

Misterium na patyku, czyli „święta zabawa” Białoszewskiego

Jacek Kopciński

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 6, S. 358–393

DOI: 10.18318/td.2025.6.16 | ORCID: 0000-0002-5347-9006

Wprowadzenie. Żywa starzyzna

Późną jesienią 1952 roku Miron Białoszewski napisał dramat poetycki o świętej Rozalii z Palermo, czczonej także we Wrocance, małej wsi w powiecie krośnieńskim na południu Polski. Zatytułował go *Rozalie* (a nie *Rozalia*), bo oprócz średniowiecznej świętej pojawiają się w nim trzy świątkowe figury: Rozalia z Toków, Rozalia z Rogów i Rozalia ze Żmigrodu. Wszystkie są ludowymi replikami rokokowej rzeźby, którą widać w trzeciej części dramatu, zaraz po tym, jak sprzed oczu czytelników (względnie widzów) znika olejny obraz świętej. Mamy już sześć Rozalii, na tym jednak nie koniec, bo w połowie akcji święta umiera i zostaje wzięta do nieba, ale działa dalej. W sumie więc jest ich w sztuce Białoszewskiego aż siedem, co wydaje się śmieszne i absurdalne, lecz nie dla uczestników odpustu św. Rozalii, który we Wrocance organizowany jest do dzisiaj 4 września. Trzy ludowe świątki, historyczną Rozalię z Palermo, Rozalię wniebowziętą, wreszcie świętą na kościelnych ołtarzach, różni tylko forma istnienia, ale nie jej istota, która jest jedna. Wiedzę na ten

Jacek Kopciński – historyk literatury, dramatolog, krytyk teatralny. Autor monografii *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*; (1997) i *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta* (2008), zbioru esejów *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans* (2023) i dwutomowej antologii *Trans/formacja. Dramat polski po 1989 roku*. Pomysłodawca i redaktor naukowy serii „Dramat Polski. Reaktywacja”. *Wybudzanie*. Jest także autorem szkiców i recenzji teatralnych zebranych w tomach *Którędy do wyjścia?* (2002), *Powrót Dziadów* (2016) i *Widok z Koziej* (2025).

temat Białoszewski zaszyfrował w pierwszych wersach *Wizerunku jagodnego z Tarnowca*, ballady, która powstała krótko przed *Rozaliami* i jest poetyckim sprawozdaniem z odpustu w parafii Nawiedzenia Najświętszej Maryi Panny w Tarnowcu (w powiecie Jasielskim):

Trzy razy w lecie
zbiegają schodami
do Jagodnej
do Siewnej
i do jeszcze jednej
ale zawsze do jednej
i tej samej¹.

Ontologiczna różnica i substancjalna tożsamość wszystkich reprezentacji świętej są w *Rozaliach* kołem zamachowym akcji dramatycznej. Tematem sztuki Białoszewskiego jest natomiast sama świętość – taka, jaka najbardziej interesowała poetę, którą najlepiej wyczuwał i rozumiał i której może nawet na swój sposób pragnął?

Nazwane przez autora „poematem scenicznym”, *Rozalie* powstały dla „teatru lalki”², co ciekawie komplikuje kwestię ich odbioru. Wszystkie święte, a także pojawiający się w nich ludzie, anioły i sam Bóg Ojciec, mają być bowiem zagrane przez animanty, czyli przedmiot materialny (lub nie – przypadek teatru cieni), poruszany przez artystę³. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie fakt, że poeta w tekście głównym i pobocznym dramatu eksponuje awangardowym sposobem materialność lalek oraz ich prostą kinetykę⁴. W pierwszej scenie *Rozalia z Toków* „obraca się w kółko w prawą stronę”, a świątkowa Agata „łapie się za głowę” i „zostaje znieruchomiona w tym geście”. Projekt spektaklu lalkowego przenika też do dialogów. Lalki nie tylko działają na tle namalowanego krajobrazu, ale też stają się jego częścią:

1 M. Białoszewski, *Wizerunek Jagodny z Tarnowca*, „Poezja” 1985, nr 12, s. 7. Białoszewski nie brał udziału w tarnowskim odpuszcie, opowiedział mu o nim Leszek Soliński.

2 M. Białoszewski, *Rozalie*, w: *Polot nad niskimi sferami*, „Utwory zebrane”, t. 13, PIW, Warszawa 2017, s. 269. Dalsze przytoczenia utworu z tego wydania.

3 Termin „animant” wprowadziła do polskiej teatrologii Halina Waszkiel w książce *Dramaturgia teatru lalek*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2013.

4 Por. H. Jurkowski, *Modernizm na miarę lalki*, w: *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Errata, Warszawa 2002, s. 19.

JAN DUKLAN

Idź na dzbanuszek zorzy
w prawo – owędy –
namaluj się na górze,
potem namaluj się w dole,
potem ślizgaj się po dzbanku
w górę i w dół...
po tym – ode mnie widoczku
Ale z coraz większym żalem...

Prymitywna budowa lalki dostarcza tradycyjnych metafor człowieczeństwa. We śnie Rozalia z Rogów przeczuwa materialny składnik swojej natury:

ROZALIA Z ROGÓW *przez sen*

Mam w sobie sztywne poplątanie
jakiś patyki
machają mi kolanami...

Nie tylko świątki, także ludzie, anioły, sam Bóg są w *Rozaliach* wystrugani, przez co stają się komiczni, nawet groteskowi. Mimo to nie tracą statusu osób dramatu, mówią, działają, czują i wiele rozumieją, jak drewniany świątek Chrystusa Frasobliwego w napisanej dwadzieścia lat później *Spowiedzi w drewnie* Jana Wilkowskiego, największego poety wśród polskich lalkarzy. Według Haliny Waszkiel „najgłębszy sens *Spowiedzi w drewnie* tkwi w jego «lalkowości» – w dialogu człowieka i przedmiotu, rzeźbiarza i kreowanej figury, artysty i jego dzieła, człowieka i Boga”⁵. Podobnie w *Rozaliach*, napisanych dwadzieścia lat wcześniej dla „teatru lalki” i będących udramatyzowaną wersją *Ballad rzeszowskich*, dla których „bardzo typowe jest wplatanie rozmów z drewnianymi postaciami z kapliczek przydrożnych i kościółków”. Białoszewski ożywia rzeźby, nie pozbawiając ich właściwości dzieł sztuki, jego świątki są „drewniane”, a też zachowują się „po drewnianemu”, myślą, czują i mówią jak „drewniątko”⁶. Personifikacja i reifikacja to odmiany tej

5 H. Waszkiel, *Dramaturgia teatru lalek*, s. 76.

6 W wyrazach „drewno” i „drewniany” (oraz ich derywatach) Leokadia Styrzch-Przebinda dostrzega „rodzinę słów kluczy całego wiejskiego cyklu” Białoszewskiego, czyli jego *Ballad rzeszowskich*. Por. L. Styrzch-Przebinda, *Podkarpackiem urzeczony. Ziemia krośnieńska i jej okolice w zaczarowanym kręgu poezji Białoszewskiego*, „Studia Pięgoniana” 2020, nr 3, s. 167.

samej ludowej stylizacji, obecnej także *Rozaliach*. Już w pierwszej części tego „poematu scenicznego” Święta Agata śpiewa: „mój Pan Bóg/ drewno moje”⁷.

Rozalie nie są jednak dialogiem wyłącznie świątkarza (czy poety) z ludową rzeźbą, ale również nowoczesnego artysty z tradycją, która w formie literackiej, plastycznej i teatralnej utrwaliła sakralny obraz rzeczywistości. Tak jak *Balladach rzeszowskich* w dramacie słychać dawne pieśni religijne, a zapisane w nim dialogi i monologi są literacką parafrazą modlitw i awangardową stylizacją nabożnej poezji ludowej, z jej powtórzeniami, wyliczeniami, paralelizmami składniowymi⁸. Białoszewski przekornie naśladuje nie tylko poetykę ludowej pieśni, przyśpiewki, gadki, baśni czy legendy, ale też ich język, do kwestii postaci wprowadza archaizmy i dialektyzmy (np. bohaterki dramatu śnią „sen Rozaliowy”, jak gwarowo powiedzieliby mieszkańcy wsi, gwarą też śpiewa Chór Bab pieśń o Świętej Rozalii⁹), ale również wymyśla pokrewne im neologizmy. Kurz, który osiada na wyobrażonych w sztuce lalkach, świadczy o starości tej formy – dramatycznej, teatralnej, poetyckiej – ale także dawności świata przedstawianego za jej pośrednictwem. „Chwała tobie i gont” – wołają anioły do Boga Ojca, który „siada na swym kołku”, żeby zbawiać ludzi. Jest to wizja anachroniczna w podwójnym sensie tego słowa: nienowoczesna, ale też – pozaczasowa. *Rozalie* to starzyzna, poeta daje jej drugie życie, paradoksalnie odkrywając dla siebie wieczność zaklętą w sztuce, która dla Białoszewskiego była pełnią bycia. Mnoży przy tym ciekawe efekty dramatyczne, inscenizacyjne i poetyckie, odwołując się do naszego poczucia humoru, a także wyobraźni religijnej, którą dysponował w nadzwyczajnym stopniu.

W dolinie Jasiołki

Utwór powstał dzięki Solińskiemu, który zaprosił Mirona w swoje rodzinne strony, do Żarnowca. Malarz i poeta, dwie bratnie dusze, latem 1952 roku zwiedzili dworek Marii Konopnickiej, a potem ruszyli doliną Jasiołki, na południe, ku źródłom tej malowniczo płożonej rzeki. Szlak wiódł ich w pobliże Jasła, przez Zręcin, Wrocankę, Kobylany, Osiek, region zupełnie poecie

7 Słowa Rozalii „mój Pan Bóg/ drewno moje” znoszą różnicę dzielącą Boga i drewno: są z tej samej materii. Drewno w imaginarium krośnieńskim łączy świętość z ziemią, z materią [...]” – pisze Agata Łaska w szkicu *O plebanijności „Rozalii”* („MiroFor” 2025, t. 5, s. 218).

8 L. Styrzycz-Przebinda, *Podkarpaciem urzeczony*, s. 166.

9 Tamże, s. 169.

nieznany, choć dotknięty taką samą apokalipsą, jak jego rodzinne miasto. „Co widzisz wprost” – zapytał Miron Leszka po wejściu na pagórek w Zręczynie i usłyszał: „Cerkwie zrujnowane, nie ma ruskiego popa w niebieskiej kapie z długimi włosami. W prawo: też ohydnie. Nie ma Bojkowszczyzny, Jasło zburzone”¹⁰. Zagłada Jasła, które jesienią 1944 roku niemal w całości zostało spalone przez Niemców, przypominała Białoszewskiemu Warszawę¹¹. Zniszczone zostały także podkarpackie wsie, przed wojną zamieszkiwane przez Polaków, Bojków, Łemków. W wyniku wysiedleń z lat 1944-1947

Nastąpiła całkowita zmiana stosunków etnicznych i religijnych, które na tym obszarze pozostawały niezmiennie od kilkuset lat. Przeszły istnieć wszystkie parafie greckokatolickie i prawosławne. Spalono, rozebrano lub zdewastowano dziesiątki zabytkowych drewnianych cerkwi, przydrożnych kapliczek i cmentarzy. Reszty dokonały warunki przyrodnicze i upływ czasu¹².

