Jacek Kopciński

GRAMATYKA I MISTYKA

Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego

Dramaty Mirona Białoszewskiego, bez specjalistycznej wiedzy z różnych dziedzin, pojąć się nie dają. Abyśmy utwory te mogli rzeczywiście przeżyć jako dzieła sztuki, potrzebna jest czytelnikowi pomoc ze strony kogoś, kto je najprzód zrozumie – jak powinien zrozumieć filolog – a później potrafi wszystko nam opowiedzieć. Opowieść ta wymaga wielkiej wrażliwości stylistycznej, utrafienia w punkt równowagi między językiem własnym, a językiem utworu, między niezbędnym dodatkiem, a nazbyt swobodną interferencją, wreszcie między prawdą psychologiczną, do której wolno sprowadzić pewne aspekty owego świata fikcji, a zaszyfrowanymi znaczeniami „mitycznymi" czy „metafizycznymi". Jacek Kopciński swoją narrację prowadzi bez najmniejszego potknięcia. Udała mu się rzecz, dla której nie znajduję bliższej analogii we współczesnych badaniach i krytyce literackiej: arcydziełom, ale arcydziełom pozostającym w fazie stenograficznego zapisu, w fazie partytury, nadał on kształt skonkretyzowany. Będzie w tym odrobina tylko przesady, jeśli powiem, że ten historyk literatury staje się na naszych oczach współtwórcą dramatów Białoszewskiego.

(z recenzji prof. Zdzisława Łapińskiego)

GRAMATYKA I MISTYKA

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

Jacek Kopciński

GRAMATYKA I MISTYKA

Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego

IBL Instytut Badań Literackich
Wydawnictwo 1997 Warszawa

OPRACOWANIE WYDAWNICZE
Helena Żytkowicz

KOREKTA
Olga Klecel

PROJEKT OKŁADKI I STRON TYTUŁOWYCH
Maciej Sadowski

Na okładce wykorzystano zdjęcie
autorstwa Edwarda Hartwiga

FOTOGRAFIA AUTORA
Anna Pfützner-Kopcińska

OPRACOWANIE TYPOGRAFICZNE
Adam Rysiewicz

ŁAMANIE
Wydawnictwo IBL / Helena Dziurnikowska

Wydanie publikacji dofinansowane
przez Komitet Badań Naukowych

Druk i oprawa
Drukarnia Wydawnictw Naukowych S.A.
Łódź, ul. Żwirki 2

ISBN 83-87456-05-5

WSTĘP

Debiutancki tom poezji Mirona Białoszewskiego, zatytułowany *Obroty rzeczy*, ukazał się w roku 1956. Rok wcześniej w drewnianej skrzynce po owocach Białoszewski zagrał swoją pierwszą sztukę teatralną, napisaną na dziesięć palców autora, grzebień, solniczkę i trzepaczkę do piany.

Skrzynka stała w mieszkaniu Lecha Emfazego Stefańskiego przy ulicy Tarczyńskiej 11 w Warszawie, gdzie swoje na poły amatorskie sztuki wystawiali także inni autorzy; w czasach dogorywającego socrealizmu stworzyli oni rodzaj wolnej federacji artystów działających poza planem polityki kulturalnej państwa. Ich prywatna, poetycka i eksperymentalna scenka Teatru na Tarczyńskiej przetrwała trzy lata. Białoszewski wraz z przyjaciółmi zrealizował na niej siedem przedstawień, z których trzy grane były także w studenckim klubie „Hybrydy". Premiera kolejnych sztuk poety odbyła się już w jego własnym mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego. Tę drugą scenkę nazwano Teatrem Osobnym. Taki też tytuł nosi tom tekstów teatralnych Mirona Białoszewskiego, wydany w roku 1971.

Tekstów niezwykle osobliwych. Znawca literatury dostrzeże w nich zaledwie teatralną partyturę, dzieło w pewnym sensie niezupełne, bo postać ostateczną uzyskujące dzięki scenicznej realizacji, a zatem należące raczej do dziedziny zainteresowań teatrologa. Z kolei znawca teatru, zajmujący się inscenizacyjną stroną przedstawień Białoszewskiego, teksty te potraktuje jako specyficzną odmia-

nę jego liryki, ściśle związaną z pierwotnym, autorskim stylem jej prezentacji. I do pewnego stopnia obaj będą mieli rację. Być może dlatego utwory z tomu *Teatr Osobny* doczekały się tak niewielu literaturoznawczych omówień i teatralnych inscenizacji. Co gorsza, nie zawsze były to omówienia i inscenizacje satysfakcjonujące. Przeszło dziesięć lat temu Janusz Majcherek nazwał dramaturgię Białoszewskiego „niedoscenioną" i, pomimo ciekawego przedstawienia Piotra Cieplaka, także dziś mógłby powtórzyć swój sąd[1]. Z pewnością jest to również dramaturgia „nie doczytana" – dla niektórych po prostu nie do czytania – chociaż poświęcono jej jedną pracę monograficzną oraz kilka szkiców i interpretacji. W 1973 roku ukazała się książka Gracji Kerényi zatytułowana *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*. Pisana pod okiem samego poety, choć nie wolna od błędów, praca ta przynosi mnóstwo informacji o poszczególnych programach w Teatrze na Tarczyńskiej i w Teatrze Osobnym. Jednak przeprowadzone przez autorkę analizy tekstów dramatycznych Białoszewskiego i zaproponowane przez nią interpretacje sztuk – podobnie jak interpretacje Marii Janion, Elżbiety Rzewuskiej czy Anny Krajewskiej – wydają się dziś niewystarczające.

Teatr domowy przez wiele lat stanowił najważniejsze laboratorium poetyckie Białoszewskiego. Tam kształtowała się jego koncepcja głośnej, „gadanej", a nawet śpiewanej literatury. Tam, na scenie, urzeczywistniały się groteskowo jego plastyczne wizje i sytuacyjne partytury. Tam też obrzędowo-religijna wyobraźnia poety skupionego na gramatyce języka znajdowała swoją zaskakującą konkretyzację, której nie waham się nazwać teatralnym misterium. Mimo to dramaturgia Białoszewskiego, ten wyjątkowy do-

[1] J. Majcherek, *Gramatopisarz niedosceniony*, „Teatr" 1986, nr 5. Ze znanych mi inscenizacji poszczególnych sztuk Białoszewskiego tylko dwie: *Osmędeusze* w reżyserii Tadeusza Słobodzianka z roku 1980 i oraz zestaw *Wyprawy krzyżowe*, *Peruga, czyli szwagier Europy* i *Pani Koch* w reżyserii Piotra Cieplaka z roku 1995 (także w wersji telewizyjnej) były naprawdę udane. Na temat obecności Białoszewskiego w teatrze polskim do roku 1983 pisze Iwona Libucha, *„Dramatyka" Mirona Białoszewskiego*, „Dialog" 1983, nr 10. Autorka przypomina m.in. legendarne przedstawienie Ryszarda Majora zatytułowane *Teatr Pana Białoszewskiego* z r. 1971.

kument jego „liryki w działaniu", w świadomości badaczy literatury nadal zajmuje miejsce peryferyjne. Stąd pomysł napisania tej pracy. Przede wszystkim chciałbym na nowo odczytać dramaty z tomu *Teatr Osobny*: odkryć zasadę rządzącą ich oryginalną poetyką, uwolnić nagromadzony w nich ładunek semantyczny, przywołać właściwe im konteksty, wydobyć ukryty w nich projekt realizacyjny, zapytać o ich sens. W związku z tym większość rozdziałów niniejszej książki poświęcam interpretacji poszczególnych sztuk Białoszewskiego. Jednocześnie wybrane zagadnienia poddaję refleksji teoretycznej, na bieżąco sygnalizując charakter przemian, jakim podlegała ta dramaturgia. Całość otwiera rozdział wprowadzający w najważniejsze problemy teatralnej twórczości autora *Wiwisekcji* i *Pani Koch*. Dwa rozdziały końcowe poświęcam niezwykle istotnym dla estetyki teatru Białoszewskiego związkom jego scenicznej poezji z muzyką i sztukami plastycznymi.

*

Nie wszystkie utwory z tomu *Teatr Osobny* stały się tutaj przedmiotem analiz. Miron Białoszewski tworzył swój teatr we współpracy z Ludwikiem Heringiem, który był nie tylko inscenizatorem i reżyserem sztuk poety, ale także ich współtwórcą, a nawet autorem niektórych, czasem wspólnie granych dramatów w Teatrze Osobnym. Widziałem egzemplarz pierwszego wydania *Teatru Osobnego* z naniesionymi ręką Białoszewskiego uwagami na temat autorstwa niektórych zamieszczonych tam tekstów. Uwagi te, nie uwzględnione przez wydawcę drugiego tomu *Utworów zebranych* Białoszewskiego z roku 1988, poeta przedstawił także w osobnym liście do redakcji „Dialogu". Czytamy w nim:

> Fabułę *Osmędeuszy* wymyślił Hering jako wielką okazję dla malarstwa Ludmiły Murawskiej. Dlatego upchnął 30-osobowy dramat w malowane tekturowe szyldy chórów i bohaterów. Z fabułą przyszły nie tylko zaśpiewy, typy, przezwiska, sytuacje – nie tylko wymyślona dzielnica Parysów – ale całe partie tekstowe: prolog Harfiarki, wstawka filozoficzna Odcedzonej, Pieśń nad Pieśniami Katakumbowej i wszystko, co dalej idzie, poprzez Awerdy aż do końca. Hering dał

także retoromelodyki do kabaretu i połowę tekstów: *Pani ma kotkę*, *na śmierć jest tyle...*, *Ziewy*, *Zajechałem linią przez omyłkę*, *Przerzut objawu*, *Szczęście*, *Wypadek (krakowiak)*, *Retory*. Sztuczki epickie: *Stworzenie świata*, *Szwagier Europy*, *Szury*. Opracowania programu klasycznego: *Kleopatra* (Norwid), *Ofelia* (Szekspir), *Rachela* (Wyspiański). W wydanym przez PIW w 1970 *Teatrze Osobnym* wstęp sygnowany M. B. jest autorstwa Ludwika Heringa[2].

Myślę, że do pewnego stopnia list Białoszewskiego – to jego „wyrównanie rachunku z przeszłością" – należy traktować jako kurtuazyjny gest wobec dawnego mistrza i przyjaciela, nikt bowiem nie będzie dziś próbował usuwać z dorobku poety takich wierszy, jak *Retory* czy *na śmierć jest tyle*. Nie sądzę także, by w następnym wydaniu *Teatru Osobnego* celowe i słuszne było pomijanie tekstów przypisywanych Heringowi. Warto jedynie zaznaczyć jego domniemane autorstwo, a w poprzednich wydaniach wkleić list Białoszewskiego, który poeta zredagował jako „przylepkę" dopełniającą dawny spis treści. Nie będę tutaj przedstawiał złożonej problematyki niepewnego autorstwa utworów teatralnych. W związku ze sztukami Białoszewskiego pisałem na ten temat w dodatku do mojej interpretacji *Osmędeuszy*, odrobinę lekceważąc tego typu oświadczenia, do jakich należy pisany po latach list poety[3]. Dziś częściowo wycofuję się ze sformułowanych wtedy wniosków, przede wszystkim na skutek wnikliwszej analizy tekstów o niepewnej atrybucji z tomu *Teatr Osobny*.

Z trzech sztuk przypisywanych przez Białoszewskiego Heringowi analizuję jedną: *Stworzenie świata*. Stanowi ona bowiem, jak postaram się wykazać, nie tylko konceptualną

[2] M. Białoszewski, *List do redakcji*, „Dialog" 1977, nr 11 (list cytuję we fragmencie z dodaniem interpunkcji). Na temat autorstwa niektórych tekstów zamieszczonych w tomie *Teatr Osobny* pisze przekonująco Hanna Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1995. Należy dodać, że oświadczenie Białoszewskiego nie wszyscy świadkowie jego teatralnej działalności uznali za wiarygodne i dobrowolne. Por. St. Prószyński, *Wspominając Mirona...*, „Poezja" 1985, nr 12. Wśród przyjaciół poety panuje opinia, że dług zaciągnięty u Heringa w latach pięćdziesiątych swoim oświadczeniem Białoszewski spłacił z nawiązką.

[3] J. Kopciński, *Od ballady do oratorium. „Osmędeusze" Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1992, nr 4.

całość z pozostałymi dramatami tzw. Programu Trzeciego, który Białoszewski przygotował z Heringiem jeszcze pod szyldem Teatru na Tarczyńskiej – bez lektury *Stworzenia świata* pełna interpretacja *Żmudu* byłaby, moim zdaniem, niemożliwa – ale także pod wieloma względami koresponduje z poetycką twórczością autora *Obrotów rzeczy*. W *Stworzeniu świata* łatwo dostrzec rękę zarówno Białoszewskiego, jak i Heringa. Dla Heringa charakterystyczne jest tu przede wszystkim zamieranie i wzmaganie się toku mowy dwojga bohaterów, co zauważamy także w *Perudze*. Bohaterowie obu dramatów grzęzną w milczeniu, zapadają się w ciszę, z której dopiero może coś się narodzić. Z tej ciężkiej i groźnej ciszy w *Perudze* rodzą się „wszy" – raczej zapamiętane z wojny, obmierzłe insekty niż „wszy"-stko. Powracająca natrętnie fraza: „z ciszy wszy" potęguje w przedstawieniu grozę, jest zwiastunem nieuchronnego końca i śmiertelnego rozkładu. W *Stworzeniu świata* z ciszy rodzi się coś zupełnie innego: wszystko, czyli cały świat porządkowany przez pracę i wyobraźnię, a zarazem coś zupełnie wyjątkowego, jeden z najpiękniejszych przejawów świata – unieśmiertelniająca muzyka. Będzie to oda do radości, ta sama, którą Białoszewski przywołuje w swoim słynnym wierszu *Ach, gdyby nawet piec zabrali...* z tomu *Obroty rzeczy*. Muzyczny finał dramatu, ulubiony przez poetę motyw początku świata, jak również wypowiedź Białoszewskiego na temat genezy dramatu udzielona Gracji Kerényi skłaniają mnie do potraktowania *Stworzenia świata* raczej jak dzieła o wspólnym autorstwie.

Nie znajduję równie silnych argumentów, by zająć się dwoma pozostałymi dramatami przypisywanymi Heringowi, chociaż wspólnota poetyk wszystkich sztuk Programu Czwartego jest oczywista. Dlatego też nie analizuję *Perugi* i *Szurów*, uznając *Panią Koch* – nie bez uzasadnień natury czysto artystycznej – za dramat wieńczący teatralne dzieło Białoszewskiego. Pomijam też analizę tekstów lirycznych składających się w Teatrze Osobnym na program *Kabaret: pieśni na krzesło i głos*, z wyjątkiem *Retorów* – przypisywanych właśnie Heringowi – który to wiersz stanowi rodzaj artystycznego manifestu realizowanego przez obu twórców.

POETA „OSOBNY" W TEATRZE

Po co teatr?

Poetyka „scenicznych form liryki" Białoszewskiego – tak w programowym artykule z roku 1957 określał on swoje sztuki[1] – bliższa jest poetyki jego liryki właściwej niż klasycznie rozumianego dramatu. Nie oznacza to jednak, że Białoszewski stworzył swój teatr po to, by urządzać w nim wieczory recytowanej poezji, chociaż włączył do swojego programu utwory drukowane w *Mylnych wzruszeniach* i *Rachunku zachciankowym* (znalazły się wśród nich tak znane wiersze, jak *Ballada od rymu* czy *Wypadek z gramatyki*). Być może dlatego, niejako uprzedzając głosy krytyków, Białoszewski przy kilku okazjach odpierał zarzut „niesceniczności" i „niedramatyczności" swoich sztuk. Zarzut ten wydaje się jednak bezpodstawny nawet w przypadku „intono-recytowanych" wierszy z programu zatytułowanego *Kabaret: pieśni na krzesło i głos*, jako że wewnętrznym żywiołem stworzonego przez poetę typu liryki współczesnej była właśnie dramatyczność.

> Dlaczego tak absorbują mnie zagadnienia fonetyki, składni? W przeobrażeniach słów, w łamańcach gramatyki widzę skrót rozgrywającego się dramatu. „Dramatyka". Dlatego cenię sobie to, co Sandauer powiedział po usłyszeniu moich *Pieśni na krzesło i głos*: „U Mirona słowa pękają jak kasztany".

---

[1] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, „Trybuna Ludu" z dn. 14.01.1957.

– mówił Białoszewski w rozmowie z Leszkiem Elektorowiczem[2], podsuwając czytelnikowi jeden z najważniejszych kluczy do własnej twórczości.

Sam mechanizm powstawania poezji Białoszewskiego przywodzi na myśl pracę dramatopisarza, reżysera i aktora. Każda fortunna lektura jego wierszy staje się namiastką przedstawienia, a udana inscenizacja niemal automatycznie zamienia tę poezję w dramat. „Nie widzę miejsca na podział" – dodaje poeta. W tejże rozmowie zaproponuje Białoszewski nową, bardziej adekwatną formułę dla swojej twórczości teatralnej: „To nie uscenicznioną poezja, ale syntezy dramatyczne, w których metafora realizuje się na scenie"[3]. Formułę tę przypomni po latach w liście do redakcji „Dialogu"[4], a my, znając zamknięte już dzieło poety, zwieńczone cyklem *Kabaret Kici Koci*, jego metapoetycką wskazówkę stosujemy do niemal całej twórczości autora *Teatru Osobnego*. Poczucie teatralności jego dzieł wywołuje ich synkretyczna poetyka, na swój „osobny" sposób zdążająca ku źródłom wszelkiej literackości: ustności, melicznośći i obrzędowości. Znakiem teatralności tego pisarstwa jest silnie zaznaczona dialogiczność tekstu, jego partyturowość, sytuacyjność i interakcyjność. Idea teatru pozwala fortunnie opisać specyfikę wyobraźni Białoszewskiego, istotnie też zbliża nas ku jego poetyckiej wizji świata, kryjącej w sobie charakterystyczny, teatralny projekt ludzkiej egzystencji. Osobliwe dramaty Białoszewskiego całą tę bogatą problematykę wyrażają najpełniej. Nie zmienia to jednak faktu, iż literacki status tych dialogowo ustrukturowanych tekstów o wyraźnie wyczuwalnym podmiocie lirycznym wciąż pozostaje niedookreślony. Czym są pograniczne i wysoce enigmatyczne w jednorazowym – czytelniczym bądź teatralnym odbiorze – sztuki Białoszewskiego? Odpowiedzi na to pytanie poszukiwać będziemy w dalszych partiach niniejszego rozdziału. Teraz chciałbym jedynie zasygnalizować myśl, która determinuje mój stosunek zarówno do tekstów zebranych w tomie *Teatr Osobny*, jak i do całej teatralnej działalności Mirona Białoszewskiego.

---

[2] *Z Mironem Białoszewskim rozmawiał Leszek Elektorowicz*, „Życie Literackie" 1958, nr 32.

[3] Tamże.

[4] M. Białoszewski, *List do redakcji*, op. cit.

A była to działalność imponująca. Białoszewski przez trzy lata współtworzył Teatr na Tarczyńskiej, przez pięć następnych lat prowadził Teatr Osobny we własnym mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego. Wystąpił ze swoim programem w telewizji. Dla radia nagrał osobną audycję poświęconą teatrowi, prezentując na antenie jedną ze sztuk (*Wyprawy krzyżowe*). Wielokrotnie, także po rozwiązaniu Teatru Osobnego, jeździł po Polsce, by grać przed publicznością domów kultury fragmenty niektórych programów. Występował w gronie przyjaciół, nagrywał swoje sztuki na taśmę magnetofonową. Praca z magnetofonem stała się w połowie lat siedemdziesiątych jego pasją, przy czym nagrania zawsze odbywały się w towarzystwie słuchaczy, przed publicznością, choćby była nią jedynie niewidoma przyjaciółka poety[5]. Przed mikrofonem małego kasetowego grundiga czytał, melorecytował, nucił i wyśpiewywał swoje utwory, większość z nich dyktując na taśmę wprost z rękopisów.

Białoszewski zawsze potrzebował teatru i na różne sposoby teatr kreował. Był reżyserem, aktorem i adaptatorem, przede wszystkim jednak autorem. Pisał teksty dla teatru i tworzył teatr, by w pełni realizować swoją twórczość. Pomagali mu w tym jego wybitni przyjaciele, malarze, inscenizatorzy, aktorzy i muzycy, o których mówić będziemy tu jeszcze wielokrotnie. Jednak osią przedstawień Białoszewskiego w Teatrze na Tarczyńskiej i w Teatrze Osobnym zawsze będzie on sam ze swoją scenicznie konkretyzowaną poezją. To wokół niego kręcił się ten niezwykły teatralny mechanizm, on koncentrował na sobie uwagę publiczności, jemu krytycy poświęcali najwięcej miejsca w swoich recenzjach, co niekiedy wywoływało konflikty wśród współtwórców poszczególnych przedstawień. Ale rzeczywiście Białoszewski był w tym teatrze najważniejszy. To jego osoba decydowała o „osobności” tworzonej wspólnie sceny, jego wyobraźnia nadawała kreowanemu na niej światu tak subiektywny kształt. Kiedy bowiem

[5] Tą niewidomą przyjaciółką była pani Jadwiga Stańczakowa, niedawno zmarła poetka. To dzięki jej uprzejmości miałem możliwość wielokrotnego słuchania utworów, które Białoszewski i Stańczakowa nagrywali wspólnie w jej mieszkaniu przy Hożej 72 w Warszawie.

zatrzymamy na chwilę teatralną karuzelę tych niezwykłych przedstawień, na scenie pozostanie właśnie on, Miron Białoszewski, w zbiorowej roli chóru dziesięciu Palców, w roli Sufitowego Pierwszego, Chłopczyka z *Szarej mszy*, romantycznego rycerza Baldwina, Przedstawiacza osiemnastu postaci powązkowskiego oratorium, sztukmistrza Sylwestra, Imiesłowu, Działacza, Podejrzewacza Się i Szpitala, przede wszystkim jednak w roli samego poety, który oto staje przed nami, by nam coś ważnego powiedzieć. Staje ze swoim ekspresyjnie przekształconym słowem, które jednak nie działałoby tak, jak miało działać, gdyby nie partnerujący mu i doradzający przyjaciele.

Sądzę, że o wieloletnim istnieniu różnych form teatru Białoszewskiego decydowało przede wszystkim dążenie poety do nieustannego przekraczania granic słowa jego własnej poezji. Przekraczania w stronę tego, z czego poezja ta wyrasta: konkretu mowy, rzeczy i zdarzeń, nieświadomości, pamięci, wyobraźni i głębokich przeżyć osobistych, oraz w stronę tego, dokąd odsyła: egzystencjalnych doświadczeń i metafizycznych przeczuć. Przeczuć, które u Białoszewskiego zawsze spotykają się z konkretem, zamykając to niezwykłe koło nazywane przez niego rzeczywistością. On sam stał zawsze pośrodku, niczym aktor na teatralnej scenie, odgrywając swoje dziwne sztuki, których eksperymentalna forma stanowiła w istocie partyturę samego życia.

Wnioski z Tarczyńskiej

Jestem poetą od dawna. Teatr swój pisałem i przeżywałem w wyobraźni też od dawna. Przez parę lat przechodził on różne stadia, podobnie jak i poezja, choć różne od niej. Wreszcie przed półtorarokiem mój teatr i moja poezja spotkały się w formie. Wtedy to, przypadkiem czy nieprzypadkiem, teatr się urzeczywistnił. Zapewne surowe warunki dopomogły uproszczeniu i doczyszczeniu jego środków wyrazu. Ostatecznie stał się teatrem skrótowej poezji. Słowo jest w nim pierwsze, od słowa się zaczyna. Nie znaczy to niesceniczności, niedramatyczności. Teatr mój, taki jaki jest, zawdzięcza tyle autorowi, co plastykowi. Ludwik Hering, opracowując scenografię, wchodzi od razu w pomysły inscenizacyjne. Z tej współtwórczości powstaje zarys kolejnych wizji plastycznych, ich konsekwencja. Dalej, to nierozdziel-

na współpraca autora i aktora, wspólne dociekanie, próby przymierzania gestów, tonów. Ruch przemyśliwany jest w każdym geście, minie, kontrolowany abstrakcyjnym działaniem, konstruowany na plastyczną całość. Na scenę w czasie. Podobnie jak recytacja, głos, budowanie recytacjami, natężeniami głosu, w całości dla ucha. Wychodzi się od oszczędności, od słowa obiektywnie podanego, od poruszania się koniecznego czy najprostszego. W ten sposób działa i pauza, i każdy brzdęk, i półswobodny bezruch, i kawałek gestu. Dzięki takiemu wyliczeniu bodźców wrażeniowych, dzięki ich przejrzystym konstrukcjom, zarówno oko jak ucho widza-słuchacza odbiera w skrótowym, syntetycznym działaniu całościowo teatr.

Podobnie jak jego teatr, także wypowiedzi Białoszewskiego o własnym teatrze były zawsze bardzo oszczędne. Tę zarejestrował poeta na taśmie magnetofonowej dla potrzeb Polskiego Radia[6]. Wraz z krótkim streszczeniem *Wypraw krzyżowych* poprzedzała ona radiową emisję dramatu, nagranego wspólnie przez Białoszewskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego, który obok Bogusława Choińskiego był współtwórcą Teatru na Tarczyńskiej, autorem sztuk, aktorem, scenografem i w końcu, a może przede wszystkim lokatorem tego legendarnego już mieszkania na Ochocie, gdzie od 1955 roku zbierali się entuzjaści teatralnej awangardy. Białoszewski nie układał manifestów. To Stefański, studiując Witkacego i Peipera, pracował nad teorią wspólnie tworzonego teatru. A jednak artykuł *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, wydrukowany za namową Artura Sandauera w „Trybunie Ludu", napisali wspólnie. Obaj autorzy – dziś łatwo rozpoznać ich odrębne style – prezentowali w nim najważniejsze założenia estetyczne swojego teatru. W istocie sprowadzały się one do jednego: wytwarzania i wygrywania w teatrze stałego „napięcia dramatycznego" pomiędzy „pierwszym planem przedstawiającym" a „planem przedstawianym, dalszym". Mówili też sporo o grze aktorskiej, scenografii, kostiumach, roli przedmiotów i muzyki – do uwag tych będziemy powracać – przede wszystkim jednak eksponowali „kontrast", jaki pojawia się w ich teatrze „między tym, co się pokazuje – a tym, co się mówi na

[6] Nagranie znajduje się w taśmotece Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie.

scenie", „między tym, co się mówi – a tym, jak się mówi", „tym, co się pokazuje – a tym, jak się pokazuje"[7]. Przytoczone tu fragmenty artykułu świadczą o fascynacji możliwościami, jakie daje sama czynność przedstawiania: pokazywania czegoś w jakiś sposób. Podkreślając nieustannie „umowność" akcji, gry aktorskiej, rekwizytu, obaj twórcy we wszystkich warstwach przedstawienia odkrywali z entuzjazmem, że teatr składa się ze znaków oraz konwencji ich użycia, którymi – znakami i konwencjami – można swobodnie manipulować, wywołując przy tym rozmaite zaburzenia referencyjne i komunikacyjne, a przede wszystkim tworząc ciekawe i zaskakujące efekty artystyczne. W oryginalnym potęgowaniu napięcia pomiędzy „znaczącym" i „znaczonym" i – w konsekwencji – wytrącaniu odbiorców z ustalonych form ich potocznego doświadczenia, autorzy *Sztuki przedstawiania* zdawali się dostrzegać największy atut ich eksperymentalnego teatru.

Tekst manifestu[8] ukazał się w styczniu 1957 roku. Już wkrótce Stefański, ekstremalizując wcześniejsze założenia, sformułował własną teorię sztuki scenicznej, nazwaną Konwencją Tożsamości. Konwencja polegała na „zerwaniu łączności między warstwą wizualną i audialną" spektaklu w celu „zachwiania semantycznych związków" pomiędzy słowem, gestem, rekwizytem i scenografią, które to elementy przedstawienia miały odtąd łączyć jedynie „związki formalne", a nie pojęciowe czy symboliczne, motywowane logiką życia czy fantazji[9]. Miał to być więc teatr kreowany ze znaków oczyszczonych z ich znaczenia, teatr „czystych znaczących" – dźwiękowych, plastycznych, mimicznych – wskazujących wyłącznie na siebie i w tej autoprezentacyjności uporządkowanych według abstrakcyjnego, najlepiej muzycznego klucza. Nieco inaczej u Białoszewskiego – bardziej poety niż eksperymentatora. Rozchwianie seman-

[7] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit.

[8] Współautorem manifestu był Bogusław Choiński, o którego sztukach pisze Agnieszka Czerniak w artykule *Legendy na Tarczyńskiej ciąg dalszy*, „Dialog" 1997, nr 7. Por. także M. Fabicka, *Tarczyńska 11*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienie o poecie*, op. cit; M. Komorowska, *My aktorzy Teatru na Tarczyńskiej*, „Dialog" 1997, nr 7.

[9] *O teatrze na Tarczyńskiej trzydzieści lat później*, z Lechem Emfazym Stefańskim rozmawia Z. Taranienko, „Poezja" 1985, nr 12.

tyczne i stylistyczne z reguły prowadziło w jego sztukach do zaskakującego rozszerzenia pola kreowanych na scenie znaczeń. Znakowe manipulacje miały charakter metaforyczny, a nawet symboliczny, choć nieustannie odsyłały do konkretu teatralnego przedstawienia. Przywoływały „całe tłumy" scenicznych „rzeczywistości", napędzając, ale też odsłaniając mechanizm poetyckich projekcji. Decydowały też o charakterze rozmaitych „przekładów" życia (w jego najbardziej wzniosłych i najbardziej trywialnych przejawach) na wybrane kody estetyczne. W końcu pozwoliły poecie stworzyć własny język teatralnej ekspresji, który chciałbym nazywać „uroczystą groteską"[10].

Zapewne więc słusznie zauważa Stefański, że „dopiero bez Mirona Białoszewskiego Teatr na Tarczyńskiej ostatecznie wykrystalizował rezultat swoich poszukiwań"[11]. Po odejściu Białoszewskiego z Teatru na Tarczyńskiej w roku 1957 Stefański wystawił tylko jedną sztukę o tytule znaczącym i jednocześnie wyrażającym niechęć do wszelkiego znaczenia: *Wyrzuty skojarzenia*.

> Jeśli eksperyment artystyczny wolno traktować tak, jak eksperyment naukowy, to zdobyta w ciągu tych czterech lat wiedza o formalnej istocie teatru była dla mnie jego końcowym rezultatem. Spektakle można było oczywiście powtarzać, kontynuować, ale nie było już po co

– wspomina Stefański dając jeszcze jedno świadectwo autodestrukcji tych nurtów awangardy, które skrajny antymimetyzm uczyniły swoją naczelną zasadą estetyczną[12]. Eksperyment Białoszewskiego nigdy nie osiągnął takiego stopnia abstrakcji i artystycznej autonomii, dzięki czemu po rozstaniu z Tarczyńską mógł poeta napisać i zagrać

[10] Termin ten pożyczam od Romana Jaworskiego, autora *Historii maniaków* (1909), *Wesela hrabiego Orgaza* (1925) i sztuki teatralnej *Hamlet wtóry, królewic wszechświata* (1921?), i stosuję w nieco innym znaczeniu, poza jego historycznym kontekstem. Por. pierwodruk dramatu Jaworskiego w wyd. zbior. *Miscellanea z okresu Młodej Polski*, red. T. Lewandowski, Warszawa 1995, s. 259. Archiwum Literackie, t. 28.

[11] *O Teatrze na Tarczyńskiej trzydzieści lat później*, op. cit.

[12] Tamże. Fragmenty manifestu Konwencja Tożsamości przytacza on we wspomnianej rozmowie ze Zbigniewem Taranienką. O programie Stefańskiego i jego spektaklach w Teatrze na Tarczyńskiej pisze Agnieszka Czerniak (*Legenda o Teatrze na Tarczyńskiej*, „Dialog" 1996, nr 5).

Działalność, *Wą*, *Imiesłów* i w końcu *Panią Koch* – może najbardziej przejmującą syntezę ludzkiego istnienia na ziemi. Białoszewskiego interesowało bowiem coś więcej niż tylko „formalna istota" sztuki przedstawiania. Odkrywając znakowość teatru, pytał o mechanizm ludzkiego poznania i doświadczania rzeczywistości.

Na czym więc polegało owo „spotkanie w formie" poezji i teatru Białoszewskiego? Co do tego spotkania doprowadziło? Gdzie szukać źródeł teatralnych pomysłów Białoszewskiego i Ludwika Heringa – współtwórcy spektakli, reżysera, inscenizatora i autora trzech granych przez Białoszewskiego i Ludmiłę Murawską dramatów? Jakie wreszcie były artystyczne konsekwencje tego „przypadkowego czy nieprzypadkowego" urzeczywistnienia na scenie poezji Białoszewskiego? Nie sposób pisać o jego sztukach w oderwaniu od konkretnych spektakli, teatru, współtworzących go ludzi, sytuacji, w jakiej scena funkcjonowała, czasu, w którym teatr istniał[13]. Jednak bardziej niż historia Teatru na Tarczyńskiej, a potem Teatru Osobnego – historia wspólnych działań kilku zdolnych indywidualistów, których drogi z rozmaitych powodów rozchodziły się nieraz diametralnie – zajmuje mnie artystyczny projekt teatru Białoszewskiego i Heringa. Projekt nigdy do końca nie sformułowany, a jednak obecny w wielu wierszach poety, jego tekstach scenicznych, w końcu – w samych przedstawieniach, których niewielki ślad pozostał na kilkunastu fotografiach, urywkach filmowych kronik i magnetofonowej taśmie.

