz: daleki i bliski*, red. H. Czubała, K. Kłosiński, K. Latawiec, W. Próchnicki, Katowice 2015.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2008. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012.
- Franaszek A., *Herbert. Biografia*. t. 1, t. 2, Kraków, 2018.
- Franaszek A., *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011.
- Garczyński S., *Anatomia komizmu*, Poznań 1989.
- Ginał A., Szulc A., *Tandem licytatorów*, [w:] idem, *Krakowscy czarodzieje*, Warszawa 2006.
- Głowiński M., *O Andrzejku Bursie*, „Nowa Kultura” 1959, nr 21, 24 V, s. 2.
- Głowiński M., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1986.
- Głowiński M., *Poetyka a socjolingwistyka*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1979, nr 4 (46), s. 11-33.
- Głowiński M., *Świadczenia i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 3 (21), s. 9-25.
- Kłakówna Z. A., *Przymus i wolność: projektowanie procesu kształcenia kulturowej kompetencji: język polski w klasach IV-VI szkoły podstawowej, w gimnazjum i liceum*, Kraków 2003.
- Kopciński J., *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.
- Kosiński D., *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom*, „Przestrzenie Teorii” 2004, nr 3-4, s. 215-225.
- Krasowska A., *Od Zielonego Balonika do Potem. Komizm słowny w kabarecie literackim*, Warszawa 2013.
- Krupiński W., *Jan Kanty osobny. Jan Kanty Pawluśkiewicz z rozmowie z Waclawem Krupińskim*, Kraków 2015.
- Kuźma E., *Od linearnej do cyrkularnej komunikacji literackiej, a stąd do milczenia. O sytuacji we współczesnych doktrynach literackich*, „Przestrzenie Teorii” 2002, nr 1, s. 47-64.
- M. Balawajder M., *Piwnica działa*, „Życie” 1997, nr 211, s. 7.
- Matywiecki P., *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007;
- Olczak-Ronikier J., *Piwnica pod Baranami czyli Koncert ambitnych samouków*, wyb. ilustr. K. Wiśniak, Warszawa 1994.
- Olczak-Ronikier, *Piotr*, Kraków 1998.

- Ong W., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. J. Japola, Warszawa 2011.
- Raszewski Z., *Teatr w świecie widowisk*, Warszawa 1991.
- Rusinek M., *Nic zwyczajnego. O Wisławie Szymborskiej*, Kraków 2016.
- Sędek A., *Więcej dostał niż dał. Wywiad z Janem K. Pawłuśkiewiczem*, [w:] Urząd Miasta Nowy Targ, [in:] <https://www.nowytarg.pl/news.php?cod=1218> (dostęp 29 VIII 2023)
- Stanuch S., *Wstęp*, [w:] A. Bursa, *Utwory wierszem i prozą*, wyb., opr. S. Stanuch, Kraków 1969.
- Tischner J., *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Kraków 2001.
- Waśkiewicz A. K., *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 74/1, s. 31-79.
- Wąs M., *Dymny. Życie z diabłami i aniołami*, Kraków 2016.
- Wąs M., *Skrzynecki. Demiurg i wizjoner*, Kraków 2018.
- Wąs M., *Wisław Dymny*, Kraków 2013.