Mimo to wyprawa na wieś z jej naturalnym pejzażem pól, łąk i beskidzkich pagórków, zrobiła na Białoszewskim ogromne wrażenie:

Miron w tym czasie był zmęczony strasznie sytuacją popowstaniową, ruinami Warszawy, okropnymi warunkami mieszkaniowymi, ciasnotą, przykrymi stosunkami w redakcji. Przyjeżdżając do Żarnowca, miał Miron przezystą rzekę Jasiołkę, pejzaże w kolorze indygo, ludzi prostych i twardych, zwyczajniejszych, ale całkiem na serio, długie spaceru...¹³

– wspominał Soliński. W Żarnowcu do 1952 żyło się przy lampie naftowej, w okolicznych wsiach mówiło językiem psalmów i Jana Kochanowskiego¹⁴. To był inny, nieznany poecie świat, do którego będzie potem wracał często i chętnie, w twórczości i życiu. Poeta znalazł w nim ślady kultury ludowej,

10 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1-2, s. 272.

11 Tamże.

12 M. Barwiński, *Polityczne meandry łemkowskich cerkwi*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej” 2018, t. 7, s. 169.

13 *Mówią językiem psalmów*. Z Leszkiem Solińskim rozmawia Jan Z. Brudnicki, „Poezja” 1985, nr 12, s. 19.

14 Tamże, s. 22.

w jej dawnym, żywym splocie pobożności i obyczaju, liturgii i zabawy, pracy i sztuki. Wędrowcy przeczesywali zdemolowane cerkiewki prawosławne czy grekokatolickie i podziwiali przydrożne świątki, których wiele jeszcze przetrwało wojenną zawieruchę i stalinowską akcję społeczną, kulturową i krajobrazową laicyzacji. Soliński wspomina, że „w Kobyłanach, jak i po drodze, było dużo świątków przydrożnych. Wśród pól także, i w pokrzywach i w chwastach”¹⁵. Tradycyjna rzeźba ludowa często występowała na wsiach dawnego zaboru austriackiego, była wyrazem pobożności ludowej i lokalnej tożsamości, punktem orientacyjnym w przestrzeni, która dzięki świątkom zyskiwała wymiar sakralny¹⁶. Po wojnie wiele niszczących rzeźb Maryi, Jezusa i świętych tkwiło jeszcze na drzewach, słupach i przydrożnych kapliczkach, inne walały się po polach. Jan Baranowicz, pisarz chłopski, bohaterem jednego ze swoich opowiadań z lat pięćdziesiątych uczynił zbieracza świątków:

Nie potrzeba jałmużny wywlekała go z izby, ale wieść, że gdzieś tam w polu czy lesie, w kapliczce nie większej od ptasiego domku, dogasa, wykrusza się żywot jakiegoś świątka. Leży sobie taki chudziaczek w kępie pokrzywy, samotny, niczyj już, odarty z chłopskich pokłonów i żegnań jak dziad z łachów, a jego miejsce zajął krzyż ciosany z dębu, odpustowa figurka z porcelany¹⁷.

„Miron wprost zaprzyjaźnił się ze św. Agatą na zboczach kobyłańskim”¹⁸ – pisze Soliński i chętnie mu wierzymy. W dedykowanych Solińskiemu *Balladach rzeszowskich*, które powstały dzięki ich letniej wyprawie, figurkę świętej Barbary poeta nazwie „znajomą z Haczowa”¹⁹. Z figurką świętego Dominika („zżartą przez korniki – bez rąk i bez nóg, z dużą bulwiastą głową”), prezentem od dwóch parafianek w Osieku, Białoszewski „nie rozstawał się przez całe życie”²⁰. Kiedy wrócił do domu, napisał w *Starej pieśni na Binnarową*:

15 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 273.

16 J. Grabowski, *Sztuka ludowa. Charakterystyki-porównania-odrębności*, Warszawa 1977, s. 259-262.

17 J. Baranowicz, *Zbieracz świątków*, w: tegoż, *Ludzie i świątki*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 95.

18 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 273.

19 M. Białoszewski, *Barbara z Haczowa*, w: *Obroty rzeczy. Rachunek zachciankowy. Mylne wzruszenia. Było i było*, „Utworki zebrane”, t. 1, PIW, Warszawa 1987, s. 15.

20 Tamże. Kiedy po śmierci poety, 15 listopada 1983 r., komornik Sądu Rejonowego dla Warszawy-Pragi spisał „Protokół zabezpieczający spadek po zmarłym Mironie Białoszewskim”, na liście

Wyjdźcie, stłoczone w kapliczce
 Świątki z dziwacznym licem,

A w *Rozaliach*, głosami Chóru Świątkarzy, którzy „wrywają pniaki” na świątki,
 tak zaśpiewał o Rozalii:

CHÓR ŚWIĄTKARZY
 Twoje wizerunki
 W malowanej sukni
 Wyfruną z każdej kłody.

Oczyścić pierwowzór

Wędrując do źródeł Jasiołki, poeta podążył za malarzem. „Procent od tej ziemi dla mnie, procent od tej ziemi dla niego. Wydeptane. Wypatrzone. Doczute. Dowąchane. Te wszystkie ciuchy, haweloki, garczki pod cerkwiemi”²¹ – napisał w katalogu wystawy malarstwa Solińskiego. Chętnie go też słuchał, choć drażnił poetę akademicki język, którym tamten, w końcu dyplomowany historyk sztuki, próbował opisywać ludowe rzeźby:

W okolicy było bardzo dużo świątków. Próbowałem wskazać Mironowi świątki mające cechy tzw. szkoły krośnieńskiej. Nie bardzo mi się to udawało, bo brakowało mi własnego – chciałem powiedzieć: żarnowieckiego języka, a do języka wyuczonego Miron miał podejrzliwy stosunek – nie ufał nawet wiadomościom podanym w nim. Przyznaję jednak, że wszelkie komentarze, mądre czy głupie, nie psuły mu wielkich przeżyć estetycznych. Powiedział wtedy jedno mądre zdanie, znaczące dla mnie:

– Prymitywiści potrafią oczyścić pierwowzór z niepotrzebnych naleciałości²².

znalazły się „dwa świątki ludowe”. Jednym z nich mógł być św. Dominik, przez twórców ludowych przedstawiany zwykle jako postać w długim, mniszym habicie, płaszczu zasłaniającym ramiona i z kapturem na głowie.

21 M. Białośzewski, wypowiedź opublikowana w katalogu „Wystawa malarstwa Leszka Solińskiego. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Warszawa, ul. Rutkowskiego 5. Otwarcie 3 lutego 1966 r. Prace z lat 1960-1965”, „Poezja” 1985, nr 12, s. 109.

22 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 273.

„Niepotrzebne naleciałości” to, po pierwsze, estetyka. Niewykształceni twórcy świątków – wiejscy samoucy – naśladowali rzeźby kościelne, ale bez odpowiedniej techniki i właściwych narzędzi upraszczali wizerunki świętych, upodabniając ich do zwykłych kobiet i mężczyzn, z którymi żyli. Żeby uchwycić różnicę, wystarczy porównać rokokową rzeźbę Johanna Feega z kościoła parafialnego w Nidzicy (z 1770 roku) z figurą wykonaną przez Michała Giera, wiejskiego samouka, z początku XX wieku (znajdującą się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie). Pierwsza przedstawia księżniczkę w koronie ze złotych i pąsowych róż, ubraną w srebrno-złotą suknię z dekoltem, druga – ubogą służkę w brązowej sukni, zielonym fartuchu i takiej opasce. W Muzeum Etnograficznym w Rzeszowie znajduje się rzeźba jeszcze bliższa ludowej estetyce. Wykonana w 1850 roku św. Rozalia ma duże, białe dłonie i odsłonięte przedramiona, a na twarzy wyraźny czerwony rumieniec (figura pochodzi z kapliczki w Albigojowej, która została rozebrana około 1940).

Ale nie chodzi tylko o wygląd rzeźbionych postaci. Dla Białoszewskiego świątek był takim naśladowaniem dzieła profesjonalnego artysty, które odsłania źródło jego twórczości sakralnej, jakim była prosta, ludowa pobożność. Poetę z miasta początkowo zaskakiwały jej codzienne przejawy na wsi podkarpackiej. Nawykły do miejscowych obyczajów Soliński był tym trochę zdziwiony:

Przechodziliśmy przez niewielki, ale ciemny lasik i spotkaliśmy tam kobietę około pięćdziesięcioletnią, zbierającą chyba gałęzie, bo miała dość duży tobołek. Powiedziała do nas: – Panowie, niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Mirona zatkało, ja odpowiedziałem, a Mironowi powiedziałem: – A co miała powiedzieć kobieta, spotkawszy nas w lesie?²³

Niewykluczone też, że używając słowa „pierwowzór”, Białoszewski miał na myśli samych świętych, którzy w świadomości wiernych funkcjonują jako skostniały przedmiot kultu kościelnego. Prosty świątek przypominał wiernym, że święci mieli swoje charaktery, czasem bardzo trudne, a ich płomienna wiara nie tylko przyciągała, ale i odpychała. W Żarnowcu, rodzinnym domu Solińskiego, czytał *Żywoty świętych*, wiele o świętych wiedział, przede wszystkim:

myślał o nich jako osobach nieoddalonych, od których nie dzielą nas ani granice przestrzenne, ani czasowe. Ich samych, ich życie i spotkania

23 Tamże.

z nimi, traktował poeta jako część toczącego się życia, a nie odległe wspomnienie czy legendę²⁴.

Zastanawiał się, w jaki sposób objawia się świętość, jak wpływa na osobę świętego i ludzi, którzy z nim albo z nią obcuja. Wystarczyło wspomnienie któregoś ze świętych, by uruchomić w poecie refleksję na ten temat:

Święta Irena znana mi ze słyszenia. Kiedy nie dokłuto strzałami świętego Sebastiana, oficera gwardii cesarskiej, niewiasty pobożne ze świętą Ireną na czele zaopiekowały się Sebastianem, ułożyły go na łóżku, namaściły, kurowały. [...] Znów wyszedł na świat. Znów pełnił obowiązki oficera gwardii carskiej. Ale nadal był zbuntowany i uparty. Tak jak niektórzy święci. Jak wielu świętych. Którzy aż są odrażający z bliska, gorszący. Ten był też uparty. Czytał przeciw cesarzowi na głos. Nie chcieli go słuchać, cesarz przejeżdżał. On zaczął się drzeć. I tak się darł, że wreszcie go złapali i musieli skazać na śmierć. Tym razem zginął na dobre.

Dlatego tak nie bardzo lubi się świętych. Nawet w samym Kościele katolickim. Bywali święci przyciągający. Był taki, który szedł przez obce kraje, mówił w swoim języku i oni nawracali się i szli za nim²⁵.

Tym charyzmatycznym świętym był pewnie św. Wojciech nawracający Prusaków, przez rzeźbiarzy przedstawiany z pastorałem. Pisząc o Rozalii z dalekiego Palermo, Białoszewski sam postanowił przyjąć „prymitywną” optykę.