Teatr w wyobraźni

Powróćmy do radiowej wypowiedzi Białoszewskiego. Mamy rok 1956. Białoszewski wydaje pierwszy tom poezji

[13] Najwięcej na ten temat pisze Gracja Kerényi w książce *Odtańcowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1973. Kerényi przytacza wypowiedzi samego poety, a także fragmenty recenzji teatralnych. Informacje o działalności obu teatrów przynosi także książka *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit. Wieczory na Tarczyńskiej opisał Jan Józef Lipski w artykule *Sztuka nie objęta planem etatów*, „Twórczość" 1956, nr 4. Por. też A. Sandauer, wstęp do: M. Białoszewski, *Teatr Osobny*, Warszawa 1971 oraz L. Soliński, *Między lękiem a cierpliwością, czyli Białoszewski w 1952 roku*, „Poezja" 1988, nr 2.

zatytułowany *Obroty rzeczy*, w którym znajdują się wiersze pisane na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat, wcześniej niemal w ogóle nie drukowane. *Obroty rzeczy* to jego spóźniony, bo niemożliwy w latach stalinowskiego socrealizmu, debiut poetycki. „Jestem poetą od dawna" – stwierdza Białoszewski, zdając sobie pewnie sprawę, że jego nazwisko, mimo wielu lat pisania, jest słuchaczom Polskiego Radia nie znane. Nie powie nic więcej, po prostu zaznacza fakt, chociaż w jego głosie świetnie wyczuwamy gorycz tego zdania. Przypomina mi ono inne gorzkie zdanie wypowiedziane przez Białoszewskiego kilka lat wcześniej, na obskurnej klatce schodowej domu przy ulicy Wiejskiej 17 w Warszawie, gdzie mieściła się redakcja „Świata Młodych". „Rozmawialiśmy, schodząc, o literaturze – wspomina Andrzej Osęka. – Miron zatrzymał się nagle i po chwili milczenia powiedział: «Wiem, że mam talent poetycki. I wiem, że już nigdy w życiu nie wydrukują mi żadnego wiersza»"[14]. Słowa te nie wymagają komentarza. Po kilku latach podłe czasy nieco się jednak zmieniły, spóźniony tom został wydrukowany i wkrótce stał się głośny. Ale wcześniej, bo już w roku 1955, w mieszkaniu Stefańskiego powstał amatorski, nieoficjalny, kontrkulturowy w zestawieniu z polityką kulturalną gasnącego socrealizmu, awangardowy i prywatny Teatr na Tarczyńskiej. W ciągu niespełna trzech lat Białoszewski z Heringiem wystawili w nim *Wiwisekcję*, *Lepy*, *Szarą mszę*, *Wyprawy krzyżowe* oraz pod szyldem Tarczyńskiej, ale na scenie w „Hybrydach" – *Żmud*, *Stworzenie świata* i *Osmędeuszy*. Sztuki te tworzyły tylko część repertuaru Tarczyńskiej. Równolegle w poniedziałkowe wieczory swoje utwory prezentowali tu Stefański i Bogusław Choiński. Wszyscy trzej wspierali się wzajemnie swoimi aktorskimi czy plastycznymi umiejętnościami. Wystarczy wspomnieć brawurową kreację Stefańskiego w *Wyprawach krzyżowych* Białoszewskiego (grał wszystkie postacie pojawiające się wokół rycerza Baldwina). Wyjście z Tarczyńskiej na dużą scenę okazało się końcem ich artystycznej federacji, chociaż żaden z inscenizatorów nie czuł się dobrze w oficjalnej przestrzeni profesjo-

[14] A. Osęka, *„Nie wydrukują mi żadnego wiersza"*, wspomnienie zawarte w książce *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit.

nalnego teatru. Lech Emfazy Stefański swój ostatni program na powrót zrealizował w mieszkaniu na Ochocie. Miron Białoszewski i Ludwik Hering sztuki Programu Czwartego przygotowali i grali w nowym mieszkaniu poety przy placu Dąbrowskiego.

W Teatrze na Tarczyńskiej Białoszewski zadebiutował *Wiwisekcją*, ale nie był to jego pierwszy tekst dramatyczny. Także swój teatr „pisał i przeżywał od dawna", a my, czytając po latach wspomnienia przyjaciół Białoszewskiego, natrafiamy na ślady tamtych, zniszczonych czy zagubionych tekstów. Padają konkretne tytuły – *Deszcz*, *Forteca Jerozolimska*, mówi się o poważnych i parodystycznych parafrazach poematów i dramatów romantycznych; wśród nich najbardziej frapujący był dramat *Stacja przodownik daje premierę, czyli „Balladyna" pod Semaforem*. Białoszewski napisał go do spółki z Hanną Wolską, przyszłą żoną Swena-Czachorowskiego, poety i aktora, którego dom w podwarszawskiej Kobyłce był we wczesnych latach pięćdziesiątych miejscem, gdzie przeżywany w wyobraźni teatr Białoszewskiego choćby częściowo mógł się „urzeczywistnić", na dodatek pod okiem profesjonalisty. To tam spotykali się, dyskutowali, a czasem bawili w teatr przyszli twórcy Teatru na Tarczyńskiej – Stefański, Choiński, kompozytor Stanisław Prószyński, potem także Ludwik Hering i jego siostrzenica, malarka i aktorka, Ludmiła Murawska[15]. *Stacja przodownik* powstała pod koniec roku 1953 i, jak wspomina Hanna Wolska-Czachorowska, była parodią dramatów socrealistycznych. Parodią na tyle dyskretną, że przyznano jej trzecią nagrodę w konkursie „Nowej Kultury" na dramat współczesny, rozstrzygniętym 3 stycznia roku 1954[16]. Tekst sztuki jednak zaginął i nie sprawdzimy dziś, na co pozwalała doktryna schyłkowego socrealizmu, podmywanego już żywiołem „nowoczesnej" i „awangardowej" kontestacji.

---

[15] Por. wspomnienia Ireny Prudil, Ludwika Heringa, Ludmiły Murawskiej, Jana Józefa Lipskiego. Tamże.

[16] Informacja w „Nowej Kulturze" 1954, nr 1. Tekst dramatu opatrzono kryptonimem Mi-Ha, który Redakcja rozszyfrowuje, podając nazwiska ob. Mirona Białoszewskiego, zamieszkałego przy ulicy Poznańskiej 37 i ob. Hanny Wolskiej, zamieszkałej przy ulicy Wawelskiej 19.

Nie poznamy także tekstu sztuki pisanej dziesięć lat wcześniej, której „kameralna" premiera miała się może odbyć w piwnicach powstańczej Warszawy. Możemy się jednak domyślać, że nie był to dramat utrzymany w konwencji literackiego żartu. W *Pamiętniku z powstania warszawskiego* pisze Białoszewski:

> Więc dziś, 3 września 1944, urządziłem czytanie. Poematu. Na zupełnie oderwany temat. I rozpoczętego dramatu o powstaniu. Ze sceną w schronie na Rybakach. Dramat zapisywany był na papierze, który wyciągnąłem z szafy na Podwalu 5; tam gdzie była ta drewniana studnia. Podczas mojego „popołudnia autorskiego" siedzieliśmy wszyscy czworo – Halina, Swen, Zbyszek i ja – na kanapie. Byłem pewien, że tego dnia będzie spokój do końca. I mniej więcej był[17].

Dramat nigdy chyba nie został ukończony. Jego śladem są pewnie te niezwykłe, bardzo teatralne sceny zbiorowych modlitw w piwnicach bombardowanej Warszawy, znane nam z *Pamiętnika*.

W tym samym gronie jeszcze podczas okupacji urządzano tajne spotkania teatralne, podczas których młodzi poeci i ich przyjaciele recytowali i inscenizowali fragmenty dzieł Słowackiego, Norwida, Wyspiańskiego, nie wykluczone, że także własne teksty. Zwraca uwagę pokoleniowa fascynacja grupy dojrzewających artystów poezją romantyków, nieustanne powroty do ulubionych dzieł wieszczów, uczenie się ich na pamięć, odgrywanie, domowe inscenizowanie. Patetycznie, z konspiracyjnym i patriotycznym przejęciem, i na wesoło, dla rozładowania okupacyjnego napięcia, jak w przypadku *Ojca zadżumionych* Słowackiego, który to poemat w wersji prześmiewczej zyskał tytuł *Ojciec zafajdanych*.

> Kiedyś na Chłodnej, u Mirona, na takim wieczorku wykonywano dowcipną parodię, zapowiedzianą jako „opera Stanisława P.": były to fragmenty *Balladyny* Słowackiego [...]. Miron i Swen w długich do ziemi białych szatach (z prześcieradeł?) zjawili się w drzwiach drugiego pokoju i jakby weszli na scenę, aby w lesie zbierać maliny – jeden z blaszanym dzbankiem na ramieniu, drugi z takąż miednicą.

[17] M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, *Utwory zebrane*, t. 3, Warszawa 1988, s. 164.

„Odśpiewywali" przy tym do słów Słowackiego duet operowy „Staszka P."; najśmieszniejszy był fragment ze słowami: „A gdybym cię, siostro, zabiła?!", śpiewany świdrującym mezzosopranem (falsetem oczywiście) Swena i czymś w rodzaju altu Mirona, odpowiadającego: „A gdybyś mnie, siostro, zabiła?"[18]

Czy podobnego duetu Aliny i Balladyny słuchała publiczność zgromadzona na stacji „Przodownik" ? Parafazy, pastisze, parodie romantyzmu. Ich ślady odnajdywać będziemy nieustannie w dramatach Białoszewskiego z drugiej połowy lat pięćdziesiątych. Romantyzm, a ściślej dramat romantyczny Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, także dramat muzyczny Wagnera i Karola Huberta Rostworowskiego (*Judasz z Kariothu*), którego tajniki poznawał poeta na muzycznych „kompletach" u Stanisława Prószyńskiego, sztuki Wyspiańskiego – to tradycja, wobec której w rozmaity sposób określać się będzie Białoszewski pisząc i wystawiając swoje „syntezy"[19].

Na kanapie, wśród gruzów, w niepokoju, że nalot może przerwać tę jakże ważną chwilę głośnej lektury nowego dramatu – w tej scenie i w tej relacji z *Pamiętnika* kryje się coś więcej niż tylko poetycka i teatralna pasja Białoszewskiego. Pisanie i „przeżywanie" teatru w czasie okupacji, powstania i później, w latach pięćdziesiątych, było dla Białoszewskiego czymś w rodzaju zastępczej egzystencji, kreowanej w ucieczce od wojennych niebezpieczeństw, stalinowskiej beznadziei, PRL-owskiej nudy. Może również w ucieczce od samej chaotycznej i nie rozpoznanej rzeczywistości, którą Białoszewski nieustannie podnosił w wyobraźni do poziomu mitu, przeżywał obrzędowo na kształt rozwijającego się spektaklu, zamykał w formę wiersza czy dramatu. Czytając *Pamiętnik* i wspomnieniową prozę Białoszewskiego z tomu *Szumy, zlepy, ciągi*, co chwila natrafiamy na ślady jego teatralnej wrażliwości, a nawet – teatralnego światoodczucia. Liturgia mszalna i wystrój barokowego ołtarza, religijna obrzędowość Wielkiego Tygo-

[18] St. Prószyński, *Poezja, teatr, muzyka*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit.

[19] O fascynacji młodego Białoszewskiego Wagnerem, operą i muzyką pisze Prószyński w swoim świetnym wspomnieniu, op. cit. Do problematyki tej powracać będę w dalszych rozdziałach pracy.

dnia, procesja Bożego Ciała na Lesznie, zbiorowe życie klatek schodowych, ulic i bazarów, ruchoma, bo obserwowana w przejściu i z wielu stron, architektura Warszawy i jej przedmieść, głosy i odgłosy miasta, budynku, mieszkania, płaskorzeźba na murze, żelazna brama, gnom na progu – wszystko to w zetknięciu z wrażliwym okiem i uchem poety nieustannie zamienia się w teatr. Sfery i przestrzenie mieszają się ze sobą i nakładają, kapłan staje się aktorem, zwyczajna czynność ze względu na okoliczności, sytuację, ale przede wszystkim za sprawą jej obserwatora-reżysera zyskuje kształt teatralnej i życiowej liturgii. Oto jeszcze jeden, jakże charakterystyczny fragment wojennych wspomnień Białoszewskiego:

> Co jeszcze? Modlitwa. Już wtedy pewnie Swen zaczynał je prowadzić. Nie. Jeszcze nie. Prawda. Jeszcze jedna baba. Swen za dwa-trzy dni. Odmawiał. Czytał na głos gazetki (od razu przechodzę do tego, bo to jednakowa liturgia), zawsze wtedy stawał pośrodku wszystkiego, w głównej alei głównej nawy, bo tak już zabrnęliśmy w porównanie, ale słuszne, bo to było trzynawowe. Zawsze trzymał się prawej od wejścia strony tego przejścia, blisko pryczy i chyba blisko filara, a może to już dodaję ze zdawania mi się. Dwie baby brały z ołtarza dwie świece do oświetlania najnowszych wiadomości[20].

Kiedy Białoszewski wyjdzie z piwnicznych katakumb, w gruzach zbombardowanej Warszawy dostrzeże tandetę teatralnych dekoracji.

Teatr stał się w końcu jego artystycznym i egzystencjalnym sposobem na życie. Na zawsze określił jego sposób postrzegania i opisywania świata, także sam styl bycia, zachowania, styl kontaktów z ludźmi. Teatr rozumiany jako gra, zabawa, mistyfikacja, jednak nie w znaczeniu zgrywania się czy snobowania na artyzm. Chodziło raczej o nieustanną gotowość twórczą, grę wyobraźni, stwarzanie interpersonalnych sytuacji, kreowanie zdarzeń, podpatrywanie ludzi i przedmiotów okiem „dramaturgisty"[21].

---

[20] M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, op. cit., s.38.

[21] Por. interesujące uwagi na ten temat Krzysztofa Rutkowskiego w pracy *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz 1987, rozdz. *Miron Białoszewski: wypowiedź i teatr*. O teatrze codzienności Białoszewskiego pisze też Michał Głowiński, *Białoszewski: codzienność i teatr*, „Teatr" 1996, nr 10.

Taki teatr mógł się urzeczywistniać wszędzie i powstawać ze wszystkiego. W najprostszych, kameralnych i prowizorycznych warunkach można było zagrać jakiś „dramat", przy użyciu najprostszych rekwizytów zaaranżować spektakl, który w pewnym sensie rodził się z samej obecności ludzi i przedmiotów oraz ich reżysera.

Prywatna, domowa, niezwykle uboga w środki inscenizacyjne scena poety w Teatrze na Tarczyńskiej powstała więc zarówno z lokalowej konieczności, jak z estetycznego wyboru coraz bardziej świadomego swych artystycznych celów twórcy. „Zapewne surowe warunki dopomogły uproszczeniu i doczyszczeniu jego środków wyrazu" – wspomina Białoszewski początki teatru. I właśnie w takim kierunku, ku formie przejrzystej i coraz bardziej umownej, a zarazem niezwykle osobistej i prywatnej, ewoluował teatr robiony przez Białoszewskiego i Heringa na Tarczyńskiej, a potem na placu Dąbrowskiego. Teatr ubogiej, ale przez to bardzo wyrazistej formy i ekspresji. „Wychodzi się od oszczędności – mówi poeta – od słowa obiektywnie podanego, od poruszania się koniecznego czy najprostszego. W ten sposób działa i pauza, i każdy brzdęk, i półswobodny bezruch", z których za chwilę powstaje niezwykłe widowisko. Wychodzi się od słowa, słowo jest w tym teatrze pierwsze, z niego rodzą się plastyczne wizje, gesty i tony, z niego, jak w micie lub baśni, rodzi się widzialny i słyszalny świat.

Jak czytać te sztuki

Swoje magiczne słowa Białoszewski zapisał bardzo precyzyjnie, pozostawiając nam klucz do całego teatru. Trzeba tylko umieć sprawnie się nim posługiwać, a nie jest to łatwe, bo słowa Białoszewskiego rzadko układają się w konwencjonalny komunikat. Mimo iż autor buduje z nich kwestie i całe dialogi, przypominają one raczej słowną zabawę, poetycki szyfr, kalambur, wyliczankę, ćwiczenie gramatyczne, algebraiczne równanie, tajemniczy rebus. Nie dziwię się tym, którzy po pierwszej lekturze dramatów z tomu *Teatr Osobny* zniechęceni odkładają je na półkę, choć twierdzę, że te sceniczne przecież teksty są w równym stopniu przeznaczone do indywidualnego, domowego odbioru. Jednak odbioru specjalnego. Lektura

sztuk Białoszewskiego wymaga bowiem spełnienia warunków rzadko stawianych czytelnikom sztuki teatralnej.

Przede wszystkim jako jedno z podstawowych założeń proponowanej przez Białoszewskiego komunikacji trzeba zaakceptować niezrozumiałość. Jest to trudne, zwłaszcza że w interesujących nas sztukach – głównie w tych, które składają się na Pierwszy i Drugi Program teatru – istnieją niewielkie partie tekstu pisane zupełnie konwencjonalnym językiem ułamkowej rozmowy, zdawkowej relacji, oznajmienia, specyficznie stylizowanego, ale czytelnego dialogu. Skoro jednak za każdym razem kwestie zaczynają w pewnym momencie podążać jakimś nowym, zrazu zupełnie niezrozumiałym torem, w zabiegu tym domyślamy się artystycznej reguły. Warto więc powtórzyć lekturę dramatu, świadomie poddając się fali migotliwych znaczeń, skojarzeń i sugestii, które mimowolnie wyłaniają się ze splotu tych zaskakujących, jakby nie dopasowanych do siebie, pokawałkowanych, wieloznacznych, dziwnie i nierzadko śmiesznie brzmiących wyrazów. Czasem należy je czytać w innym porządku, niż przewiduje to norma dialogowego tekstu scenicznego, śledząc np. wyłącznie kwestie jednego bohatera. Albo potraktować dialog postaci jak osobną wypowiedź liryczną – rozpisaną na głosy wyłącznie z powodów technicznych – w bohaterach dramatu dostrzegając przede wszystkim „dostarczycieli" słów. W naszej lekturze istotną rolę winny odgrywać didaskalia, które w sztukach autora *Wą* należy stawiać na równi z tekstem właściwym. To dzięki nim jesteśmy w stanie zauważyć, czasem bardzo oryginalny, związek między słowem, gestem i rekwizytem w teatrze Białoszewskiego i Heringa. Szybko przekonamy się też, że cicha, wzrokowa lektura sztuk Białoszewskiego nie wystarcza, ponieważ furtką do ich sensu jest dźwięk, którego specyfikę ma nam przybliżyć oryginalna typografia. Te dramaty niemal domagają się mówienia, recytacji, śpiewu, ożywienia głosem zapisanych w nich znaków, w czym bardzo przypominają skomplikowane partytury muzyczne.

Gdy powyższe czynności powtórzymy kilka, a nawet kilkanaście razy, może się zdarzyć, że znajdziemy nagle to jedno, wyjęte spod praw gramatyki i słownika, najważniejsze słowo (lub słowa), od którego zaczyna się właściwy,

dotąd ukryty i nagle wyłaniający się, choć tylko sugerowany, niezupełnie jasny, ale przez to niezwykle przejmujący – wśródsłowny i wewnątrzsłowny – dramat poetycki. Możliwe, że odkryjemy nawet życiową motywację tej nagłej językowej niespodzianki, która wcześniej wprawiła nas w konsternację, wydała się bełkotem, a teraz okazuje się wehikułem całej sztuki. Ktoś się przesłyszał, ktoś przekręcił pojedynczy wyraz, przejęzyczył się, ktoś uległ błędnemu skojarzeniu i zaraził nim partnera, który pociągnął ten z pozoru absurdalny wątek. Ktoś mamrocze zasypiając lub śpiewając połyka słowo, łączy dwa w jedno, bądź wypowiada je powtórnie w nieco innym kontekście. Możliwości wynikających z charakteru językowej wyobraźni Białoszewskiego jest, jak wiemy, bardzo wiele[22]. Janusz Sławiński zdarzenia takie nazwał celnie „perypetią samego wysłowienia"[23], z której jak w klasycznej tragedii – tyle że najpierw na poziomie zdarzeń językowych, dopiero potem fabularnych – wyłania się właściwa akcja dramatu, powstaje anegdota, zarysowuje się konflikt nagle odnajdujących swoją chwilową tożsamość postaci, rodzi się wielopoziomowa, lirycznie kształtowana fabuła i sama sztuka jako integralne dzieło poetyckie, a zarazem teatralne widowisko.

Z pewnym zaskoczeniem zauważamy, że te kluczowe dla dramatów Białoszewskiego, rozmaicie przekształcane słowa to m. in. „natura", „dusza", „serce", „kochać", „miłość" – wszystkie z romantycznego repertuaru poetów skupionych na badaniu własnej jaźni. Może więc nieprzypadkowo w swoim programowym artykule eksponował poeta nie tyle perypetię samego mówienia, ile „upostaciowaną perypetię psychiczną autora" sztuki[24]. Dlaczego jednak, by mówić o swojej duszy, tak manifestacyjnie zaprzeczał podstawowym funkcjom kodu językowego – nazywaniu i komunikacji? Odpowiedzi należałoby może szukać w analizie psychologicznej, na razie jednak trzymajmy się samego

[22] Najpełniej opisał je St. Barańczak w fundamentalnej pracy *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1976.

[23] J. Sławiński, *Ballada od rymu*, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1966, s. 414. Por. także Z. Łapiński, *Gramatyka poezji*, „Znak" 1959, nr 7/8.

[24] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit.

języka. Sądzę, że przyczyną enigmatycznego kształtu sztuk Białoszewskiego była „niepisaniowość".

„Bełkot z największej świadomości"

To niegramatyczne wyrażenie znajdziemy w jednym z kilku „programowych" wierszy poety, w *namuzowywaniu*[25] Myślę, że sporo można się z niego dowiedzieć także na temat teatralnego programu Białoszewskiego.

Muzo
Natchniuzo

tak
ci
końcówkuję
z niepisaniowości
natreść
mi
ości
i
uzo

Wiersz jest apostrofą do Muzy – opiekunki artystów. Jego bohater, poeta, jak wielu jego poprzedników zwraca się do niej z prośbą o natchnienie. Czyni to w sposób nie pozbawiony uroku, jednak nieco specyficzny, z czego się zresztą szybko tłumaczy. Bohatera *namuzowywania* dotknęła po prostu „niepisaniowość", a więc jak się domyślamy z tego oryginalnego złożenia, znana każdemu poecie twórcza niemoc, nieumiejętność „pisania", czyli zapisywania myśli w wierszowane ciągi słów. Poeta wszakże pisać umie, nie umie jedynie pisać wierszy, więc zwraca się o pomoc do Muzy. Kłopot w tym, że do Muz, zgodnie ze starą tradycją, przemawiać można tylko wierszem, a właśnie tego nasz poeta w tym momencie zrobić nie potrafi. W tej sytuacji próbuje zjednać sobie Muzę pieszczotliwym imieniem i mówi, a raczej „pisze" tak, jak umie – końcówkami słów, które jakoś nie mogą ułożyć mu się w pełny wiersz. Co tam w wiersz, w zwykłą prośbę! Rzeczywiście wygląda

[25] M. Białoszewski, *namuzowywanie*, w: *Mylne wzruszenia*, Warszawa 1961.

to tak, jakby poeta nie umiał pisać w ogóle. A więc „końcówkuje", co można rozumieć także jako mowę poety na skraju nie tylko językowego wyczerpania. Poeta „bąka" jedynie z wysiłkiem pojedyncze sylaby, ale ku naszemu zaskoczeniu wcale nie prosi o poetycki koncept!

A o co? Tego powiedzieć poprawnie i wyraźnie nie umie, więc możemy pomylić się odczytując jego myśli. Ale spróbujmy. W niemocy swej prosi: „natreść mi", myśląc chyba „przydaj mi treści", co brzmi równie pokracznie. Ale rozumiemy i dziwimy się, że poeta zamiast o rozwiązanie języka, czyli umiejętność formułowania myśli, prosi Muzę o samą myśl, ideę, konkretne znaczenie, sens, ale także zdarzenie, przedmiot i przeżycie, bo tak chyba można rozumieć słowo „treść" wpisane w ten dziwny neologizm, powstały na skutek twórczej zapaści autora. „Natreść mi" brzmi jak – zgodnie z klasycznym wyobrażeniami na temat poezji – „nasyp", „nalej", „nasącz" znaczenia i uczuć do językowej formy. A także – „streść" mi (to, co najważniejsze). Czyżby nasz bohater nie miał po prostu nic do powiedzenia? Niewykluczone. Podejrzewam jednak, że choroba „niepisaniowości" polega na czymś zupełnie innym. Oznacza ona mianowicie prawdziwą niemoc człowieka, który narzędziem poznania i rozumienia rzeczywistości uczynił język. Domyślamy się bowiem, że nasz cierpiący poeta doskonale zna słowa, którymi chciałby opisać idee, sensy, zdarzenia czy uczucia. Przecież Muza, do której się zwraca, natchnęła nimi tak wielu poetów i naprawdę jest w czym wybierać. Obawia się jednak, że ich użycie – użycie tych powszechnie przecież znanych, pięknych i wyspecjalizowanych słów, którymi rządzą normy tradycyjnych poetyk – nie pozwoli naprawdę doświadczyć owych „treści". A więc z jednej strony, jak romantyk, myśli, czuje, doświadcza i chciałby o tym „giętko" mówić, z drugiej zaś, jak poeta współczesny, unika pisania, nie ufa bowiem słowom, gdyż wie, że nie przywołują one rzeczy i uczuć, ale ich obrazy przechowywane w naszych umysłach: pojęcia i formy[26].

[26] Tę klasyczną już teorię Ferdinanda de Saussure'a celnie komentuje i rozwija Pierre Guiraud (*Semantyka*, tłum. St. Cichowicz, Warszawa 1976, s. 8-14).

Trwając w tej swojej „niepisaniowości" prosi więc Muzę w istocie o to, by w jego wierszu rzeczywistość na powrót przylgnęła do słów. „Natreść / mi [rzeczywist]ości", tak rekonstruuję tę „końcówkową" apostrofę poety, chorobliwie nie znoszącego abstrakcyjnego pustosłowia. Jego mowa niemal zanika, ale okazuje się, że właśnie w ten sposób, jakby bezwiednie, w poetyckim wyczerpaniu, na granicy snu i świadomości, udaje mu się powiedzieć coś naprawdę istotnego w niezwykle „treściwej" formie. Wiadomo bowiem, że całe to poetyckie „wyczerpanie" bohatera *namuzowywania* to tylko rola, jaką wymyślił sobie autor wiersza, by zaprezentować nam własny sposób skrótowego i syntetycznego poezjowania, a na dodatek wciągnąć nas do wymyślonej przez siebie gry! Uwagi na temat języka wysnute z pierwszej części apostrofy do Muzy pozostają oczywiście w mocy. Wiemy bowiem, że Białoszewski szczególnie mocno odczuwał proces konwencjonalizacji języka poetyckiego przy jednoczesnej specjalizacji i pojęciowej alienacji języka w ogóle. Kodu, w którym tendencja do ekspresywnego i subiektywnego wyrażania rzeczywistości coraz bardziej ustępuje tendencji do jej logicznego, obiektywnego, a w mowie potocznej także automatycznego, odruchowego, rozumienia i opisywania[27]. Ludwik Hering tak sprawę tę ujmował w jednym z listów do Józefa Czapskiego z roku 1958:

> Może nigdy jak dziś – nieufność do słowa, nieufność do pojęć. Niszczyć formę, żeby była forma, żeby znaczyła prawdziwie. To bełkot, o którym Miłosz w *Traktacie*. Bełkot z największej świadomości. To nic z demonstracji formalnej dadaistów. To próba dotarcia do słowa znów znaczącego. Poza wyślizganiem gramatyki, poza logiką myślenia mówionego[28].

„Bełkot z największej świadomości" w radykalnej teorii Heringa i w eksperymentalnej praktyce Białoszewskiego stawał się synonimem samej poetyckości, która według

[27] P. Guiraud, *Semiologia*, tłum. St. Cichowicz, Warszawa 1974, rozdz. *Funkcje i media*.

[28] H. Kirchner, *Tworzenie Mirona. Nowe źródła biograficzne*, w wyd. zbior. *Pisanie Białoszewskiego*, red. M. Głowiński, Z. Łapiński, Warszawa 1993, s. 258.

Romana Jacobsona przejawia się w tym, że „ słowa, ich zestawienia, ich znaczenia, ich zewnętrzna i wewnętrzna forma, nie są tylko obojętnym skierowaniem uwagi na rzeczywistość, lecz nabywają własnej wagi i wartości"[29]. W ujęciach skrajnych, a do takich z pewnością należały doświadczenia Białoszewskiego i Heringa, słowa na krótką chwilę niemal całkowicie usamodzielniają się, by następnie – poruszone i przemienione – powrócić do swojej dawnej funkcji oznaczania teraz na nowo pojmowanego świata.

> Po co to wszystko jest potrzebne? – pyta Jacobson. – Dlaczego trzeba podkreślać, że znak nie pokrywa się z przedmiotem? Dlatego, że obok bezpośredniej świadomości tożsamości między znakiem a przedmiotem (A jest A_1) potrzeba bezpośredniej świadomości braku takiej tożsamości (A nie jest A_1); ta antynomia jest konieczna, ponieważ bez sprzeczności nie ma ruchu pojęć, nie ma ruchu znaków, stosunki między pojęciem a znakiem automatyzują się, płynność przechodzi w stan, świadomość rzeczywistości obumiera[30].

„Którędy wyjść ze słowa" – pytał Białoszewski w jednym z wierszy. Którędy „wyjść z", czyli porzucić abstrakcyjny i zautomatyzowany język, ale zarazem „wyjść od", by poprzez to samo, ale twórczo przemienione, zdynamizowane słowo powrócić do rzeczywistości? Jedną z kilku odpowiedzi udzielonych przez Białoszewskiego był teatr i jego przeznaczona do inscenizacji, w teatrze znajdująca swoją najpełniejszą realizację poezja.

Słowotwórcza stychomytia

namuzowywanie nie weszło do repertuaru Teatru Osobnego, łatwo jednak zauważyć, że jest to wiersz pisany na kilka głosów. Pierwszy to głos cierpiącego na „niepisaniowość" poety. Głos drugi należy do Muzy, na razie stosownie milczącej, ale przecież obecnej! Apostrofa poety do Muzy niejako z założenia jest początkiem ich lirycznego dialogu. Jeżeli Muza okaże się łaskawa, wkrótce zabierze

[29] R. Jacobson, *Co to jest poezja?*, w: *W poszukiwaniu istoty języka*, tłum. i red. M. R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 139.

[30] Tamże, s. 139.

głos i przemówi do poety w słowach pełnych „treści". A konkretniej – „natreści", a więc w jakiś sposób dopełni jego nieporadne słowa, do „końcówek" doda własne tematy. *namuzowywanie* jest w pewnym sensie wyborem kwestii jednej postaci. Kwestie na razie milczącej Muzy domknęłyby ten niepełny dialog, który w dużej części przebiega w poprzek słowa. Ta jakże typowa dla poezji Białoszewskiego sytuacja liryczna (i związany z nią sposób poetyckiego wysłowienia) swoją realizację – właściwe dopełnienie – odnajdzie w dramatach. Właśnie tak, na zasadzie momentalnych złożeń cząstek słów, pojedynczych wyrazów, wyrażeń i zwrotów, zbudowana jest większość dramatycznych dialogów Białoszewskiego. W swojej czystej postaci stanowią one swoistą odmianę stychomytii, którą można by nazwać słowotwórczą.

Strukturze w ten sposób komponowanego i rozgrywanego dialogu odpowiada sam schemat dramatyczny sztuk. Poza *Wiwisekcją*, występują w nich z reguły dwaj aktorzy, którzy wprawdzie grają rolę wielu bohaterów, jednak łącząca ich relacja pozostaje w zasadzie niezmienna: pierwszą i podstawową rolą aktorów w tym teatrze jest współtworzenie poetyckiego komunikatu. Bohater pierwszy – zawsze grany przez samego poetę – to postać główna, której zadaniem nadrzędnym wobec wszystkiego, co dzieje się na scenie, jest „podawanie słowa", czyli stymulowanie śródsłownego i wewnątrzsłownego dialogu. Zadaniem bohatera drugiego – zwykle postaci kobiecej – będzie twórcze dopełnianie zadanej niejako, ale zawsze niepełnej kwestii. Łatwo się domyśleć, że rozwijany w ten sposób dialog niewiele ma wspólnego z konwencjonalną rozmową sceniczną, chociaż kojarzone przez rozmówców słowa zwykle przechowują cień motywacji sytuacyjnej. Obie postaci, mówiąc do siebie albo wobec siebie, kompletują słowa i cząstki słów, a w wyniku tej poetyckiej syntezy (nie zaś prostego złożenia) powstaje zupełnie odrębna wypowiedź, która swoim sensem przerasta temat rozmowy czy sytuację, w jakiej się znaleźli bohaterowie sztuki.

Powróćmy w tym miejscu do *namuzowywania*. Ten programowy wiersz kryje w sobie także dwa inne głosy, stanowi potencjalny dialog dwóch zupełnie innych postaci. Pierwszy to oczywiście głos poety, który z „niepisaniowości",

a więc także „gadaniowości", czyni w teatrze prawdziwy atut swojej poezji. Głos drugi należy do nas, odbiorców wiersza, którzy dzięki fortunnej lekturze utworu domykamy naszkicowany tu dialog, dopowiadając niejako to, co w wierszu zostało przemilczane. Zostało „nie napisane", bo napisane mogłoby zagłuszyć „treść", a na dodatek wyłączyłoby nas z dialogu i przez to o wiele słabiej zaistniałoby w naszej świadomości, wyobraźni czy tylko intuicji. Białoszewski więc jak najoszczędniej „streszcza" samą „treść", budując tylko szkielecik utworu – stąd może także te rybie „ości" w jego wierszu – a my jako partnerzy w grze, szkielecik ten mamy „namuzowywać", jak nanizuje się paciorki na nitkę, czyli obudowywać tym, co niemożliwe do napisania i opisania. Najpierw dźwiękiem, czytając na różne sposoby tę najważniejszą w wierszu, „końcówkową" końcówkę, a potem znaczeniem, które wyłania się i z dźwięków, i z naszej wrażliwości na słowa, skojarzenia, myśli i sensy. W końcu – własnym uczuciem, doświadczeniem, natchnieniem. W tej sytuacji my sami stajemy się adresatem formułowanej przez bohatera wiersza apostrofy. To my jesteśmy jego Muzą, do której zwraca się o pomoc w nazywaniu rzeczy bardzo szybko znikających pod naporem słów.

Identyczny typ odbioru założony jest także w tekstach dramatycznych Białoszewskiego. Wspólnie budowana przez obu bohaterów sztuki wypowiedź wcale bowiem nie jest komunikatem ostatecznie zamkniętym. Ta sama twórcza aktywność, która pobudza do gry bohaterów przedstawienia, okazuje się także niezbędnym warunkiem jej projektowanego odbioru. Białoszewski zwraca się do nas swym specyficznym tekstem poetyckim przede wszystkim po to, by rozbudzić naszą językową wyobraźnię, a następnie wciągnąć nas w poetycki dialog o świecie. Dialog, który w finale prowadzi nie tyle do rozwiązania słownej i dramatycznej perypetii, ile do objawienia ostatecznego sensu sztuki.

Ten podwójny, niejako symultaniczny mechanizm scenicznej liryki Białoszewskiego obecny jest także w *namuzowywaniu*. Znamy już bohaterów wiersza i styl, w jakim ze sobą dialogują-nie dialogują. Jeżeli więc uda nam się odnaleźć najwłaściwszy typ lektury tego wierszowego

szkieletu, to być może niepozorny zaimek „mi" połączy się nam z „ościami", i w efekcie wyraźnie usłyszymy, że „treścią", o którą prosi i którą chce przeżyć bohater *namuzowywania*, jest – miłość. Prosi o nią opiekunkę poetów i nas, czytelników wiersza, który podczas naszej skupionej, natchnionej lektury powoli przekształca się w erotyk, w rozmowę kochanków. A może nawet w modlitwę, jeżeli w miłości skojarzonej z rybimi ościami dostrzeżemy ewangeliczną aluzję. Ktoś zakochany, mówiący do nas wstydliwie, w zająknięciach, oczekuje od nas miłości, czując, że może jej nie dostać, bo albo nie zdoła jej w nas słowami poruszyć, albo też my nie będziemy potrafili w sobie odnaleźć tych brakujących, słownych cząstek, by miłość się w wierszu i w nas dopełniła. Ten dialog może skończyć się ponowioną prośbą, miłosnym spełnieniem lub tylko łzą, którą także słychać w samej końcówce wiersza. Może też skończyć się zupełnym niezrozumieniem lub nie-porozumieniem, jak to często bywało z odbiorem nie tylko dramatycznych tekstów Białoszewskiego.