Święta z różami na głowie

„Po drugiej stronie Jasiołki, we Wrocance, przed kościołem rozkładali się kramarze i montowano karuzelę”²⁶ i to był zupełnie inny widok niż zburzone Jasło, które przypomniało Białoszewskiemu zrujnowana stolica. „Na trzeci dzień”²⁷ miał się tam odbyć odpust św. Rozalii, która w średniowieczu ocalała

24 J. Falkowski, „Pan Mozart, pan Bach, pani Reginka, ja”. *Spotkania z ludźmi i kulturą w twórczości Mirona Białoszewskiego*, Wydawnictwo UKSW, Warszawa 2015, s. 95.

25 M. Białoszewski, *Małe i większe prozy*, „Utworki zebrane”, t. 9, PIW, Warszawa 2000, s. 210-211.

26 Tamże, s. 272.

27 Tamże.

od zarazy włoskie Palermo. Mogło go to poruszyć, wierzył przecież, że swoje życie zawdzięcza drobnej „kobiecinie w płaszczu”, która podczas bombardowania Warszawy w sierpniu 1944 roku wymodliła ocalenie ludzi słoczonych w piwnicy na Rybakach.

Kim była święta Rozalia? Sięgnijmy do strony katedry w Palermo:

Rozalia Sinibaldi urodziła się w Palermo w 1130 roku, nadworna pokojówka normañskiej królowej Margerity. Porzuciła wygody dworu, aby poświęcić się modlitwie i kontemplacji Pana. Pustelnica, najpierw w górach Quisquina, a następnie w jaskini na Monte Pellegrono, gdzie 4 września 1170 roku zakończyła swoje ziemskie życie.

15 lipca każdego roku, podczas pięciodniowej uroczystości zwanej „U Fistinu”, mieszkańcy Palermo upamiętniają odkrycie szczątków św. Rozalii na górze Pellegrino, które miało miejsce 15 lipca 1646 roku. 4 września podczas pielgrzymki do sanktuarium na górze Pellegrino zwanej „L'acchianatta” czczą przyjście na świat świętej²⁸.

W historii kultu świętej bardzo ważną rolę odgrywa sen. W ogarniętym zarazą Palermo święta Rozalia przyśniła się chorej Girolamie La Gattucie i nakazała odbyć pielgrzymkę na Monte Pellegrino. Kobieta, choć słaba, poszła w góry i odzyskała zdrowie, a na dodatek doznała wizji, dzięki czemu potrafiła wskazać miejsce pochówku dawno zmarłej Rozalii. Wydobyte szczątki pustelnicy ocaliły Palermo i zostały uznane za relikwie, a Rozalia za świętą.

W *Rozaliach* cud ocalenia przed zarazę upamiętnia się przed „kościółkiem Świętej Rozalii” „śpiewem na staropolską melodię”. Pieśń jest wymyślona, ale przywołuje prawdziwy średniowieczny motyw tańca śmierci:

W tej Wrocance tańcowała panna zaraza,
Druga panna róża wonna z nieba wylazła,
Tamta przed nią w nodze
kościę gubi w drodze [...]

W sztuce Białoszewskiego słyhać też autentyczną *Pieśń o Świętej Rozalii*, której sześć wersów poeta przytacza niemal wiernie, żeby po chwili dowcipnie ją sparafrazować, a nawet – strawestować. Oryginał brzmi tak:

28 <https://cattedrale.palermo.it/santarosalia/s-rosalia-la-storia/> (10.03.2025).

[...]

Ze krwi Karola wielkiego, * Cesarza chrześcijańskiego.

Pogardziła dostatkami, * Dworem, państwem, pieśzcotami;

Na pustynią się udała, * Mieszkaniem jój była skała.

Tam jój z Chrystusem zabawa, * Krynica, ziółka potrawa;²⁹

Parafraza tak:

CHÓR BABA I KAPŁANÓW *śpiewa jedną z dukielskich pieśni o Świętej Rozalii*

„Z rodu Karola Wielkiego

Monarchy chrześcijańskiego...

[...]

CHÓR BABA I KAPŁANÓW

„Na pustynię się udała,

Mieszkaniem jej była skała...

Tam z Jezuskiem jest zabawa,

Z ziół, korzeni jej potrawa...”

A trawestacja tak:

ŚWIĘTA ROZALIA *pokazuje miasto*

Pochodzę z grodu tamtego,

z rodu Karola Wielkiego,

z trupiej czaszki,

bożej igraszki...

[...]

Mieszkam tu, w skale chłodnawo,

ale ze świętą zabawą,

jem korzonki,

patrzę w biedronki,

a chodzę w lewo i prawo.

²⁹ Śpiewnik Wrocławski, czyli „Dostateczny śpiewnik kościelny i domowy wraz z książką modlitewną dla wygody Katolików z różnych ksiązek i śpiewników zebrany i ułożony, polecony przez Jego Eminencyą Kardynała, Xiążęcia Biskupa wrocławskiego Melchiora de Diepenbroek i Jaś. Wiel. Biskupa z Dyany, Sufragana wrocławskiego Daniela Latussek – wydanie czwarte, nakładem wydawcy, N. Piekary drukiem Teodora Heneczek Roku 1865”; https://spiewnik.katolicy.net/index.php?topic=669.o#google_vignette (19.03.2025).

Katolicka cerkiew

Kościół we Wrocance, gdzie śpiewa się tę pieśń, pojawia się w *Rozaliach* kilka razy, widzimy go z zewnątrz i wewnątrz. Ta drewniana świątynia z kamienną podmurówką, witrażami w oknach, dachem pokrytym gontem i małą wieżyczką zachowała się do dzisiaj³⁰, ale jej wnętrze poeta wyobraził sobie po swojemu:

Wchodzą rzędem baby w chustach kaszmirowych, padają na klęczki, na łokcie...

Wchodzą kapłani w kwiecistych ornatach i w głębokich ukłonach kołyszą rytmicznie kadzielnicami.

Zabytkowy kościół we Wrocance jest katolicki, taką też pieśń w sztuce BiałoszeWSkiego wykonuje Chór Bab i Kapłanów, ale styl adoracji świętej Rozalii przywodzi na myśl liturgię prawosławną (głębokie ukłony kapłanów, kadzi-dła). Także układ przestrzenny świątyni wskazuje na cerkiew:

Na cały poprzek prawie płaska ściana drewniana z drewnianym ołtarzem w kolumnowej ozdobie. Między zwojami baranów, pod ślimaczymi zwojami – malowana olejami Święta Rozalia: ma wieniec z róż na głowie, opiera stopę o trupią czaszkę, trzyma otwartą księgę, a dalej – grotą i góry...

Ta „prawie płaska” ściana to przecież *templo*, ikonostas oddzielający ołtarz od nawy. Za chwilę ściana się podnosi:

W odsłoniętej głębi ołtarza stoi teraz Rozalia jakby z drewna, w wiencu różanym na głowie, nad trupią czaszką – dalej grotą skalną i góry.

Scena ma charakter artystycznej hierofanii: najpierw widzimy obraz świętej (niczym ikonę), a potem ją samą (choć „jakby z drewna”), ukazaną w miejscu szczególnym. Sanktuarium, gdzie znajduje się opisany w didaskaliach ołtarz, jest przecież w cerkwi symbolem nieba. Obie tradycje chrześcijańskie: wschodnia i zachodnia, przenikają się w *Rozaliach* tak jak w całej przedwojennej (katolickiej, prawosławnej i grekokatolickiej) kulturze Podkarpacia.

³⁰ W rzeczywistości jest to kościół Wszystkich Świętych, ale BiałoszeWSki przemianował go na kościół Świętej Rozalii. Obraz i rzeźba świętej z różami na głowie znajdują się w pobliskiej kaplicy.

Obok kościoła we Wrocance bije „święte” źródło, z którego piją pielgrzymi. Ono także znajdzie się w dramacie i odegra ważną rolę. Odpust we Wrocance miał się odbyć za trzy dni, więc Białoszewski z Solińskim w nim raczej nie uczestniczyli. Z pewnością jednak dokładnie zwiedzili sanktuarium, a potem ruszyli do niedalekiego Osieka, gdzie na plebanii tamtejszego kościoła obejrzeli zakończenie przedstawienia *Żywot św. Genowefy*, przygotowany przez siostry różańcowe³¹. Soliński jest pewien, że bez *Genowefy* nie byłoby *Rozalii*, choć Białoszewski posłużył się zupełnie inną konwencją teatralną.

Do źródeł teatru

W kościelnym spektaklu występowały trzy postacie: święta Genowefa „w niebieskiej sukni”, pustelnik „w brązowej opończy przepasanej różańcem z warokcza czosnku” i Śmierć, a scenariusz przedstawienia przywoływał schemat średniowiecznych mirakli:

Śmierć miała zęby z kartofla i od razu rzuciła się na pustelnika. On się wybraniał. Św. Genowefa zgodziła się umrzeć za niego. Śmierć przyjęła ofiarę i zanosła się kosą na Genowefę, ale padł nietknięty kosą pustelnik³².

Długie, barwne suknie świętych postaci, różaniec z czosnku i opończa z kartofla, kosa to z kolei estetyka ludowych Herodów, czyli tradycyjnego widowiska kolędowego, bliskiego jasełkom, które są najpopularniejszą znaną do dzisiaj formą średniowiecznego misterium bożonarodzeniowego. „Teatr plebanijny był szokiem dla Mirona. Całą noc nie spał, wychodził na ganek i to przeżycie wspominał do końca życia”³³ – pisze Soliński. Widowisko zrobiło wrażenie na obu wędrowcach, nie tylko z powodu cudownego ocalenia świętej Genowefy. Na wiejskiej plebanii ujrzeli nagle meksykańskie Zaduszki!³⁴. „Postacie oświetlało od dołu niesamowite światło. Były to wydrążone

31 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 274.

32 L. Soliński, *O Rozaliach*, „Teksty Drugie” 1998, nr 4, s. 232.

33 Tamże.

34 W historii teatru pojęcie teatru plebanijnego nie występuje. Stanowi ono jednak ciekawą inspirację do rozmyślań o religijnej wrażliwości Białoszewskiego, które podjęła Agata Łaska w cytowanym już szkicu *O plebanijności Rozalii*. „Imaginarium *Rozalii* to świat chrześcijaństwa, lecz dochodzącego do głosu w postaci tego, co chcę za Solińskim nazwać plebanijnością. Przez kategorię tę rozumiem łączące się ze sobą doświadczenia z obszarów ludowej obrzędowości –

dynie wypełnione solą i denaturatem. [...] Postacie, mówiąc swoje kwestie, podnosiły miseczki z podłogi i oświetlały nimi twarze”³⁵.

Zbliżyć teatr do dramatu liturgicznego to marzenie wszystkich piszących do teatru – może tylko Zapolska tego nie chciała. Sam powinienes wiedzieć, co to jest amplifikacja ruchów i «estravananza». Owszem, piszę tu jedną rzecz na świętki – cała rzecz dzieje się w Twoich stronach, w przestrzeniach żarnowiecko-dukielskich, ale bynajmniej nie tak, jak tego chciałeś, i nie o tym³⁶.

– czytamy w liście do Solińskiego, który dwa miesiące później napisał poeta. Wiadomość jest zwięzła i bardzo treściwa, znać, że Białoszewski nie zaniedbywał studiów nad literaturą i teatrem. Podręcznikowy przypis do listu Białoszewskiego brzmi następująco: „dramat liturgiczny” to średniowieczny gatunek dramatyczno-teatralny „wyrastający z pewnych miejsc liturgii, które wymagały unaocznienia, lub się do naocznego przedstawienia nadawały”³⁷, poprzedzający misterium; „amplifikacja” jest środkiem stylistycznym, który „autorzy poetyk średniowiecznych rozumieli [...] jako sztukę szerokiego rozwijania”³⁸. Może ono też przybierać przeciwny kierunek i przyjmować postać bogatego, ale pomniejszenia, wręcz miniatury; wreszcie „estravananzą” nazywano w XIX wieku rodzaj widowiska słowno-muzycznego, z elementami baśni, feerii, bliskiego pantomimie³⁹ i zapowiadającego nadejście musicalu. Świątące dynie w tego rodzaju widowisku to rzecz normalna.

chrześcijańskiej i niechrześcijańskiej, lecz z przewagą pierwszej z nich – wrażliwości na sztukę sfer *sacrum* (nie tyle kościołów, ile tego, co na ich obrzeżach; za kulisami, a więc na plebanii oraz w kapliczkach), a w szczególności na estetykę teatru plebanijnego”. A. Łaska, *O plebanijnosci Rozalii*, „MiroFor” 2025, nr 5. Łaska zwraca też uwagę na to, że świętość u Białoszewskiego często łączy się z kobiecością, kobiecość zaś „dochodziła do głosu na plebanii”, tamże, s. 224.

35 L. Soliński, „*Geniusze jesteście?*”, Warszawa 1995, s. 13, https://e-teatr.pl/files/programy/57415/wyprawy_krzyzowe_teatr_dramatyczny_warszawa_1995.pdf (30.05.2025).

36 List Białoszewskiego przytacza Maciej Byliniak w nocie edytorskiej do wydania *Rozalii*, M. Białoszewski, *Polot nad niskimi sferami*, s. 367.

37 A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu*, FNP, Wrocław 2001, s. 388.

38 M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, PWN, Wrocław 2010, hasło *Amplificatio*, s. 29.

39 D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Safiej, A. Marszałek, M. Sugiera, J. Leśnierowska, *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2005, hasło *Estravananza*, s. 464.

Poeta dobrze znał staropolskie dramaty liturgiczne, misteria, dialogi religijne i moralitety. Z pewnością niektóre z nich były przedmiotem jego studiów polonistycznych⁴⁰, także jako klucz do zrozumienia dramaturgii epok późniejszych, zwłaszcza dramatu romantycznego, z *Dziadami* Adama Mickiewicza („poema”) czy *Irydionem* Krasińskiego („poemat dramatyczny”), jak również dwudziestowiecznymi „misteriami” Wyspiańskiego czy Rostworowskiego. Okres intensywnej edukacji teatralnej Białoszewskiego przypada na lata okupacji. W suterrenach Szpitala Czerwonego Krzyża słuchał tajnych przedstawień zrealizowanych na podstawie Ewangelii, *Króla Duchy* Słowackiego czy fragmentów *Dziadów* Mickiewicza:

Zza kurtyny słyhać było tylko odgłosy dziejącego się dramatu, np. świst biczków czy przybijanie do krzyża, albo gwizd, czyli była fonia bez wizji. Miron w tym czasie czytał wielką poezję romantyczną, był pod jej urokiem. Sam opowiadał, że pisał zakończenie dramatów Słowackiego, dalsze księgi *Króla Duchy*⁴¹.

Nieco później, razem ze Swenem Czachorowskim i Ireną Prudil, w warunkach domowej konspiracji, sam zainscenizował fragmenty *Dziadów*, *Lilli Wenedy* Słowackiego i *Judasza z Kariothu* Rostworowskiego. Dwudziestowieczny dramat poetycki o znaczącym komponencie religijno-obrzędowym był przedmiotem jego niesłabnącej fascynacji do początku lat pięćdziesiątych. „Kiedy poznaliśmy się w Krakowie w 1950 r., w Środę Przewodnią, pierwsze o czym rozmawialiśmy, to o *Akropolis* Wyspiańskiego” – wspomina Soliński. „Miron na tej sztuce bardzo wiele się nauczył, docenił awangardowość teatru Wyspiańskiego”⁴². Docenił i podchwycił. Akcja *Akropolis* rozpoczyna się o północy, po zakończeniu nabożeństwa rezurekcyjnego w katedrze wawelskiej, i trwa do świtu pierwszego dnia Wielkanocy. Wyspiański ożywił w niej autentyczne posągi, a biblijne postacie z ogromnych gobelinów przeniósł na schody wiodące do kaplic i uczynił z nich drabinę, na której Jakub walczy z Aniołem. Białoszewski natomiast ożywił w *Rozaliach* ludowe

40 Z pewnością korzystał z opracowania Stanisława Windakiewicza *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, AkaDEMIA Umiejętności, Kraków 1902. Windakiewicz w „Bibliotece Pisarzy Polskich” wydał też *Historię o chwalebny Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, Akademia Umiejętności, Kraków 1893.

41 L. Soliński, *Kwadrat mowy o Mironie*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 269.

42 Tamże, s. 270.

świętki w scenerii malowanych krajobrazów Wrocanki i Palermo, drabinę Jakuba czyniąc najważniejszym elementem dramaturgiczno-scenograficznym swojej sztuki.

Szopka o świętej

Miał to być teatr kukielkowy, taki, w którym drewniana lalka osadzona jest na patyku i prowadzona od dołu przez artystę ukrytego za parawanem. „Kukielka jest typem lalki najczęściej stosowanym w przedstawieniach szopkowych”⁴³, szopka zaś to „misterium lalkowe na Boże Narodzenie”⁴⁴. Można powiedzieć – misterium w mniejszej skali, miniaturowe, jak późnośredniowieczne iluminacje modlitewników, do których Białoszewski nawiąże w tekście *Rozalii*. Zanim stanął na scenie Teatru na Tarczyńskiej – jak wiemy, domowego i kameralnego – w 1955 roku dał premierę *Wiwisekcji* w skrzynce po owocach metodą teatru rąk i pacynek, w pomniejszonym amfiteatrze greckim⁴⁵. Najpierw jednak wyobraził sobie widowisko w typie ludowej szopki, nie przypadkowo przecież Baby w drugiej części *Rozalii* śpiewają na melodię *W tej sopecce tańczyła Panno Maryjo*... Jędrzej Cierniak, przedwojenny propagator teatrów ludowych, nazwał szopkę „skromniutkim teatrem domowym”⁴⁶. Skromniutkim, bo często po prostu wyklejanym z papieru w zwykłej skrzynce albo pudełku. Pamiętam taki teatrzyk z własnego dzieciństwa: pewnego dnia otworzyłem drzwi do mieszkania, a na progu stało dwóch chłopczyków z rozkładaną szopką i śpiewało kolędę. Coś podobnego musiał widzieć Juliusz Słowacki, skoro napisał w *Złotej Czaszce*:

Oto naprzód, patrz... wykleiłem sobie wertep z papieru i będę chodził po domach pokazując diabła i anioła, to mi przyniesie parę groszy i będzie czym Boże Narodzenie pokropić⁴⁷.

43 D. Kosiński, A. Wypych-Gawrońska, A. Safiej, A. Marszałek, M. Sugiera, J. Leśniewska, *Słownik wiedzy o teatrze*, hasło *Kukielka*, s. 465.

44 Tamże, hasło *Szopka*, s. 468.

45 Estetykę lalkową wykorzystał także Lech Emfazy Stefańskim w *Homunculusie* z tego samego roku, a potem w innych spektaklach Teatru na Tarczyńskiej, m.in. *Legendzie o sobie* z 1957 r.

46 J. Cierniak, *Szopka Krakowska*, Wydawnictwo Związku Teatrów Ludowych, Warszawa 1926, s. 94.

47 J. Słowacki, *Złota czaszka*, w: tegoż *Dzieła*, red. Julian Krzyżanowski, t. 8: *Dramaty*, Wrocław 1952, s. 87.

Wertep to oczywiście ukraińska szopka. Dramat Słowackiego i opracowana przez Cierniaka w 1926 roku oraz wydana w Warszawie *Szopka Krakowska* (z podtytułem *Prymitywne widowisko kolędowe z tekstami, nutami i rycinami na podstawie polskich źródeł etnograficznych*) mogły być kolejną inspiracją poety.

Kukiełkowe misterium o narodzinach Jezusa Chrystusa w XVI wieku wyszło ze świątyni i upowszechniło się dzięki użyciu przenośnej nastawy ołtarzowej (tzw. *retablo*), przekształconej w szopkę na kształt stajenki wznoszonej w kościołach z okazji świąt Bożego Narodzenia. Była to drewniana skrzynia z umieszczonymi w niej figurkami świętych, poruszanych w trakcie przedstawienia⁴⁸. W *Rozaliach* można odnaleźć najważniejsze elementy tej szopkowej konstrukcji z charakterystycznym drewnianym dachem, ścianą i kolumnami, które wyobrażają tu wnętrze wiejskiego kościoła. Szopka Białoszewskiego jest namalowana i ruchoma, za sprawą opadających i podnoszących się, zasuwających i rozsuwających się zasłon. Wymyślając taką scenografię, poeta odwoływał się do najstarszej formy domowego teatryku o narodzinach Jezusa:

Początkowo, dla przedstawień odgrywanych po domach, wystarczyło tło malowane na desce czy tkaninie oraz rozwieszona niżej zasłona, potrzebna do ukrycia tych, którzy poruszali trzymanymi w rękach kukiełkami⁴⁹.

W szopce poety mamy więc „wysoko – na przodzie nieba, zawieszony szkielet renesansowego dachu, jakby żywcem z jakiego obrazu owej epoki” w części szóstej i „kawał gontowego dachu” w dwunastej. W tej samej części, nieco poniżej, pojawia się „mroczny zatłoczony różnymi postaciami i poplątany w belkach strych”. Centralnym miejscem będzie jednak naprzemiennie: kościół Świętej Rozalii we Wrocance, wnętrze kościoła w pobliskim Wietrznie i kaplica ze studnią. Najniżej płynie „rzeczka w skałach”. Stałym elementem scenograficznym jest też w *Rozaliach* pejzaż górski czyli „dwie góry dukielskie: góra lewa i góra prawa...”, wymieniony w pewnej chwili na pejzaż średniowiecznego miasta włoskiego. Góry dukielskie to fragment Beskidu Niskiego, z charakterystycznym garbem Cergowej widocznym z Dukli. Miastem

48 Por. H. Jurkowski, *Z badań nad genezą szopki*, „Literatura Ludowa” 1978, nr 2, s. 31-36.

49 M. Oleszkiewicz, *Jasełka i kolędniczy teatryk bożonarodzeniowy a szopka krakowska*, w: *Dramaturgia szopki i jej obecność w historii teatru polskiego*, red. K. Janik, Muzeum Krakowa, Kraków 2022, s. 51. Por. także: J. Popiel, *Średniowieczne formy w polskim dramacie międzywojennym*, „Dialogo” 1984 nr 9.

włoskim jest oczywiście Palermo, z jego charakterystycznymi wieżami romańskiej katedry.