Do źródeł mowy

Kreacja bohatera *namuzowywania* – wyczerpanego poety, który bezskutecznie prosi Muzę o natchnienie – i kreacja autora wiersza, który tak konstruuje swój utwór, by wciągnąć nas w miłosny dialog, w pewnym sensie pozostają wobec siebie w opozycji, jednocześnie doskonale się uzupełniając. To, co dla bohatera wiersza jest znakiem niemocy, dla jego autora staje się środkiem do osiągnięcia najwyższego celu, jakim jest odkrywanie w słowach, tropienie za ich pośrednictwem samej rzeczywistości. Z językowej niemocy, ze zwątpienia w słowa, ale jednocześnie z wiary w ich niezwykłą moc sugerowania znaczeń i rozbudzania głębokich emocji, rodzi się nowa, pożądana jakość: wiersz i przeżycie. Identyczny podział i identyczna zasada rządzą sztukami Białoszewskiego. Poeta pisał je, inscenizował i grał w swoim teatrze przede wszystkim po to, by niejako na marginesie często ułamkowych, rozbitych słów wypowiadanych w różnych sytuacjach przez różnych bohaterów mówić o rzeczach najprostszych, a przy tym niemal niewyrażalnych. Jednocześnie, za sprawą swojej „skrótowej" po-

ezji, wciągać widzów w dialog, rozbudzać ich wyobraźnię, rozweselać i wstrząsać. Coraz bardziej zanurzając się w dialogowy „bełkot z największej świadomości", dążył poeta do stworzenia takiego kodu estetycznego, który jego i nas, czytelników sztuk i świadków spektakli, zbliżyłby do świata przesłoniętego siatką pojęć zakrzepłych w skonwencjonalizowanej formie „wyślizganego" języka. By osiągnąć ten cel, próbował przede wszystkim pokonać arbitralność języka, w nim samym odnaleźć ukryte kanały łączące go z rzeczywistością, odkryć, zamanifestować lub wymusić pozawerbalną motywację słowa, jego ukryte czy tylko możliwe znaczenia, sensotwórczą, a zarazem pobudzającą uczucia i zmysły energię.

Oto więc przeciwny „cichej" – pisanej i czytanej – poezji, poszukujący sposobów na przywrócenie jej dawnej mocy wiersza wypowiadanego głośno, recytowanego i przedstawianego w obecności słuchaczy i widzów, wychodzi poeta na scenę, wnosząc jak na tacy „obiektywnie podane" słowo[31]. Słowo nie kierowane na razie do nikogo, owszem – znaczące, ale poprzez typ ekspresji zastosowanej do jego „podania" nie pełniące żadnej funkcji komunikacyjnej. Takie słowo to rodzaj przedmiotu, teatralnego rekwizytu, który dopiero podczas gry realnie zaistnieje, zabrzmi, zacznie wchodzić w rozmaite relacje z innymi słowami, pobudzać wyobraźnię aktorów i świadków spektaklu. „Obiektywnie podane" słowo traci nieco ze swej obiektywności już w momencie „podania", to znaczy wypowiedzenia. Za sprawą tembru głosu, intonacji, tempa, wysokości aktor nadaje mu cechy subiektywności, to znaczy – jak powiedzieliby semiotycy – zamienia „foniczny obraz" rzeczy oznaczanej słowem w brzmiący znak. Dlatego też, by „eksperyment" mógł zacząć się możliwie najbliżej punktu wyjścia, punktu „zero", który znajduje się w umyśle każdego człowieka posługującego się językiem, poeta to pierwsze słowo wypowiada beznamiętnie, mechanicznie, na jednym tonie, jak maszyna. Swoją właściwą, poszukiwaną formę foniczną – formę, która je ożywi, zamieni w piękny,

[31] O jego niechęci do literatury pisanej oraz fascynacji poezją ustną i meliczną czytamy w „gadanym" artykule Białoszewskiego *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra" 1967, nr 6. Do myśli zapisanych w tym niezwykłym tekście powracać będziemy wielokrotnie.

zmysłowy dźwięk lub ujawni jego głęboki, choć niekoniecznie słownikowy sens, zasugeruje możliwą symbolikę – ten abstrakcyjny znak zamknięty w naszych umysłach odnajdzie dopiero za chwilę. Odnajdzie w melodycznie zaprogramowanym i partyturowo zapisanym dialogu, w deklamacji, melorecytacji, nawet w śpiewie. To pierwszy i jakże ekscytujący sposób zbliżania słowa do rzeczy.

Słowa, ich najmniejsze cząstki, brzmią w tym teatrze niczym egzotyczne instrumenty, zamieniając się w potoki czystych dźwięków, lub naśladują swoim brzmieniem odgłosy realnego świata, choćby potoki deszczówki, która leje się za kołnierz Sylwestra, moknącego pod oknem pięknej Teosi (*Osmędeusze*). Poszukiwanie motywacji dla formy znaczącej wyrazu prowadzi oczywiście Białoszewskiego w stronę onomatopei, często sztucznych, poetycko wymuszonych, choćby za sprawą przeakcentowania czy też wydłużenia głoski w wyrazie. Jego domeną staje się fonometaforyka, czyli sugerowanie dźwiękiem pojedynczych głosek migotliwych znaczeń wypowiadanych słów, także wywoływanie określonych uczuć i emocji, jak w przypadku tego wydłużonego, mroczniejącego fonetycznie „ooooo”, które pojawiając się w rozmaitych miejscach *Ooooosmędeuszy*, nieustannie przypomina o zbliżającej się śmierci bohaterów cmentarnego „ooooratorium”. Gdy w ten „ooooratoryjny” ciąg wskoczy nagle głoska „j”, cała sztuka zamieni się na chwilę w weselne, choć nadal niespokojne „ooojratorium”. Ekspresyjne „ojra” w ludowej przyśpiewce imituje dźwięk harmonii. Białoszewski usłyszał w nim także odruchowe „oj”, które wyrywa się nam, gdy nagle przydarzy się coś złego.

„Natreszczaniu” słów służy także odkrywanie ukrytego w nich symbolicznego związku, jaki łączy pojęcie z przypisanym mu dźwiękiem, a poprzez dźwięk z innym pojęciem i samą rzeczą. W słowie „grzebień” Białoszewski zauważa ślad czynności „grzebania”, którą w *Wiwisekcji* kojarzy z dziecięcym „grzebaniem” palcami w stojącej na stole solnicy, ale także z ludzkim „pogrzebem” – „grzebaniem” zmarłych, o których losie, a więc także śmierci, zawyrokował Bóg. W wyniku tych momentalnych skojarzeń, których naszkicowany tu przebieg jest tylko jednym z możliwych, w *Wiwisekcji* z papierowego nieba spuszcza

się na palcowych doktorów kieszonkowy grzebień jako znak i narzędzie Stwórcy. Efekt jest groteskowy, zwłaszcza że grzebień wnosi ze sobą przypisaną mu leksykę i zamiast „grzebać" – „czesze" doktorów „do równości". Daje za to do myślenia, jak każdy, nawet tak ostentacyjnie sztuczny symbol, a na dodatek staje się początkiem szeregu kolejnych znakowych operacji i nowych, istotnych dla wymowy całej sztuki skojarzeń. Specjalistą w odkrywaniu motywacji metasemicznych jest Baldwin z *Wypraw krzyżowych*. Swoją oliwną lampę nazwie „misą samotnych", przypominając dawny, a dziś już zapomniany związek między tymi dwoma przedmiotami. Przede wszystkim jednak odsłaniając pierwotne źródło związanej z nimi symboliki światła, oliwy i pożywienia. Pochylając się nad oliwną lampą, za sprawą słownej manipulacji rycerz zamienia się w kapłana! Będzie to jedna z najbardziej charakterystycznych transformacji w sztukach Białoszewskiego.

Lingwistyczny eksperyment Białoszewskiego, polegający z jednej strony na potęgowaniu semantycznych mocy języka, z drugiej zaś na demaskowaniu jego znakowości, umowności, abstrakcyjności i schematyzmu, znalazł w domowym teatrze poety – tym szczególnym laboratorium poetyckim – swoją najpełniejszą realizację. Dopiero bowiem na scenie Białoszewski wykreował zupełnie oryginalną formę słowa i k o n i c z n e g o, które własnymi ścieżkami zbliża się do konkretu oznaczanej rzeczy lub samo staje się pięknie brzmiącym, a nawet materializującym przedmiotem. Semantyczne nałożenia form tożsamych lub zbliżonych, paronomazja, fałszywe derywacje i etymologie, chwilowe złożenia lub „rozłożenia" wyrazów w poszukiwaniu ich pierwotnej, może zmyślonej, ale za to znaczącej i sensotwórczej motywacji, sama gramatyka, w której poeta dostrzeże prawa i pierwotną matrycę relacji międzyludzkich, ślad tego, co w życiu człowieka pierwsze i elementarne – oto wehikuł poezji i dramaturgii Białoszewskiego. Wehikuł nie tylko sugestywnego mówienia o świecie, ale także myślenia o nim za pomocą odpowiednio dobieranych i przekształcanych słów, wydobywania znaczeń z labiryntów wyobraźni, imitowania i pobudzania nieświadomych odruchów językowych, a poprzez język – także nie zawsze uświadamianych „treści".

Skok w tradycję i poezja „żywa"

Białoszewski w poszukiwaniu słowa motywowanego zewnętrznie i wewnętrznie – nie znaczy to jednak, że motywowanego psychologicznie bezpośrednią akcją sztuki – za sprawą swoich językowych i poetyckich doświadczeń niejednokrotnie przedostaje się w sferę słowa „cudzego". Tworząc swój oryginalny kod estetyczny, wynajdując własne znaki poetyckiej ekspresji, odwołuje się do rozmaitych, nie tylko estetycznych, także religijnych i liturgicznych systemów i sposobów nazywania, wyrażania, zbliżania się do rzeczywistości. Jego językowa wędrówka prowadzi w rejony słów pozbawionych abstrakcyjnej neutralności i arbitralności, niosących ze sobą silny ładunek symboliczny i symbolotwórczy, zakładających czynny i emocjonalny odbiór, współuczestnictwo w tworzeniu za ich pomocą sensu. Najczęściej są to słowa Pisma świętego, liturgii i pieśni kościelnej oraz poezji romantycznej. Oto trzy najważniejsze źródła i trzy (często pokrywające się) kody, z których czerpie Białoszewski, a raczej do których dociera, manipulując słowami współczesnej polszczyzny. Przede wszystkim jednak Biblia:

> Kochanowski. I Wujek. Wlepił nam wszystkim w Polsce Biblię. I ani rusz bez tego. Przez Mickiewicza. Przez dzisiejszych. I na później. Biblia jako język, słowa, wyciągi, mądrości, skróty, rytmy, stylizacja, symbole, całe gotowe łańcuchy do poruszeń metaforycznych, na ogniwa wzruszeniowe, na co dzień, wiadome jak trącenie łokciem

– powie poeta[32]. Biblia „wlepiona" w polszczyznę i w samą poezję Białoszewskiego, która polszczyznę tę wywraca „na nice", by dotrzeć do źródeł żywej mowy.

Tropienie niezliczonych tekstualnych i semiotycznych powiązań jego dramatów z konkretnymi tekstami Biblii, liturgii i poezji romantycznej – a także ze sferą ich pozatekstowej realizacji w obrzędzie czy dziele sztuki – jest rzeczą fascynującą, pod warunkiem, że odkryjemy artystyczny cel tych zabiegów. O jednym już powiedzieliśmy, jest nim chęć operowania słowem w rozmaity sposób moty-

[32] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 36.

wowanym, przy czym w istocie chodzi tu o odkrywanie i „sprawdzanie" owych niejako zamrożonych motywacji – w sobie, we własnej pamięci i wyobraźni. Białoszewski na sobie sprawdza działanie wielkich słów psalmu, pacierza czy monologu Gustawa z IV części *Dziadów*, sięgając, często poprzez słownik i frazeologię zwykłej, potocznej polszczyzny, jednocześnie do dwóch pokładów pamięci: zbiorowej i indywidualnej. Nieprzypadkowo jego *Szara msza* rozgrywać się będzie w planie prawdziwej liturgii i dziecięcej zabawy w „chowanego" i „kurki do domu". Dziecięca zabawa w dramatach Białoszewskiego staje się rodzajem alibi, umożliwiającym poecie „bezkarne" operowanie słowem, gestem czy obrazem zarezerwowanym dla prawdziwego, religijnego obrzędu. Niczym małe dziecko, nie do końca świadome językowych konwencji i konsekwencji, Białoszewski odkrywa dla siebie głęboki, mityczny sens przekształconych słów modlitwy czy formuł liturgicznych. Przede wszystkim jednak w tej teatralnej „celebracji" liczy się wzruszenie. Wzruszenie wywołane wspomnieniem wspólnego pokoju na Lesznie, podwórkowych zabaw i niedzielnych nabożeństw w pobliskim kościele, może także dziecięcych spektakli, podczas których mały Miron „odprawiał" własną mszę[33].

Intertekstualność to w dramatach Białoszewskiego także sposób docierania do rozmaitych pokładów tradycji, aluzyjnego zbliżania do siebie idei, tematów, wątków – zamykania ekstraktu cudzych myśli we własnym słowie. Białoszewski poprzez „roztapiane w sobie cytaty", a więc niejako bocznymi drzwiami, a na dodatek jakby niechcący, nieświadomie, jednym cudownym i bezczelnym skokiem przedostaje się w rejony mowy świętej, jak w przypadku Biblii i liturgii, czy mowy przez tradycję niemal uświęconej, jak w przypadku wierszy Mickiewicza. W tych momentalnych zanurzeniach w tradycję ożywia nie tylko styl, ale także znaczenia, konteksty, odwołania wpisane w „cudzą" mowę. W jego sztukach sam język prowadzi nas tam, dokąd inni docierają z podręcznikiem filozofii, historii sztuki

[33] Por. wspomnienie matki Mirona Białoszewskiego, Kazimiery Białoszewskiej-Piekutowej, oraz jego ciotki Sabiny Jurgielewiczowej, zamieszczone w tomie *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit.

czy teologii w ręku. A także tam, gdzie śni się zbiorowy sen ludzkości[34].

W Biblii i poezji romantyków odnalazł Białoszewski źródła własnego, zupełnie oryginalnego kodu poetyckiego i teatralnego, źródła poezji „żywej", choć przecież tak różnej od jej tradycyjnego pierwowzoru, na swój odrębny sposób łączącej symboliczność z melicznością, bazującej na konkrecie w opisie rzeczywistości ducha, wywołującej zbiorowe emocje podczas przedstawienia, które często przypominało w teatrze poety udawany obrzęd religijny[35]. Poezja „żywa" to dla Białoszewskiego ostateczne kryterium oceny własnego i cudzego pisarstwa, w czym może najbardziej zbliża się do romantyków. Dlatego bez wahania, pamiętając wszakże o najdawniejszej tradycji, zaśpiewa poeta w *Osmędeuszach* dziadowską parafrazę Pieśni nad Pieśniami, dziecięcą wyliczankę połączy z formułą liturgiczną, przez najbardziej wzniosłe gatunki i style poetyckiego wysłowienia nieustannie przepuszczając żywioł potoczności.

Po stopniach słów

O wyborze języka i stylu scenicznej ekspresji u Białoszewskiego decyduje przede wszystkim skuteczność w kontaktach ze światem rzeczy i uczuć, odkrywana zarówno w słowach modlitwy, ulicznego romansu, jak i zwykłego powiedzonka. Do takiego wniosku dochodzimy obserwując poetę, który niczym dawni minstrele tudzież współcześni mu podwórkowi śpiewacy, zakłada prowizoryczny teatr (czasem tylko krzesło na szyję), by przedstawiać w nim: mówić, grać i pokazywać swoją poezję. To perspektywa zewnętrzna. Od wewnątrz, w przestrzeni kolejnych dramatów, potyczka Białoszewskiego z „wyślizganym" językiem przybiera własny kształt. Otóż językowe

[34] Rzadko zwraca się uwagę na erudycję Białoszewskiego, jego świetną orientację w sztuce, filozofii, teologii i religii. Dramaty zebrane w tomie *Teatr Osobny* zdecydowanie przeczą mitowi, jaki przylgnął do poety: twórcy naiwnego, genialnego prostaczka, co postaram się wykazać w moich analizach.

[35] Por. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit.

operacje w poszczególnych sztukach poety prowadzą do ustalenia tekstowej i scenicznej struktury, którą nazwałbym lingwistyczną drabiną świata, mając w pamięci tradycyjną drabinę bytów wszelkich (i znakowe klasyfikacje współczesnych semiotyków). Jej szczeblami są u Białoszewskiego znaki słowne o ściśle ustalonej wartości stylistycznej i semantycznej: na samym dole, blisko ziemi, króluje sensualna onomatopeja i, czasem bardzo dosadna, potoczność, na samej górze, w niebie idei, liczb i czystych dźwięków – znakowa abstrakcja, przybierająca niekiedy postać całkowicie arbitralnych symboli matematycznych. Tę dwubiegunową przestrzeń wypełniają w sztukach Białoszewskiego rozmaite kody symboliczne, zbliżające do siebie konkret ludzkiego „dołu" i ulotność boskiej „góry", oraz rozmaite style językowej ekspresji, od szydliwej trywialności po wzniosłość subtelnych metafor.

Dialogowe wędrówki bohaterów Białoszewskiego po szczeblach drabiny języka odpowiadają charakterystycznemu dla naszego gatunkowego i osobniczego rozwoju procesowi stopniowego oswajania, rozumienia i nazywania rzeczywistości, aż do momentu językowej alienacji, kiedy to słowo, wprzęgnięte w coraz bardziej skomplikowane procesy myślowe, ostatecznie odrywa się od rzeczy. (Wtedy też, by z abstrakcyjnych, a przez to nieludzkich wyżyn ściągnąć nas na ziemię, uczonych zastępują poeci). Najważniejszym elementem owego procesu – co szczególnie Białoszewskiego interesuje – jest mechanizm powstawania i werbalizacji symbolicznych obrazów, projektowanych przez naszą wyobraźnię na świat dookolny. W projekcjach tych Białoszewski odkrywa nie tylko pierwotną i naturalną zasadę poznania, ujawniającą się np. w procesie rozwojowym dziecka, ale też sam sposób ludzkiego istnienia w kosmosie. Nieustanny ruch wstępowania po szczeblach wyobrażeń zamienianych w słowne znaki uczyni poeta kanwą wszystkich swoich wczesnych dramatów. W *Wiwisekcji* za sprawą języka i wyobraźni palcowi doktorowie docierają w rejony idealne, gdzie byt traci swoją substancjalność i niemal znika; w *Lepach* niechętni swej cielesnej naturze Sufitowi ulatują w górę na skrzydłach poetyckich metafor; w *Szarej mszy* dziecięca modlitwa przenosi Bohatera w sfery „wyższe", do nieba; w *Wyprawach krzyżowych*

marzący o idealnej, niebiańskiej miłości Baldwin niemal całkowicie traci kontakt z rzeczywistością.

Sposób, w jaki poeta kreuje na scenie te momentalne wizje, tyleż objawia, co kompromituje proces symbolicznych projekcji. Białoszewski nie wychodzi bowiem od wyobrażeń, które domagają się werbalizacji i teatralizacji, ale od słów – dosłownie realizując na scenie metafory kryjące w sobie ślad pierwotnej sytuacji mitycznej. Efekt takich operacji jest oczywiście groteskowy, o czym doskonale wiedzą artyści kabaretowi. Obserwując marionetkowych bohaterów Białoszewskiego zaczynamy podejrzewać, że w jego teatrze wysiłek przekraczania bariery abstrakcyjnego języka kryje w sobie także krytykę samego mechanizmu ludzkiego poznania. Groteskowe, z zasady trywializujące demetaforyzacje zdają się tu demaskować fałsz wzniosłych przeświadczeń na temat naszego istnienia, nie wyłączając tradycyjnych wyobrażeń o człowieku i świecie, utrwalonych w mowie kapłanów, poetów i zwykłych śmiertelników. W dramatach Białoszewskiego ruchowi w górę zawsze towarzyszy profilaktyczny ruch w dół.

Na tym jednak nie koniec, ponieważ groteskowo zrealizowany frazeologizm, ukonkretniony homonim czy spełniona na scenie przenośnia staje się w teatrze poety zupełnie nową, niezwykle sugestywną metaforą! Najdokładniej widać to w *Lepach*. Wielką romantyczną wizję lotu duszy Białoszewski konkretyzuje tu jako taniec dwóch much na bieliźnianym sznurku, co jednak wcale nie przeszkadza mu stworzyć przedstawienia o cechach współczesnego misterium. W istocie bowiem, poprzez formalne zaprzeczenie językowych konwencji opisywania i przedstawiania sytuacji człowieka w kosmosie, Białoszewski zupełnie poważnie spiera się z tradycją, a nawet – na nowo włącza się w jej bieg! Jego parodia jest zawsze „konstruktywna", nie wyczerpuje się na poziomie prześmiewczej deformacji idei i przypisanych im poetyk[36]. W geście językowej i teatralnej parodii poeta na swój sposób podejmuje fundamentalną dyskusję na temat ludzkiej kondycji, możliwości jej pozna-

[36] Nawiązuję tu oczywiście do koncepcji „parodii konstruktywnej" Michała Głowińskiego. Por. M. Głowiński, *Parodia konstruktywna. (O „Pornografii" Gombrowicza)*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

nia i opisania. Sceniczna groteska staje się w jego sztukach składnikiem istotnego dialogu z bliskimi mu romantykami z jednej strony i współczesną publicznością awangardowego teatru z drugiej.

Mikromit i egzystencjalne syntezy

Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że *Lepy*, a obok nich także inne parafrazy romantyczne, jak *Szara msza*, *Osmędeusze* czy *Działalność*, są próbą stworzenia takiego języka, który w połowie wieku XX byłby równie energetyczny w swej symbolice i ekspresji, a zarazem wyposażony w podobny ładunek dystansującej ironii, jak ten, którym sto lat wcześniej mówili romantycy w swoich dramatach. Nie trudno także zauważyć, że Białoszewski, demaskując ludzką skłonność do symbolicznych projekcji, czyni z nich podstawowy mechanizm własnej twórczości. Słowo w jego teatrze – podobnie jak słowo rytuału czy magii[37] – przekracza zakres wpisanego weń pojęcia, wskazuje zawsze na coś więcej, nieustannie, jak powie poeta, „miga znaczeniami". Jego działanie polega na budowaniu analogii pomiędzy zupełnie odmiennymi sferami rzeczywistości, zbliżaniu ich do siebie, a nawet jednoczeniu. Białoszewski, poszukując mitycznej jedności między słowem, rzeczą, myślą i uczuciem, w swoich wczesnych sztukach za własne przyjmuje także mityczne zasady oznaczania i rozumienia świata. Językową hierarchię bytu zamienia więc w dynamiczny układ nieustannie przenikających się sfer; działanie tego układu obserwować możemy nawet w przestrzeni pojedynczego, poetycko przekształcanego słowa.

Mit, jak wiemy, „substancjalizuje – odnosi wszystko do podstawowej rzeczowej identyfikacji, a ostatecznie do ciała człowieka i jego elementów"[38]. Pierwsza sztuka Białoszewskiego, *Wiwisekcja*, to metafizyczny dialog dziesięciu Palców, rozegrany w skrzynce po owocach przy użyciu

[37] Mechanizm językowej „magii" w teatrze Białoszewskiego celnie opisuje Elżbieta Rzewuska w pracy *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego. Interpretacja „Wypraw krzyżowych"*, w wyd. zbior. *Polski dramat współczesny*, red. L. Ludorowski, Lublin 1987.

[38] M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, Kraków 1996, s. 91.

kilku drobnych przedmiotów. Nietrudno zauważyć, że światem tego prowizorycznego, niby-dziecięcego teatrzyku rządzi jedna z najważniejszych zasad wyobraźni mitycznej – zasada metonimii. Słowem, gestem, rekwizytem Białoszewski ustanawia w swoim teatrze mityczną „wszystkojedność wszystkiego w byle czym" (*Wiwisekcja*). Na swój „osobny" sposób godząc „górę" z „dołem", buduje świat w pomniejszeniu i fragmencie. „Proponuję poetom budowanie wszechrzeczy, nie zaś lepienie byle czego" – napisał dwadzieścia lat wcześniej w swoim głośnym manifeście *Poezja godna epoki* Józef Czechowicz. Mitotwórczą pracę artystów przeciwstawiał w nim „nawykom pojęciowym i językowym [...] dziennikarzy, krasomówców i uczonych", wzywając poetów do nowych, epokowych „kosmogonii" i „teogonii". W ich dziełach „poprzez kształt, konstrukcję, konkret, namacalność" miało prześwitywać „widmo wieczności". Białoszewski, którego poezja i dramaturgia przewrotnie wpisuje się w projekt Czechowicza, w swojej nowej, jakże odmiennej epoce odpowiedział na jego wzniosły manifest osobistym mitem w skali mikro, lepionym właśnie z byle czego[39]. W jego wierszach i dramatach planem kosmicznych napięć nie będzie więc natura, ziemia i niebo, ale kamienica, podłoga i sufit, pokój, nisza w pokoju, drewniana skrzynka[40]. W ubogim teatrze mniejszej skali zagra poeta swoje sztuki „prawie o wszechrzeczy", a bohaterami kreowanych tu mitów uczyni palce, muchy, małe dzieci. Dziecięca wyobraźnia, zmysł twórczej zabawy, językowa wynalazczość dziecka – rozbudzane czy imitowane przez poetę – będą decydowały o kształcie jego przedstawień.

---

[39] Uwagi Czechowicza na temat „nowej sztuki" pod wieloma względami oddają istotę wczesnych sztuk teatralnych Białoszewskiego. *Wiwisekcja*, *Lepy*, *Szara msza* i *Wyprawy krzyżowe* to w istocie rodzaj teatralnych „konstrukcji wyższego rzędu" w skali mikro, którymi rządzi logika mitu i wyobraźni, ustanawiająca aluzyjne związki między tym, co materialne, i tym, co metafizyczne. Por. J. Czechowicz, *Oblicze nowej sztuki, Poezja godna epoki*, w: *Wyobraźnia stwarzająca. Szkice literackie*, wstęp, wybór i oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 23, 75.

[40] O mitach „kosmicznych" w poezji Białoszewskiego pisze interesująco Jacek Brzozowski w szkicu *Budujące zejście do sklepu*, w wyd. zbior. *O wierszach Mirona Białoszewskiego. Szkice i interpretacje*, oprac. J. Brzozowski, Łódź 1993.

To jednak dopiero początek teatralnych doświadczeń Białoszewskiego. Ze sztuk Programu Trzeciego i Czwartego znika cały ten niezwykły system parodiowanych i kreowanych projekcji mitycznych. W *Żmudzie* i w *Stworzeniu świata* proces symbolizacji, oczyszczony z fabularności i nie kończących się kontekstowych aluzji, przybiera postać niemal laboratoryjnego eksperymentu. Zamieniony w modelowy „przekład" życia na znaki, przestaje też fascynować swoją nieokreślonością. W sztukach późniejszych mit, elementy obrzędowego rytuału, prawdy wiary i życia czerpane z Biblii czy Mickiewiczowskich *Dziadów* pojawiają się już jedynie jako momentalna sugestia sensu. Po okresie semantycznego bogactwa, niemal dyssemii, wkracza Białoszewski w okres syntaktycznej ascezy, ucieczki od słowa i maksymalnej kondensacji znaczeń – coraz większej „niepisaniowości". O ile wcześniej z upodobaniem realizował na scenie metafory, tworząc groteskowy obraz ludzkich marzeń o własnej egzystencji, o tyle teraz realizuje zasady gramatyczne, tworząc syntezę samego życia. Pewnym wyjątkiem, który w istocie potwierdza nową regułę przedstawień Białoszewskiego, będą *Osmędeusze* – wyśpiewana na kilkanaście sposobów opowieść o jednym zdarzeniu, w poszukiwaniu nieuchwytnego kształtu rzeczywistości i sensu ludzkiego losu. W nowych dramatach wyobraźnia Białoszewskiego zdaje się podążać w odwrotnym niż dotychczas kierunku. Nie będzie to już symboliczny i terapeutyczny powrót do raju dzieciństwa, ale niemal eschatologiczna wizja ludzkiego końca. W takich sztukach, jak *Żmud* czy *Pani Koch* kosmiczny dramat losu człowieka nie przestaje być przedmiotem teatralnego eksperymentu o (nierzadko) parodystycznym charakterze. W odróżnieniu jednak od *Wiwisekcji* czy *Lepów* autentyczne, ludzkie cierpienie coraz rzadziej będzie w nich łagodzone tonem beztroskiej, dziecięcej zabawy.

Ruchoma rzeźba życia w szyldowej scenerii

Ze słowa rodzi się w tym teatrze specyficzne aktorskie działanie. Każdy gest i każdy ruch jest zagrany zgodnie z wcześniejszym „wyliczeniem", podporządkowany ustalonej „konstrukcji", „przymierzony", „przemyślany"

i „kontrolowany". Te ruchowe konstrukcje i mimiczne wyliczenia wniósł chyba do spektakli Białoszewskiego Stefański, bardziej niż autor *Lepów* zafascynowany formalnymi eksperymentami przedwojennej awangardy plastycznej, teatralnej i muzycznej. W istocie chodziło w nich o to, by wzmocnić siłę wyrazu aktorskiej gry, nadać ludzkiej ekspresji pewną stałą formę, podnieść ją do poziomu dzieła sztuki, świadomie zrywając z życiową iluzją i wszelką sceniczną „bebechowatością". To precyzyjnie zaprojektowane działanie aktorów utrwala czasami tylko pewne znaczące i charakterystyczne dla konkretnej sytuacji gesty, które poeta teatralnie eksponuje, wyjaskrawia, ale nie pozbawia życiowej motywacji. Bohaterami wczesnych sztuk Białoszewskiego są aktorzy-improwizatorzy o tożsamości zmiennej i migotliwej. Podążając za przekształcanym przez siebie słowem, szybko stają się oni jego marionetkowym przedłużeniem, by w późnych sztukach poety zamienić się w automatycznych działaczy, gestem i ruchem kreujących i jednocześnie reprezentujących schematyczny model ludzkiej egzystencji. Sam język – słownik i gramatyka – to dla Białoszewskiego największa, żywa synteza ludzkiego poznania i doświadczenia. Wyprowadzoną z niego formę „gramatu" i awangardowego przedstawienia można by określić słowami Hansa-Georga Gadamera, jako teatralne „mimesis spraw ogólnych, które rządzą światem"[41].

W zachowanych fragmentach nagrań filmowych z Teatru Osobnego uderza niezwykła ekonomizacja i kondensacja aktorskiego działania. W efekcie szczegółowych obliczeń, przymierzań i przemyśliwań, o których mówi Białoszewski, powstawał rodzaj specyficznej formy ruchowej, ściśle odpowiadającej poetyce scenicznej liryki Białoszewskiego. Dwaj, czasem trzej aktorzy wykonują oszczędne, ale jakże ekspresyjne ruchy: drepczą, krążą, kręcą się czy obracają wokół własnej lub wspólnej osi w ustalonym rytmie i tempie. Mają mało miejsca, ale przeznaczoną dla siebie przestrzeń potrafią wypełnić przez kilka minut działaniem znaczącym i przejmującym. „Przedstawienie teatralne jest konstrukcją czasowo-przestrzenną. Podob-

[41] H.-G. Gadamer, *Kunst und Nachahmung*, w: *Kleine Schriften*, II: *Interpretationen*, Tubingen 1957.

nie jak utwór muzyczny działa poruszającą się formą" – piszą twórcy Teatru na Tarczyńskiej[42]. W przedstawieniach Białoszewskiego będzie to najczęściej forma ludzkiego kołowrotu, żywej karuzeli, ruchomej rzeźby.

Zespołowy ruch aktorów staje się w tym teatrze częścią plastycznej wizji, którą Białoszewski z Heringiem nazywali „metaforoplastyką"[43]. Często motywuje też niektóre elementy scenografii czy stroju aktorów. To „ruch aktora podsuwa pomysł konstrukcji kostiumu", podpowiada Białoszewski. Z kolei „kostium gotowy, nałożony decyduje o szczegółach, gestykulacji. W *Wyprawach krzyżowych* [...] stroje «zakonne» nie pozwalają na zbliżenie łokci do tułowia gwoli hieratyczności póz". Kostiumy w tym teatrze „są krojone, szyte według specjalnie uproszczonej krawieczczyzny (kroje ornatowe, kapowe, workowe, fartuchowo-szyldowe)"[44]. Projektował je Ludwik Hering, przygotowywał cały zespół. Poszczególne elementy umownej scenografii – zastępcze, czasem malowane na tekturze rekwizyty, płaskie obrazy w miejsce sprzętów, szyldowe wizerunki postaci przyczepiane do tułowia aktorów, małe konstrukcje sceniczne, jak drewniany kołowrót końskich głów w *Wyprawach krzyżowych* – bywają bezpośrednim przedłużeniem mowy, często ją konkretyzują bądź zastępują.

Codzienne, zwykłe przedmioty poddawane są w teatrze Białoszewskiego tym samym poetyckim i teatralnym manipulacjom, co słowa i pełnią podobną funkcję: wskazując na siebie, uruchamiają mnóstwo subiektywnych skojarzeń. Twórców domowego teatru na Tarczyńskiej ekscytowała wyolbrzymiona przedmiotowość używanych przez nich rekwizytów, a jednocześnie możliwości kreacyjne zaklęte w grzebieniu czy misce. Pociągała ich rzecz, a zarazem wszystko to, co ludzka wyobraźnia może wokół niej zaprojektować, a język nazwać, doczepiając choćby do samego słowa „rzecz" uogólniające przedrostki. Iluzyjność

[42] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit.

[43] O plastycznej wyobraźni Białoszewskiego i metaforoplastyce Heringa piszę w ostatnim rozdziale niniejszej pracy.

[44] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit.

i deziluzja działają w tym teatrze jak gdyby w dwóch kierunkach, o czym najlepiej świadczy właśnie gra przedmiotem. Z jednej strony zwykłe sprzęty wynoszone z zakulisowej kuchni czyniły z teatralnego przedstawienia rodzaj towarzyskiej zabawy, której uczestnikami byli także zaproszeni na Tarczyńską, a potem na plac Dąbrowskiego goście. Z drugiej zaś – stając się częścią plastycznej metafory, te nieustannie „ogrywane" przedmioty zamieniały prywatne życie w czynszowej kamienicy w permanentny teatr. Sceniczną rampą był w nim próg mieszkania, o czym Białoszewski zaświadcza w *Imiesłowie*.