Blask ciemnieje

Białoszewski przewidział w *Rozaliach* ciekawe efekty wizualne. Zorza, która w pierwszej scenie unosi się ponad górami, zwiastując wejście kolejnych świątków, jest różnokolorowa: fioletowa, zielona, różowa, jakby przeniesiona z ludowych szopek wyklejanych kolorowym papierem i oświetlonymi od wewnątrz świecą. W części piątej sylwetki mieszkańców Palermo „wirują na szybach”, okienka w namalowanych domach miały być więc przezroczyste. Barwne pejzaże w *Rozaliach* nie znają perspektywy, przedstawiony na nich teren „wspina się w górę”, a horyzont „zamaskowany” jest górskim szczytem lub budowlą, jak na obrazach mistrzów późnego gotyku⁵⁰ – i współczesnych prymitywistów. Spójrzmy na akwarelową *Cerkiew o zachodzie słońca*, namalowaną przez Nikifora w latach dwudziestych i jego *Pejzaż z miastem wśród gór* z lat trzydziestych, jak również *Mszę św. we wnętrzu kościoła* (lata dwudzieste), ołówkowy *Pejzaż z postacią świętego* (narysowany przed 1959) czy kredkowanych świętych z lat sześćdziesiątych – takie malarstwo zainspirowało Białoszewskiego.

W *Rozaliach* pojawia się też kilka bezpośrednich aluzji do słynnych renesansowych obrazów przedstawiających narodziny Jezusa Chrystusa. W szóstej scenie Białoszewski zaznacza, że „na przodzie nieba” widać „szkielet renesansowego dachu”, a Bóg Ojciec tak przedstawia swoją siedzibę, jakby opisywał *Mistyczne Boże Narodzenie* Sandra Botticellogo:

Daszek naszych niebiosów
w modny krojon jest sposób.
Bo posypcie spojrzenie
w ich obrazów oleje,
w Trzykrólowe przegiby,
Z Narodzeniem u szopy,
gdzie są stryszki, jak ony,
przeźroczyste z wszej strony⁵¹.

50 K. Secomska, *Godzinki księcia de Berry*, Arkady, Warszawa 1979, s. 9.

51 Rozmowę Białoszewskiego i Stefańskiego o Botticellim znajdziemy w *Rozkurzu*, por. M. Białoszewski, *Rozkurz*, „Utwory zebrane”, t. 8, PIW, Warszawa 1998, s. 159.

Wyobrażenie niebieskiego strychu pochodzi z kolei z *Adoracji pasterzy* Jacopa Tintoretta: na dole szopkowej kompozycji widzimy zwierzęta oraz ludzi usługujących świętej rodzinie, a na górze Maryję z dzieciątkiem, Józefa i dwóch aniołów. Trzecia kondygnacja to właśnie strych z rzadko ułożonymi belkami stropu. Górne rejony namalowanej sceny należą do Boga Ojca, Chóru aniołów i Chóru świętych. Rejony dolne zaludniają Kapłani, Baby, Orszak żalobny, Chór świątkarzy, Strażnicy, Chór z gotyckiego miasta. Między niebem i ziemią wiszą świątki z wyjątkiem tych, które przedstawiają świętą Rozalię. Rozalie z Toków, z Rogów i ze Żmigrodu usytuowane są zrazu nisko, poruszają się poziomo, w szopkowej szczelinie. Patyk lalkarza wyniesie je jednak do Wrocanki, a potem – do nieba. Punktem centralnym jest w *Rozaliach* kościół z drewnianą nawą „na cały poprzek”. Mogą do nich wejść ludzie – z dołu, i święci – z góry. Tylko jedna postać pokonuje trzy kondygnacje szopkowego świata w tę i z powrotem – jest nią oczywiście Rozalia w jej różnych postaciach.

Wprowadzenie ludowego świątka do szopki cofa nas w jeszcze głębszą, religijno-obrzędową przeszłość teatru lalkowego:

Wspólne źródło bożonarodzeniowego misterium wiąże się ze zwyczajem zapoczątkowanym w 1223 roku przez św. Franciszka z Asyżu, urzędzenia procesji wiernych do symbolicznego miejsca narodzin Chrystusa. Pewnie konsekwencją tych procesji było stopniowe ustawianie figur wokół symbolicznego żłóbka w kościołach. Zwyczaj ten upowszechnił się w całej Europie. Także w Polsce. Z II połowy XIV wieku zachowały się nawet w klasztorze Klarysek w Krakowie dwie snycerskie 30-centymetrowe figury Matki Boskiej i św. Józefa. Pochodziły z pewnością ze żłóbka urządzonego w kościele z okazji Bożego Narodzenia⁵².

Białoszewski mógł widzieć te figury, na początku lat pięćdziesiątych był przecież w Krakowie bardzo często, a nawet rozważał pozostanie w nim na stałe⁵³. Z pewnością też zwiedził działające od 1911 roku Muzeum Etnograficzne w Krakowie z piękną kolekcją szopek krakowskich i ludowych świątków. W Krakowie u Pijarów, a w Warszawie u Kapucynów mógł z kolei zobaczyć szopkę ruchomą, z postaciami przemieszczającymi się na trzech kondygnacjach drewnianej budowli, której symboliczny kształt odwzorował w *Rozaliach*.

52 M. Waszkiel, *Szopka jako teatr*, w: *Dramaturgia szopki...*, s. 54.

53 L. Soliński, *Kwadrat mowy o Mironie*, s. 270.

Trzy Marie

Rozalie nie są oczywiście misterium bożonarodzeniowym. Poeta sięga jednak po temat dobrze znany ich autorom: legendę o świętych, i cofa teatr lalkowy do jego obrzędowych początków: liturgii, procesji, którymi od dzieciństwa się zachwycał⁵⁴, czy pielgrzymki do świętych miejsc – tę formę ludowej pobożności poznał dopiero na Podkarpaciu. Szopka o św. Rozalii przywodzi zrazu na myśl najstarszą w Europie dramatyzację liturgiczną, czyli *Nawiedzenie Grobu* (*Visitatio sepulchri*), grywane w polskich parafiach co najmniej od XIV wieku, które potem przekształciło się w misterium Wielkanocne⁵⁵. Jej bohaterkami są trzy Marie, które przysły namiętnie złożone w grobie ciało Jezusa Chrystusa. Jezus jednak zmartwychwstał, o czym zawiadamia kobiety Anioł. Białoszewski zacytował tę scenę w jednej z *Ballad rzeszowskich*, przepisując fragmenty dawnej pieśni procesyjnej *Chrystus zmartwychwstan jest*⁵⁶:

A po prawej stronie
Białe, zapyłone
„trzy Maryje poszły,
Drogie maści niosły...
Gdy na drodze były,
Tak sobie mówiły:
Jest tam kamień niemały,
A któż go nam odwali?”⁵⁷

W późniejszych misteriach wielkanocnych scena ta została znacznie rozbudowana i ukazuje trzy Marie kupujące oleje i zdążające do grobu. W *Rozaliach* mamy natomiast trzy świątki, które idą na odpust do kościoła Świętej Rozalii niczym zwykle wiejskie kobiety, by adorować obraz i figurę

54 O upodobaniu Białoszewskiego do religijności ludowej wspomina Adrian Gień w tekście *Kto mnie „Rozgrzeszy/ po takimu”?* Uwagi o wierze i eschatologii w poezji Mirona Białoszewskiego, w: *Dom poety. Eseje o twórczości Mirona Białoszewskiego*, red. J. Kopciński, NCK, Warszawa 2022.

55 L. Soliński, *Kwadrat mowy o Mironie*, s. 270.

56 W takiej wersji pierwszy wers tej najstarszej, bo pochodzącej sprzed 1365 r., polskiej pieśni wielkanocnej drukowany jest w kościelnych śpiewnikach i śpiewany w świątyniach, jednak oryginalnie brzmi on inaczej: „Krystus z martwych wstał je”. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, PWN, Warszawa 1995, s. 275.

57 M. Białoszewski, *Stara pieśń na Binnarowq*, w: tegoż, *Obroty rzeczy*, s. 17.

prawdziwej świętej, której żywot zostanie przedstawiony w czwartej scenie dramatu.

Odpust

Odpust jest świętem kościelnym, ważnym w kulturze ludowej, angażującym całe wiejskie społeczności wędrujące do sanktuariów, czyli świętych miejsc, najczęściej świątyni. Udział w odpuscie ma pomóc w przezwyciężaniu skutków popełnionych win⁵⁸. Bóg dopuszcza zło, ale wybacza grzesznikom, a szafarzami jego miłosierdzia bywają święci. Wstawiennictwo Rozalii tradycyjnie chroni społeczność od zarazy, dlatego w sztuce Białoszewskiego pobożne Baby i Kapłani w ornatach modlą się przed jej obrazem. Trzy Rozalie nie uczestniczą jednak w tych obrzędach, bo mają inne zadanie – pomóc innym świątkom. Okazuje się, że i świętość bywa dopustem! Po drodze do Wrocanki każda z drewnianych Rozalii rozmawia z innym świątkiem: Agatą, Dominiką i Janem Duklanem. Pierwsze dwie postacie zatrzęsnięte są w swoich kapliczkach, trzeci tkwi na drzewie, żadna nie może ruszyć się z miejsca, nawet zmienić pozycji. Świątki, wiadomo, są unieruchomione fizycznie, ale w sztuce Białoszewskiego także duchowo – zaklęty w drewnie ascetyzm stał się dla nich więzieniem. Tylko popatrzcie: skrzywdzona przez ludzi Agata („O Święta Agato, której piersi obetną”) co chwila „pada na kolana”, wszędzie widzi „grzeszki” i w trwożliwym umartwieniu czeka na śmierć („a potem/siwo i Amen!”). Dominika z kolei całymi dniami klęczy pod ścianą jak „mur żałobny” i słucha pogrzebowego dzwonu (na dodatek zjadają ją korniki), a Jan Duklan sypie na siebie popiół i je korę z drzewa. Drzewo nazywa się sykomora i w Polsce nie rośnie, za to jest czytelną aluzją biblijną. Na sykomorę wspiął się kiedyś Zacheusz z Ewangelii św. Łukasza, żeby lepiej widzieć Jezusa. Zawołany przez niego, zszedł jednak z drzewa i zatańczył z radości, czego przykuty do drzewa świątek już nie czyni – ograniczony w swej świątkowej naturze i wytrwały we wstrzemięźliwości. „Nie chcę ci robić wrześnieowych apetytów” – woła do niego Rozalia, sama jednak chętnie częstuje się z „przydrożnego stołu” i rusza do Wrocanki. Ruch Rozalii to w sztuce Białoszewskiego najlepsza modlitwa.

Nieruchomy Jan Duklan „pokutuje za wysoko”, ale obrotna Rozalia (w trzech osobach) – „za nisko”. Pielgrzymuje jednak na odpust do Świętej

58 K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały Słownik Teologiczny*, przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1987, hasło *Odpust*, s. 296.

Rozalii, której obraz wisi w samym środku szopki, tam, gdzie konkretyzują się kluczowe dla chrześcijaństwa antynomie. Teolog tłumaczy je, przytaczając Ewangelię: „Człowiek mówi: «Jestem prochem i nicością», a Chrystus odpowiada mu: «Jesteście przyjaciółmi moimi»”⁵⁹. Dla Świętej Rozalii – „pierwowzoru” drewnianych świątków – utrzymanie tej antynomii było podstawą życia.

Taniec świętej

Akcja czwartej części misterium Białoszewskiego ukazuje świętą w grocie, a jej życie – w świetnym, poetyckim skrócie. Na Sycylii w tradycyjnym teatrze lalek jeszcze w latach pięćdziesiątych przedstawiało się historie o królu Karolu Wielkim i księciu Rolandzie. Jedną z nich widział Jarosław Iwaszkiewicz i opisał w *Księżce o Sycylii*. Czy podpatrzonym przez poetę „najstarszym rybakom”, „robotnikom portowym”, „portowym chłopakom” i „kilku staruchom”⁶⁰ na galerii spodobałaby się historia o Rozalii z Palermo?⁶¹ Po autoprezentacji bohaterki:

ŚWIĘTA ROZALIA

Pochodzę z grodu tamtego,
z rodu Karola Wielkiego,
z trupiej czaszki...
z bożej igraszki...
z farbki nieba włoskiego...

następuję jej interakcja z mieszkańcami, inaczej jednak niż w legendzie o świętej Rozalii nie są to jej czciciele, ale rozśpiewani rozpustnicy. Od strony miasta dobiega nagle dźwięk trąbek, a potem słychać „zgiełk, tupanie

59 P. Evdokimov, *Szalona miłość Boga*, tłum. M. Kowalska, Bractwo Młodzieży Prawosławnej, Białystok 2001, s. 89.

60 J. Iwaszkiewicz, *Księżka o Sycylii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1956, s. 134.

61 W Taorminie na Sycylii Ewa Szelburg obejrzała spektakl lalkowy, który potem opisała w „Teatrze Lalek”. Opis ten mógł zainspirować Białoszewskiego w późniejszej pracy nad *Wyprawami krzyżowymi*: „Asystujemy z uwagą przy żwawo odgrywanej, ale zawile nużącej historii krzyżowców, walczących z muzułmanami. Na małej scenie wiele jest szczerku blaszanej broni, lalki w rycerskich zbrojach ścierają się w bitwie, zwyciężają jedne drugie, a dzielni zwycięzcy są wieńczeni przez piękne damy”; *Sycylia*, „Teatr Lalek” 1952, nr 6.

i śpiewy”. To komediowy Chór z gotyckiego miasta wykonuje ekstatyczną choreę lubieżności:

CHÓR Z GOTYCKIEGO MIASTA:

O Madonno,
piękna panno,
ambrozją się upij,
zamiast śmierci
pokaż piersi
wszystkim świętym głupim!

Mieszkańcy Palermo karnawalizują nie tylko postać madonny, ale i Jezusa Chrystusa („tańcz tu z nami/ i z biodrami/ bo masz piękne lędźwie”), na co Rozalia odpowiada własną apostrofą do świętej Agaty Sycylijskiej, która zmarła prawie tysiąc lat przed nią, i do świętego Jana Duklana, który urodził się ponad pięćset lat po niej. Pustelnica szuka u nich wsparcia, ale na próżno, bo Agata zdaje się żałować swojej ofiary:

ŚWIĘTA AGATA

Boże piersi,
boże grzeszki
za skałą
w rowie.

A Jan Duklan swojej wstrzemięźliwości:

ŚWIĘTY JAN DUKLAN

Boże biodra,
boże śmieszki
za krzakiem
głogu
hehehe...

Święta Rozalia sama więc rusza do miasta, by nawracać, ale „wszystkie okna zamykają się” przed nią, a gdy ponownie się otworzą, na ukwieconą głowę dziewczyny posypią się pomarańcze. niesprawiedliwe to bombardowanie (które przypomina karnawałową bitwę na pomarańcze w miasteczku Ivrea na północy Włoch), skoro święta, żeby nie straszyc ludzi, schowała swoją

czaszkę pod sukienkę... To nie Bóg grzesznikom, ale grzesznicy świętej urządzają prawdziwy Sądny Dzień: „Słońce spadło, / wypluń mnie, bramo! / [...] Księżyc się skruszył, / odepchnij mnie, murze!” – woła Rozalia i z pośpiechu gubi czaszkę. Potem wraca do groty, spisuje na klęczkach dzieje swojego odosobnienia, które w przyszłości będą dla ludzi duchowym ratunkiem. „Rozlałam cały żywot / w rzeczułki słówek krzywe / w strumyki literek” – mówi, jakby pisała własnymi łzami. „Kiedy świat się śmieje, święty, płacząc, ściąga na ludzi Boże miłosierdzie”⁶² – tłumaczy teolog. Patronuje jej w tym Święta Dominika, która też ukazuje się Rozalii:

ŚWIĘTA ROZALIA

[...]

O Dominiko,

Tys w tym nawyku

w klasztorze ślęczała

radośnie!

– śpiewa Rozalia, bo sama odczuwa radość aż do śmierci. Umiera przecież w tańcu! Tak jak psalmista mogłaby więc zawołać „Odmieniłeś mi płacz mój w wesele” (Ps 30,12)⁶³, obracając się to w lewo, to w prawo, a więc kukielikowo, ale jak panna na zabawie:

Teraz bal

w samojeden,

skręcąc taniec,

w boży węzeł.

od głębi

oberka

widzę swego

motylka

– trzepoce tańcem

w papuzie

słońca!

62 P. Evdokimow, *Szalona miłość Boga*, s. 56-57.

63 *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka SJ*, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, Kraków 1962, s. 672.

Dawni szopkarze przed „złożonym na sianie Jezusem” także podrygiwali swoimi kukiełkami jak „tanecznikami”⁶⁴ i śpiewali na ludową nutę. Od ich gry aż trzęsie się ludowa szopka! Oberek Świętej Rozalii nie jest jednak zwykłym wirowaniem. To taniec, który pozwala wkręcić się w jakąś „głębnię” i ujrzeć tam... „motylka”! Może to jej dusza, którą już starożytni nazywali „motylem”, budując analogię między wydostaniem się motyla z poczwarki i wyjściem duszy z umarłego ciała? Chrześcijaństwo wiąże z motylem symbolikę zmartwychwstania Jezusa Chrystusa i niewykluczone, że właśnie jego ujrzała Rozalia w swoim śmiertelnym tańcu⁶⁵. Jest to taniec ekstatyczny i kończy się wniebowzięciem, które Białoszewski przedstawił oczywiście metodą szopkową:

Z nieba spuszcza się Bóg Ojciec z głową zwróconą w dół, z wyciągniętymi w dół rękami, porywa Rozalię i unosi się razem z nią. Słychać dzwony.

Drabina do nieba

Rozalię w niebie martwią żałobne obrzędy odprawiane dla jej wstawiennictwa podczas odpustu. „Poszli umierać do reszty” – żali się Bogu Ojcu, a potem wpada na pomysł, żeby zejść na ziemię po drabinie Jakuba i... tego zrazu nie wiemy, bo Rozalia szepcze swój plan Bogu Ojcu na ucho, a ten tylko „kiwa głową”. W *Kalejdoskopie* Białoszewskiego Pan Bóg także zaufał głównemu bohaterowi dramatu, „niewierzącemu” Poecie, który wierzył w stwórczą moc sztuki, i w konsekwencji odwołał Sąd Ostateczny⁶⁶. Niemniej pocziwy Bóg Ojciec z *Rozalii* jest tak samo otwarty na pomysły głównej bohaterki. Rozalia schodzi więc na łączkę we Wrocance, która kwitnie „śniączką” (czyli rośliną zsyłającą sen – jej nazwę miał wymyśleć Soliński, który cenił sobie rolę inspiratora Białoszewskiego⁶⁷) i poleca trzem świątkowym imienniczkom pić wodę z jej studni, która „daje sny/ posłodzone deszczem”. Deszcz, jak już wiemy z niedrukowanej sztuki Białoszewskiego pod takim właśnie tytułem (jej

64 J. Cierniak, *Szopka krakowska*, s. 15.

65 D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy „PAX”, Warszawa 1990, hasło *Motyl*, s. 281-282.

66 *Kalejdoskop. Komedię końca świata analizuję w tekście Koniec i początek. Poetyka w „Kalejdoskopie” Mirona Białoszewskiego*, „MiroFor” 2025, t. 5.

67 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 272.

wersji z 1954 roku)⁶⁸, wykazuje specjalne właściwości, dlatego pomieszana ze łzami Rozalii woda w studni „ma dotyk/ nieba”, „ma zapach/ Jakuba”, „ma smak/ Pana Boga”. Rozalie piją wodę, zbierają „śniączkę”, a wracając po nocy z odpustu, wstępują do pustego, ciemnego kościoła gdzie „pachnie świętymi” i „szumi wiecznością”, a potem idą do innej świątyni, w Wietrznie (także na trasie wycieczki przyjaciel), pełnej światła i bogatych „złocen”. Tam zasypiają, żeby śnić sen Jakuba:

ROZALIE *sennie*
Fruwajcie nad nami,
Cheruby i Serafy,
Zamknijcie nas w sen potrójny,
Jak do potrójnej szafy...

Ich dalsze odpustowe czynności przywodzą na myśl twórcze praktyki Białoszewskiego, który dla wywołania wewnętrznego uniesienia (czasem nazywał je transem) pił mocną herbatę, wdychał zapach roślin, którymi wypełniał swój pokój, przesiadywał w kościołach oczarowany ich pięknem i tajemnicą, słuchał muzyki sakralnej, a w znużeniu śnił swoje Jakubowe sny:

Najniżej – ja
to z moich piersi wyrastają
schody rzeczywistości⁶⁹.

Drabinka prowadząca z kościoła na niebiański stryszek jest jednak za krótka, Rozalie proszą więc Boga Ojca o tę prawdziwą drabinę Jakuba, która jest w Biblii zupełnie wyjątkowym portalem mistycznego kontaktu z zaświatami: „We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół” (Rdz 28,12)⁷⁰. Święty Augustyn wstępujący i zstępujący ruch aniołów objaśniał jako misterium Kościoła:

68 Deszcz z roku 1954 analizuję w tekście *Zaklinacz deszczu. Dwie nieznanne sztuki Mirona Białoszewskiego*, „MiroFor” 2025, t. 5. Białoszewski napisał też inny dramat pod tym samym tytułem, pochodzi on z roku 1947.

69 M. Białoszewski, *Moje Jakuby znużenia*, w: *Obroty rzeczy*, s. 92.

70 *Biblia Tysiąclecia*, Wydawnictwo Pallotinum, Warszawa 1980, s.48.

Aniołowie Boży są zwiastunami prawdy: wstępują, aby zobaczyć: „Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga, a Bogiem było Słowo”. Zstępują, aby zobaczyć, że: „Słowo stało się ciałem i mieszkało między nami” Wstępują, aby podnieść wielkich, zstępują aby posilić małuczkich⁷¹.

Białoszewski doskonale rozumiał tę zasadę i zesłał wniebowziętą Rozalię do Wrocanki, żeby syciła cudowną wodą i anielskim snem. Świątki trafiły dzięki temu do nieba, a święta, no tak, została na ziemi (bo zgubiła drabinę), ale czy nie na tym polega rola wszystkich świętych? Istotę świętości teolog tłumaczy w taki sposób:

Oto sam rdzeń nowości; przyciągany przez boski magnes, człowiek umieszcza się na orbicie boskiej Nieskończoności. Bóg zabiera człowieka z tego świata i przywraca go światu jako świętego, jako naczynie teofanii i źródło kosmicznego uświęcenia⁷².