Teatr elementarny

Już wiemy, że akcja przedstawień Białoszewskiego projektowana była w czterech współzależnych tworzywach: słownym, muzycznym, mimiczno-gestycznym i plastycznym. Choć nowatorski i eksperymentalny, teatr ten swoimi korzeniami sięgał o wiele głębiej niż rozmaite nurty przedwojennej awangardy, do których niekiedy odwoływali się artyści z Tarczyńskiej. Kontekstów dla ich niejednorodnych przedstawień można szukać w tradycji dramatu i teatru rosyjskich symbolistów początku XX stulecia (zwłaszcza Nikołaja Jewreinowa), w dadaizmie, w surrealizmie Jeana Cocteau, w teatrze włoskich i polskich futurystów (groteski Tytusa Czyżewskiego), w ekspresjonizmie, w Teorii Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza, w doświadczeniach lwowskiego „Semafora" i czeskiego Teatru Syntetycznego Emila Františka Buriana, a także w groteskowej estetyce przedwojennego kabaretu literackiego, po wojnie rozwijanej przez Gałczyńskiego w jego *Zielonej Gęsi*. Ze swej strony chciałbym wskazać na nieco starszą i, jak sądzę, źródłową tradycję tego awangardowego teatru, którego twórcy, przekraczając współczesne konwencje, niejako ponad nimi sięgali wstecz, do początków teatralnego „eksperymentu". Myślę o osiemnastowiecznej formie tzw. „sceny lirycznej", stworzonej przez Jana Jakuba Rousseau na użytek inscenizacji jego słynnego *Pigmaliona*. Sama struktura dramatyczna *Pigmaliona* – monolog artysty słowem wskrzeszającego projekcję własnej duszy – przywodzi na myśl niektóre sztuki Białoszew-

skiego. Kwestia dotyczy jednak ogólniejszych założeń estetycznych. Monolog „symfoniczny" Pigmaliona jest bowiem, jak przekonuje Jan Ciechowicz w studium poświęconym monodramowi Rousseau,

> rzadkim przykładem absolutnej prawie symbiozy ideologii z formą dramatyczną. Podstawowe komponenty sztuki teatru: słowo, dźwięk, gest, poddał Rousseau bardzo zasadniczej reinterpretacji, szukając niejako ich pierwszego związku. Zdarzenie dramatyczne sceny lirycznej zostało tutaj świadomie podniesione do rangi praźródła[45].

W „osobnym" teatrze Białoszewskiego chodziło w istocie o to samo. Z jednej strony powrót do najprostszych sposobów przedstawiania w formie szczegółowo zaprojektowanej, jednoosobowej lub dwuosobowej inscenizacji, syntetyzującej rozmaite środki scenicznej ekspresji, z drugiej zaś – uczynienie z samej formy przedstawienia estetycznego i światopoglądowego manifestu poety.

Białoszewski pisząc i wystawiając swoje sztuki wraca w istocie do początków wszelkiej literackości i teatralności. Źródłem jego scenicznej poezji staje się sam akt mówienia, tworzenia i wypowiadania słów, nieprzypadkowo powiązany tu z tradycją poezji ustnej i melicznej, źródłem przedstawiania – elementarny akt kreacji scenicznej, sprowadzony niekiedy do pojedynczego gestu ręką. Łatwo zauważyć, że oba te akty literackiej i scenicznej twórczości odpowiadają pierwszemu aktowi boskiej kreacji, który poeta – ten współczesny Pigmalion z czynszowej kamienicy – w rozmaity sposób naśladuje w pudełku swojego domowego teatru. Mówienie (nazywanie) i grę (działanie) uczyni Białoszewski nie tylko wewnętrznym wehikułem akcji dramatycznej swoich sztuk, które przecież wykluwają się i realizują na scenie w wyniku kolejnych czynności słowno-gestycznych, ale także ich zasadniczym tematem i przedmiotem. Teatralny akt kreacji naśladuje tu i objawia, a niekiedy także fabularyzuje twórczą sytuację czło-

[45] J. Ciechowicz, *Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, Wrocław 1984, s. 17. Por. też Z. J. Mikołajtis, *Teatr muzyczny Jana Jakuba Rousseau*, Częstochowa 1972.

wieka. Mówiąc inaczej, autor *Wiwisekcji* i *Działalności*, tworząc swoje fantastyczne i jednocześnie bardzo konkretne, czasem tandetne światy, uświadamia, jakimi kreatorami jesteśmy my sami, zanurzeni w kosmosie naszych codziennych i niecodziennych spraw. W tej sytuacji awangardowa scena Białoszewskiego i Heringa, scena, na której programowo „sprawdza się", a więc eksponuje, ale też kwestionuje teatralne konwencje, okazuje się w istocie miejscem działań pierwszych i elementarnych[46].

Wędrując ku źródłom teatru, Białoszewski przyswaja jednocześnie rozmaite tradycje sztuki przedstawiania wywodzące się ze „sceny lirycznej". Dała ona początek melodramatowi, rozwijającemu się następnie w kierunku osiemnastowiecznej opery, i monodramowi, tak chętnie uprawianemu przez romantyków i artystów kabaretowych[47]. Wszystkie te formy sztuki scenicznej, często w ich bulwarowej, a jednocześnie bardzo oryginalnej realizacji, spotykać będziemy u Białoszewskiego. *Wiwisekcja* to, jak napisze poeta, „monodram na dziesięć palców", a *Osmędeusze* to podwórkowe oratorium na osiemnaście postaci i dwa chóry, zaśpiewane i wymelorecytowane przez jednego aktora. Był nim oczywiście sam poeta, z pasją stylizujący uliczne pieśni i wodewilowe kuplety. Nieprzypadkowo także w piątym, „klasycznym" programie Teatru Osobnego Białoszewski sięgnie po dwa romantyczne monologi, z których pierwszy stanowi największą w teatrze polskim realizację monodramu. Chodzi, rzecz jasna, o IV część *Dziadów* Adama Mickiewicza i monolog Kordiana z dramatu Juliusza Słowackiego.

Osią większości dramatów poety jest wyrazisty podmiot liryczny, natomiast nadrzędną regułą integrującą przywoływane przez niego formy teatralne staje się jego ulubiona konwencja wielogłosowego monodramu. Jako autor, aktor i główny bohater sztuki Białoszewski pozostaje na scenie sam na sam z odbiorcą swego poetyckiego przekazu[48]. Jednocześnie swojej wielogłosowej poezji na-

[46] Terminu „teatr elementarny" używał Ludwik Hering dla opisania ich wspólnego dzieła. Por. H. Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*, op. cit.

[47] J. Ciechowicz, *Teatr jednoosobowy w Polsce*, op. cit.; L. Łopatyńska, *Melodramat*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich", Wrocław 1962, t. 1-2.

daje kształt scenicznego dialogu kilku, a nawet kilkunastu postaci, zastępowanych palcami obu rąk czy tekturowym szyldem lub granych na zmianę przez partnerującego poecie aktora. Pomysł ten, teatralnie odwołujący się do dawnej tradycji teatru ludowego, kryje ślady romantycznych fascynacji Białoszewskiego. W jego ulubionym monologu Gustawa z IV części *Dziadów* romantyczny bohater potrafi bowiem „rozmnażać świat interlokutorów, doprowadzając warstwę metaforyczną do poziomu realnych faktów swojej rzeczywistości; rozmawia z robaczkiem świętojańskim i gałęzią jedliny, kołatkiem, krukiem i motylem"[49]. Podobnie czyni Białoszewski, w swoim teatrze realizowanych metafor szczególnie chętnie odwołujący się do Mickiewiczowskich *Dziadów*! W *Lepach* dwie osoby dramatu o wyraźnie przeciwnych charakterach i „odwrotnych naturach" tworzą w istocie jedną, dramatycznie przepołowioną postać Sufitowego. W *Szarej mszy* Bohater i Heroina grają zamiennie rolę Cioci Józi, bohaterki dziecięcego wspomnienia poety. W *Wyprawach krzyżowych* ciągle maskująca się Hybryda okazuje się w końcu lustrzanym odbiciem duszy romantycznego rycerza Baldwina[50]. Dopiero *Żmud*, *Stworzenie świata* i sztuki Programu Czwartego – pod wyraźnym wpływem Ludwika Heringa – wnoszą na scenę prawdziwe dramatyczne napięcie pomiędzy dwojgiem, a czasem trojgiem bohaterów, chociaż jednocześnie sam dialog postaci o wiele silniej ciąży tam w kierunku poetyckiej syntezy. Jednak nawet ostry konflikt bohaterów

[48] O relacji autor – bohater – aktor w sztukach Białoszewskiego pisze ciekawie Elżbieta Rzewuska, ostatecznej tezy jej szkicu jednak nie podzielam. Pisze Rzewuska: „Niewątpliwie tak malowany obraz postaci [podmiotu Teatru Osobnego] przypomina sytuację Narcyza, niezdolnego do działania i zainteresowania realnym światem, umierającego w bezpłodnym podziwie dla własnego odbicia". *„Osobny" teatr Mirona Białoszewskiego*, w wyd. zbior. *Autor, podmiot literacki, bohater*, red. A. Martuszewska, J. Sławiński, Wrocław 1983, s. 195. Dla mnie podmiot scenicznych działań w Teatrze Osobnym jest niezwykle aktywnym kreatorem rozmaitych światów swojej nieprzeciętnej wyobraźni, poprzez którą nieustannie dociera do „samej" rzeczywistości.

[49] J. Ciechowicz, *Teatr jednoosobowy w Polsce*, op. cit., s. 45. Por. R. Fieguth, *Zwycięstwo metafory. O „Dziadach" wileńskich*, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 1.

[50] Doskonała rola L. E. Stefańskiego, którego ekspresję i świetną dykcję możemy podziwiać dzięki magnetofonowemu nagraniu.

Imiesłowu nie przeszkodzi poecie zagrać trzech postaci równocześnie.

„Scenę liryczną można uważać za tragedię w mniejszej skali"[51] – pisze Ciechowicz. Określenie to trafnie oddaje charakter wielu sztuk Białoszewskiego, przy czym zmiana skali oznacza w jego teatrze także zmianę rejestru, w którym poeta przedstawia swoje mityczne projekcje i egzystencjalne syntezy. Tragedia łatwo zamienia się u niego w melodramat i oczywiście w groteskę, choćby za sprawą udosłownienia klasycznych konwencji gatunkowych[52]. Awangardowe sztuki poety wchłaniają i projektują na scenę rozmaite formy dramatyczne i teatralne, realizowane w sposób skrótowy, aluzyjny, parodystyczny. Elementy tragedii, dramatu liturgicznego czy melodramatu, operę, epickie oratorium, teatr marionetkowy i plebejski rozpoznajemy w tych utworach zaledwie jako momentalne sygnały form zmieszanych, pochodzących z różnych tradycji, nigdy nie zrealizowanych w swej czystej postaci, sprowadzonych do teatralnego minimum. Jednoaktówki Białoszewskiego – „wąziutkie, ciaśniutkie" – zawsze podporządkowane nadrzędnej zasadzie poetyckiego objawienia sensu, swoimi rozmiarami przypominają dialogowy skecz, na którego inscenizację starcza niekiedy dwóch minut. Ekspozycja czy rozwiązanie akcji w sztukach Programu czwartego to często kwestia kilku wyraziście skandowanych głosek, w swej precyzyjnej kompozycji tworzących sam szkielet oglądanej tu pod lupą dramatyczności.

Wnioski z lektury

W tym miejscu powracamy do naszego pytania o status teatralnych tekstów Mirona Białoszewskiego. Już wiemy, iż stanowią one zupełnie wyjątkowy typ dzieła literackie-

[51] J. Ciechowicz, *Teatr jednoosobowy w Polsce*, op. cit. s. 44.

[52] Pamiętając np., co Arystoteles pisał o charakterach postaci objawiających się w ich działaniu, Białoszewski nazywa swoich bohaterów „Podejrzewaczem się" i „Nawracaczem na wą". Szczątki kategorii Arystotelesowskich stają się w *Wą* elementem metateatralnej gry poety, choć niekiedy można traktować je zupełnie poważnie jako momentalne sygnały form i sensu. Na ten temat pisze ciekawie A. Krajewska w szkicu *Białoszewskiego „dramat osobny", czyli „wypadek z genologii"*, w wyd. zbior. *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit.

go, będącego w istocie najpełniejszą realizacją oryginalnego wzorca wypowiedzi lirycznej, jaki w poezji polskiej stworzył autor *namuzowywania*. Jednocześnie teksty te nawiązują do klasycznego wzorca dramatycznego w jego rozmaitych realizacjach, przede wszystkim jednak po to, by wzorzec ów osobliwie wykorzystywać, sprawdzać i przekształcać w całkowicie nową formę, która zdecydowanie przekracza konwencje tradycyjnego dramatu. W finale *Działalności* zgłoskowo-matematyczna stychomytia Białoszewskiego układa się w takie oto pytanie: „li-czy-dra--mat-się?". Liczy się czy nie, skoro dodając do siebie znaczące cząstki słów, wykonaliśmy tylko kilkanaście bardzo prostych czynności, jak podnoszenie rąk czy huśtanie liny? Czy się liczy, skoro postacie występujące na scenie są zaledwie „działaczami" lub też „osobami czynności", nie zaś bohaterami? A więc jeszcze nie dramat, bo zaledwie liryczna synteza językowa o niezwykłym ładunku semantycznym, i już nie dramat, bo raczej ludzkie „działanie" w czasie, które coraz bardziej przechyla się w stronę dokładnie wyliczonego i zapisanego w postaci scenicznej partytury „«life» or «time-based» works"– w stronę performance[53]. „Co egzystencja, chodzi żeby czas zapełnić" – czytamy w *Retorach*, a realizacją tego światopoglądowego programu minimum staną się syntetyczne jednoaktówki Białoszewskiego i Heringa z ich dwóch ostatnich programów teatralnych.

Sądzę, że utwory Białoszewskiego zebrane w tomie *Teatr Osobny*, swoiście wieńcząc bogatą tradycję polskiego dramatu poetycko-symbolicznego, zdecydowanie przekraczają perspektywę rozwoju określonych nurtów poezji czy dramaturgii dwudziestowiecznej, do których można by je bezpośrednio zaliczyć. Dlatego też, by uchwycić bogactwo i oryginalność tych sztuk, staram się pozostawać jak najbliżej analizowanego tekstu, próbując zapanować nad wszystkimi warstwami teatralnego dzieła poety.

Białoszewski kreuje w swoim teatrze nowy rodzaj żywiołu dramatyczności, który rodzi się z konfliktu, spięcia, zderzenia planów sko-

[53] *The Thams and Hudson Dictionary of British Art*, London, 1985, s. 184-185, hasło „performance art".

jarzeniowych wywołanych przez słowo, znak plastyczny, rytm i ruch. O przebiegu akcji może decydować zarówno rym jak rekwizyt, przerzutnia jak czynność czy gest. Mistrzostwo dramaturga-poety polega na uruchomieniu co najmniej dwóch skojarzeń, z których jedno odsyłałoby ku treściom – nazwijmy je umownie – psychicznym, metafizycznym, filozoficznym, a drugie ku regułom i mechanizmom teatralnym. Tworzy się w ten sposób swoista dramaturgia wewnętrzna będąca równocześnie grą, budowaniem napięcia pomiędzy dramatem i metadramatem

– pisze Anna Krajewska[54]. Odkrywając „wewnętrzną dramaturgię" sztuk Białoszewskiego, podążam w moich analizach tropem momentalnych skojarzeń poety, badam rozmaite pokłady jego wyobraźni, mnożę możliwe konteksty jego dzieła, dokonuję amplifikacji sugerowanych tam znaczeń, „natreszczam" i jednocześnie streszczam wielopoziomową akcję tych osobliwych dramatów. Do pewnego stopnia rekonstruuję też same przedstawienia teatralne, korzystając z materiałów utrwalonych na taśmach filmowych i magnetofonowych[55]. Zdaję sobie sprawę, że proponowana przeze mnie „linearna", bo zgodna z porządkiem czytelniczego odbioru, lektura scenicznych syntez Białoszewskiego zdecydowanie osłabia ich wewnętrzne napięcie. Niewykluczone jednak, że zwracając się przeciwko poecie, tj. mnożąc zapisane słowa abstrakcyjnego wywodu, odkryjemy prawdziwą wartość jego dramatów, choćby na chwilę przechwytując ich z założenia ruchomy sens.

[54] A. Krajewska, *Białoszewskiego dramat „osobny", czyli „wypadek z genologii"*, op. cit., s. 227.

[55] Wiele szczegółowych wskazówek metodologicznych wykorzystywanych w moich analizach zaczerpnąłem ze świetnego artykułu Dobrochny Ratajczakowej *„Sługa dwóch panów": dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie" 1990, nr 5/6.

POWIEDZIEĆ WSZYSTKO
(*Wiwisekcja*)

W kucki przed lustrem

Białoszewski grał *Wiwisekcję* w drewnianej skrzynce wyklejonej papierem. Skrzynka stała na niskim rusztowaniu lub na krześle, które niekiedy zastępowało tę i tak bardzo ubogą scenografię. Przez otwory w dnie wkładał ręce do wnętrza skrzynki, przez dwie dziurki w tylnej ściance patrzył na mały amfiteatr i własne dłonie, ubrane w czarne rękawiczki „z uciętymi czubkami". Mówił przed siebie, manipulując palcami, kilkoma drobnymi przedmiotami i głosem. W kucki albo na kolanach, przedstawiał swój autorski „monodram na dziesięć palców".

Z pewnością urzekał go ten gatunkowy paradoks. Samemu zagrać sztukę, w której występuje wielu aktorów, nie postaci, a właśnie aktorów, którzy „udają" na scenie rozmaitych ludzi i bardzo łatwo zmieniają role – to myśl, do której powracać będzie poeta wielokrotnie. „Dwie ręce w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami. Udają a to holenderskich doktorów, a to zakonnice w białych nagłowiach" – czytamy w didaskaliach do *Wiwisekcji*[1]. Tych zmian będzie tu więcej, amfiteatr w skrzynce zaludni się tłumem rozmaitych bohaterów, którzy nigdy nie pozwolą nam zapomnieć, że są tylko aktorami w teatrze i po prostu – dziesięcioma palcami! Palcami poety, który przedstawia-

[1] Wszystkie cytaty z dramatów Białoszewskiego pochodzą z drugiego wydania *Teatru Osobnego*, *Dzieła zebrane*, t. 3, Warszawa 1988.

jąc w swojej skrzynce historię angażującą, co tu ukrywać, niemal całą ludzkość, pozostawał na scenie zupełnie sam.

Wyobrażam sobie próbę *Wiwisekcji* – sytuację nieco komiczną, a jednocześnie bardzo znaczącą. Białoszewski, przygotowując się do występów, kuca przed lustrem[2]. Po jednej stronie on, poeta, autor dramatu, aktor i animator tajemniczego świata zamkniętego w lakierowanej skrzynce po owocach. Po drugiej stronie także on, animator, aktor, dramaturg i poeta skupiony na kreowanym przez siebie świecie. Miejsca dla publiczności pozostawało w tym układzie bardzo niewiele, być może dlatego odbierano tę sztukę niemal wyłącznie jako bełkot samokompromitujących się filozofów, względnie niezrozumiałe i „ponure misteria dla rozmodlonych widzów"[3]. Białoszewski, klęczący za drewniana skrzynką i wypowiadający mnóstwo bardzo dziwnych słów, rzeczywiście mógł przypominać samotnego eremitę odprawiającego w swej kapliczce jakiś dziwny obrządek[4]. Albo dziecko bawiące się w swój domowy teatrzyk „między komodą a łóżkiem":

> To miejsce było moim magazynem. Tam budowałem z klocków gramofony, za które śpiewałem. Tam przygotowywałem teatr dla Matki, Nanki i Sabiny, one siedziały i gryzły pestki, a ja zza kulisy pocieszałem, że zaraz się zacznie. I tam chowałem tramwaje ze zwykłych kawałków opałowych, tyle że z numerami. Bo tramwaje kochałem (samochodów nigdy). I kochałem procesje. Więc porobiłem sobie dużo, ale to dużo chorągwi na patykach, z glansowanego papieru, dobierane kolory, niektóre miały szarfy do niesienia – też z papieru. Miniaturuchny. Składałem to w pudełkach po gilzach [...][5].

Gdy w *Wiwisekcji* wyjdzie „procesjonalnie" na papierową scenę dziesięć postaci „ubranych w czarne sutanny",

---

[2] C. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 29.

[3] Określenie Jerzego Skolimowskiego, który w ten sposób scharakteryzował dwa pierwsze programy Białoszewskiego w redakcyjnej rozmowie „Dialogu", którą poprowadził Artur Sandauer (1959, nr 2).

[4] W tym samym pudełku L. E. Stefański wystawiał swoją pierwszą sztukę *Homunkulus*, na własny sposób także przywołując sytuację liturgii mszalnej.

[5] M. Białoszewski, *1939*, w: *Szumy, zlepy, ciągi*, *Utwory zebrane*, t. 5, Warszawa 1989, s. 61.

ich wygląd, słowa i gesty słusznie skojarzą się widzom spektaklu z misterium odprawionym na scenie kukiełkowego teatrzyku. *Wiwisekcja* jest bowiem splotem mnóstwa „cudzych" głosów, wśród których najważniejsze należą do kapłanów i biblijnych proroków. Oprócz nich usłyszymy tu słowa filozofów, teologów i poetów, ponieważ dramat Białoszewskiego to w istocie dwudziestominutowy, teatralny ekstrakt historii ludzkiego poznania i nazywania. Perypetie, jakich doświadczać będą jej bohaterowie w starciu z realizującymi się na ich oczach ideami, wynikają z dwóch podstawowych dla całej sztuki pytań. W jaki sposób ludzie postrzegali i wyrażali to wszystko, co przekracza granice ich bycia? – to temat pierwszej części *Wiwisekcji*. Z kolei w drugiej części doktorowie, stając twarzą w twarz ze śmiercią, zapytują: jak żyć w tym niepojętym i niesprawiedliwym świecie?

Poszukując odpowiedzi na te fundamentalne pytania, palcowi aktorzy zmieniają historyczne epoki oraz języki zaangażowane w potyczkę z rzeczywistością. W *Wiwisekcji* nie mamy jednak do czynienia z prostą stylizacją mowy prorockiej, filozoficznego dialogu czy religijnej pieśni. Białoszewski nie tyle stylizuje, co bada, z dziecięcym zapałem „sprawdza" rozmaite języki poznania. Dlatego też, by odkryć ich wewnętrzną zasadę, a nie tylko łatwą do podrobienia melodię, przyjmuje pewne wstępne założenie. Pisze mianowicie dramat „na" dziesięć palców swoich rąk. Z jednej strony palcowa dysputa filozofów czy też palcowy psalm zakonników wiernie naśladują cechy przywoływanego wzoru. Zarazem jednak zdecydowanie się od nich różnią, m. in. typem frazeologii opartym właśnie na obrazie ręki, a nie całego człowieka. W ten sposób, zmieniając rejestr językowej wyobraźni swoich bohaterów – infantylizując ją i obniżając – Białoszewski ustanawia stylistyczną jedność wypowiedzi doktorów, swobodnie porusza się po rozmaitych obszarach „cudzej" mowy, w końcu niejako na nowo kreuje przywoływane przez nich języki opisu rzeczywistości. Jak dziecko „uczy się mówić" o niepojętym świecie.

Bohaterowie *Wiwisekcji* nie tylko mówią językiem palców, ale też doświadczają świata w jego „podręcznych" wymiarach. Rozmawiają np. z wiszącym nad ich głowami kieszonkowym grzebieniem i już po kilku słowach grze-

bień ów staje się w dramacie Białoszewskiego symbolem Najwyższego Bytu. Poeta odsłania w *Wiwisekcji* sam proces powstawania symbolicznych projekcji przenoszonych na rzeczywistość, ale jego wyprawa w głąb językowej pamięci nie ma wyłącznie demaskatorskiego charakteru. Obie sfery – fizyczność i metafizyczność – przeglądają się tu w sobie za sprawą przywoływanego i przekształcanego języka. Poeta w rozmaity sposób, choćby igrając dwuznacznością słowa, zdaje się niwelować ten fundamentalny podział, a uzasadnienie dla swych „dziecięcych" praktyk „scalania" świata myśli i rzeczy odnajduje nierzadko w poetycko ożywianych teoriach poznania. Nie unika przy tym efektu prowokacyjnej groteski, sięgając w poszukiwaniu ziemskiego pars pro toto Najwyższego Bytu po przedmioty tak powszednie i wcale nie symboliczne, jak choćby wspomniany grzebień. Ten parodystyczny symbol daje tu jednak wiele do myślenia, podobnie jak zupełnie autorski model rzeczywistości – trzepaczka do piany.

Na tym jednak nie koniec. Poeta, wyzyskując i demaskując poznawczą moc języków, rozkręca w swojej skrzynce po owocach wielką maszynerię kulturowych tekstów i kontekstów, a co za tym idzie – znaczeń i sensów. Tekstowy zlep *Wiwisekcji*, prócz stałych związków ze światem Biblii, ujawnia rozmaite powiązania z literaturą. Z kolei znaki teatralne – gesty, ruchy, brzmienia, scenografia – sugerują związki poszczególnych partii sztuki z klasyczną tragedią, liturgią kościelną, malarstwem Rembrandta. Groteskowy dramat nazywania jest tu więc także regularną, choć nie mniej groteskową historią przedstawiania i przeżywania wielkich idei i motywów, przepuszczanych przez filtr indywidualnej wrażliwości poety i dla potrzeb ekspresji jego myśli i uczuć przywoływanych. Lepiąc metafizyczną i sensacyjną fabułę swojej sztuki z kulturowych okruchów, w okruchach – na poziomie gramatyki tej scenicznej poezji – szyfruje Białoszewski sens swego osobistego mitu.

Autor *Wiwisekcji* kreuje w swojej skrzynce groteskową rzeczywistość w skali mikro, której znakowa struktura kieruje naszą uwagę równocześnie w kilku kierunkach. Po pierwsze, w stronę tradycyjnych wyobrażeń o świecie, utrwalonych w samym języku i jego rozmaitych, religijnych, filozoficznych czy poetyckich realizacjach, które Bia-

łoszewski bada z pasją, nie zważając przy tym na związane z nimi kulturowe hierarchie. Po drugie, ku konkretowi słów i drobnych przedmiotów, które dla poety okazują się poznawczo równie fascynujące i równie niedostępne, jak uniwersum „wszechrzeczy" (choć wiadomo, że nie o grzebień czy solniczkę tu idzie, ale o sposób ludzkiego instalowania się w rzeczywistości). Ostatecznie jednak ich trop prowadzi nas tam, gdzie rodzi się ten metafizyczny dramat buffo, ku wyobraźni i dziecięcej pamięci poety kucającego za drewnianą skrzynką w swoim domowym teatrze.

Dziecięcy dytyramb

„Amfiteatr" w pudełku Białoszewskiego był klasyczny, biały i rozsłoneczniony, jak na najpiękniejszych pocztówkach z Grecji. Nad tekturowymi schodkami „seledynowe tło nieba". Spokój, cisza. Nagle głosy zza sceny, „jarmarczne":

Pa-natenaje!
Ob-jata!
Kli-tajmestra!
Beta! Beta!

Głosy oczywiście greckie! Poznajemy charakterystyczną intonację, akcent we wszystkich słowach inicjalny, wreszcie znane nazwy liter greckiego alfabetu (czasem nieco zniekształcone, zaledwie aluzyjne, jak owa „jata", oderwana od słowiańskiej „objaty" i przywodząca na myśl grecką „iotę"). Niezrozumiałe okrzyki ulicznego tłumu – jak słychać, nie zabrakło w nim także przybyszy z północy – układają się w szczątkowy wiersz metryczny, który w szybkiej i głośnej recytacji upodabnia się do onomatopeicznej rymowanki dziecka. Wystarczy przyjrzeć się jego głoskowym zestrojom, by odkryć, że wewnętrzne „pa", „na", „te", „naj", „ja", „ta", taj", „tra", „ta", „ta" kryją w sobie zwykłe, ale jakże podniecające „patataj" i „tratata". To wszystko, co w teatrze Białoszewskiego pozostało z pierwotnej pieśni, którą lud grecki śpiewał podczas swoich misteriów. Któż zresztą wie, jak taka pierwotna pieśń brzmiała? Wiemy jedynie, że była to pieśń ekstaty-

czna, a więc przede wszystkim liczył się w niej rytm regulujący oddechy uczestników obrzędu. Białoszewski, by trafić w jej koleiny, skanduje po prostu stare, egzotyczne i pięknie brzmiące słowa. Jednak tylko do pewnego stopnia przypadkowe. Aluzyjne głosy zza sceny wzywają być może na wielkie święto ku czci Ateny, zapowiadają ofiarę i ucztę albo też stypę po pomszczonej mężobójczyni Klitajmestrze, której losy stały się przecież kanwą jednej z najsłynniejszych tragedii greckich.

I wtedy na scenę „wchodzi dziesięć Palców ubranych w czarne sutanny i białe kryzy, po rembrandtowsku". To palcowi doktorowie. Przez dziurę w dnie teatralnego pudełka trafili tu wprost z greckiego rynku oraz ze słynnego obrazu, na którym doktor Nicolaes Tulp otwiera szczypcami rozkrojone ramię nieżyjącego mężczyzny. Nad prosektoryjnym stołem pochylają się dostojni uczeni, członkowie gildii lekarzy. Pamiętamy ich poruszenie i niespokojny wzrok. Jeden z nich patrzy wprost na nas, w napięciu pytając o granice ludzkiego poznania. Eksperyment Tulpa jest przecież świętokradczy. Na grecką scenę pudełkowego teatrzyku wchodzą więc – niczym chór – uczestnicy pokazu doktora Tulpa. Możemy wobec tego spodziewać się eksperymentu pokrewnego lekcji anatomii. Niewykluczone, że chodzi tylko o krwawą ofiarę, do której szykuje się lud na ulicy. Parodos Palców brzmi bowiem bardzo podobnie do głosów zza sceny:

Hekaa-te! Eryyynnie! Akropol!
Cyy-bele! Cy-bele!!!

Ostatnie dźwięki napełniają publiczność prawdziwą grozą. Hekate to przecież grecka bogini ciemności, magii i czarów, zwiastująca zemstę i pokutę. Z kolei bezlitosnych, karzących Erynii, o których śpiewają doktorowie, zwykle nie udawało się przebłagać imieniem łaskawych Eumenid. Charakterystyczne, że Grecy w teatrzyku Białoszewskiego odprawiają krwawe misteria ku czci Wielkiej Matki, a nie syna Zeusa i Semele. Misteria te przetrwały do czasów niechętnego im Arystotelesa. Podobny sceptycyzm przejawia nagle chór doktorów. Palce przerywają swoją pieśń, niespodziewanie wyznając:

Ach, te nawyki z greckiego rynku...
Tu mówi chór.
Miał być palec na ustach
– amfiteatrze
abstrakcji –
na tej resztce milczenia
– okruchy po wszystkich grubszych sprawach
upieczonych.

Chór przyniósł z rynku pieśń, a wraz z nią religijną grozę przemieszaną z obrzędową euforią krwawych ofiar. Zabite podczas świąt zwierzęta pieczono i zjadano, a rytuał ten od niepamiętnych czasów pozwalał ludziom kontaktować się z bogami. Wszystko, co nastąpiło po wygaśnięciu ofiarnych palenisk, to tylko „resztka" i „okruchy" z tamtej wielkiej uczty, jak słusznie zauważają doktorowie, zgorszeni własnymi nawykami z rynku. Tam panuje z trudem kontrolowana ekstaza, tutaj, w teatrze przodków doktora Tulpa – klasyczne milczenie. Wchodząc na pudełkową scenę teatrzyku Białoszewskiego chór doktorów pokonuje niejako granicę dwóch epok. Opuszcza epokę mitu, obrzędu, ciemnego kultu Dionizosa i Kybele, ekstatycznej pieśni – i dziecięcego skandowania, by wkroczyć w epokę boga Apollina, klasycznej poezji i filozofii, która ponoć zabiła w Europejczyku poczucie sakralnej jedności z kosmosem i samą tragedię[6].

Palec na ustach

Chór w teatrze Białoszewskiego niszczy ją na naszych oczach, ze wstydem wyrzucając sobie nawyk ekstatycznej melorecytacji, która bywała przecież wprawdzie świętym, ale bełkotem[7]. Mimo iż parodos chóru brzmi bardziej podniośle od „głosów zza sceny", a w jej końcowej części słychać nawet autentyczne daktyle (czyli palce!), doktorom trudno zaakceptować ten dziwny sposób kontaktowania się z bogami, jakim jest śpiew. Filozofowie wydają się znu-

[6] Por. F. Nietzsche, *Narodziny tragedii, czyli hellenizm i pesymizm*, tłum. L. Staff, Warszawa 1990 (reprint).

[7] G. Leeuv, *Fenomenologia religii*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 471.

dzeni wstrząsającymi mitami skandujących koryfeuszy, ich ideałem staje się klasyczne milczenie – synonim abstrakcyjnego myślenia. Nie wystarczy jednak przerwać ekstatycznej pieśni, by radykalnie zmienić styl doświadczania, rozumienia i opisywania rzeczywistości.

Doktorowie w *Wiwisekcji*, postulując abstrakcyjne myślenie, używają konkretnego języka symboliki naturalnej. Zamiast o milczeniu, mówią o palcu na ustach, same usta przyrównując do amfiteatru. Formuły, które wygłaszają, są w gruncie rzeczy opisem czynności i przypominają o zasadach archaicznej komunikacji prewerbalnej. Palec czy raczej cała dłoń położona na ustach to przecież znak bardziej pierwotny od słowa, znak nakazujący milczenie, ale niekoniecznie nie-mówienie! Palcem na ustach można przerwać czyjś krzyk, jęk czy choćby ciche mruczenie. Gest ten wiąże się z czynnością jeszcze bardziej podstawową, jaką jest zagłuszanie własnego krzyku. Ta czysto odruchowa reakcja, np. na spazm strachu, potwierdza pierwotny i naturalny wymiar znaku. Być może to właśnie ekspresywny język ciała kształtował pierwotnie styl myślenia i mówienia. Ludzie uczyli się informować o swoich uczuciach, emocjach, doznaniach i myślach, opisując swoje ciało i jego reakcje wywoływane właśnie uczuciami, emocjami i myślami. Zasadą organizującą ich język była oczywiście zasada analogii rozszerzana na cały kosmos – podstawa komunikacji symbolicznej. Jej ślady można odnaleźć w dzisiejszej frazeologii i skonwencjonalizowanych, choć jednocześnie odruchowych gestach. Palec położony na ustach najlepiej znają dzieci upominane przez rodziców[8].

Doktorowie Białoszewskiego są szczególnie wyczuleni na zasady komunikacji symbolicznej. Mówią obrazami, które z czasem stawać się będą coraz bardziej abstrakcyjne. Wystarczy jednak sięgnąć po Platońskie dialogi, by się przekonać, że także rozmiłowani w abstrakcji filozofowie klasyczni nie byli w stanie uwolnić się od obrazów, które zakotwiczały ich idee w świecie materialnym. Światli Gre-

[8] O „palcu milczenia" wspomina Adama Mickiewicz w przypisie do *Renegata*: „Cały dwór klasnął – wyrażenie europejskie; w duchu wschodnim należałoby powiedzieć: cały dwór włożył do ust otwartych milczenia palce podziwu". A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1993, s. 170.

cy uczynili więc z nich element dialektyki poznania[9], o czym w *Wiwisekcji* przypomina piękna formuła Chóru Palców.

Kto – ile trzyma straż z palca
przed swoim językiem,
ten – tyle jesteś w niebiesiech
form pięknie wiszących...

– recytują doktorowie, w drodze do abstrakcyjnego nieba nieustannie potykając się o konkret własnej cielesności, ukryty w ich myślach i języku. Doktorowie są Palcami, symbolika ich wypowiedzi staje się przez to podwójnie znacząca. Mówiąc o palcach, wskazują – palcem – na siebie, a dokładniej, na granice własnej wyobraźni, zdominowanej przez zmysły. Palcowym filozofom najłatwiej mówić o świecie za pomocą palcowych metafor, dlatego wszystko nieodmiennie kojarzy im się z kończynami. Problem ten w odniesieniu do ludzi nazywany jest poznawczym antropomorfizmem, którego najpełniejszą realizacją w kulturze zachodniej jest oczywiście Biblia – kolebka naszej wyobraźni.

Metaforyka i symbolika ciała jest w Biblii językiem wiary, filozofii i modlitwy, przy czym Żydzi nigdy nie stosowali takiego podziału, dzięki czemu mogli mówić o Najwyższym Bycie jak o Ojcu, którego ręka rozpina niebo jak namiot, wybija zęby niesprawiedliwym i leje miód w serca pokornych. Ręka Boga wkrótce się zresztą w *Wiwisekcji* pojawi. Tymczasem słyszymy o palcu położonym najpierw na ustach, potem zaś na „resztce milczenia", a może nawet na samym milczeniu, oraz o ustach – „amfiteatrze abstrakcji". To jednak dopiero początek biblijnych stylizacji w dramacie Białoszewskiego. Na razie jesteśmy w starożytnej Grecji, która ostatecznie wybrała abstrakcję.

Papierowe niebo klasyków

Wiemy już, że nie ekstaza, ale milczenie przenosi do nieba „form pięknie wiszących". Nie jest to więc niebo bezpośrednio objawiające swoją transcendencję, moc i sakralność – przestwór oglądany oczami człowieka pierwot-

[9] Por. E. Wolicka, *Mimetyka i mitologia Platona*, Lublin 1994.

nego[10]. Myśl unosi do nieba klasycznych filozofów, których teorie drzemią w formułkach palcowych doktorów. Milczenie jest dla nich synonimem myślenia. O ile milczysz i myślisz, o tyle przebywasz w pobliżu bytów doskonałych, którymi dla Platona były boskie idee, a dla Arystotelesa – formy, czyli własności pojęciowe bytów ułomnych, materialnych, w których jednak odbija się możliwy do wyabstrahowania boski porządek. Platon zalecał więc całościowy ogląd świata idealnego poprzez stopniowe oczyszczanie umysłu ze zmysłowych omamień, Stagiryta zaś – badanie własności rzeczy. Doktorowie Białoszewskiego są uczniami obu filozofów, dlatego w swym „amfiteatrze abstrakcji" wypróbują obie metody intelektualnego poznania Najwyższego Bytu. Pierwszą z nich będzie kontemplacja coraz bardziej oderwanego od ludzkich doświadczeń symbolu, który w pewnym momencie zamieni się w matematyczny abstrakt i zniknie na chwilę wraz z całym kosmosem. Drugą – poszukiwanie w realnym przedmiocie niezmiennych powszechników, czyli abstrahowanie jego cech oraz relacji, jakie powstają między nim a innymi rzeczami. Ten eksperyment zaprowadzi doktorów dalej niż kontemplacja Platońskiego symbolu, jednak nie dzięki Arystotelesowi, lecz Psalmiście.

Jako pierwszą wypróbują doktorowie metodę Platona i jego chrześcijańskich następców. To oni dają wyruszającym do nieba Palcom ostatnie wskazówki:

rozsypiaj zmysły
w małych śmierciach
niepotrzebności – – –

„Rozsypiaj", czyli usypiaj zmysły tak, by nie zasnęły do końca, by „rozespane", odbierały niezbędne do życia bodźce, ale nie stanowiły już żadnej bariery dla poznającego umysłu. „Rozsypiaj zmysły", by w pół uśpieniu, podobnym do tego, kiedy pod powiekami czuje się piasek, ale myśl pracuje nadzwyczaj jasno, doświadczać boskich idei. „Rozsypiaj zmysły", by w stanie maksymalnego skupienia dostąpić „małej śmierci" dla materialnego świata. Powoli

[10] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Warszawa 1966, s. 43.

wspinaj się do nieba. Pomoże ci w tym wiersz-sen, rytmicznie kołysząc twoim oddechem, jeżeli odpowiednio wydłużysz niektóre samogłoski. Długie igreki opatrzone syczącymi spółgłoskami wprawią cię w mistyczny trans, a więc „rozsypiaj zmysły" i milcz: – – – .

Jak widać, milczenie doktorów jest nie tylko synonimem myślenia, ale także medytacji. Doktorzy w *Wiwisekcji*, zmęczeni świętym bełkotem „patataj" i „tratata", a także ziemią i własnym ciałem, które kazi ich język, poddają się mistycznemu odrętwieniu. W ich umysłach kiełkują już jednak problemy, które domagają się wyrazu.

Ontologiczna ortopedia

Sznurki z gwiazdami
w której Stwórca trzyma,
w lewej
czy w prawej?

Po krótkiej drzemce mistycznej doktorowie Białoszewskiego obudzili się chyba w wiekach średnich? Z pozoru naiwne, dziecięce pytanie Palców kryje w sobie kwestię fundamentalną dla średniowiecznej teologii Zachodu. Jak połączyć biblijny obraz osobowego Stwórcy i ludzkie „pragnienie konkretu" – głęboko zakorzenione w języku samej Biblii – z ustaleniami klasycznych filozofów na temat „form pięknie wiszących"?[11] Najstarszy obraz Stworzyciela w sztuce chrześcijańskiej to symbol boskiej prawicy wynurzającej się z nieba. Bóg powołał świat do istnienia swoim boskim „niechaj", czyli Słowem, oraz – rękami, o czym mówią pierwotne mity, wchłaniane także przez Biblię[12]. Wersję pierwszą potwierdzają teologowie zafascy-

[11] Odpowiedzią był kulturowy regres w epokę mitu i symboli, por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, op. cit., s. 94.

[12] „I uczynił Bóg dwa światła wielkie: światło większe, aby rządziło dniem i światło mniejsze, aby rządziło nocą, i gwiazdy. I umieścił je na sklepieniu nieba, aby świeciły nad ziemią, żeby rządziły dniem i nocą, i dzieliły światłość od ciemności". *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładzie polskim J. Wujka SJ, wyd. 3 poprawione, Kraków 1962, Rdz. I, 17-18. Wszystkie dalsze przytoczenia z Biblii za tym wydaniem. W latach pięćdziesiątych Biblia w tłumaczeniu ks. Wujka była jeszcze oficjalnym, jedynym polskim przekładem Pisma świętego. Na nim wychował się Białoszewski i z nim obcował w czasach swego poetyckiego i teatralnego debiutu.

nowani grecką koncepcją Logosu, wersja druga wydaje się bliższa zwykłym ludziom, którzy gdy chcą oświetlić swój dom, nie posługują się słowem, ale rękami, i, jak sam Bóg, zawieszają w nim lampy.

Ręka Boża, Ramię Pana z Księgi Izajasza i wielu psalmów, to realny symbol mocy zaklętej w Słowie. Ręką i Słowem można działać, stwarzać światy – podobnie, jak czyni to Białoszewski kucając za swoim pudełkiem. Na świątynnych malowidłach z chmur wynurza się ręka karząca i ręka błogosławiąca. Czasem z jej palców rozchodzą się promienie: „języki świetlne" czy też „skrzydła słońca", symbolizujące kosmiczną energię Stworzyciela. Czyżby biblijny obraz Boga, przypomniany przez Białoszewskiego w kwestii palcowych doktorów, krył wspomnienie archaicznego symbolu solarnego? Palcowi teologowie, używając konkretnego języka wzorowanego na Biblii, mówią wszakże o sznurkach, a nie o promieniach. Trzymająca je dłoń Boga powinna być w tej sytuacji raczej zamknięta. Sądzę jednak, że „sznurki z gwiazdami" przyczepione są do boskich palców, przez co jego dłoń świeci jak słońce.

Ręka Boga to także obraz przypominający Palcom o ich boskim pochodzeniu. Ale ze średniowiecznych niebios wynurza się prawica, cóż więc mają począć Palce Lewe? Uzgodnienie archaicznej symboliki z dogmatem wiary przysparzało średniowiecznym teologom wiele kłopotów, czego dowodem słynne spory, parodiowane przez pisarzy renesansowych. Jeden z nich rozgrzeje umysły doktorów Białoszewskiego. A więc w której ręce Stwórca trzyma wszystkie sznurki? Palce Lewe twierdzą, że w prawej, Prawe – na odwrót. Ot, dziecięca przekora... Ciekawe jednak, dlaczego Palce obu rąk chcą uniknąć bezpośredniego związku z ręką Stworzyciela? Może budzi się już w nich tęsknota za wolnością? Spór przekornych jak dzieci filozofów trwa. Nagle Prawy Wskazujący zaczyna abstrahować od naturalnego podziału na stronę lewą i prawą:

PRAWY WSKAZUJĄCY: A nie – bo w trzeciej ręce.

Człowiek ma dwie ręce, trzy ręce może mieć tylko Bóg. Horyzont wyobraźni doktorów został na chwilę przekroczony. W ich uczonym dialogu po raz pierwszy pojawił się paradoks, a ten, choć celnie wyraża zasadniczą odmien-

ność boskiego bytu, nie przynosi poznawczego uspokojenia. Nowa koncepcja na powrót antropomorfizuje palcowego Stwórcę:

PRAWY WSKAZUJĄCY: Proteza należy do Lucyfera.

Właśnie, proteza, czyli sztuczna ręka, bo trzech prawdziwych nikt nie widział. Ciekawe zresztą, że gdy Bóg przestaje przypominać człowieka, w umysłach doktorów w miejsce Stwórcy pojawia się demon. Lucyfer w swojej pysze udaje Boga, ale jest to bóstwo fałszywe, jak proteza. Gdyby uznać argument Prawego Wskazującego, to właśnie szatan trzymałby wszystkie sznurki z gwiazdami i – zgodnie z pewnym utartym zwrotem – rządziłby całym światem! Ponieważ pachnie to manicheizmem, Palce Lewe zbijają wymysł doktora argumentem wiary:

LEWY MAŁY: Nie stoi w piśmie o protezach.
LEWY SERDECZNY: Ortopedia ontologiczna trąci schizmą, doktorze.

Raczej herezją, ale „schizma" współdźwięczy z „Trójcową schizofrenią", która pojawia się w kwestii Kciuka Lewego jako argument przeciwko naiwnemu, ludzkiemu pojmowaniu osoby Boga. Argument bardzo silny. Wiadomo wszak, że tajemnica Trójcy Świętej stała się w średniowieczu przyczyną wielu herezji. Jedną z nich był kierunek interpretujący potrójne istnienie Boga jedynie jako formę ludzkiego poznania Bytu Najwyższego. Zdaje się, że doktor Prawy Serdeczny jest modalistą. Jego zdaniem Trójca Święta „to jeno potrójne widzenie" Boga, oglądanego z Ziemi. Doktor nie poprzestaje na zasygnalizowaniu swojej nieortodoksyjnej koncepcji. Poszukując adekwatnej formuły dla opisania „trójcowej schizofrenii", sięga po kolejny kosmiczny symbol. Bóg w Trzech Osobach to w jego ujęciu „zegarowy cień piramidy ze Stwórcą jako takim na szczycie".

Piramidalna dekonstrukcja

Początkowo nad pudełkowym amfiteatrem w sztuce Białoszewskiego rozciągało się cudownie błękitne niebo, pod którym rozemocjonowani, choć niewidoczni korybanci

odprawiali swoje tajemnicze misteria. Gdy chór doktorów nieco „dorósł" – zbuntował się przeciw zabobonnym obrzędom, a nad sceną zajaśniał rozgwieżdżony nieboskłon „form pięknie wiszących". Ich kontemplacja prowadzić miała do poznania boskich idei. Przebudzeni ze snu starożytności, doktorowie zauważyli nad głowami słoneczną, ale zarazem zupełnie konkretną rękę Stwórcy, która teraz, w przekornym sporze Palców Lewych z Prawymi o dogmat Świętej Trójcy, zamienia się w abstrakcyjny symbol boskiej piramidy.

Pierwsza egzegeza „naczelnej metafory" Białoszewskiego, którą poeta „sprawdzał" aż w Egipcie, znajduje się właśnie tu, w *Wiwisekcji*, z tym, że po części jest to egzegeza negatywna, ponieważ doktorowie za wszelką cenę starają się zdekonstruować piramidę Prawego Serdecznego. Ten kosmiczny symbol staje się w ich dyskusji jedynie symbolem matematycznym, a następnie znika.

Dekonstruowana piramida doktorów to bryła składającą się z czterech równoramiennych trójkątów osadzonych na kwadracie. Podstawa tego ostrosłupa zawiera nieskończenie wiele punktów, z których każdy zdąża do wierzchołka bryły, czyli nieskończenie małego punktu. W takim ujęciu – jak powiedzieliby matematycy – ostrosłup jest ilustracją odwzorowania ściągającego kwadrat w punkt. Mówiąc inaczej, nieskończona liczba punktów na ziemi czyli cała materialna rzeczywistość, wyznaczając niejako nieskończoną liczbę linii, zdąża do jednego punktu w niebie – do Boga. Wszystko skupia się w Jednym, Jedno rozpromienia się we wszystko, jak słoneczna ręka Stwórcy. Konstrukcja piramidy, której stereometryczny schemat można obejrzeć w każdym podręczniku geometrii, wydaje się nadzwyczaj stabilna. Lewy Wskazujący zgłasza jednak pewne wątpliwości:

LEWY WSKAZUJĄCY: Sam szczyt, doktorze Prawy Serdeczny, sam szczyt – stanowi punkt, ergo nie istnieje.
LEWY MAŁY: Czyżby on znaczył, doktorze Lewy Wskazujący, nieskończoność pustki?
LEWY WSKAZUJĄCY: Sam
jej
środek.

Istnienie punktu jest więc dla doktora jedynie dogmatem, bez którego matematycy i teologowie nie mogliby budować swoich piramidalnych konstrukcji. W rzeczywistości jednak nie istnieje, dlatego konstrukcje matematyczne wiszą niejako w powietrzu, a teologiczne nie mają swojego zahaczenia w niebie. Niebo jest puste, a skoro tak, piramida niezliczonych promieni zaczyna się plątać. W doktorach prawicy rodzi się zwątpienie:

PRAWY ŚREDNI: W ową nieskończoność pustki wiążą się linie bytu. A skoro napięcie kierunkowe promieni bytu, siatki bytu – wyraża niebyt, czyż nie załapuje to w wątpliwość bytowania bytu w ogóle?
KCIUK PRAWY: Bytu bytu?

Nitki coraz bardziej poplątane, Palce pracują jednak niestrudzenie, plotąc „trzy po trzy" coraz bardziej zawikłaną siatkę pojęć:

LEWY MAŁY: Wynika z uplecionej przez doktora Prawego Środkowego konsekwencji, że piramida wyłożona jako dzieło sztuki wyprzedziła stereometrię wątpliwości?...

„Piramida wyłożona jako dzieło sztuki" – otóż to! Lewy Mały rozpoczął właśnie „wykładanie", czyli rozbiórkę boskiej piramidy – w imię poznania naukowego zaczął kwestionować prawdę poznania symbolicznego, dostrzegając w nim jedynie domenę artystycznej ekspresji. Na dodatek nauka nie idzie tu już w parze z wiarą, co jest dla nas sygnałem, że oto znaleźliśmy się w epoce umysłów oświeconych i szybko zmierzamy do wieku XIX, w którym króluje scjentyzm, a doczesnym substytutem religii staje się sztuka. Naukowo zdeterminowani doktorowie „plotą" dalej, z zapałem unicestwiając podstawy własnego istnienia.

PRAWY SERDECZNY: Transfiguralność nauki da się wyprzedzić jeno niebytowi.

„Li niebogu", jęknie Prawy Mały. Istotnie, doktorom pozostaje jedynie polecić się Bogu, do którego nie prowadzą już żadne linie, lub na nicości zacząć budować nową filozofię, na co zdecydowali się ich niektórzy dwudziesto-

wieczni następcy. Ziemia drży, średniowieczny kosmos z Bogiem umieszczonym w jego najwyższym punkcie wali się w gruzy, symbole tracą swoje znaczenie, nic pewnego na ziemi... I nagle wszystko wraca na swoje miejsce. Na dramatyczne pytanie: „azali istnienie istnieje, azali nie istnieje", Kciuk Prawy odpowiada spokojnie: „Istnienie istnieje, doktorze Kciuku Lewy i wy, panowie Salo Dysput... Gdyby bowiem istnienie nie istniało, istniałoby nieistnienie. Cokolwiek zaś istnieje, istnieniem jest".

Uff, istnieją. Skończona abstrakcyjna zabawa teologów, którzy w ciągu kilku minut wywrócili na nice cały kosmos, by odkryć w nim pustkę, a następnie jednym sylogizmem przywrócić świat do istnienia. Zabawa taka w teorii poznania nazywa się dowodem ad absurdum i polega na dowodzeniu prawdziwości twierdzenia poprzez doprowadzenie do absurdu tezy mu przeciwnej. Doktorowie udowodnili istnienie Boga doprowadzając do absurdu tezę o jego nieistnieniu, co w ich koncepcji oznaczałoby przecież – nieistnienie świata. Nietrudno jednak zauważyć, że sylogizm zamykający ich dowód w gruncie rzeczy potwierdza jedynie możliwość myślenia, czyli budowania logicznych sądów. Doktorowie wprawdzie jednym ruchem, jak w dziecięcej zabawie zwanej „kocią kołyską", odbudowali swoją sznurkową piramidę, wątpliwe jednak, by byli w stanie na nowo interpretować jej kosmiczną symbolikę inaczej niż za pomocą matematycznych pojęć. Tym samym tracą kontakt z prawdziwą tajemnicą symbolu! Ich ostateczna konkluzja nie jest powrotem do bezpiecznego kosmosu średniowiecza ani też do religijnego dogmatu Trójcy Świętej. Zresztą doktorowie nawet nie próbowali wniknąć w sens trójcowej piramidy doktora Prawego Serdecznego.

Cień piramidy

Właściwie dlaczego piramida? Pierwsze trójkowe skojarzenie skłania do przyporządkowania trzem bokom trójkąta tworzącego ścianę piramidy trzech Boskich Osób. Ale kto jest kim, skoro Stwórca znajduje się na szczycie piramidy? Na dodatek Prawy Serdeczny, dociekając istoty Trójcy Świętej, mówi o cieniu, który kładzie się na ziemi, co należy chyba rozumieć analogicznie do Platońskiej me-

tafory jaskini: Bóg w swej potrójnej osobie dostępny jest ludzkiemu poznaniu tylko pośrednio, podobnie jak boskie idee Platona, których cień obserwują ludzie patrzący na ścianę jaskini. Skąd jednak pochodzi światło oświetlające Najwyższego? A może to Stwórca jest światłem, a piramida schematycznym obrazem promieni, które rozchodzą się z jego dłoni jak cyrkiel. Bóg – wielki budowniczy kosmicznej budowli. Ale cóż wtedy znaczyłby cień, którego notabene brak na hermetycznym symbolu piramidy? Także doktorowie w swoim absurdalnym dowodzie zupełnie zapomnieli o cieniu. Na dodatek – zegarowym! Czym jest zegarowy cień piramidy, szanowni doktorowie?

Rozwiązanie tej piramidalnej zagadki kryje się w starej, kościelnej pieśni, śpiewanej przez nabożne kobiety i dzieci. Uczeni doktorowie na pewno o niej zapomnieli, Białoszewski – nie.

Witaj zegarze, w którym nazad
jest cofnione
Słońce dziesięcią linij, gdy Słowo
wcielone...

Tak zaczyna się szósty hymn *Godzinek o Niepokalanym Poczęciu Najświętszej Maryi Panny*, śpiewany na nieszpór. Hymn, napisany na cześć Matki Boskiej Niepokalanego Poczęcia, kierowany jest właśnie do niej. To Maryja nazwana jest tu „zegarem, w którym nazad jest cofnione słońce" – który idzie do tyłu. Jest to więc zegar słoneczny, zatrzymujący na sobie promienie i rzucający cień. Białoszewski świetnie znał godzinki z ich tajemniczą symboliką, a wers z zegarem zafrapował go chyba najbardziej[13]. Cień zegara słonecznego to wąska linia przesuwająca się wraz ze słońcem, które wędruje po niebie. Dla orientacji linie godzin zaznaczono także na zegarze. Jeżeli słońce zawróciłoby ze swej drogi, cień na powrót przesunąłby się po liniach zega-

[13] Pamięta, jak skandowano go podczas bombardowania w domu na Żurawiej we wrześniu 1944, przekrzykując ryk samolotów: „W pokoju co? Luz. Wszystko wyniesione. Tylko ten śpiew. Ryk. Po porządku, z przystankami: «pięknaś jest cała, przyjaciółko moja» – jak trza, półmówione. Znów ryczenie. Przeplot – stacja. Fachowo. I znów: «jak wskazówki zegara nazad cofnione». M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, op. cit., s. 230.

ra. Na przekór kosmicznym prawom słońce wraca, skąd wyszło, na wschód, do swojej kolebki.

Pomińmy biblijną interpretację tajemniczego symbolu z *Godzinek*[14]. Dla nas najważniejszy jest fakt, że to właśnie Maryja jest zegarem, który śledzi bieg słońca, a na ziemię rzuca swój cień! Oto tajemnica kosmicznej piramidy Prawego Średniego, którego słusznie podejrzewaliśmy o herezję! Według jego koncepcji trzy boskie osoby to Bóg Ojciec, Syn Boży i jego Matka. Jak widać, niezupełnie ortodoksyjna to Trójca, wszak Maryja zjawia się tu w miejsce Ducha Świętego. Ale za to o ileż bardziej konkretna! Jest ojciec, jest matka, jest ich syn. Jak w archaicznych mitach i w zwykłych, ziemskich rodzinach[15]. „W sztuce sześcioramienna gwiazda jest często symbolem Matki Bożej. Dwa nachodzące na siebie trójkąty mają ukazywać pośrednictwo Maryi pomiędzy niebem a ziemią"[16]. Dwa nachodzące na siebie trójkąty – piramida i jej cień, czyli „styk ziemi z nieskończonością" z *Autobiografii* Białoszewskiego! Maryja Pośredniczka chroni ludzi przed bezpośrednim zetknięciem z boską światłością, a zarazem prowadzi do Boga ludzi żyjących w ciemnościach. Oto kolejna, możliwa interpretacja „naczelnej metafory" Mirona Białoszewskiego, której sens, jak się wkrótce przekonamy, jest osią osobistego mitu poety. Zawieszeni

[14] Identyczny obraz cofającego się zegara odnajdujemy w Biblii, w Księdze Królewskiej. Gdy Ezechiasz umierał i modlił się o uzdrowienie, prorok Izajasz usłyszał głos Pana, który obiecał uzdrowić Ezechiasza. Dowiedziawszy się o tym, Ezachiasz zapragnął znaku od proroka. „Wtedy prorok Izajasz wołał do Pana, a ten przesunął cień na stopniach zegara Achaza – po których opadał równocześnie ze słońcem – o dziesięć stopni" (II Kr 20,11). Zwróćmy uwagę na konstrukcję zegara Achaza. Cień opada, więc przy odwróconym kierunku słonecznej wędrówki musi się wznosić. Cień wstępuje do nieba jak po szczeblach drabiny. Czy właśnie taki zegar wyobrażał sobie autor *Godzinek* nazywając go zegarem NMP?

[15] Zresztą Maryję łączą z Duchem świętym specjalne związki. W teologii wschodniej bywa ona czasem nazywana „duchonosicielką" czyli 'niosącą ducha' ludziom i prowadzącą ich po stopniach mądrości i świętości do Boga. Ruch wstępujący jako symbol zjednoczenia z Najwyższym wiąże się z przyrodzoną naturą człowieka. Człowiek wędruje w górę, do nieba, stopniowo uwalniając się od ziemskich ograniczeń. Prowadzi go troskliwa Matka.

[16] M. Lurker, *Słownik symboli i obrazów biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 65.

między kamiennym trójkątem ziemi
a falującym trójkątem nieba, między piramidą szarych spraw
a błękitnym baldachimem nieskończoności[17],

doktorowie wybierają abstrakcję, lekceważąc cień boskiej piramidy. Nie są w stanie podążać za symbolicznym sensem bosko-ludzkiego symbolu, ponieważ ziemia i niebo w gruncie rzeczy mało ich obchodzą.

Sensacyjna perspektywa

Dlatego kiedy „zawisa nad nimi prawdziwy grzebień", doktorowie początkowo zdają się go nie rozpoznawać, potem zaś odnoszą się doń z ostentacyjnym lekceważeniem:

PRAWY SERDECZNY: Co to?
KCIUK PRAWY: Co to jest? (*Wszystkie Palce patrzą na Grzebień*).
LEWY ŚREDNI: Grzebień.
PRAWY ŚREDNI: Weźcie, panowie, ten niepoważny przedmiot.

Niepoważny, bo prosty, zwykły, codzienny, materialny, pozbawiony wartości, jako przedmiot użytku i przedmiot poznania po prostu błahy. Ale przecież, jak uczy Filozof, z każdego, nawet najprostszego przedmiotu można wyabstrahować jego formę, której poznanie przenosi do nieba „form pięknie wiszących". Grzebień szybko staje się więc wyzwaniem dla filozofów, którzy jednak nie kryją swojej intelektualnej przewagi i scjentystycznej pychy: „Przedmiot przedmiotem. Możemy go przekontemplować" – godzi się Lewy Średni, sprowadzając do poziomu czynności technicznej mistyczną postawę „wniknięcia w rzeczywistość, otwarcia się na nią, poddania się jej działaniu, zespolenia się z nią"[18]. „Przekontemplować" jak „przerobić" – np. lekturę w szkole – „przekształcić", „przetrawić". Doktorowie, wyposażeni w specjalistyczne narzędzia naukowego poznania, nie traktują grzebienia jak realnego przedmiotu. W gruncie rzeczy jako przedmiot poznania grzebień nie jest dla nich w ogóle istotny. Istotna jest umysłowa

[17] M. Białoszewski, *Autobiografia*, w: *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956.
[18] T. Merton, *Poezja i kontemplacja*, „Znak", 1959, z. 7-8, s. 899-915.

sprawność doktorów, czyli oni sami, zawsze gotowi pokonać każdą przeszkodę. Przed chwilą przećwiczyli dowód ad absurdum, dla zabawy negując istnienie samego Boga, cóż więc znaczy dla nich zwykły grzebień. Czeka ich jednak zdumiewająca niespodzianka.

„Domini: contemplare..." wzywa Kciuk Prawy, ten sam, który wcześniej zamknął absurdalny dowód doktorów zgrabnym sylogizmem. Jego niezbyt gramatyczny zwrot możemy rozumieć albo jako: „Panowie: kontemplować...", albo też: „Pana: kontemplować...". Czyżby Kciuk Prawy wzywał pozostałych członków gildii do obserwacji samego Boga? Nie wiadomo. Być może w jego wezwaniu nie ma żadnej dwuznaczności, kryje ona co najwyżej nazwy dwóch słynnych zakonów średniowiecznych: dominikanów i templariuszy. Doktorowie, jak dzieci, garną się teraz do nowej zabawy w kontemplucie, tj. w kontemplację:

CHÓR PALCÓW: Kon-tem-pluj-my – – –

I jak dzieci, szybko tracą zapał do zabawy, zaczynają ziewać i przeciągać się z nudów. Grzebień, zamiast rozpalić, raczej uśpił umysły zakonników.

PRAWY ŚREDNI: Na jego dłuższy widok zemdleję z codzienności. Już mdleję.

I mdleje. Sytuacja robi się poważna, zwykły grzebień zwalił z nóg uczonego teologa. Niby „niepoważny przedmiot", a jednak opiera się poznaniu, w swojej nieokreśloności okazuje się silniejszy niż naukowe formuły. Doktorowie cucą Prawego Średniego, ten odzyskuje przytomność, ale nie wstaje. Grzebień wisi nad nim jak...! Właśnie, gdy relacja między poznającym podmiotem i przedmiotem poznania nieco się zmienia, natychmiast pojawiają się możliwości porównań i metafor. Grzebień przestaje być przedmiotem „nudnym", czyli nijakim. Oglądany z dołu, „de profundis", zaczyna ujawniać swoje tajemnice, choć w rzeczywistości ciągle nie jest niczym więcej jak tylko grzebieniem. „Z tak sensacyjnej perspektywy oglądałem tylko Notre-Dame i – w przypadku poszukiwania szczotki – szafę" – wyznaje Prawy Średni, ciągle leżąc.

Gdy staje się przed drzwiami Notre-Dame, nie sposób dostrzec rzeźb na jej szczycie nie ryzykując upadku w tył. Podobnie, gdy szuka się szczotki pod szafą, jej gzyms wydaje się równie niedostępny, o czym najlepiej wiedzą małe dzieci, czy choćby Plastuś, poszukujący zagubionej przez ciocię szczotki. W „sensacyjnej", bo skróconej, podłogowej perspektywie cała szafa przypomina nagle podniebną katedrę, a nawet piramidę. „Szafo szafo Semiramido / piramido", napisał z zachwytem Białoszewski w wierszu *Sztuki piękne mojego pokoju*, nieprzypadkowo poprzez szereg językowych asocjacji docierając do swojej ulubionej, kosmicznej metafory, która w *Wiwisekcji* tajemniczo łączy się z kultem Matki. Szafa w domu to przecież właśnie jej królestwo. Podobnie jak katedra Notre-Dame w Paryżu.

Doktorowie w pudełku Białoszewskiego są wielkości palca, ale ich papierowe niebo wisiało dotąd nad nimi równie wysoko, jak gwiazdy wiszą nad ludźmi. Gdy z nieba opuścił się „prawdziwy" grzebień, naturalne proporcje ich świata zostały zachwiane. Jednak na ogromny grzebień zwisający z miniaturowego nieba doktorowie reagują początkowo bez najmniejszego zdziwienia, jakby obiekt ten nie przekraczał ich skali. Dopiero po upadku Prawego Średniego grzebień obserwowany „de profundis" wydłuża się, rośnie niejako w oczach doktorów, także jako przedmiot kontemplacji. Upadek doktora wyjaśnia nam jedną z tajemnic poezji Białoszewskiego – jego stosunek do przedmiotu. Z samej ziemi, z dołu, na leżąco lub w kucki, bo tak lubią bawić się dzieci, ale także z kolan, „z małości swojej" – oto „sensacyjna perspektywa", z której Białoszewski chce obserwować i poznawać dookolną rzeczywistość. Wystarczy jedynie nie patrzeć na przedmioty „z góry", z pychą, ale przyjrzeć się im z uwagą, pokorą lub dziecięcą naiwnością, by odkryć ich właściwe „działanie".

„A jednak działa" Kciuka Lewego zbyt silnie kojarzy się z „a jednak się kręci" Galileusza, by nie dostrzec w grzebieniu zawieszonym na sznurku jednej z planet obracających się w kosmosie. W teatrze Białoszewskiego przedmioty „działają" bezpośrednio na samych bohaterów sztuki. „Na żywo", bo w konkretnej sytuacji dramatycznej, ujawniają swoje tajemnice, które w istocie są tajemnicami ludzkiej wyobraźni. Grzebień bowiem „może zniżyć się jak

trapez i porwać za koafiury" – oświadcza emfatycznie, choć z lękiem Kciuk Prawy. „Sen rzeczywistości wspina się po nim jak po drabinie" – dodaje nie mniej podniecony Prawy Mały. W sznurkowym trapezie doktorów łatwo rozpoznajemy kolejną metaforę ukonkretniającą moc samego Stwórcy. Trapez jest przecież rodzajem piramidy, trójkątem o drewnianej podstawie i wierzchołku ginącym pod cyrkową kopułą. „Działanie" grzebienia jest proste, trzeba jedynie odpowiednio na niego spojrzeć. Ustawiony pionowo i obserwowany z dołu, grzebień kojarzy się z drabiną. Drabina łączy niebo z ziemią, co po prostu widać, gdy stoi się na dole. Zresztą zaświadczają o tym sny biblijnych patriarchów. Doktorowie naprawiają więc swoje dawne błędy zbyt abstrakcyjnego myślenia i swoją wędrówkę do nieba rozpoczynają z samego dołu, od kontemplacji przedmiotu, który „działa" na ich wyobraźnię. Oglądana z odpowiedniej, „sensacyjnej" perspektywy rzeczywistość materialna rodzi „domysły" rzeczywistości idealnej, wypełniające ją przedmioty stają się czymś w rodzaju drabiny, po której myśl wspina się w sfery przeczuwane, choć niewidzialne. Lewy Mały ujmie to krócej: „Rzeczywistość chodzi po sobie".

Kontakt ze zwykłym grzebieniem budzi uśpioną w duszy doktorów wyobraźnię symboliczną, której ślady nieustannie odnajdujemy w wierszach Białoszewskiego z tomu *Obroty rzeczy*.

> We wczesnej twórczości Białoszewskiego przedmiot to ucieka, to jest przychwytywany, zazwyczaj widać przez niego coś innego – style „egipskie" (w warszawsko-praskim wydaniu), religijną obrzędowość[19].

W *Wiwisekcji* widać jeszcze więcej: spoza „egipskich" piramid i kieszonkowego grzebienia, oglądanego z „sensacyjnej perspektywy", wyłania się znienacka sam Stwórca, który wkracza teraz do akcji dramatu, jak niegdyś wkroczył do historii ludzkości.

---

[19] A. Nasiłowska, *Trzy krzesła*, w wyd. zbior. *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 199.

Grzebieniasta teofania

Wkracza z gniewem, ponieważ grono uczonych doktorów, jakby zapominając, że prawda o symbolice grzebienia została im w gruncie rzeczy objawiona, szybko podejmuje próbę intelektualnego zapanowania nad „tym niepoważnym przedmiotem". Palce znają wprawdzie symbolikę grzebienia, jednak koniecznie chcą wiedzieć, czym jest on sam. Nie zadawalają ich „domysły", potrzebują wiedzy pewnej, dlatego na powrót – jakby na przekór samemu grzebieniowi – stawiają pytania filozofów:

PRAWY ŚREDNI: Myślmy szybko: czym jest grzebień wobec bytu?
LEWE PALCE: Nie pytać: wobec bytu. Pytać, czym jest zjawisko grzebienia.
PRAWE PALCE: Czym jest sam grzebień?

Zapada przytłaczające „milczenie", które nie jest już synonimem poznania odwiecznych idei, ale wyrazem poznawczej bezradności. Za sprawą kilku pochopnych pytań doktorowie po raz drugi stają bezradni wobec całkowitej tajemnicy rzeczywistości widzialnej, która na nic już nie wskazuje i poraża swoją odrębnością. Niebo oderwało się od ziemi, nie opiera się już na szczycie drabiny, która wraz nim uniosła się w górę i wisi nad doktorami jak miecz Damoklesa. Grzebień w swej niepojmowalności budzi w doktorach grozę i potrzebę zjednoczenia. Zakonnicy skupiają się jeden przy drugim, stanowią teraz wspólnotę wiernych:

LEWY ŚREDNI: Najmilsi w grzebieniu... to trudne.