Starsza siostra Franciszka

Święta Rozalia to w szopce Białoszewskiego pustelnica i prorokini we włoskiej Sodomie („O uliczki, jak w Sodomie” – woła). Skrzywdzona przez ludzi, nie traci jednak radości życia. Dostępuje duchowego zjednoczenia z Bogiem („boży węzeł”) i dlatego od razu po śmierci wstępuje do nieba, by stać się orędowniczką potrzebujących. W *Rozaliach* znakiem jej świętości nie jest legendarny cud ocalenia miasta przed zarazą, przypomniany tylko w pieśni, ale troska o pokutujące dusze (świątków!) i zachwyt nad każdym stworzeniem. Rozalia jest świętą pokorną, ale radosną, pełną empatii i energii życia. Jej atrybutem pozostaje ożywcza woda, która ma „smak Pana Boga”, pachnie „rybką” i „jagódką”, a miękka jest „jak fałdka” jej sukni. Rozalia lubi rośliny i zwierzęta, do samego Boga Ojca powie „mój ptaszku” i właśnie dlatego jest jego ulubienicą. Pisząc *Rozalie*, poeta odwołał się więc nie tylko do franciszkańskiej tradycji teatru świętych figur, ale też duchowości, której istotą jest uczuciowe przeżywanie miłości do Boga i ludzi, a konsekwencją – czułość, skromność, dobroduszość. „Franciszek był zawsze łagodny”⁷³ – powie znacz-

71 D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, hasło *Drabina*, s. 389.

72 P. Ewdokimow, *Szalona miłość Boga*, s. 55-56.

73 M. Białoszewski, *Rozkurz*, s. 140.

nie później Białoszewski. Wyrazem postawy franciszkańskiej są w kwestiach Rozalii liczne zdrobnienia⁷⁴, charakterystyczny dla poezji ludowej i religijnej środek stylistyczny, odpowiadający dziecięcej wrażliwości, miłosnemu oddaniu i pustelniczemu umniejszeniu. Amplifikacja przez pomniejszenie – właśnie tak! Nawet grzech w języku świętej to tylko „grzeszek”... Słowo to pada w *Rozaliach* kilka razy, brzmi dwuznacznie i niewykluczone, że należy je czytać także w kluczu biograficznym:

Poczucie grzeszności, czyli rozdarcia – jak można sądzić z częstotliwości występowania tego słowa w twórczości – nigdy Mirona nie opuszczało. Problem, z jakim się mierzy, zawiera się w pytaniu, czy to, co wstydlive w jego naturze, jest jej częścią⁷⁵.

– pisze Tadeusz Sobolewski i przytacza fragment *Tajnego dziennika*, w którym Białoszewski wspomina moment pogodzenia się z własną naturą. Chodzi oczywiście o homoseksualną orientację poety. Czy jej akceptacja była razem momentem utraty wiary przez poetę? Raczej uwewnętrznienia Boga opiekuńczego i wybaczącego:

Jeśli spojrzeć na twórczość Mirona jak na rodzaj wewnętrznego misterium, okaże się, że obok grzesznego everymana staje wewnętrzny Bóg, „ta interesująca osoba”, tożsamy z nim samym, biorący go w obronę⁷⁶.

Franciszkanizm świętej Rozalii (urodzonej sto lat przed „biedaczną” z Asyżu) napełnia dramat Białoszewskiego wyjątkową formą świętości, opartej nie na pokucie, ale błogosławieństwie życia:

Głodzącemu się jeść każę i je sam dla przykładu. Wycieńczonego pokutą prowadzi do winnicy i winne mu grono podaje. Ubóstwo jego nie jest utrapieniem. On kocha je, zowie je skarbem i poręka wolności⁷⁷.

74 „Pełen niekłamane go zachwyty stosunek autora do tego świata, który dobrze znał ze swoich licznych wędrówek, widać już po samych wyrażeniach wykrzyknikowych, a także obfitości zdrobnień” – pisze Leokadia Styrzycz-Przebinda, *Podkarpaciem urzeczony*, s. 167.

75 T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Znak, Kraków 2012, s. 75.

76 Tamże.

77 *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*, przekład i wstęp L. Staff, Lwów–Warszawa 1910, s. XXIX. Białoszewski najpewniej korzystał z tego wydania. Na okładce *Kwiatków* widnieje rysu-

– przypomina tłumacz *Kwiatków Świętego Franciszka z Asyżu*. Radość z istnienia w miejsce lęku przed karą, afirmacja świata zamiast umartwienia, wolność w skromności, wreszcie zachwyt nad pięknem, którego wyrazem jest sztuka. W sycylijskiej pustelni Rozalia słyszy muzykę nieuchwytną dla ludzkiego uszu. Brzmi ona klasycznie i wywołuje w bohaterce poetyckie uniesienia:

ŚWIĘTA ROZALIA *wybiega z grotty, przesłania oczy ręką, patrzy w niebo*

Co tak brzdąka?

Opatrzność na violi da gamba

klęka

Wiolonczelo nasza,

która jesteś w niebie...

Święta Rozalia jako patronka samego poety? Przecież sam ją stworzył na swój obraz i podobieństwo... Tak jak Białoszewski wybiera życie w grocie (jego była „numerowana”), modli się do instrumentów muzycznych (słowami *Ojciec nasz*), rozmawia ze świętkami, układa wiersze, śpiewa piosenki i pisze swój pamiętnik, a Bogu szepcze na ucho jakieś sekrety... I tak jak Miron, pomimo bożego dopustu, jakim w jego czasach była wojna, a potem stalinizm, afirmuje świat w jego najmniejszej części, by po drabinie snów prowadzić innych do nieba sztuki.

Chóry ziemi i nieba

Rozalie są nie tylko namalowane, ale i skomponowane. Na ziemi dominuje w nich żałobny śpiew obrzędowy. W szóstej części utworu „*Z boku przed górę wchodzi orszak żałobny: baby, księża, gromnice, czarne chorągwie. Niosą trupie czaszki*” i śpiewa:

Porąbiemy las na kościół,

Tylko nie gryź naszych kości.

Rozpruj kapę z zadu konia,

Odfruń pomór jako wrona...

„Pomór” traktują żałobnicy jako bożą karę za grzechy. „On wyniszczy narody, co go uciskają, zmiążdży ich kości” – głosi prorok biblijny (Lb 24,8), ale fraza

nek Stanisława Wyspiańskiego przedstawiający ekstazę św. Franciszka ze stygmatami na dłoniach.

„tylko nie gryź naszych kości” brzmi jak biblijna parodia. Rozpruta końska kapa to z kolei zabawna aluzja do pieśni zacytowanej w didaskaliach, także pewnie ułożonej przez Białoszewskiego:

*Czemuś uszył z nas, o Panie,
Czarną kapę na swe konie.*

Tą samą miarką wierszową posługują się postacie w szopce Michała Ezenkiera, którą opisał Karol Estreicher:

Ani tego, ani tego,
Nie chcem pojąc se żadnego.
Boście nic nie warci oba,
Żaden mi się nie podoba⁷⁸.

– skanduje szopkowa góralka do zalotników. W niebie Białoszewskiego sły-
chać natomiast Chór anielski, który śpiewa głosem wesołym, wersem czte-
rosylabowym i językiem ludowej przyśpiewki:

CHÓR ANIOŁÓW
Po tej klatce
się kołata
z płoch i tarcic
z dziur i skakań
raj... raj...

Wtóruje mu Chór Świętych:

CHÓR ŚWIĘTYCH
Chwalcie Pana
kurzem wonnym,
pan na belce,
ma swe trony,
tralalaj...

⁷⁸ Cytuję za: *Teatr lalek w literaturze polskiej. Antologia*, oprac. M. Waszkiel, „Pamiętnik Teatralny” 1987, nr 1-2, s. 180.

a Bóg Ojciec odpowiada im siedmiosylabowcem stylizowanym na staropolszczyznę:

BÓG OJCIEC

Ninie trwamy w renesans,
jak poniuchać po miastach...

Potem wywiązuje się między nimi śpiewny dialog. Tak u Białoszewskiego brzmi poezja sfer niebieskich: ludowo i tanecznie, z przytupem do „raj... raj...”, który poeta zrymuje z „tralalaj...”. Radosna estrawaganza aniołów, świętych i samego Boga przeważa nad smętnym śpiewem kościelnego obrzędu, muzyka nieba brzmi głośniejsz niż muzyka ziemi, choć obie mieszają się w lalkowej – w niebie słychać nagle pokutne kołatki, a na ziemi jasny, doniosły dźwięk dzwonu. Szopkową audiosferę tworzą też odgłosy trąbek, śpiew ptaków, dźwięki padającego deszczu i szemrzącego źródelka. Melodie obrzędowe mieszają się z gwarem ludzi, świętych i aniołów: „Szczecioc z głośniejsz, korzeczniku, / bo tu gęsto od krzyku” – zwraca się do wniebowziętej Rozalii Bóg Ojciec.

Ołowiany socrealizm

Co to jest „korzecznik”? To dawna nazwa wodnego młyna, którego część: drewnianą skrzynię na obwodzie koła młyńskiego, do którego spadała woda, nazywano „korcem” (była to także miara zboża). Dlaczego Bóg Ojciec nazywa tak Świętą Rozalię? Pewnie dlatego, że święta syci wiernych cudowną wodą, ale też, że sam jest z drewna, a jego niebiosa to stryszek wiejskiej stodoły w pomniejszeniu. Czy któryś z warszawskich teatrów lalkowych mógł zbudować dla Białoszewskiego taką szopkę? Gdy poeta napisał *Rozalie*, w Warszawie działały trzy teatry lalkowe: przedwojenny jeszcze Baj, otwarty w 1945 roku Teatr Lalka oraz Teatr Lalki i Aktora Guliwer, założony w 1947. Z Guliwerem związani byli krótko przyjaciele Białoszewskiego: Stanisław Swen Czachowski, aktor, poeta, autor *Zaułka św. Wawrzyńca* – napisanej w 1952 roku wraz z Lechem Emfazym Stefańskim i nigdy niewystawionej sztuki dla teatru lalki i aktora, a także Stanisław Prószyński, kompozytor, dobry duch Teatru na Tarczyńskiej. Niewykluczone więc, że pisząc *Rozalie*, poeta myślał o kierowanym przez Irenę Sowicką teatrze dla dzieci, który znał jako widz i recenzent, „Świata Młodych”. Gdy w pierwszej scenie misterium Rozalia z Rogów rozstaje się z Janem Duklanem, ich dialog jest wyjątkowo prosty:

ROZALIA Z ROGÓW

To idę.

JAN DUKLAN

To idź

Rozalia z Rogów wchodzi na prawą górę.

Z kolei w scenie piątej Święta Rozalia, „biegnąc” na tle namalowanego Palermo, nazywa mijane miejsca i wykonywaną na koniec czynność:

ŚWIĘTA ROZALIA *biegnąc*

Już ostatni pagór!

Już wieża!

Już mur!

wbiega przez bramę do środka miasta

Już brama!

Już bruk!

Już ulica!

kołacze do sieni

Puk puk!