I w tym właśnie momencie intelektualna potyczka doktorów zamienia się w prawdziwą bitwę, choć – jak możemy się domyślać – grzebień nad głowami palcowych bohaterów *Wiwisekcji* nadal wisi nieruchomo! To z filozofami dzieje się coś niezwykłego! Ich intelektualna zachłanność i poznawcza pycha wybuchają z siłą rwącej rzeki, której na przeszkodzie stanął grzebień – „niepozorny płot", który „grodzi, tamuje dociekliwość". Zwykłe „Nic", ale „przez szpary nie przepuszcza". Dociekliwość, wiadomo, cieknie jak strumień. Gdy postawić jej zaporę, wzbiera i burzy się. Ciekawe, że doktorowie nie mówią o zaporze czy też tamie,

ale o „płocie". Dawniej płotem była właśnie zapora wodna, którą się plotło z trzcin i gałęzi. Płot jest tamą, ale też zwykłym, choć nieprzeniknionym, grzebieniem:

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

Na nic więc abstrahowanie formy grzebienia! Ten „nudny" przedmiot, gdy przestał być symbolem łączącym niebo z ziemią, na powrót stał się filozoficzną zagadką. Pamiętamy jednak, że to sami doktorowie upletli sobie tę przeszkodę! Archaika słowa „płot" wprowadza także pewien istotny kontekst tej niebezpiecznej dla doktorów sytuacji. Słowem tym posłużył się też Jakub Wujek w swoim przekładzie psalmu 88, opiewającego gniew pański[20].

LEWY MAŁY: Ale on nas czesze.
PRAWY MAŁY: Do równości.

Jak widać, role się odwróciły, a moc grzebienia – podobnie jak moc Pana z psalmu Dawidowego – objawia się w jego niepojętym działaniu. Najpierw grzebień „grodzi" i „tamuje" dociekliwość doktorów, potem zgodnie ze swym realnym przeznaczeniem „czesze do równości", co w retoryce biblijnej oznacza ostateczną klęskę i kryje się zwykle pod takimi czasownikami, jak „ścierać" czy „zgładzić". Honor doktorów wprawdzie nie pozwala im uciekać, ale sytuacja robi się coraz trudniejsza. Jeszcze tylko dwie śmieszne formułki, wyrecytowane dla zachowania twarzy:

PRAWY WSKAZUJĄCY: Wyrównajmy forum swoją nieobecnością!
LEWY WSKAZUJĄCY: Opuśćmy miejsce myślenia!

z których pierwsza jest dowcipną karykaturą paradoksu o istniejącej nicości (wszak doktorowie najchętniej „opuściliby miejsce myślenia", ale w taki sposób, by nikt nie zauważył ich nieobecności) i Prawe Palce dają ostateczny sygnał, po którym wszyscy „rzucają się do ucieczki". Je-

[20] „Zrzuciłeś przymierze z sługą swoim, zraziłeś aż na ziemię poświęcenie jego. / Popsowałeś wszystkie płoty jego, napełniłeś strachu obronę jego". *Psałterz Dawidów*, przekład ks. J. Wujek, transkrypcja, słowo wstępne i komentarz J. Frankowski, Warszawa 1993.

dnak na przeszkodzie staje im nie tylko żelazna brama grzebienia, ale także fala irracjonalności, która wzburzoną „rzeką przeciw rozumowi" natarła na uciekających filozofów. Mamy już więc dwie rzeki! Racjonalność i irracjonalność starły się ze sobą niczym dwa wodne żywioły! W ataku niepojętych mocy grzebieniastej fali bez trudu rozpoznajemy starotestamentowego Boga, który w psalmie 29 spuszcza na niewiernych gromy i nawałnicę[21]. Psalm ów nazywany jest przez biblistów „uroczystą teofanią", czyli objawieniem się samego Boga[22]. Podobna teofania stała się udziałem doktorów Białoszewskiego, którzy doskonale teraz wiedzą, że byt zwisający nad ich głowami istnieje, ponieważ wywołuje niezwykłe zmieszanie umysłów, strach, a nawet grozę. Zarazem jednak nie są w stanie powiedzieć o nim niczego istotnego, nie wiedzą po prostu, czym jest! W tej szczególnej sytuacji egzystencjalnej mogą więc tylko całkowicie poddać się niepojętemu działaniu grzebienia (i np. opiewać jego wielkość psalmami) lub też radykalnie zmienić swój styl myślenia i zapytać po prostu, czym grzebień nie jest. Doktorowie wybierają oba warianty, o ile w ich dramatycznej sytuacji w ogóle można mówić o jakimś wyborze! Wstępują tym samym na zupełnie nową ścieżkę poznania.

Litania paradoksów

„Litanijnie i w rytmicznym miotaniu się" doktorowie recytują teraz lekcję nie znanej im dotychczas teologii:

On – zawieszenie zwątpień między niepewnością zwątpienia a zwątpieniem w niepewność.
On – rytm tożsamości.
On – wieloznaczność rzeczywistości.
On – wszystkojedność wszystkiego w byle czym.
On – realium abstrakcji.
On – zabawa, której człowiek nie wymówi ani się nią nie nasyci.

---

[21] „Głos Pański deszcz leje, głos Pański grom srogi / I okrutne pobudza na powietrzu trwogi. / Pan na morzu podnosi straszne nawałności, / Głos Pański wielkiej władze i wielkiej możności". J. Kochanowski, *Psałterz Dawidów*, oprac. J. Ziomek, Wrocław 1960, s. 58, ps. 29, w. 5-8.

[22] A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii*, Warszawa 1995, s. 294.

Filozofowie, jeszcze przed chwilą poszukujący pozytywnych kategorii na opisanie istoty bytu najwyższego, nagle diametralnie zmieniają swój styl mówienia i myślenia. Antytetyczność, sprzeczność, paradoksalność, absurd, dezorientująca nielogiczność – oto podstawowe cechy wypowiadanych przez nich definicji Bytu, który przekracza granice ich poznania. Dlatego, jak przekonują twórcy teologii negatywnej, nie sposób wyrazić jego istoty językiem analogii, np. poprzez kontemplację symboli jednoczących niebo z ziemią, takich choćby, jak drabina czy trapez. Zasada odpowiedniości symbolicznej, oparta na symetrii między makrokosmosem Boga i mikrokosmosem ludzi, musi ustąpić logice paradoksu i „wyrażeń granicznych"[23]. Tylko one, poprzez zderzenie ludzkiego doświadczenia ze skrajnością, np. z wizją nicości, czego dwa razy doświadczyli doktorowie Białoszewskiego, są w stanie otworzyć przed człowiekiem perspektywę niepojętej boskości. Negacja, która nie jest prostym zaprzeczeniem, staje się szczególną formą afirmacji.

„On – wszystkojedność wszystkiego w byle czym". Zauważmy, jaka to precyzyjna formuła. Neologizm „wszystkojedność" pełni tu funkcję nazwy cechy abstrakcyjnej, powstającej np. w wyniku przekształcenia przymiotnika czy liczebnika w rzeczownik. Od liczebnika „jeden", „jedna" lub „jedno" tworzymy rzeczownik „jedność", który określa to, co nie jest złożone, co jest pojedyncze, skończone i stanowi odrębną całość. Zaimek „wszystko", doczepiony do owej abstrakcyjnej „jedności" poprzez analogię do wyrażeń oznaczających całość zbioru (np. „wszystko mleko"), jednoczy „jedności" w zespół, czyli we „wszystko jedność", tworząc równocześnie nazwę charakteryzującej go cechy. Definicja tego fałszywego derywatu brzmi więc następująco: „wszystkojedność" to suma bytów odrębnych, a zarazem ze

[23] P. Ricoeur, *Objawienie a powiadomienie*, w: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, tłum. J. M. Godzimirski, Warszawa 1985. Por. też informacje na temat apofatyzmu i teologii negatywnej zawarte w Encyklopedii Katolickiej, t. 1, s. 745-748: „Apofatyzm zakłada egzystencjalną postawę religijną człowieka wobec poznania Boga, wyklucza w teologii abstrakcję i czysto intelektualne poznanie, opiera się na poznaniu intuicyjno-egzystencjalnym i mistycznym, posługuje się antynomią i paradoksem, nie oznacza nieosobowego doświadczenia boskości", czytamy we wskazanym haśle.

sobą tożsamych poprzez przynależność do tego samego zbioru, „cała jedność". Ale co decyduje o tym, że byty te mogą znaleźć się w jednym zbiorze? Właśnie owa „wszystkojedność", pierwiastek wspólny każdemu pojedynczemu elementowi zbioru, podnoszący go do poziomu wielkiej Całości – jego istota. „Wszystkojedność" charakteryzuje więc byt najwyższy, a zarazem powszechny, którego istota sama w sobie nie jest wolna od wewnętrznej sprzeczności. Termin „wszystkojedność" w pewnym sensie sprzeczność tę jednak pokonuje poprzez zbliżenie w jednej nazwie przeciwnych biegunów rzeczywistości: wszystko w jednym, jedno we wszystkim. Wszystko jedno co. A właśnie!

Szukając słowotwórczej definicji neologizmu, który ukuli doktorowie na określenie istoty Bytu, wybraliśmy nieco okrężną drogę, wszak sam język podsuwa nam szybsze rozwiązanie zagadki „wszystkojedności". Chodzi o wyrażenie „wszystko jedno", w którym zaimek „wszystko" użyty jest jako rzeczownik, a liczebnik „jedno" jako przymiotnik opisujący podstawową cechę „wszystkiego". Wszystko jest jedno, jest takie samo, znika różnica, choć nie znika podział. Używając potocznego wyrażenia „wszystko jedno", niejako automatycznie wskazujemy na cechę ogólną bytów, spośród których wybieramy. Zmienia się jednak językowa wartość owej „jedności". Wyrażenie „wszystko jedno" implikuje redukcję, trywializację, obojętność, właśnie: „wszystkojedność". Można powiedzieć, iż w języku, poprzez zniweczenie odrębności bytów poszczególnych, obniża się ich jednostkowa wartość. Nowa definicja fałszywego derywatu brzmi więc następująco: „wszystkojedność" to nazwa wspólnej cechy bytów sprowadzonych do wspólnego mianownika. Zauważmy: sprowadzonych (w dół), a nie wywyższonych do poziomu Całości.

Na opozycję ilościową „wielość – pojedynczość" nakłada się więc opozycja jakościowa „Całość – byle co". Dalsza część formuły doktorów potwierdza ów splot paradoksów: „Wszystkojedność wszystkiego w byle czym". A więc „wszystko" rozumiane jako jednolita całość zawiera się we „wszystkim", to znaczy w każdym najbardziej trywialnym przedmiocie, np. w grzebieniu. Łatwo zauważyć, że parafrazując całą formułę, powtórzyliśmy nasze wcześniejsze spostrzeżenia. Ale właśnie tak – na zasadzie tautologii

podwójnego paradoksu – jest zbudowana definicja najwyższego bytu w *Wiwisekcji*![24]

W tym momencie doktorowie mogą powrócić do naiwnych form ludzkiego poznania. Negacja pozytywnych kategorii opisu, wyrażona poprzez paradoksalne konstrukcje myślowe i językowe, staje się początkiem afirmacji kosmicznych tajemnic. Litanię paradoksów kończy mityczna synekdocha:

CHÓR PALCÓW: Ukorzmy się przed nim.
Módlmy się do przejrzystości choćby cząstki jego o przebłaganie całości.

To już zapowiedź wspólnej, obrzędowej modlitwy, w której „pierwotny symbolizm" łączy się z paradoksalnym w swej istocie „słowem wiary"[25]. Doktorowie „zbierają się w dwa szeregi nieszporne, jakby w stalle, i na zmianę stronami – wstając i siadając – śpiewają *Godzinki*".

HYMN PALCÓW

LEWE PALCE: Niewyczerpana...
(*w wyższej tonacji*)
Nieugaszona w prawdach istoto grzebienia.
PRAWE PALCE: Płoniesz z ręki do ręki w palców pokolenia.
LEWE PALCE: Przed tobą, jako włosy, niezliczone rzesze
PRAWE PALCE: Niewiernych forma twoja ruchem swym wyczesze.
LEWE PALCE: Cóż tobie piach pustyni
PRAWE PALCE: Albo oś spod lodu
PRAWE PALCE: Kiedy osiądziesz serce
PRAWE PALCE: Dziwny plaster miodu
WSZYSTKIE PALCE (*w kolejnych ukłonach – symetrycznie*):
Zamigasz jako ryba
abstrakcyjnej ości
(*znika Grzebień, ściemnia się*)
i która nas wyłowi
na brzeg zależności...

[24] O językowym mechanizmie negacji pisze A. Wierzbicka w pracy *Negacja – jej miejsce w strukturze głębokiej*, w: *Dociekania semantyczne*, Wrocław 1969. Problematyka językowej negacji zaangażowanej w poetycki światopogląd Bolesława Leśmiana pojawia się w szkicach Michała Głowińskiego *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Warszawa 1981.

[25] P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, op. cit., s. 380.

Dialogowa modlitwa doktorów przeradza się w liturgiczne widowisko, odgrywane niejako na finał pierwszej części *Wiwisekcji* (te ukłony!). Sądząc z zachowania doktorów, Białoszewski teatralizuje kościelne nieszpory, podczas których śpiewa się żydowskie psalmy. Ciekawe, że poeta wskazuje w didaskaliach na maryjne godzinki. Oba nabożeństwa nieco się od siebie różnią, jednak gdy podczas godzinek lub nieszporów wejdziemy do świątyni, usłyszymy przede wszystkim podniosłą, ciągnącą się przez całe nabożeństwo symboliczną pieśń, która kapłana i wiernych prowadzi do nieba, a świadków nabożeństwa w czasy, gdy powstawały pierwsze łacińskie parafrazy biblijnych psalmów, a potem – wzorowane na nich – kościelne hymny[26].

Łatwo zauważyć, że pieśń Palców spełnia wszystkie trzy warunki fortunnego hymnu, jakie ustalił św. Augustyn: „Et laudem et dei et canticum"[27]. Jej regularna budowa nawiązuje do najstarszej tradycji poezji melicznej, a jej podniosły ton i spora liczba zaprzeczonych epitetów nie pozwalają wątpić w pochwalny charakter pieśni[28]. Wątpliwy natomiast pozostaje adresat hymnu, ale wiemy już, że w *Wiwisekcji* byty „najniższe" zastępują Byt Najwyższy. Tym razem, by „rzecz" połączyć z „wszechrzeczą", Białoszewski gra słowem „istota", przywołując jego rozmaite znaczenia: „istota rzeczy", „żywa istota", „sama istota", „istota pozaziemska". Palcowa perspektywa Pio-

[26] „To, co na mnie na całe życie zrobiło wrażenie, to sprawa nieszporów. Specjalnie użyłem tego słowa, zamiast «Kochanowski». Bo wtedy jeszcze nie wiedziałem. Niesamowicie podziałał sam tekst. No i melodia. Niby to uboga, służebna, a taka wzruszająca w tych powtarzaniach się i tak monumentalnie niosąca wizje splątane z historiami". M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 35.

[27] T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 1995, s. 215.

[28] W pieśni po dwóch dystychach trzynastozgłoskowych następują dwie strofy czterowersowe, z wersami na zmianę siedmiosylabowymi i sześciosylabowymi. Modyfikacja ta niewiele zmienia w ogólnym układzie, gdyż w każdej strofie rymują się tylko wersy parzyste. Rozbicie trzynastozgłoskowca dynamizuje jednak śpiewaną na dwa głosy pieśń i upodabnia ją do prawdziwego dialogu. Por. T. Michałowska, *Średniowiecze*, op. cit., s. 210-231; S. Nieznanowski, *Średniowieczna liryka religijna*, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, T. Nowaczyński, Lublin 1983; *Hymny kościelne*, tłum. ks. T. Koryłowski TJ, przedmowa St. Windakiewicza, oprac. M. Korolko, Warszawa 1978; J. Kochanowski, *Psałterz Dawidów*, op. cit.; E. Ehrlich, *O liryce biblijnej*, „Znak" 1977, nr 274.

trusia Pana zbliża liturgię Białoszewskiego do poziomu dziecięcej zabawy i rzeczywiście „zabawą" nazwie poeta swoje teologiczne i modlitewne stylizacje, w których ujawnia się jego wielka fascynacja psalmami, dodając wszakże, iż jest to „zabawa, której człowiek nie wymówi, ani się nią nie nasyci". A jednak doktorowie mówią nieustannie, a ich słowa układają się w zupełnie realny, a zarazem symboliczny wzór boskich paradoksów.

Swoją pieśń zaczynają dwa razy. Najpierw pada słowo „niewyczerpana", za chwilę – „nieugaszona". To ważne rozróżnienie i znacząca pomyłka. „Niewyczerpana" znaczy tyle co „wiecznotrwała", „wieczna". „Niewyczerpana" może być mądrość, „niewyczerpane" mogą być siły, zasoby, możliwości. Ale to już metafory, ponieważ konkretnie „czerpać" można tylko wodę, ze źródła, studni czy wiadra. Takie „niewyczerpane" źródło to prawdziwy skarb, zwłaszcza na pustyni, dlatego „niewyczerpane" mogą być tylko przymioty, a nie wady. „Niewyczerpana" woda to eliksir życia, który gasi pragnienie, a w przenośni także „pożądanie", „gniew", „nienawiść", ludzkie przywary, które należą do innego porządku, porządku ognia. Jest to porządek śmierci – na pustyni śmierci zupełnie konkretnej. A jednak trudno obok „pożądania", „żądzy", „gniewu" wpisać metaforyczne „pragnienie". „Pragnienie" bliskie „łaknieniu" to stan silnego pożądania wolny od agresji, stan bliski tęsknocie i wyczekiwaniu. To stan agonii połączonej z nadzieją na odrodzenie. Woda pragnienie takie gasi, ale nie unicestwia go, jak unicestwia płomień. Raczej chwilowo tylko je zaspokaja, ponieważ płomień wewnętrzny, jak słońce, jest „nieugaszony". Tak oto dwa całkowicie przeciwstawne żywioły ścierają się w ludzkim ciele i w ludzkiej duszy, czego świadectwem jest zmetaforyzowany język, którym posługujemy się na co dzień. Woda i ogień to także dwa podstawowe, biblijne symbole sacrum, których zjednoczenie w przeciwieństwie wyraża niepojętą istotę najwyższego Bytu. Symbolika hymnu Palców do „istoty grzebienia" oscylować będzie nieustannie pomiędzy biegunami tych dwóch żywiołów.

„Istota grzebienia" jest „nieugaszona", ponieważ w ogniu dokonała się pierwsza teofania biblijnego Boga, który właśnie tak objawił swoją istotę: wieczne trwanie i wieczne

działanie w historii narodu wybranego i w życiu każdego człowieka[29]. Przyciśnięty słoneczną ręką Boga, o której wielokrotnie wspominali palcowi doktorowie, człowiek „gorzeje w ogniu", ale nie umiera. Bóg-ogień w Psalmach nie spala człowieka, jedynie wywołuje w nim pragnienie, które – uwaga! – tylko on sam, Bóg, jest w stanie zaspokoić, zsyłając na ziemię ożywczy deszcz. Stwórca jest więc ogniem i wodą jednocześnie. Oto pierwsza z nieugaszonych prawd, o których śpiewają doktorowie Białoszewskiego! Właśnie – „prawd".

Bóg w krzaku gorejącym – Bóg wkraczający w historię człowieka – wypowiedział swoje Imię, które wskazuje na jego istotę jako Boga działającego, stwarzającego, a potem przemieniającego świat, jak ogień przemienia strukturę metalu. W Biblii Słowo Boga zawsze kojarzone będzie z ogniem. „Słowa twe w ogniu pławione", śpiewa psalmista[30]. „Pławione", czyli zanurzane w celu zahartowania. Ale „pławi się" w wodzie, „pławić w ogniu" – to już metafora, w której kryje się boski paradoks. W identyczny sposób istotę grzebienia wyraża Białoszewski, choć na razie wyraźnie oddziela wodę i ogień. Ogniste Słowo Boga jest nie tylko znakiem jego obecności, ale też światłem wskazującym drogę: „Słowo Twoje jak pochodnia przed nogami memi"[31]. Słowo, którym Bóg stworzył świat, jest świata tego świecącą Prawdą.

I tak do końca, póki świata zstawać,
Będą to sobie przez ręce podawać

– czytamy w psalmie [32]. Tylko Kochanowski tak konkretnie opisuje charakter Bożej obecności w dziejach człowieka. Białoszewski, bezpośrednio nawiązując do tego obrazu, powiedział jeszcze więcej. Wszak w drugim wersie pieśni doktorów: „Płoniesz z ręki do ręki w palców pokolenia"

[29] „Dzień li na niebie świecił, noc li wstawała, / Twoja mię ciężka ręka dolegała. / Gorzałem w ogniu: ledwie tak gorają / Słoneczne koła, kiedy Lwa mijają", śpiewa psalmista. J. Kochanowski, *Psałterz Dawidów*, op. cit., ps. 32, w. 9-12.

[30] Tamże, ps. 119, w. 140.

[31] Tamże, ps. 119, w. 105.

[32] Tamże, ps. 22, w. 81-82.

mowa nie tylko o grzebieniu dziedziczonym po ojcu lub dziadku czy też religijnej tradycji kultywowanej z pokolenia na pokolenie, ale także o bezpośrednim działaniu samego Boga. Na obraz rąk, które przekazują sobie słowo-pochodnię tak naturalnie, jak podaje się grzebień, nakłada się tu obraz słonecznej ręki samego Stwórcy.

Zgodnie z poetyką psalmów wers trzeci hymnu doktorów jest paralelny do wersu poprzedniego i rozbudowuje jego treść. Prawda przekazywana z ręki do ręki przez ludzi natchnionych Bożym Słowem obejmuje całą ludzkość. Białoszewski porównuje „niezliczone rzesze" ludzi do włosów na głowie nie tylko dlatego, że doktorowie modlą się do grzebienia. Także dlatego, że włosy zawsze odrastają, dzięki czemu stały się w Biblii symbolem życia, mocy, mnogości, a w tradycji chrześcijańskiej – także ludzkich rzesz. Zresztą grzebień jako narzędzie Bożego działania i pars pro toto Stwórcy to pomysł wcale nieobcy wyobraźni żydowskich proroków, wszak w Biblii jednym z boskich narzędzi stała się nawet brzytwa, którą Pan goli, czyli zabija, niewierny lud Izraela![33] W porównaniu z okrutnymi karami, jakie starotestamentowy Bóg rutynowo spuszcza na grzeszników, działanie Najwyższego opiewane przez Palce wydaje się nader łagodne. Pan „wyczesze" niewiernych jak wszy, które lęgną się we włosach ludzi zaniedbanych, brudnych. Białoszewski pamiętał takich ludzi z czasów okupacji, może sam nosił we włosach wszy, które w piwnicach bombardowanej Warszawy wyczesywała mu matka[34].

Bóg w hymnie doktorów jest sprawiedliwy, ale nie okrutny. Jego kara dosięga nielicznych. Taki hymn mogą śpiewać tylko ludzie miłujący Pana. Należą do nich doktorowie, którzy przeszli już przez nawałnicę Bożego gniewu, a teraz śpiewają pieśń ku jego chwale. Ale ich pochwały nie

[33] Pismo święte, Iz 7, 20.

[34] Sam grzebień jest w pewnym sensie atrybutem kobiety, wszak służy jej nie tylko do czesania, ale także do spinania włosów na głowie. Gdy Norwid w *Moim psalmie* nieco przewrotnie modli się do wszystkich „Maryj rozlicznych", „jasnych Magdalen", „roztropnych Zofij" i „genialnych Teres", prosząc o przemianę ludzkości, zwraca uwagę właśnie na „grzebień z promieńmi", które święte noszą we włosach. C. K. Norwid, *Pisma wybrane*, wybrał i objaśnił J. W. Gomulicki, t. 1, Warszawa 1983, s. 237.

są puste, kryją się w nich dalsze „prawdy" o „istocie grzebienia". Zgodnie ze stylem biblijnym „piach pustyni" w pieśni Palców zastąpił pustynne piachy i oznacza tu największą karę, a zarazem największą próbę, jaką na Izraelitów zsyła Bóg. Podobnie lód – przeciwieństwo pustyni, ale równie jak ona wrogi człowiekowi, o czym wiedzieli średniowieczni wizjonerzy, wyobrażając sobie piekło na przemian jako piec i lodownię. Antynomia pustynia – lód daje początek kolejnemu paradoksowi opisującemu istotę Boga. Bezpośrednio wyraża moc Pana, pośrednio zaś wskazuje na tajemnicę boskości, która kryje się w pokonywaniu ziemskich przeciwieństw. W niezwykle konkretnych obrazach hymnu Białoszewskiego kryje się perspektywa kosmiczna! Cóż bowiem może znaczyć owa „oś" wystająca spod lodu? Jest być może metaforą zasadzki, wypadku, niespodziewanego niebezpieczeństwa, nagłej śmierci, równie strasznej jak śmierć na pustyni. Ale doktorowie śpiewają także o innej osi, tej, której końce tworzą dwa oblodzone bieguny ziemskie![35] „Piach pustyni" palcowych doktorów wskazywałby wtedy na równik, a oba wersy psalmu doktorów zamykałyby Ziemię w geograficznej siatce śmiertelnych przeciwieństw, które nękają ludzi.

Ich zbawienie zależy tylko od Boga, który pokonuje śmierć i łagodzi ludzki żywot. Groźny i potężny sędzia, kosmiczny władca życia i śmierci, zniża się do poziomu człowieka i – jak śpiewają Palce – „osiada" w jego sercu niczym „plaster miodu". To kolejna w *Wiwisekcji* metafora Boga, która tym razem jednak nie jest poetycką licencją Białoszewskiego, wywodzi się wszak z tradycji pieśni kościelnej. Właściwie wcale nie trzeba jej tłumaczyć. „Zanurzeni" w języku, który „wlepili" nam Psalmista, Kochanowski i Wujek[36], doskonale rozumiemy ten dziwny obraz. Dziwny, to znaczy jaki? Niezrozumiały, nienormalny? Owszem, ale także: „cudowny", „nadprzyrodzony", „pełen dziwów" – dziś powiedzielibyśmy „przedziwny"! Właśnie w takim znaczeniu spowszedniałego dziś słowa „dziwny" używają tłumacze psalmów, a za nimi – Białoszewski.

---

[35] „Bieguny osi skrzypią wiekopomne" – czytamy we wspomnianym wierszu Norwida (op. cit., s. 405).

[36] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 35-36.

Bóg „osiada" ludzkie serce, opuszcza się wolno z wysokości, znad lodowych osi i osiada. Współbrzmienie słów w hymnie nie jest przypadkowe i powtórzy się jeszcze w wersach następnych. „Oś", „osiadać", „ość", „zależność" – tak brzmi cała „osiowa" seria w hymnie poety. Czy tajemnicza „oś" jest jedynie odwołaniem do biblijnej tradycji uzgadniania dźwięków? „Oś" i „ość" to chyba także, a może przede wszystkim, ułamkowy, zaszyfrowany znak najważniejszej „prawdy" o niepojętym Bogu. Prawda ta stanie się dla nas zupełnie jasna, gdy przypomnimy sobie *namuzowywanie* i możliwe sensy ukrytej w tym wierszu „ości". Miłość – oto, jak sądzę, nieopisana, zaklęta w pojedynczych dźwiękach „istota grzebienia".

Bóg, który „czesze", to groźny i sprawiedliwy Pan Starego Przymierza, przekazujący ludziom swoje ustawy. Bóg, który „osiada serce", to Bóg miłujący, do którego zwraca swe serce cierpiący Hiob i który zsyła ludziom wybawiciela. W hymnie doktorów, którzy po intelektualnej klęsce otwierają przed Najwyższym Bytem swoje serca, nie padają jednak żadne imiona. Pojawiają się tylko „dziwne" obrazy. Wcześniej w realnym grzebieniu doktorowie dostrzegali trapez, drabinę, a także płot i bramę żelazną jako narzędzia „działającego" na nich Boga. Teraz grzebień przypomina im rybi szkielet i samą ość, z której niegdyś rybacy rzeźbili haczyki i wieszali je na sznurkach przyczepionych do wędek lub do liny rozciągniętej między łodziami. Na taki grzebień-haczyk mają nadzieję złapać się w czas ostateczny doktorowie. A więc to oni są rybami?

Nie tylko. W wersach zamykających hymn Palców znów pojawia się symbolika ognia, tym razem jednak w dość niespodziewanej, bo wodnej konstelacji. Otóż ognista Istota „zamiga jako ryba". Po pierwsze zamiga „tak jak" ryba – ryba w strumieniu lub w jeziorze, gdy padnie na nią promień słońca – a więc na chwilę zaświeci, błyśnie, zapali się w wodzie jak gwiazda odbita w morzu. Boży płomień pojawia się na chwilę w wodzie i nie gaśnie, a dokładniej: pojawi się w wodzie i „zamiga". A potem zniknie. Bóg pojawi się „jako ryba" na krótko i zniknie, ale także: pojawi się pod postacią ryby – w wodzie, czyli na Ziemi. W Starym Testamencie ryba najczęściej symbolizuje marną

ludzką kondycję[37]. Ryby (i płazy) w Księdze Habakuka są istotami bezwolnymi i całkowicie uzależnionymi od złego władcy, który je po prostu sukcesywnie zabija, wyciągając z wody. Ryby nie protestują, nie wołają o pomoc, nawet nie uciekają[38]. Jeżeli więc Najwyższy staje się w hymnie doktorów taką właśnie słabą i śmiertelną rybą, to obcujemy tu chyba z symbolem Bożego wcielenia. Boże wcielenie to jedna z najbardziej paradoksalnych prawd wiary chrześcijańskiej. Tak paradoksalnych, jak możliwość połączenia ognia z wodą czy też idei Najwyższego Bytu z konkretem ludzkiego życia. Ryba jest w Ewangelii stałym symbolem drugiej Osoby Boskiej i wskazuje na chwilowe – z perspektywy dziejów – przebywanie Boga „w czasie" i jego śmierć w ludzkim ciele. W hymnie Białoszewskiego idea ta niemal literalnie obrasta ciałem, wszak „abstrakcyjna ość" konkretnej i żywej ryby to przecież nic innego, jak „nieugaszona w prawdach istota grzebienia".

Łatwo zauważyć, że w hymnie Białoszewskiego ryba jest jednocześnie rybakiem. To kolejny boski paradoks, przywodzący na myśl próbę ratowania się z wodnej kipieli chwytem za własną czuprynę. Ekonomia zbawienia łamie ludzką logikę. W hebrajskiej wersji Księgi Habakuka zaimek „on", wskazujący na ludzkiego prześladowcę, występuje też w drugiej osobie i odnosi się bezpośrednio do Pana! To on zgotował ludziom taki los, ale także on łowi ludzi na wędkę, wydobywając ich ze śmiertelnych kipieli!

Po potopie

Pieśń Chóru Palców kończy w *Wiwisekcji* potyczkę doktorów z grzebieniem – „realium" boskiej abstrakcji – czy też narzędziem zastępującym samego Boga. Bóg-grzebień, który wcześniej próbował zatopić teologów, zsyłając na

[37] W Księdze Habakuka do ryb zostają porównani ludzie dręczeni przez „bezbożnego": „I uczynisz ludzi jak ryby morskie i jak płaz nie mający wodza. Wszystko wędą podniósł, wyciągnął je niewodem swoim i zgromadził w sieć swoją. Dlatego się weselić i radować będzie [...]. Pismo święte, Proroctwo Habakuka 1, 14-16.

[38] „Gonią się z mętną szybkością / nienawiści, przestrachu i lęku" – tak o ludziach zanurzonych w kamiennej kipieli miasta napisał Białoszewski w jednym ze swoich najwcześniejszych wierszy, *Autobiografii*, op. cit.

nich prawdziwą powódź, teraz wybawia ich z wodnej – życiowej – opresji, wyciągając na suchy ląd.

PALCE PRAWE: Oto uspokoiła się powierzchnia rzeczy...
PALCE LEWE: Ach, ona nigdy nie wylewa,
tylko oko przelewa się i przewiesza,

jak zegary na obrazie Salvatora Dali przypominające sadzone jajka. O czyim oku mówią jednak doktorowie? Najpierw pewnie o własnym, w charakterystyczny dla siebie sposób opisując czynność twórczej obserwacji zwykłych przedmiotów. Ale „rzecz" jest w *Wiwisekcji* także „wszechrzeczą", nad którą czuwa inne oko – Oko Opatrzności. Tradycyjnie oko samego Stwórcy symbolizuje boską wszechwiedzę, a zarazem ludzką zależność, o której jeszcze przed chwilą śpiewali doktorowie. Jednak teraz przywoływany przez Palce Prawe symbol Oka Opatrzności wyraźnie narusza porządek ich symbolicznego wywodu. Dlaczego mówiąc o „powierzchni rzeczy", która „nigdy nie wylewa", czynności „przelewania się" i „przewieszenia" doktorowie przypisują oku? Czyżby symbol ten krył nieco inną rzeczywistość niż „powierzchnia rzeczy", był atrybutem innego bóstwa? Będzie on raczej wyrażał różne aspekty Najwyższego Bytu.

„Powierzchnię rzeczy" i Oko Opatrzności łączy paradoksalny związek przeciwieństw. „Ach, ona nigdy nie wylewa" – szepczą rozmarzeni doktorowie, wyobrażając sobie powierzchnią delikatnie kołyszącego się morza lub rzeki. „Tylko oko przelewa się i przewiesza" – dodają z wyrzutem Palce, „przelewa" jak wzburzona woda w fontannie i „przewiesza" jak gimnastykujący się trapezista. Oko jest tu więc kolejnym symbolem działającego Boga, który za sprawą swojej kosmicznej energii porusza masy biernych wód. „Niewyczerpana w prawdach istoto grzebienia", śpiewały zrazu Palce, by za chwilę przyjąć nieco inną wersje i nazwać „istotę" Grzebienia „nieugaszoną". Teraz powracają do akwatycznej symboliki, rozróżniając w niej pierwiastek męski i kobiecy.

W hymnie doktorów poznaliśmy prawdę o Bycie, objawiającym się ludziom pod postacią ognistych żywiołów, przekazującym im swoje prawdy i w końcu przychodzącym

do nich w osobie ludzkiej. Jest to więc palcowa wersja historii świętej, w której jednak brakuje ważnego elementu – wizji początku. Jej ślad kryje się w słowach, które dobiegają do nas już z pustej i ciemnej sceny, tuż po „zniknięciu" Grzebienia. Doktorowie, obserwując uspokajającą się „powierzchnię rzeczy" – podobnie jak załoga arki Noego – wracają jak gdyby do „czasów pierwszych", kiedy jedynie w ciemności „Duch Boży unosił się nad wodami"[39]. Pierwotny stan chaosu, Wielka Otchłań, z której Bóg wydobył świat, porównany jest w Biblii do ciemnego oceanu. Pierwszego dnia Bóg stworzył światło, a drugiego „uczynił sklepienie między wodami", które przedzielało „wody od wód"[40]. Wynika z tego, że ponad sklepieniem niebieskim kołysze się ocean! To stamtąd przebija się przez niebo prawica działającego Boga i tam – nad ocean czy też do oceanu – powraca Bóg wcielony, symbolizowany przez rybę. A wraz z nim cała ludzkość, przeciągana jak na trapezie czy haku z ziemskich wód do rajskiej prawody. Z niej wyszło całe stworzenie, o czym zaświadcza pewien niezwykły średniowieczny hymn, śpiewany przez wiernych podczas czwartkowych nieszporów, w którym praocean, nazwany „żyzną wodą", został zrównany z wodami płodowymi brzemiennej matki. Ona sama jest oceanem życia, o czym doskonale pamiętał autor godzinek do NMP[41]. Świat spowity wilgotną mgłą jest w godzinkach światem sprzed stworzenia, z którego dopiero wyłoni się – porodzi – właściwy kształt[42]. Drugiego dnia Bóg oddzielił wody i stworzył niebo, które stało się symbolem jego potęgi i mocy. Potem osuszył Ziemię i ulepił ludzi. Gdy ludzie zgrzeszyli, zesłał na nich potop, który był karą, ale też rodzajem

[39] Pismo święte, Rdz 1, 2.

[40] Pismo święte, Rdz 1, 6-8.

[41] W hymnie otwierającym nabożeństwo Matka Boża jest pramatką całego kosmosu. W godzinkowych responsoriach następujących po hymnie nieszpornym do NMP czytamy: „P: Jam sprawiła na niebie, aby wschodziła światłość nieustająca. W: I jako mgła okryłam wszystką ziemię". *Droga do nieba. Modlitewnik*, Opole 1993.

[42] „Raniutko, nic nie widać we mgle, / trochę dwa domy, resztę słychać, / ciepło, zanurzenie, zawieszenie / czas na uwięzi" napisał Białoszewski w tomie *Odczepić się* (1978) w wiele lat po wystawieniu *Wiwisekcji*. A zaraz potem: „Mgła zleciała. / Wszystko rusza". M. Białoszewski, *Utwory zebrane*, t. 7, Warszawa 1994, s. 86, 100.

oczyszczenia i powtórnych narodzin świata. W *Wiwisekcji* palcowi doktorowie, skarceni jak dzieci za swą zarozumiałość, kulą się w opiekuńczych objęciach wodnej matki.

Ale doktorowie mówią także o jeszcze innym oku, oku ludzkim, które nie nasyca się widzeniem „wszystkich rzeczy trudnych", jak głosi jeden z biblijnych proroków[43]. Ostateczna konkluzja Palców odsyła nas do słynnych wersetów ze wstępu do Księgi Eklezjastesa:

> Pokolenie przemija i pokolenie nadchodzi, a ziemia na wieki stoi. Słońce wschodzi i zachodzi, i wraca do miejsca swego, i tam znowu wschodzi, krąży na południe i skłania się ku północy. Przebiegając wszystko wokoło, idzie wiatr i wraca się do kręgów swoich. Wszystkie rzeki płyną do morza, a morze nie wylewa; do miejsca, z którego wyszły rzeki, wracają się, aby znowu płynąć. Wszystkie rzeczy trudne, nie może ich człowiek wypowiedzieć. Nie nasyca się oko widzeniem ani się ucho napełnia słyszeniem. Cóż to jest, co było?[44]

Wszystko, „co się dzieje pod słońcem" – przekonuje Eklezjasta – jest dla ludzi niezrozumiałe. Mimo to podejmują oni ciężar poznania ukrytego porządku rzeczy, wszak „to zajęcie najgorsze dał Bóg synom człowieczym, aby się nim trudzili" (1,13). Doktorowie Białoszewskiego świadomie wypełniają swój obowiązek: „Po to nam dano tę trudną zabawę myślenia, aby się nią dręczyć..." – wyzna za chwilę Kciuk Prawy, parafrazując proroka. Eklezjasta będzie ukrytym patronem drugiej części potyczek doktorów z rzeczywistością.

Miłość i śmierć

Rozwidnienie w rodzaju księżycowym, pełno cieni. Na miejscu Grzebienia wisi Solnica. Palce Prawe pozostają bez zmian. Palce Lewe przez podciągnięcie kryz na czubki brzuśców zamieniły się w damy zakwefione w czepkach. Kciuki w pewnym odosobnieniu, jako samotnicy. Lewy z naparstkowym przykryciem głowy. Prawe Palce wchodzą, siadają na najniższym stopniu amfiteatru.

[43] Pismo święte, Ks. Ekl. 1, 8.
[44] Tamże, 1, 4-9.

W tekturowym pudełku kryształowy żyrandol refleksami swych misternie rżniętych ścianek niczym gwiazdami rozświetla noc. Czy symbolizuje coś więcej niż nocny firmament? Gdybyśmy podczas spektaklu Białoszewskiego zapalili nagle światło, zobaczylibyśmy kucającego albo klęczącego poetę, który gestami rąk i głosem adoruje szklaną, dwumiseczkową solniczkę. Światło gaśnie, w pudełku wschodzi księżyc. Palce Prawe tęsknie spoglądają w gwiazdozbiór Solnicy. Grają poetów i kochanków:

PRAWY KCIUK (*samotnik*): Piękny wieczór, pocięty pierwszą drzemką kwiatów. I na łodygach powietrza pobrzękują kryształy.

Piękny wieczór i piękny opis... Jesteśmy w ogrodzie, wśród kwiatów i drzew, których pnie i gałęzie w księżycowej poświacie rzucają na ziemię długie, splątane cienie. Łatwo się w nich skryć i łatwo zagubić. Nieruchome, zimne powietrze lśni w blasku kryształowych gwiazd.

PRAWY MAŁY (*podnosząc się*): Gdzie jesteś, gdzie błyśniesz, kochanko moja, Czelesto?...

Prawy Mały czeka na swoją oblubienicę, tęsknie przywołując melodię słów Pieśni nad Pieśniami, tej najpiękniejszej pieśni o miłości. Ale czy rzeczywiście wygląda kobiety? Wszak jej romantyczne imię to przecież nazwa instrumentu, na którym zdolny muzyk wygrywał niebiańskie melodie. Prawy Mały tęskni za kochanką, ale szuka jej wśród gwiazd, zgodnie zresztą z najdawniejszą tradycją, według której spotkanie gwiazd na niebie było znakiem miłosnych zaślubin[45]. Palce Prawe przeżywają swoją miłość jak poemat, przypominając „błękitnych" kochanków z wiersza Józefa Czechowicza, którzy „spotykają się nocą", by rozmawiać o „gwiazdach widzianych przez poezję"[46]. Białoszewski, podobnie jak autor *Więźnia miłości*,

[45] Gdy Cezar zdążał do Kleopatry, jej słudzy wyglądali niebieskiej syzygii, gdy Julia oczekiwała swego Romea, patrzyła w niebo, modląc się do Nocy: „Daj mi Romea, a po jego zgonie / Rozsyp go w gwiazdki! A niebo zapłonie / Tak, że się cały świat w tobie zakocha / I czci odmówi słońcu". W. Szekspir, *Romeo i Julia*, tłum. J. Paszkowski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, Warszawa 1963, a. 3, sc. 2.

[46] J. Czechowicz, *Więzień miłości*, w: *Wybór poezji*, oprac. T. Kłak, Wrocław 1985, s. 16.

subtelnie parodiuje ich styl, zaznaczając niekiedy kwestie niemal żywcem przeniesione z pieśni miłosnych. W *Wiwisekcji* kryształowy ogród jest symbolem idealnej, ale nieco chłodnej, nie-ziemskiej miłości.

Eterycznych gwiazd-kochanek w literaturze miłosnej świeci bez liku, ale większość z nich, jak choćby boska Kleopatra, okazywała się nie tylko gorącymi kobietami, ale też przebiegłymi intrygantkami, o czym „błękitni" kochankowie przekonują się zwykle za późno. Prawy Mały to jeszcze jeden z tych poetów, którzy idealizując swoją wybrankę, kocha się przede wszystkim we własnej duszy. Gdy do ogrodu, niczym weselny orszak w Pieśni nad Pieśniami, wejdą rzędem kobiety, zapatrzony w gwiazdy Palec zrazu nie zauważa swojej kochanki:

LEWY MAŁY (*pochylając się ku Prawemu Małemu*): Nie poznajesz białych podfruwań mojego nagłowia?

Nie poznaje i zamiast zwrócić się do roznamiętnionej (te podfruwania!) kobiety, wygłasza wersety przypominające starożytną pieśń zaślubin. Prawe Palce – mężczyźni – przeżywają swoje zakochanie jak oblubieńczy rytuał, Lewe Palce – kobiety – oczekują prawdziwych pieszczot i pocałunków. Gdy zamiast nich otrzymują piękne słowa, stają się nieprzyjemne niczym wybranka Don Kichota:

LEWY SERDECZNY: Skończyłam właśnie smażyć placki...
Podczas suszenia pod ich krążki podkładałam twoje listy, wybacz...

Nie ma jednak tego złego... Wspomnienie rozgrzanej patelni poruszyło przynajmniej zmrożone serce samotnego Kciuka Prawego: „Zbrzydłem widocznie mojej najcieplejszej jak ludziom śnieg w marcu". Miłosne metafory „błękitnych" kochanków komponują się w zupełnie konkretny obraz marcowych roztopów. Oblubienice nadal żądają dowodów miłości i rozgrzewają ich swoimi pożądliwymi spojrzeniami.

LEWY ŚREDNI (*do Prawego Średniego*): Kawalerze, nie ślizgaj się po mnie spojrzeniem jak po rynnie... przysięgnij.
PRAWY ŚREDNI (*w ukłonie*): Stopiłem się w miseczkach twoich oczu, przysięgam.

Robi się jeszcze goręcej, niemal jak na pustyni...

PRAWY WSKAZUJĄCY: W taką noc ujrzał ze węgłem piramidy po raz pierwszy Cezar Kleopatrę.
LEWY WSKAZUJĄCY: I tak ją potem gonił w kwadrat przez cały eocen, miocen i pliocen...
I co dalej? Za darmochę?

Tę ostatnią kwestię Lewy wypowiada „na stronie", do publiczności. Palce na chwilę wychodzą z ustalonych ról i, niczym aktorzy w jarmarcznej budzie, dopraszają się zapłaty. Właśnie odegrali romantyczną etiudę o miłości, która od wieków rządzi ludzkimi sercami. Miłosna gonitwa Cezara za Kleopatrą wypełnia praktycznie całą ziemską historię – podstawa piramidy to, jak wiemy, symbol Ziemi – i można by o niej pleść (pliocen, pliocen!) w nieskończoność. Ale nie za darmo...

Grają dalej. Z solnicy – nieba kochanków – zamiast soli lecą teraz ćmy i roją się jak pocałunki zakochanych:

PRAWE PALCE (*pieszczotliwie*): Ćmy – ćmy – ćmok!
LEWE PALCE (*mizdrząc się*): Klosz – klosz – cmok!

Pocałunki rozdawane po omacku w miłosnym zapamiętaniu okazują się jednak pocałunkami śmierci, bo przecież klosz gorący...

Z oddali dochodzi nas głos Kciuka Lewego, być może kochanki Kciuka Prawego? Kochanki miłośnie rozpalonej – stąd francuszczyzna, i stęsknionej – stąd w tej bolesnej skardze romansowe wtręty wschodnie: „Tużu-tużu serce bołyt samotne". Kciuk Lewy zdaje się jednak drwić z roznamiętnionych kochanków, a ostrze swego sarkazmu kieruje przeciwko Kciukowi Prawemu. To między nimi, Kciukami-samotnikami, rozgrywa się właściwy dramat. Żaden z nich nie należy do miłosnej grupy Palców Lewych czy Prawych, obaj też z dystansem komentują zdarzenia. Wiąże ich uczucie, tyle że Kciuk Lewy „z naparstkowym przykryciem głowy" – a więc chyba kobieta, choć raczej żona w czepcu niż kochanka – nie kokietuje swojego partnera, lecz zazdrośnie wyrzuca mu domniemaną zdradę. Tamci, zasypywani gwiezdnym pyłem z solniczki, całują się na-

miętnie, a Kciuk Prawy, trochę z żalem, a trochę z ironią, rozmyśla nad sensem romantycznej miłości:

KCIUK PRAWY: Przejrzyste ziarnko twoich marzeń
twoja najmilsza
wlepiła się w witraż fatamorganą palony.

Kobieta w czepcu tym razem reaguje dosadniej, choć zgodnie ze swoim wschodnim temperamentem: „Byzantyjskaja blat'", co odnosi się chyba do Kciuka Prawego, a może do jego nierealnej oblubienicy. I tak, tęskniąc, wyrzekając i klnąc, Kciuki burzą słodki romans.

Sędziowie

Rozgoryczenie udziela się nagle wszystkim Palcom. „Siadają stronami na stopniach amfiteatru" i – niczym sędziowie – zaczynają dyskutować o przemijaniu i sensie ludzkiej egzystencji na ziemi. Melodramat, jak zwykle, kończy się w sądzie, chociaż nikt do tej pory nikogo nie zabił. Ale z każdym kolejnym pocałunkiem umiera miłość! Kciuk Prawy będzie oskarżycielem ziemskiego porządku. „Wylężone po to, ażeby zaraz upiekły się na kloszu" mówi o ćmach-pocałunkach, a może także o ludziach. Małe reagują spontanicznie: „Co za niesprawiedliwość!", „Gdzie obiektywne sumienie?" Pytanie to, skierowane chyba do samego Stwórcy, Kciuk Prawy przewrotnie adresuje do sędziów: „To dlaczego obiektywności nie zaszczepicie sumienia, obywatele sędziowie?" To celne pytanie, bo przecież sędziowie najlepiej powinni wiedzieć, że w sformułowaniu obiektywnego sądu sumienie raczej przeszkadza. Wiadomo jednak, że kwestia „obiektywnego sumienia" to w gruncie rzeczy pytanie o Bożą sprawiedliwość. Sędziowie jeszcze nie zdają sobie sprawy ze skutków takiej dyskusji, ale już za chwilę wyślą Prawego Kciuka „na piętno", potwierdzając swoją ludzką bezradność. Tymczasem kobiety wytkną im jeszcze jedną niekonsekwencję:

KCIUK LEWY (*z wyrzutem*): O ściany do szczepów winnych!
Dajecie po sobie beztrosko
rosnąć łodygom miłosnym

co, pamiętając o symbolice Pieśni nad Pieśniami, należy chyba rozumieć jako wymówkę skierowaną do tych, którzy wbrew rozsądkowi idą na lep miłości. Albo też: pomimo świadomość końca, chwytają się życia niczym roślina muru.

Reakcja sędziów jest zaskakująca. Wstają i siadają, zadając kolejno pytania nie odnoszące się bezpośrednio do akcji sztuki, za to istotnie związane z sensem odgrywanej właśnie sceny sądu nad ziemską niesprawiedliwością:

PRAWY MAŁY: „A jaka to pora?
PRAWY SERDECZNY: Wiek który?
PRAWY ŚREDNI: Czas który?
PRAWY WSKAZUJĄCY: Radość która?
WSZYSTKIE PALCE: Niedola która?"

Białoszewski kwestie Palców opatruje cudzysłowem, sygnalizując ich cytatowość. I rzeczywiście, nagła przemiana kochanków w sędziów (którzy nb. przemawiają słowami wiersza Norwida *Do Bronisława Z.*), przywodzi na myśl inne dzieło sztuki scenicznej – *Sędziów* Wyspiańskiego. Pytanie, jakie stawia Wyspiański, opowiadając mroczną historię miłości, zdrady i zbrodni w galicyjskiej wsi, dotyczy właśnie obiektywnej, czyli Bożej, sprawiedliwości.

Więc Sprawiedliwość zwycięża
Złe. Więc Bóg o swoich pamięta[47]

– przekonuje zbrodniarza Natana jego brat, Joas. Jako jedyny sprawiedliwy, młody Joas umrze wkrótce na klepisku w żydowskiej karczmie. Zrozpaczony ojciec Joasa, stary Żyd Samuel, w dramatycznej modlitwie spiera się z Bogiem, staje się sędzią jego wyroków, uznając na koniec swoją winę i Boży porządek. Palcowi sędziowie Białoszewskiego przez chwilę podążają jego śladem. Swoimi pytaniami ogarniają niejako wszystkie ludzkie „radości" i „niedole", odsyłając nas do źródła rozważań o Bożej sprawiedliwości, do Biblii. W ich kwestiach słychać przecież także echo słów Eklezjasty, który na przekór oczywistym dowodom, pomimo nieszczęście i śmierć sprawiedliwego, broni

[47] St. Wyspiański, *Sędziowie*, *Dramaty wybrane*, t. 2, Kraków 1972, s. 405.

odwiecznego porządku, przekonując, iż „wszystkie rzeczy mają swój czas”[48].

Palce szybko jednak tracą wiarę i moc sądzenia. Zdezorientowane i sprowokowane przez Kciuki, staczają się w trywialność. Kryształowy wieczór kochanków Kciuk Prawy nazwie „porą selera”, który rymuje się z „felerem” z wierszyka Jana Brzechwy i przypomina sędziom o ich bezradności. Obrażeni sędziowie zamieniają się w moralistów strzegących czystości zasad i okolicznych panienek, w czym na powrót przypominają sędziów Wyspiańskiego, jednak nie Joasa i tragicznego Samuela, lecz głupich urzędników z finału sztuki.

KCIUK PRAWY: Pora selera.
KCIUK LEWY: Czuwania.

Sędziowie zwierają szyki:

PALCE PRAWE (*w przerażeniu*): Strzeżona!
KCIUK LEWY i KCIUK PRAWY: Wygogolona.
LEWE PALCE (*obrażone*): O... też!
PRAWY WSKAZUJĄCY: Nasza straż nocna!

I „podrywają się w rembrandtowską grupę” ze słynnego obrazu, na którym wśród uzbrojonych mieszczan niczym gwiazdy świecą dwie postaci: kobiety podnoszącej się z bruku ulicy i mężczyzny rozmawiającego z dowódcą nocnej straży. Oboje łączy złota poświata ich ubrań, a więc może także miłość. On pełni służbę, a ona nocą, nie bacząc na zasady przyzwoitości, jak kochanka z Pieśni nad Pieśniami, szuka swego oblubieńca i trafia na nocną straż, kompromitując siebie i jego. „Więc co będzie ze sprawiedliwością”, pytają znowu Palce Lewe, ale teraz o wiele łatwiej przyjdzie im wydać wyrok. Już nie muszą rozstrzygać trudnych kwestii filozoficznych. Sprowokowani, „piętnują” Kciuka Prawego za naruszenie zasad mieszczańskiej przyzwoitości, choć w gruncie rzeczy drażni ich jego dociekliwość wolnomyśliciela. Wysyłają Kciuka „na piętno” niczym na stos, ale odstępują od wykonania egzekucji:

[48] Pismo święte, Ks. Ekl. 3, 1-15, s. 793.

KCIUK PRAWY (*skazaniec*) *spokojnie*:
Kupa starych sznurków w szufladzie.
Zagmatwany problem.

– podobnie jak problem niedawnych scholastyków, którzy wikłali się w teologiczny dyskurs o Bożej prawicy trzymającej wszystkie sznurki.

MAŁY PRAWY: I nie tylko ze ćmami.

– czyli z miłością i śmiercią. Kciuk Prawy wygrał. Palce rezygnują z egzekucji, ponieważ nagle dostrzegają inne przykłady „obiektywnej" niesprawiedliwości. Wspominają o winnicowych robotnikach z Ewangelii i o tych, „co na salę spóźniają się i zaraz zajmują wolne, choć nie swoje, miejsca w pierwszym rzędzie..." To już przytyk do publiczności zgromadzonej przed pudełkowym amfiteatrem. Dostaje się też „ptakom niebieskim", czyli tym, którzy w ogóle nie pracują, a Pan ich dokarmia, skądinąd piętnowanym skutecznie także przez komunistyczną propagandę, czego Białoszewski mógł doświadczyć na własnej skórze. Nic więc dziwnego, że w *Wiwisekcji* słychać nagle głos przewodniczącego egzekutywy partyjnej: „Panowie sędziowie, panie sędziny! Radźmy, raaadźmy!" To oczywiście Kciuk Lewy, karykaturalna i sarkastyczna kopia Kciuka Prawego. Prawy, opuszczając głowę, wyznaje bezradnie: „Po to nam dano tę trudną zabawę myślenia, aby się nią dręczyć". Jedyne, co im pozostaje, to „strzec wagi" – kryształowa, dwumiseczkowa solnica zwisająca nad ich głowami przypomina wagę – strzec, „żeby nie chybotała" i „nie oszukała". Palce mówią o sprawiedliwości ludzkiej, o ludzkim rozsądzaniu sporów, jak tu jednak jej przestrzegać, skoro cały świat zdaje się być niesprawiedliwie urządzony i – jak głosi prorok – „wszystko jednako przychodzi na sprawiedliwego i bezbożnego"[49].

Podobnie doktorowie-sędziowie w drugiej części *Wiwisekcji*. Kciuk Prawy zaszczepił Palcom nieufność do sądów Pana, który „za złe karze", ale toleruje leniwych robotników, nie mówiąc już o śmierci. Palce, podrażnione „pewno-

[49] Pismo święte, Ks. Ekl. 9, 2-4.

ścią siebie" solnicy-wagi, dla zwiększenia pewności własnej postanawiają zapalić pochodnie.

PRAWE PALCE (*wyskakując rytmicznie w górę*): Z pryzmatów solnicy wyskakują pochodnie.

Wygląda to tak, jakby Palce chciały zabrać solnicy trochę światła, a więc uszczknąć odrobinę jej boskości. Lewe Palce – kobiety – przestraszone tym odważnym gestem zaczynają wątpić w prometejski plan mężczyzn. „A może to panny głupie?" – pytają i „przechodzą z areny na górę, udając szereg panien biblijnych". To te, które czekając nocą na swego wybranego, nie wzięły zapasu oliwy. Ich lampy zgasły, a pan młody nie wpuścił ich na ucztę weselną. Cóż za niesprawiedliwość! Gdzie miłosierdzie? Kciuk Lewy – wieczny podżegacz – uspokaja kusząco: „E, chyba mądre jesteśmy, bo dajemy cieniutkie cienie, tak cienkie, że i bez jednego wymiaru..." Ojej, panny znikają! Cień „bez jednego wymiaru" może rzucać tylko linia prosta. Jej cieniem jest bezwymiarowy punkt wielkości zero, czyli... nic! Kciuk Lewy, jakby mimochodem, z głupim uśmieszkiem na twarzy, powraca do swej dawnej koncepcji nicości oznaczanej przez punkt, w którym zbiegają się linie bytu. To boskie zahaczenie czy też oparcie znowu okazuje się nicością. Truteń triumfuje!

PRAWE PALCE (*ku Lewym*): Sprawiedliwość cienkich cieni.

– przez skojarzenie z „nocą długich noży" oznacza po prostu prawo silniejszego. Tak Palce zdają się rozumieć Boże wyroki, boską sól – symbol życia, czystości i przymierza z Bogiem – nazywając w końcu „gomoreją w solnicy". „Gomoreja" to skrzyżowanie gomory z logoreą, mieszanka ludzkiego znieprawienia z bełkotliwym i grzesznym słowotokiem. Trudno się więc dziwić, że w tej sytuacji przymierze bosko-ludzkie znowu zostaje zerwane.

Kuchenna wieża Babel

Grzebień „znikł", solnica zostaje „wniebowzięta". Czyżby w tym nagłym uniesieniu solnicy – całkowicie poza kontekstem rozgrywanej sytuacji – krył się obraz wnie-

bowzięcia Maryi? Tej największej z boskich oblubienic, której posągi przyozdabia się wiankiem z gwiazd?[50]

LEWY MAŁY (*kurcząc się*): Podłoga łapie białe okruchy.

To deszcz, który spuszcza biblijny Stwórca, by ukarać ludzi, i sól wyjaławiająca ziemię i języki Palców. A może także łzy zatroskanej mamy? Palce przechodzą kolejny kryzys w kontaktach z Najwyższym, znowu nabroiły. Ich dialog staje się coraz bliższy wypowiadanego z zapamiętaniem bełkotu:

LEWY SERDECZNY (*kurcząc się*): Mama poszła za firankę.
LEWY ŚREDNI (*kurcząc się*): Mama poszła za Diogenesa.
LEWY WSKAZUJĄCY (*kurcząc się*): Powiedziała święta Klara,
Że z nich będzie świetna para.
KCIUK LEWY (*zakręcając się*): Absalon zrodził Natana,
Natan zrodził Pantalona.
KCIUK PRAWY (*z namaszczeniem, kurcząc się*):
Sama pani
zakazała,
żeby woda
nie kapała.

Słowa lecą jak deszcz i sól, która traci swój smak. Logorea w dramacie Białoszewskiego to splot wierszyków i dziecięcych wyliczanek, tak jakby Palce, nieustannie „kurcząc się" na deszczu, powoli stawały się coraz młodszymi dziećmi. Może dlatego skandując swoje śmieszne formułki dwa razy wspominają o mamie i jej zaślubinach? Wybrankiem jest Diogenes, ten z beczki, a błogosławi im św. Klara. Absurd dziecięcej gadaniny. A jednak, choć pochodzą z zupełnie różnych „parafii", Diogenes i św. Klara na swój sposób hołdowali życiu ubogiemu, egzystencji „minimum". Historycy wspominają także skandal związany z małżeństwem cynika, który uwiódł swoim wdziękiem i mądrością życiową córkę bogatych mieszczan.

[50] „Nad niebiosa Twoje skronie / Gwiazdami Twój wieniec płonie" – pisze Adam Mickiewicz w *Hymnie na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*, *Dzieła*, t. 1, op. cit., s. 127.

Ale mama kurczących się Palców to zupełnie inna kobieta. To „pani", która kazała zakręcić wodę. Jaką wodę? No, tę z wyliczanki. Ale może także tę, która kapie na Palce, deszcz z solnicy. Jak to możliwe? Czyżby mama była w niebie i miała moc wstrzymywania boskiej kary? „Poszła za firankę", możliwe więc, że umarła (tak samo, wyskakując z okna, umrze Teosia w *Osmędeuszach*, której welon „firta się" jak śmiertelna firanka!), a jej ślub z Diogenesem to zaślubiny niebieskie. Niemożliwe, Diogenes nie był Bogiem. Ale też nie miał biblijnych przodków, a w wyliczankach Palców mowa o Absalonie (właściwie Absalomie) z rodu Dawida, z którego wywodził się też Jezus – oblubieniec klarysek. Ale Palce wspominają też Pantalona, bo przecież to tylko zabawa, ot, takie bełkotliwe, dziecięce wyliczanki: „Es-es / Stary pies!, Uka-uka / stara suka!", „Raz-dwa-trzy, / odchodź ty!!!" – skandują Palce.

PRAWY MAŁY (*miota się*): Jak nie ty,
jak nie ty,
to – kto...

Wyliczanka przynosi nagłe opamiętanie. W jej prostym schemacie kryje się bowiem śmiertelne memento! Nagła świadomość nieuchronnej śmierci wytrąca bohaterów *Wiwisekcji* z wyliczankowej ekstazy. W pomieszaniu języków Palce, podobnie jak Eklezjastes, dostrzegają zemstę solnicy, pamiętając o karze, jaką Bóg spuścił na budowniczych wieży Babel:

KCIUK PRAWY (*z zakołysaniem*): Pomieszały nam się języki!
KCIUK LEWY (*z zakołysaniem*): Gadamy chyba bez tołka!...
LEWY MAŁY: Mści się solnica za rozgrzebywanie
KCIUK LEWY: soli sprawiedliwości,
KCIUK PRAWY: sprawiedliwości soli.

Rozgrzebywanie soli to niezwykle konkretna metafora pychy ludzkiego rozumu. Dziecięce palce grzebią w solnicy, wysypując na stół jej cenną zawartość. Za takie zachowanie łatwo można dostać po łapach. Palce rozgrzebują sól bożych tajemnic, Bogu-solnicy stawiając pytania o sprawiedliwość. „A to jej rzecz" – stwierdza teraz Prawy Mały.

„Stoi na stole – niech stoi" – dodaje Lewy Serdeczny, zgadzając się na ustanowiony czy może ustawiony – na ziemi i na stole – porządek rzeczy. Dlatego nie wolno „obrażać przedmiotów" – cząstek boskiej całości. Doktorowie w starciu z grzebieniową „rzeką przeciw rozumowi" zaakceptowali paradoksalność Najwyższego. Teraz, przestraszeni wizją własnej skończoności, przystają na „pozalogiczną sprawiedliwość" Boga, porzucając buntownicze domysły. „Tylko to znalazłem, że Bóg uczynił człowieka prawym, a on sam wdał się w niezliczone dociekania" – głosi Eklezjasta[51]. Na własną zgubę, zdają się dopowiadać palcowi doktorowie, w liturgicznie, na wschodnią modłę wyśpiewywanych prawdach powracając do początkowej wizji biblijnego proroka:

KCIUK LEWY (*kołując, basem*): Słońce wschodit i zachodit...
KCIUK PRAWY (*kołując, basem*): A wraca do miejsca swego, kędy wschodzi.

Kołując Palce odbudowują w sobie wiarę i kosmiczną świadomość:

LEWE PALCE (*kołując*): Prawda była, zanim Ziemia zaczęła się obracać dookoła Słońca.
PRAWE PALCE: Obracajmy się dookoła solnicy.

– jak planety wokół boskiego słońca. „Wszystkie Palce wprawione już w ciągłe obroty".

LEWE PALCE (*kołują*): Uczcijmy pismo przedmiotów.
PRAWE PALCE (*spiralując*): Spiralą abstrakcji.

– nawołują, ponownie korząc się przed rzeczą i prawdą, która ich przerasta. Czyżby znów zamierzali wygłosić litanię paradoksów, jak uczynili to w cieniu zagniewanego Grzebienia? Tym razem – nie. Doktorowie przyjmują świat taki, jaki po prostu jest, a „spirala abstrakcji" znajdzie swoje teatralne i domowe ukonkretnienie w „byle sprężynie", „choćby w trzepaczce!"

[51] Pismo święte, Ks. Ekl. 7, 29.

Egzystencjalne tango

Na scenę „wkręca się od dołu spiralnie Trzepaczka do piany", a Palce – zamiast godzinek – śpiewają i tańczą tradycyjną pieśń miłosną – tango:

Ta – da
ta – da-da
ta-da
ta-da-da

„Tańczą figurowo z przegibami", a zza tekturowego przepierzenia dobiega tubowy głos poety. Zauważmy: z przedmiotów, które do tej pory pojawiały się w jego pudełku, tylko Trzepaczka przemówiła do Palców i publiczności jako osobny bohater dramatu! Przedmioty-ciała niebieskie milczały, jak milczy niebo, działając na ludzi za pośrednictwem ich wyobraźni. Trzepaczka należy do innego porządku, porządku ziemi – wchodzi na scenę od dołu i śpiewa. Jednocześnie stanowi wielką syntezę porządku kosmicznego, na który wreszcie trafili palcowi doktorowie.

Trzepaczka, a w istocie sprężyna, to w rupieciarni Białoszewskiego przedmiot zupełnie wyjątkowy – podręczny model rzeczywistości. Rzeczywistości oglądanej od środka, a nie z zewnątrz, jak czynili to doktorowie przywołując model kosmicznej piramidy. Sprężyna to jakby wewnętrzny, ukryty mechanizm abstrakcyjnego czy symbolicznego ostrosłupa. Jednym końcem przyczepiona jest do ziemi, drugim celuje w niebo. Ale najważniejszy jest środek, czyli zwoje sprężystego drutu, które sprężają się i rozprężają, wydłużają i kurczą, słowem – pracują, gromadząc, wydatkując i znowu gromadząc ciągle odnawiającą się energię. Jak kosmos obracających się planet i gwiazd, jak pokolenia umierających i rodzących się ludzi, jak człowiek zasypiający i budzący się nad ranem, jak płuca wdychające i wydychające powietrze, w końcu jak rozum nieustannie skręcający i rozkręcający spiralę myśli. W stałym, czasem skomplikowanym i nieuchwytnym, a czasem wyraźnym rytmie życiowych przyspieszeń i wyhamowań. Jak w tangu. Tańczą Palce, Trzepaczka śpiewa:

Jak-do-mnie-dooszło
na wspólnej osi
rzeczywisto-ości
te-eeej
In-nej
zapeewne nie ma
a na to
moje pytanie
odpowiedź
sam taniec
mi da.

Tajemnicza „ość" z godzinkowego hymnu Palców, w której rozpoznaliśmy odprysk bożej „miłości", okazuje się po prostu morfemową cząstką „rzeczywistości". Tej tu, ziemskiej, bo innej „zapewne nie ma", choć istnieje „oś", na której rzeczywistość kręci się jak globus na drążku. Nieważne naprawdę, gdzie znajdują się końce osi i na co wskazują. Ważne, by nie wypaść z obrotowego rytmu rzeczywistości. Ale jak połączyć oś – ziemi i rzeczywistości – z trzepaczką? Bardzo prosto. W sferze rzeczy z ich połączenia powstaje dziecięcy bączek-globus, w sferze wszechrzeczy – spirala codzienności, którą można się wkręcić w niewiadome. Pamiętajmy jednak, że w pudełku Białoszewskiego podskakuje zwykła kuchenna trzepaczka, a jej zmetaforyzowany taniec – podobnie jak cała sprężynowa teoria rzeczywistości i samo życie – może okazać się zwykłym biciem piany.

PALCE (*krok przejściowy*):
Da-da
ta-da-da
ta-dada
ta-dada
da-da-da

Umknęło nam jednak pytanie Trzepaczki: „Jak-do-mnie-dooszło", czyli „jak mi ktoś doniósł", ale też: „skąd się wzięłam?", „kto mnie stworzył?", „skąd przychodzę?" – jedno z podstawowych pytań ludzkiej egzystencji, implikujące natychmiast pytanie o cel wędrówki. Mimo iż omija

ono abstrakcyjny spór o Byt czy istotę Najwyższego, podobnie jak tamte kwestie przekracza horyzont poznawczy człowieka. Trzepaczka nie próbuje na nie odpowiedzieć. A raczej odpowiada – tańcząc, czyli po prostu żyjąc. Śpiewa przy tym swoje egzystencjalne tango, którego sens zawiera się w prostym przeciwstawieniu, a może implikacji.

GŁOS TUBOWY (*rytm tanga*):
Jestem nie jestem
białe niebieskie

Niebieski, kolor tradycyjnie symbolizujący wiarę i duchową harmonię, dla Białoszewskiego jest kolorem śmierci. Dosłownie i symbolicznie. Gdy człowiek umiera, jego trup sinieje, a dusza unosi się do niebieskiego nieba[52]. Białoszewski niebo kojarzy ze śmiercią, a śmierć – z niebem. Dlatego w jego dramatach i wierszach będzie ona niebieska. Z kolei życie oznaczył poeta kolorem białym, od powietrza, od bieli żywego ciała, w końcu od piany, którą ubija trzepaczka! A więc najpierw „białe", potem „niebieskie", niezależnie czyś mędrzec czy kiep:

rozum czy maczek
zwoje trzepaczek

czyli wiecznie odnawiająca się, skomplikowana i męcząca egzystencja, po której śmierć, powrót i odpoczynek, także od zawiłych problemów:

wracam do szpulki
westchnienie ulgi

Obojętne stają się:

złożoność akcji
giętkość abstrakcji...

Wszystkie splątane sznurki ludzkiego poznania jakby samoczynnie nawijają się z powrotem na jeden kłębek.