Dzieciom by się to spodobało! Jako malarka i aktorka Irena Sowicka współpracowała przed wojną z awangardowym teatrem Cricot, którego kierownikiem artystycznym był Józef Jarema (teatr działał w Krakowie, ale w sezonie 1948-1949 występował w Warszawie). Po wojnie zaś w Związku Polskich Artystów Plastyków zabiegała o stworzenie Teatru Plastyków (ostatecznie powstał właśnie Guliwer). Wraz z Tadeuszem Sowickim, utalentowanym scenografem, tworzyła przedstawienia wybitne, do których zaliczono *Trzy pomarańcze* z 1950 roku, spektakl zrecenzowany przez Białoszewskiego w młodzieżowej gazecie. Poeta zajął za kuliszy Guliwera: „Wśród pouczepianych do drewnianych ram materii (dekoracji), tanecznym krokiem przesuwają się aktorzy, trzymający wysoko w rękach kukły. Poruszają przy tym kijkami na różne sposoby, aby lalki żyły”⁷⁹. Autorem baśni był Sergiej Michałkow, który napisał słowa hymnu ZSRR, mimo to w 1952 roku Irena i Tadeusz Sowiccy, artyści niepartyjni, musieli odejść z Guliwera pod zarzutem formalizmu⁸⁰.

79 M.B. [Miron Białoszewski], *W naszych warszawskich teatrach*, „Świat Młodych” 1951, nr 5, s. 6.

80 Por. A. Koecher-Hensel, M. Niecikowska, *50 lat Teatru Lalek Guliwer*, Teatr Lalek „Guliwer”, Warszawa 1995.

Rok wcześniej Białoszewski został wyrzucony ze „Świata Młodych” i tak urwał się jego kontakt z teatrem lalkowym, nie tylko jako recenzenta, ale też potencjalnego autora sztuk.

A może szopkowe *Rozalie* z ruchomymi świątkami i innymi lalkami na patyku, zmieniającymi się obrazami jak z gotyckiej miniatury i obrzędową audiosferą były wyłącznie poetycką fantazją Białoszewskiego zamienioną w dramat? Powstał on przecież w „ołowianym okresie socrealizmu”⁸¹, gdy żaden teatr lalkowy nie odważyłby się wystawić sztuki ze świętymi, aniołami i Bogiem Ojcem, pełnej nabożnych śpiewów i modlitw, nawet dowcipnie parodiowanych. Trzeba było politycznej odwilży, by teatr mógł wrócić do swojej tradycji. „Elementy szopkowe zachowały się w niektórych powojennych przedstawieniach teatru lalek, poczynając od 1957 roku, kiedy temat bożonarodzeniowego misterium mógł pojawić się oficjalnie w repertuarze teatralnym”⁸² – pisze Marek Waszkiel. „Zwłaszcza scenografowie podjęli temat szopki w swoich propozycjach plastycznych, obok Bunscha czy Pikielowej, także Adam Kilian i wielu innych”⁸³. Ali Bunsch i Irena Pikiel przygotowali scenografię *Pastorałki* Schillera, wyreżyserowanej przez Natalię Gołębską w gdańskim Teatrze Miniatura i Joannę Piekarską w poznańskim Teatrze Animacji. W przedstawieniach warszawskiego Teatru Lalka, którym kierował Adam Kilian, pojawiała się szopka zbudowana jeszcze przed wojną przez Jana Malika, kompozytora i świątkarza, używana przez prawdziwych ludowych szopkarzy krakowskich⁸⁴. Jarosław Kilian zapamiętał ją z przedstawienia *Kołodnicy na ulicy* Jana Wilkowskiego:

Na scenie Teatru Lalka w Warszawie zmarznięci kołodnicy wokół autentycznej krakowskiej szopki z 1923 roku. Podświetlana od wewnątrz jarzy się na ciemnej scenie metafizycznym blaskiem. [...] Nagle szopka zaczyna przygasać. Robi się coraz zimniej, coraz ciemniej... Szopka ledwo się już tli... I wtedy kołodnik Wilkowski zwraca się do nas, widzów, z prośbą, byśmy swymi oddechami rozpalili szopkę, rozżarzyli ją ponownie⁸⁵.

81 L. Soliński, *Karuzela z Rozaliami*, s. 269.

82 M. Waszkiel, *Szopka jako teatr, w: Dramaturgia szopki...*, s. 51.

83 Tamże, s. 61.

84 J. Kilian, *Przeształcenia szopki we współczesnym teatrze polskim, w: Dramaturgia szopki...*, s. 65.

85 Tamże. Premiera spektaklu odbyła się w 1963 r.

Z Adamem Kilianem, który w stylu ludowych prymitywistów zilustrował *Kwiatki Świętego Franciszka z Asyżu*⁸⁶, poeta szybko znalazłby wspólny język. *Rozaliami* mógłby zainteresować się też krakowski Teatr Lalek Groteska, gdzie w listopadzie 1957 roku doszło do premiery *Szopki don Cristobala* Federico Garcii Lorki. Dokładnie w tym czasie Białoszewski przygotowywał jednak trzeci program Teatru na Tarczyńskiej, ten z szyldowymi *Osmędeuszami*, i sztuka o świętej Rozalii przestała go chyba interesować.

Zakończenie. Na odpust poezji!

Bez *Rozalii* nie byłoby jednak teatru poety. Nie wiem, czy Białoszewski kiedykolwiek widział tradycyjne przedstawienie szopkowe⁸⁷, czy znał je wyłącznie z opisu, pewne jest jednak, że zaczerpnął z niego zarówno lalkowy styl gry aktorów występujących w jego spektaklach na Tarczyńskiej, a potem w Teatrze Osobnym, jak i sposób artykułowania swojej scenicznej poezji. Przypomnijmy Jędrzeja Cierniaka, który, dając przepis na wykonanie *Szopki krakowskiej*, przepowiedział teatr Białoszewskiego:

Ruchy aktorów muszą być nierealistyczne, ale „szopkowe”, nieco automatyzowane, a słowa wypowiedane nie tak, jak w codziennej rozmowie, ale kanciasto, z wyraźnym, a charakterystycznie monotonnym i wprost krzykliwym podkreśleniem i wybijaniem akcentów rytmicznych. Nieraz długą tyradę w kilku lub kilkunastu wierszach trzeba wyrąbać jednym tchem. Słowem, trzeba tu zastosować szopkową stylizację⁸⁸.

Jak widowisko kołędowe w latach dwudziestych odwoływało się do szopkowej estetyki, tak awangardowy teatr poety z lat pięćdziesiątych wiele zadzwęczał kulturze ludowej, w szczególności zaś szopce i teatrowi lalkowemu⁸⁹. *Rozalie* były próbą generalną przed napisaniem i wystawieniem *Wi-*

86 Te świetne ilustracje można odnaleźć w paxowskim wydaniu *Kwiatków* z 1959 r.

87 W Jaślanach koło Mielca, a więc po drodze do Rzeszowa, działał od wojny Wojciech Socha, szopkarz i śpiewak ludowy, ale Soliński o nim nie wspomina.

88 J. Cierniak, *Szopka Krakowska*, s. 83.

89 Por. J. Kopciński, *Aktor „ulalkowiony”*, w: *Widma Białoszewskiego. Głos – teatr – trans*, Instytut Teatralny, Warszawa 2023; P. Stangret, *Człowiek-kukła w teatrze rzeczy Mirona Białoszewskiego. Awangardowe animanty*, w: *Dom Poety. Eseje o twórczości Mirona Białoszewskiego*. „Niech dzisiejszy teatr wtargnie w szopkę!” – wołał Tadeusz Peiper w 1930 r., *Tędy*, nakładem Księgarni F.

wisekcji, czyli „monodramu na dziesięć palców” i głos, a następnie *Osmędeuszy*, czyli „oratorium szyldowego”. Mogły mieć też wpływ na kształt montażu trzech scen z pierwszego aktu *Wesela* Wyspiańskiego zagranego w Teatrze Osobnym (aktu zainspirowanego szopkową konwencją!), nigdy jednak nie doczekały się inscenizacji. Tekst utworu, staraniem Solińskiego, ukazał się dopiero w 1998 roku⁹⁰, a w 2017 trafił do trzynastego tomu „Utworów zebranych” Białoszewskiego.

Poeta mógł zarejestrować *Rozalie* na taśmie magnetofonowej, ale żadne nagranie się nie zachowało. Wyobrażam sobie jednak, jak w swojej „numerowanej” pustelni na Poznańskiej w ciągle jeszcze nieodbudowanej Warszawie⁹¹, z kalekimi świątkami pod ręką, niczym mistrz szopki ludowej, „odprawia” w skupieniu sztukę o świętej Rozalii, powtarzając za nią słowa napisane jakby o sobie samym:

ŚWIĘTA ROZALIA

Mieszkam tu, w skale chłodnawo,

Ale ze świętą zabawą

Szopkowe misterium na głosy dziecięciu postaci, trzech chórów i trzech bohaterów zbiorowych mówi „kanciasto”, z „krzykliwym podkreśleniem i wybijaniem akcentów rytmicznych”, kiedy trzeba pośpiewując do melodii starych pieśni kościelnych i ludowego oberka⁹². Jeśli rzeczywiście kiedyś Białoszewski wykonał *Rozalie*, to tylko „na odpust poezji”, która pewnie zastąpiła mu wiare⁹³, ale ocalała wiele z franciszkańskiej duchowości. Jej siostrzana, Rozaliowa wersja łągodzi apokaliptyczną melancholię *Ballad rzeszowskich* („W nawie/

Hoesicka, Warszawa 1930, s. 265. O wpływie estetyk szopki na polski teatr awangardowy przed wojną pisze Dariusz Kosiński w artykule *Awangarda szopką podszyta*, w: *Dramaturgia szopki...*, s. 160-172.

90 M. Białoszewski, *Rozalie*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1-2.

91 Mieszkanie Białoszewskiego na Poznańskiej opisał Leszek Soliński we wspomnieniu *Między łękiem a cierpliwością*, „MiroFor” 2023, t. 3, s. 344.

92 O głosowej ekspresji Białoszewskiego, jego koncepcji wykonywania poezji na scenie, autorских nagraniach dramatów, wierszy i próz, a także wykonaniu przez poetę fragmentów IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza piszę w *Widmach Białoszewskiego*. Por. także: A. Poprawa, *Na szklanych harmoniki w kekach*. Z nagrań Białoszewskiego, „Autobiografia Literatura Kultura Media” 2022, nr 2, s. 49-59.

93 M. Białoszewski, *O mojej pustelni z nawoływaniem*, w: *Obroty rzeczy*, s. 72.

na cieniach zastrzałów/ ostatnia tajemnica:/ po lewej ręce/ zbawieni,/ po prawej/ potępieni,/ a wszyscy/ przyprószeni.../ Amen”)⁹⁴ i nasyca twórczość poety energią „tanecznej” afirmacji świata.

Abstract

Jacek Kopciński

INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Mystery Play on a Stick: Białoszewski's "Holy Play"

The article explores Miron Białoszewski's religious and ritual imagination, as manifested in his early verse drama about Saint Rosalia, whose newly shaped figure serves as the poet's "alter ego." The author demonstrates how the neo-avant-garde *Rozalie*, created for puppet theater and closely related to *Ballady rzeszowskie* (Rzeszów Ballads) and anticipating *Osmędeusze* from the Teatr na Tarczyńskiej theater, refers to the tradition of the mystery play, evokes the conventions of the Christmas nativity scene, draws on medieval hagiography sources, aligns itself with the tradition of Polish church song, and incorporates patterns from the folk art of the Subcarpathian region.

Keywords

verse drama, nativity scene, avant-garde theater, Teatr na Tarczyńskiej

⁹⁴ M. Białoszewski, *Stara pieśń na Binnarowq*, s. 17.