[52] Podobnie na słynnych obrazach A. Wróblewskiego z cyklu *Rozstrzelania*. O niebieskiej śmierci pisał też G. de Nerval w *Córkach ognia*.

Z powrotem, bo w *Wiwisekcji* ludzki koniec jest powrotem do Początku.

Do początku – początku przedstawienia – wracają też Palce, jak w prologu rytmicznie skandując obco brzmiące, cytowane słowa:

„Gut is fun a haser a hor,
gut is fun a haser a hor".

Palce kłaniają się „symetrycznie, do widzów", powtarzając swoją „egzotyczną" pieśń w bliższej im, polskiej wersji:

„Dobrze jest
wyrwać świni
choć jeden włos".

Nie, nie, także ostatnia kwestia w *Wiwisekcji* nie jest bełkotem. Dotyczy możliwości ludzkiego poznania i świetnie podsumowuje cały dramat. Białoszewski powrócił po latach do swojej świni:

FAKTYCZNOŚĆ

ani mrugnie

ja do niej coś
i chrząkam

ona nic

więc rzeczowieję
na nieruchomo

chrząkła

a wtedy ja
– ty świnio[53]

Chwilowy to tylko i bardzo dwuznaczny triumf nad „faktycznością" tj. rzeczywistością. Jedno chrząknięcie,

[53] M. Białoszewski, *Faktyczność*, w: *Oho*, Warszawa 1983; wnikliwą interpretację wiersza przeprowadził St. Barańczak w szkicu *Rzeczywistość Białoszewskiego*, w wyd. zbior. *Pisanie Białoszewskiego*, op. cit., s. 16.

jeden włos. Wielka maciora świata kusi i broni przystępu. Najważniejsze, że jest.

Suma wszystkiego

Gra skończona, palcowi aktorzy schodzą ze sceny powtarzając w zapamiętaniu frazę, która tym razem nie odsyła do dzieciństwa ludzkości, ale – do dzieciństwa samego poety[54]. Łatwo jednak zauważyć, że „grecki" dytyramb z prologu sztuki brzmi jak dziecięce „patataj", a kontekstem dla żydowskiego powiedzonka, które poeta mógł usłyszeć na przedwojennym Lesznie, jest jedna z ksiąg Starego Testamentu. Prolog i epilog *Wiwisekcji* spotykają się więc w punkcie, który stanowi swoistą syntezę kultury europejskiej – „dzieckiem" przez Białoszewskiego „podszytą" syntezę poetyckiego żywiołu Greków i życiowej mądrości Żydów.

Dwa porządki – kulturowej pamięci i dziecięcej wrażliwości – nieustannie krzyżują się w języku palcowych doktorów. Białoszewski napisał dzieło „epokowe", to znaczy, imitując rozmaite gatunki mowy poetów, teologów, kapłanów czy proroków, przeprowadził nas przez kilkanaście stuleci ludzkich zmagań z nieprzeniknionym i niewypowiedzianym Bytem, pytając przy tym o sens i porządek ziemskiej egzystencji człowieka. Wędrówka ta ma oczywiście charakter umowny i bardziej przypomina poetycką zabawę niż teatralizowany wykład z teologii czy filozofii. Białoszewskiego nie interesuje też prosta stylizacja. Każdy z przywoływanych tu lub tylko sugerowanych wzorów wypowiedzi, stylów mówienia, gatunków znajduje w dramacie swój poetycki ekwiwalent, a zestawiając tekst *Wiwisekcji* z wierszami z tomu *Obroty rzeczy* łatwo stwierdzić, że debiutancki dramat Białoszewskiego był w istocie autorską próbą rozmaitych języków, które w mniejszym lub większym stopniu przenikały do jego poezji. Była to próba szczególna, ponieważ języki te, poddawane groteskowej realizacji, odsłaniały poetyckie, ideowe, a nawet sytuacyjne „zaplecze" wierszy Białoszewskiego. Można więc czytać

[54] Por. M. Białoszewski, *Szumy, zlepy, ciągi*, op. cit., s. 275-276. O spotkaniach z kulturą żydowską warszawskiej ulicy Białoszewski wspomina wielokrotnie w swoich „małych prozach".

Wiwisekcję jako poetycki skrót ludzkich kontaktów z Najwyższym, można też – jako teatralny manifest poetyki Mirona Białoszewskiego.

O jej specyfice, jak zdołaliśmy się przekonać śledząc dialogi palcowych doktorów, decyduje nie tylko dowcipna zmiana frazeologicznego rejestru. Wprawdzie ten oryginalny pomysł skupia naszą uwagę na samym mechanizmie mówienia, powodując jednocześnie istotną zmianę perspektywy poznania rzeczywistości, ale to zaledwie jeden z przejawów manifestowanej tu dziecięcej wrażliwości Białoszewskiego. W *Wiwisekcji* bowiem całą historię ludzkiego poznania napędza wyobraźnia, mowa czy zachowanie rozgadanego, dokazującego, czasem podekscytowanego, a czasem znudzonego czy przestraszonego dzieciaka. Z jednej strony Białoszewski, budząc w sobie rozgadanego malca, przedrzeźnia mowę proroków i kapłanów, z drugiej zaś – w języku dziecka odnajduje swoją osobną furtkę do świata kultury i religii. Jak eremita – na klęczkach, i jak dziecko – w kucki, na swój własny sposób opowiada i przedstawia nam rzeczy wzniosłe i święte. Gadając i manipulując palcami, przeprowadza skomplikowany dowód na istnienie Bytu, dostępuje objawienia gniewu Pańskiego, odprawia nieszporne nabożeństwo, bada naturę miłości ziemskiej i niebieskiej, wszczyna spór o Bożą sprawiedliwość na ziemi, szuka ostatecznej mądrości i wyśpiewuje ją w rytmie tanga i podskakującej trzepaczki. W jego dramacie ożywają słowa świętych ksiąg i wielkich tragedii, pieśni i liturgii. Wraz z nimi przedostają się do sztuki symbole kosmiczne, układające się tu w konsekwentny, chwilami bardzo tajemniczy ciąg obrazów.

Palcowi doktorowie ciągle na nowo podejmują trud symbolizacji otaczającego ich świata. W swoich uczonych i modlitewnych dialogach przywołują najczęściej obrazy i znaki transcendentnego nieba, łatwo jednak zauważyć, że zwykle kryją one w sobie swój ziemski fundament. Rozgwieżdżony firmament, ręka Stwórcy, piramida, drabina, wędka, spirala to symbole w rozmaity sposób jednoczące boską „górę" z ludzkim „dołem". W *Wiwisekcji* znajdują one swoją konkretną realizację w postaci „bylejakich" rekwizytów, które przydając budowanym obrazom dodatkowych znaczeń czy wartości stylistycznych – ostry grzebień

jako esencja i ideowy szkielet męskiej boskości; pękata, okrągła solnica jako łagodna, kobieca forma ziemskiego macierzyństwa – same w sobie stanowią cząstkę budowanej tu mitycznej „całości".

Problem w tym, że palcowi myśliciele zbyt wysoko zadzierają głowy, to znaczy zbyt łatwo ulegają pokusie abstrahowania, czyli zacierania w stworzonych przez siebie znakach tego, co konkretne, na rzecz tego, co ogólne i powszechne. Szybko przestaje ich zajmować bezpośredni związek symbolu z rzeczywistością, chętniej zajmują się czystymi relacjami łączącymi jego poszczególne elementy, w końcu zapominając, na co symbol ów pierwotnie wskazywał. I wtedy następuje poznawczy i egzystencjalny kryzys. Wtedy doktorowie, którym ziemia nagle usuwa się spod nóg, w popłochu odnawiają w sobie umiłowanie konkretu, po czym znowu wstępują na ścieżkę symbolizacji i abstrakcji, o ile nie powstrzyma ich w tym interwencja z góry. Wreszcie po wielu próbach przeniknięcia tajemnicy Bytu, palce potwierdzają swoją poznawczą niemoc, w paradoksalnej symbolice liturgii świętej odnajdując język najbliższy ich kosmicznemu i egzystencjalnemu doświadczeniu. I są w tym zaskakująco bliscy myśli współczesnych chrześcijańskich hermeneutów[55].

Filozoficznego czy teologicznego sensu dialogów palcowych myślicieli nie zagłusza stosowany przez poetę typ dziecięcej ekspresji. Jego hymn do „istoty grzebienia" jest stylizacyjnym majstersztykiem i wystarczyłoby zamienić słowo „grzebień" na któreś z liturgicznych imion Pana, by pieśń ta mogła zabrzmieć podczas prawdziwego nabożeństwa... Ten, może najbardziej niezwykły fragment dramatu – zwieńczenie pierwszej części *Wiwisekcji* – ujawnia nie tylko świetny „słuch" poety, zafascynowanego śpiewaną

[55] „Naprawdę, bez wsparcia i pośrednictwa kosmicznego i witalnego sacrum, samo słowo stałoby się abstrakcyjne i wyrozumowane. Tylko jego wcielenie w odwieczny symbolizm bezustannie reinterpretowany, w którym słowo podlega nieprzerwanej schematyzacji, pozwala mu przemówić nie tylko do rozumu i woli, lecz także do wyobraźni i serca, to znaczy do całego ludzkiego jestestwa" – napisał Paul Ricoeur, twierdząc, że właśnie w sakramencie „bierze górę nawrót do symbolizmu [...] Sakrament jest, można rzec, odmianą obrzędową sakralności w porządku kerygmatycznym". P. Ricoeur, *Egzystencja i hermeneutyka*, op. cit., s. 380.

liturgią, ale także jego religijną wiedzę i poetycką przenikliwość, dzięki której ta metaforyczna pieśń o zwykłym grzebieniu rzeczywiście wiele nam mówi o istocie biblijnego Stwórcy. Białoszewski, tworząc swoisty, dziecięcy pastisz języka psalmów i religijnych pieśni, dokonuje zarazem jego prywatnej rewelacji.

Tym samym hymn palcowych doktorów – i cała *Wiwisekcja* – odsłania jedno z najważniejszych źródeł wyobraźni Białoszewskiego. Jest nim symbolika Starego i Nowego Testamentu, nieustannie reinterpretowana i przetwarzana przez poetę w opisie jego wewnętrznych doświadczeń. Biblijne i liturgiczne stylizacje autora *Teatru Osobnego* pokazują także, gdzie znajduje się najważniejszy dla niego wzór poezji „żywej" – poetycki dom tego awangardowego poety. Po hebrajsku „słowo" – „debar" – znaczy również „rzecz" i „wydarzenie", i rzeczywiście staje się nim w ustach proroków i kapłanów. Białoszewski, by zamieniać słowa w rzeczy i za ich pośrednictwem stwarzać światy, kreować sytuacje i działać na innych ludzi, założył swój teatr, zwany początkowo „teatrem rąk i przedmiotów"[56]. W *Wiwisekcji* po raz pierwszy realizuje na scenie projekt „podręcznej synekdochy" – haczykowaty grzebień zwisający na sznurku z papierowego nieba czyni narzędziem i pars pro toto samego Boga. Metafora ta, w jej rozmaitych wariantach, powracać będzie w poezji Białoszewskiego wielokrotnie. Styl Palców, którzy – wzorem biblijnych proroków – woleli mówić o rybie, haczyku, i zwykłych sznurkach zamiast o wniebowstąpieniu, stanie się codziennym idiomem poety[57].

Interpretując kosmiczne symbole, konstruowane i dekonstruowane w *Wiwisekcji* przez palcowych doktorów, nieustannie natrafiamy jednak na podskórny, a w istocie właściwy nurt tej dziwnej sztuki. Myśliciele Białoszewskiego, potykając się z tajemnicą Bytu Najwyższego, w którym niejednokrotnie rozpoznajemy oblicze starotestamen-

[56] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit.

[57] W 1978, na pocztówce przesłanej Annie i Tadeuszowi Sobolewskim, poeta napisał: „ileż to ludzi łyknęło wieczności / jak jeden sznurek / każdego ciągnie". Wiersz ten trafił do tomu *Odczepić się*, Warszawa 1978.

towego Pana, w sposób dla siebie nieświadomy, przypadkowy, przywołują obraz zupełnie innej postaci. Jest nią kobieta, wyłaniająca się w dramacie Białoszewskiego niejako spoza głównego tekstu sztuki, z cienia boskich symboli i metafor, np. jako ich słabsza realizacja, ręka uzbrojona nie w żelazną rózgę, ale grzebień. Ręka ta w hymnie doktorów staje się symbolicznym „plastrem miodu", który leczy rany, przy czym w Biblii nazywa się tak tylko wybrankę z Pieśni nad Pieśniami, a w chrześcijańskich godzinkach – Maryję. Nie wątpię, że Białoszewski doskonale o tym wiedział. Podobnie boska piramida, za sprawą lekceważonego przez filozofów cienia, okazuje się ostatecznie znakiem Bożej pośredniczki. Kobieta w dramacie Białoszewskiego kryje się niejako poza słowami rozgadanych doktorów w gramatyce ich wypowiedzi. Wskazują na nią żeńskie rzeczowniki użyte dla opisania przymiotów męskiego Boga. Jej istnienie ujawniają także figury poetyckie budowane na poziomie fonologii i morfologii poetyckiego dialogu Palców, jak choćby owa tajemnicza „oś", w której rozpoznajemy i „miłość" i „rzeczywistość". Nieprzypadkowo w drugiej, „miłosnej" części dramatu, kiedy połowa z dotychczasowych doktorów przedzierzgnie się w zakonnice, ostateczna pochwała życia należeć będzie do kuchennej trzepaczki – atrybutu gospodyni domowej.

Białoszewski nie tylko przedstawia historię ludzkiego poznania, ale też w trybie dziecięcej zabawy z historii tej niejako destyluje jej niezmienny szkielet, ziemski konkret, który bardzo przypomina nam sytuację szczeniackiego sporu z nieprzystępnym i władczym ojcem. Jego gniew łagodzi oczywiście opiekuńcza mama, która w razie czego zawsze zakręci kapiącą wodę łez. Ojciec jest w dramacie Białoszewskiego jawnym, choć milczącym partnerem metafizycznego dialogu człowieka z Najwyższym Bytem. Matka to postać pozostająca w cieniu tego historycznego sporu, grająca jednak rolę pierwszoplanową w „ratunkowym" micie pierwotnego raju. W *Wiwisekcji* ów matczyny raj jest po prostu ziemską, realną repliką abstrakcyjnego, ojcowskiego nieba. W tym miejscu zbliżamy się do sedna dramatu Białoszewskiego. Skoro górny świat form i idei jest jedynie mniej lub bardziej wyabstrahowanym odwzorowaniem tego, co na dole – zdaje się przekonywać poeta –

bez ryzyka błędu czy profanacji można ten symboliczny, filozoficzny czy naukowy system sprowadzić na ziemię, na stałe zmieszać go z konkretem rzeczy i doświadczenia. Niewykluczone, że wyjdzie to na dobre codziennej egzystencji ludzi, którzy – jak Palce Lewe i Prawe w drugiej części *Wiwisekcji* – nadmiernie idealizując świat, nie są w stanie żyć z nim w zgodzie.

Na tym w istocie polega pomysł *Wiwisekcji*, sztuki, w której coraz bardziej abstrakcyjny proces symbolizacji – ruch w górę – i konkretyzacji – ruch w dół – odbywa się nieustannie i obejmuje wszystkie poziomy ludzkiego życia, od idei do trywialnego, czasem wręcz plugawego konkretu. Białoszewski poznaje mechanizm ludzkiego poznania-instalowania się w rzeczywistości i szuka takiej formuły, która pozwoliłaby mu żyć niejako na skrzyżowaniu obu kierunków. Mityczna wizja utrwalona w chrześcijańskiej modlitwie: „jako w niebie, tak i na ziemi" zostaje przez poetę potraktowana dosłownie: ziemia w jego dramacie (a także w poezji) staje się poetycko urzeczywistnionym niebem – jego bardzo konkretnym cieniem. Właśnie tam, do ziemskiego raju matki, jak po nitce, zdążać będzie poeta w swoich kolejnych dramatach. Miejsce imperatywu obiektywnego poznania świata zajmą w dramatach i wierszach Białoszewskiego rozmaite próby obłaskawiania rzeczywistości, odnajdywania własnego, bezpiecznego i atrakcyjnego miejsca na osi życia i śmierci, bytu i nicości, wieczności i czasu przeżywanego w cieniu rozmaitych pośredniczek: poezji, sztuki, liturgii, muzyki. Tęskniąc za opiekuńczą mamą i romansując z zalotną i „świętą" rzeczywistością, która kusi jednością słowa, rzeczy i uczucia, z kobiety uczyni Białoszewski najważniejszą bohaterkę swoich dramatów. To od niej uczyć się będzie intuicji, łagodności, empatii, szacunku dla drobiazgów, wreszcie – zgody na dany nam świat.

Powiedzieć wszystko, co najważniejsze; do maksimum „natreścić" swoją poezję i przedstawić ją w formie dialogu dziesięciu postaci; powiedzieć po swojemu, ale też tak, by „sprawdzić" języki od dawna angażowane do wypowiadania spraw istotnych; mówiąc, śpiewając, recytując, pokazać podstawowy mechanizm, który rządzi ludzkim myśleniem, i spierać się z wykreowanymi za jego pośrednictwem

prawdami, by po ścieżce czyjejś mądrości dojść do własnej; przedstawić tę wędrówkę jak najprościej, w małym pokazując wielkie, i wielkie sprowadzając do wymiaru własnej egzystencji – oto poważna i prześmiewcza, wzniosła i parodystyczna, poetycka i nieco bełkotliwa *Wiwisekcja*.

„UNIESIENIA ODWROTNYCH NATUR”
(*Lepy*)

Ruchome pudełko Białoszewskiego

Żeby zagrać *Lepy*, Białoszewski powiększył swoje teatralne pudełko do rozmiarów pokojowej wnęki, a następnie odwrócił je o sto osiemdziesiąt stopni. W didaskaliach do dramatu czytamy: „Pokój do góry podłogą, z której zwisa uśpiony w fotelu Dziadek. Pośrodku od dołu sterczy żyrandol, rozgałęziający się w klosze na razie nie zapalone. Nisko – ciągi sznurów”. Opis ten dokładnie odpowiada scenografii *Lepów*, utrwalonej na kilku fotografiach podczas jednego z przedstawień w Teatrze na Tarczyńskiej. Zgromadzona w nim publiczność od początku więc domyślała się, że miejscem akcji dramatu będzie sufit, co niejako pozwalało jej przygotować się na odbiór sztuki, którą rządzi logika poetyckiej wyobraźni, a nie scenicznego realizmu.

Chodzący po suficie bohaterowie *Lepów* to postacie bardzo tajemnicze. Fenomen ich wyjątkowej natury stanie się głównym tematem sztuki Białoszewskiego. Początkowo wiemy o nich zaledwie to, iż poeta nazwał ich Sufitowymi, tworząc dla nich rodzaj gatunkowej nazwy stworzeń zamieszkujących górne rejony pokoju. Bezpośrednim odpowiednikiem Sufitowych mogą być jedynie jacyś „Podłogowi”, poprzez analogię do istot ziemskich i niebieskich. W pokoju, gdzie znajdują się Sufitowi, śpi jednak zupełnie realny, choć zaledwie szyldowy Dziadek, którego tożsamość, w umownej konwencji tego teatru, nie budzi większych wątpliwości. Dziadek, osoba za sprawą zastosowane-

go dla niej określenia zupełnie konkretna, wymachująca laską, na pewno jest człowiekiem. Jego obecność skłania więc do ujednoznacznienia statusu Sufitowych. Wobec Dziadka te dwie charakterystyczne postacie, poruszające się po scenie bądź to z ramionami założonymi na plecach, bądź ugiętymi w łokciach – dłonie wyciągnięte na zewnątrz niczym skrzydełka – nie mogą być niczym więcej, jak tylko muchami.

Szyld Dziadka zwisający ze stropu i żyrandol wyrastający z podłogi to jakby sygnatury pierwotnej i realnej sytuacji dramatu, którego głównymi bohaterami będą dwie muchy chodzące po suficie. Muchy są na dole, a Dziadek na górze, gdyż technicznie właśnie tak, odwracając pudełko sceny, najłatwiej było pokazać życie much skojarzone z życiem człowieka. Sufitowi są muchami i jako muchy – nieustannie konwersując – przeżywają dramat swego istnienia. Tematem ich specyficznej rozmowy będzie przede wszystkim natura stworzeń ulotnych, choć lęgnących się na ziemi. *Lepy* nie są jednak dialogiem spersonifikowanych insektów, rozprawiających o sobie językiem pomysłowego nauczyciela biologii. Ich rozmowa w niczym nie przypomina jakiejkolwiek obiektywnej analizy. Przeciwnie, Sufitowi, ciągle komentując własne reakcje, w pewnym sensie próbują uciec od wiedzy na swój temat. Jednocześnie sam językowy mechanizm ich autorefleksji odsłania prawdę o muszej naturze Sufitowych, przybliżając jednocześnie, a może nawet powodując ostateczną katastrofę bohaterów *Lepów*. Przebudzony Dziadek wywiesza lep, na który Sufitowi lecą w uniesieniu i oczywiście giną. W ten ironiczny sposób wypełnia się tragiczny los stworzeń zatrzaśniętych w śmiertelnej pułapce własnych odruchów.

Na wyjściową sytuację w *Lepach* można jednak spojrzeć inaczej – odwrotnie. Szyld i ruchoma laska Dziadka, sznury, żyrandol, monotonnie przyspieszony ruch Sufitowych i ich skrzydełkowo ugięte ramiona są raczej znakami sytuacji metaforycznej, ponieważ na scenie przechadza się po prostu dwóch ludzi, dyskutujących zawiłe problemy swojej złożonej natury. Używając coraz bardziej wzniosłych metafor uniesienia i lotu, Sufitowi – istoty chodzące po ziemi, jednak w niebie poszukujące sensu i celu swego istnienia – w groteskowej wizji Białoszewskiego zaczynają

przypominać zwykłe muchy przeganiane i, na koniec, zwabione na lep przez obudzonego Dziadka, który staje się figurą samego Boga.

Nietrudno zauważyć, że Białoszewski, zawczasu odwracając pudełko sceny, zaprzepaszcza efekt groźnej niespodzianki, jakim niewątpliwie byłaby przemiana dwóch bohaterów dramatu w insekty. Czyni tak, ponieważ bardziej niż zwierzęca metamorfoza pociąga go paradoksalny sens metafory ludzkiego losu, wysnuty z obserwacji drobnych stworzeń zawieszonych między niebem i ziemią, a także możliwość jej teatralnej konkretyzacji. Jego Sufitowi są jednocześnie muchami, z uwagą analizującymi swoje cielesno-myślowe odruchy, jak i ludźmi, sposobem zachowania, mówienia i myślenia, a przede wszystkim sposobem samego istnienia przypominającymi krążące wokół zapalonej żarówki insekty. W dramacie Białoszewskiego prawdziwą grozę, podszytą ironicznym śmiechem, wywołuje bowiem nie tyle możliwość ludzkiego „upadku" w zwierzęcość, ile narastająca świadomość całkowitego zdeterminowania zarówno cielesnej, jak i duchowej strony ludzkiej egzystencji.

Teatralne muchy Białoszewskiego wpadają wprost z ulicy, lęgną się z przysłów, frazeologizmów i powiedzeń lub też nadlatują na skrzydłach poetyckich metafor, w których kryje się wielka symbolika sakralna. Dramat Sufitowych rozgrywa się bowiem jednocześnie w przestrzeni zwyczajnego pokoju, który staje się sceną ich wewnętrznego konfliktu, w przestrzeni słów, które nie tyle opisują, ile zdradzają sekret ich złożonej natury, oraz w przestrzeni wielkiego mitu, który konfliktowi ludzi-much nadaje wymiar kosmicznej tragedii, z możliwym happy endem.

Estetyczne zagadywanie odruchów

Lepy. „Pokój do góry podłogą... Dwie postacie chodzą trasami dwóch przekątnych po suficie", co oznacza, że chodzą na krzyż, w tę i z powrotem, co chwila przecinając „trasę" partnera, ale nie zderzając się, ponieważ ich oddzielne „trasy" to sznury na bieliznę. Sznurów jednak nie widać, „trasy" znaczone są tylko sposobem poruszania się Sufitowych. Gdyby nie żyrandol na dole i dziadkowy szyld

na górze, mielibyśmy przed sobą zwykły pokój, po którym „kręci się" dwóch lokatorów, każdy zajęty swoimi sprawami. Jeden z nich notuje coś w swoim zeszycie, drugi być może przygotowuje kolację, chociaż na scenie te konkretne, „życiowe" czynności zastępuje jednostajny ruch Sufitowych. Zdradza on pewne napięcie między nimi. Pierwszy coś tam ukrywa, ale chętnie podzieliłby się swoją tajemnicą, gdyby go o to poprosić. Drugiego drażni zachowanie współlokatora, choć pewnie chciałby poznać jego sekret. Wreszcie, nieco zniecierpliwiony, zwraca się do Pierwszego:

SUFITOWY DRUGI: Czytaj, czytaj.

Sufitowy Pierwszy „wyciąga czytająco ręce nad żyrandolem", ale żyrandol jest zgaszony. Przynaglany przez Drugiego, Sufitowy jakby odruchowo zbliża się do ciemnej lampy i dopiero wtedy czyta: „Uniesienia odwrotnych natur". Brzmi to jak tytuł jakiegoś podniosłego utworu, który być może za chwilę usłyszymy, i jednocześnie zapowiedź dramatu, który zaraz się tu rozegra. Czyżby Sufitowi pisali wiersze, byli poetami? Pierwszy milknie z rękami wyciągniętymi nad kloszem. Drugi, zauważając ten dziwny gest, pyta nerwowo: „Ciemno ci?" i, jakby tłumacząc swoją niechęć do zapalonych żarówek, dorzuca kilka didaskaliowych w istocie wyjaśnień: „Wieczór. Dziadek kimie. Przynajmniej nikt się nie czepia". Ten zwykły opis sytuacji mógł jeszcze bardziej przygnębić Pierwszego, Drugi bowiem używa zupełnie innych słów niż autor ledwie rozpoczętego wiersza. „Kimie" zamiast „drzemie" i „czepia" zamiast „przeszkadza" w zestawieniu z wyszukaną metaforą o „odwrotnych naturach" z pewnością uraziło subtelne ucho Pierwszego. Pierwszy broni się więc, zaznaczając stosowny dystans. Najpierw informuje o nim „gestem brodą w górę", a następnie podniosłą frazą: „Ciemno na dole. Ale ja... mam jeszcze jasno, biało". Podczas gdy Drugi to raczej prosta, bezpośrednia natura, Pierwszy nie ukrywa, iż jest poetą, na dodatek obdarzonym niebanalną wyobraźnią, poczuciem wyższości i tą specyficzną dla poetów skłonnością do stawiania pauzy po słowie „ja", która umożliwia im znalezienie odpowiedniego określenia dla własnych odczuć. Nie tylko w wierszu, także w zwykłej

rozmowie Pierwszy chętnie posługuje się wyszukanymi metaforami, realną sytuację przekształcając w symbol ciemnego „dołu", gdzie śpi Dziadek, i jasnej „góry", gdzie przebywają Sufitowi. Na scenie wygląda to oczywiście odwrotnie – to „góra" jest ciemna, a świeci podłoga.

Jeszcze nie wiemy, co to może znaczyć. Możemy się natomiast domyślać, skąd Sufitowy Pierwszy czerpie swoje poetyckie pomysły. Przedostatnia strofa *Romantyczności* w jej pierwotnej, znanej z listu Mickiewicza wersji brzmi bowiem następująco:

Tyś syn mądrości, my natury dzieci –
Rzekłem, westchnąwszy głęboko:
Tobie jest ciemno to, co nam świeci,
U ciebie szkło, u nas oko[1].

Nie tylko tekstowe aluzje, także sama sytuacja zdaje się odsyłać do ballady Mickiewicza. W *Romantyczności* poeta – świadek tajemniczego wydarzenia w prowincjonalnym miasteczku – zwraca się do Starca wobec otaczającej ich „prostoty". W *Lepach* Sufitowy Pierwszy, w którym także rozpoznajemy poetę, zwraca się do swego „prostego" partnera wobec śpiącego Dziadka. Sens ich słów wydaje się zbliżony, choć na razie niewiele możemy powiedzieć o fundamentalnej dla romantyków opozycji mądrość – natura. Wiemy jedynie, że Sufitowy Pierwszy to „natura odwrotna" względem Drugiego, a może także względem drzemiącego na dole Dziadka, przy czym samo słowo „natura" w zestawieniu dialogu Sufitowych z romantyczną balladą staje się jeszcze bardziej wieloznaczne. Ale właśnie na wzmacnianiu efektu wieloznaczności słów poprzez kontekstowe sugestie polega w dużej mierze poetycka strategia Białoszewskiego. Na razie więc odnotujmy tylko, że obaj poeci – ten z *Romantyczności* i ten z *Lepów* – posługują się podobną metaforą poznania, opartą na opozycji jasności i ciemności. To pierwszy ślad romantycznej wyobraźni Sufitowego.

Jest wieczór, w pokoju widać niewiele, co mogłoby by być usprawiedliwieniem tamtego niefortunnego gestu rąk

[1] A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 1, *Dzieła*, t. 14, oprac. St. Pigoń. Warszawa 1955, s. 140.

wyciągniętych nad zgaszonym żyrandolem. Jednak w słowach Pierwszego, prócz dumy, wyczuwamy także ukryty wstyd. Wstyd podwójny, ponieważ symboliczna „biel", oznaczająca – idąc tropem poetyckich skojarzeń Pierwszego – wyjątkowość sufitowej duszy, ma także swoje realne odniesienie w pustej kartce papieru, na której nie ma nic prócz tytułu. „To i tak całe" – wyznaje cicho Pierwszy i bezradnie „opuszcza ręce", które go przecież wydały. Drugi, nie chcąc urazić Pierwszego, dla świętego spokoju chwali wiersz kolegi i, wyczuwając jego potrzebę, „zapala żyrandol". W pokoju jest teraz zdecydowanie więcej światła. Pierwszy natychmiast zwraca się w stronę zapalonych żarówek i „grzeje sobie dłonie nad kloszami". Gest ten wydaje się w tej sytuacji bardziej naturalny, lecz gdy Drugi znowu zacznie go zwyczajnie komentować: „Tu chłodniej. Chłodno ci?", Pierwszy cofa dłonie.

Odruch. To on jest zasadniczą przyczyną wstydu Sufitowego Pierwszego, który krępuje się gestów niezależnych od jego woli, ujawniających jego animalne instynkty. Gest człowieka podsuwającego kartkę z wierszem do lampy nie jest niczym nadzwyczajnym. Jeżeli jednak lampa jest zgaszona, domyślamy się, że w człowieku tym zadziałał mechanizm, który psom profesora Iwana Pawłowa nakazywał się ślinić na widok czerwonego światełka. Dla Drugiego jest to mechanizm naturalny – to znaczy: zwykły, normalny – i pewnie dlatego otwarcie mówi on o Dziadku, który „kima" na dole. Pierwszy – odwrotnie niż Drugi – wyraźnie cierpi z powodu swoich bezwarunkowych i, co gorsza, warunkowych odruchów. Dlatego unika określenia ich prawdziwego charakteru i... nie cierpi Dziadka.

Jednak, sprowokowany, kapituluje i mówi o zwierzęcym przecież „odruchu zadowolenia", cofając ręce znad ciepłej żarówki. „To był bardzo ładny odruch malarski" – stwierdza Drugi z udawanym przekonaniem, byle tylko zagadać nieprzyjemne zdarzenie. Pierwszy podchwytuje jego pomysł i uwzniośla swoje instynkty, podnosząc je niejako na wyższy, artystyczny czy też duchowy poziom. „Dłonie w czerwonych..." – zaczyna Pierwszy – „...konturach krwi" – dopowiada w pośpiechu Drugi, czując jednak, że znowu przekracza granicę tabu, jakim dla Pierwszego jest odruchowo reagujące ciało. Dlatego natychmiast poetyzuje

swoją obserwację: „Jak rurki reklamy ręki". Udało się. Pierwszy chwali Drugiego: „To był bardzo ładny odruch muzyczny". Drugi, zaskoczony, staje wychylony „pytająco" – jak znak zapytania w tworzonym tekście dramatu „odwrotnych natur". Pierwszy wyjaśnia: „Ru-re-rę". Drugi pojął. Żywe, tętniące krwią dłonie zamieniły się pod wpływem Pierwszego w obraz tudzież w quasi-muzyczną frazę i dzięki tej poetyckiej transpozycji stały się dziełem sztuki.

Domyślamy się już, że „uniesienia odwrotnych natur" to gra w „estetyczne" zagadywanie odruchów, której nasi Sufitowi nauczyli się być może od romantyków. Właśnie w takim znaczeniu słowa „estetyczność" używał autor *Romantyczności*, pisząc o „nieestetycznych", czyli niskich, pokusach ciała[2]. „Na to bóstwo codziennie patrzę: już estetyka uleciała" – donosi w jednym z listów Mickiewicz[3]. Sufitowi będą jej szukać w najwyższych sferach swojej wyobraźni. Tymczasem jednak kontentują się uprzejmościami:

SUFITOWY DRUGI: Przyjemny odruch zauważania. (*Chodzi*).
SUFITOWY PIERWSZY: Oceniania. (*Chodzi*)

Ruszyli. To znak, że napięta sytuacja nad żyrandolem została, ich zdaniem, jakoś rozładowana. Ale to tylko pozór, właśnie teraz zacznie się prawdziwy taniec odruchów, coraz bardziej upodabniający Sufitowych do much. Zasada bodziec – reakcja rządzi nie tylko ich zachowaniem, ale także rozmową. Łatwo bowiem zauważyć, iż kwestia jednego z nich natychmiast staje się bodźcem do wypowiedzenia kolejnej kwestii przez drugiego z bohaterów dramatu. W dramacie niby to normalne, a jednak wyczuwamy, że od chwili, gdy na scenie zabłysło światło, dialog Sufitowych nie przypomina już zwykłej rozmowy dwóch lokatorów krzątających się po pokoju. Sufitowi nie dzielą się myślami, nie wymieniają argumentów, oni sobie nieustannie – nadskakują. Ich dialog nie zna przerw, jakie zdarzają się w życiu i na scenie, czy nawet chwilowych pauz, ponieważ stanowi w istocie rodzaj baletowego libretta. Sufitowi mówią tak, jak chodzą, słowa dokładają do kroków, a ponieważ poruszają się na małej przestrzeni, ich

[2] Tamże, s. 159.
[3] Chodzi rzecz jasna o panią Kowalską, tamże, s. 165.

ruch i rozmowa przypominają taneczną konwersację dwóch postaci, które – wprawdzie osobno – tańczą jeden taniec, każdym słowem, krokiem i gestem reagując na słowo, krok i gest partnera. W tym dziwnym tańcu przypominają marionetki połączone ze sobą niewidzialnymi sznurkami. Przeciągając je między sobą, nawzajem wprawiają się w ruch. Zewnętrzną oznaką mechaniczności tej sufitowej konwersacji są proste rymy, chwilami wiążące słowa bohaterów dramatu. Reguła wewnętrzna tej swoistej stychomytii opiera się na momentalnych – brzmieniowych i pojęciowych – skojarzeniach słów.

Mechanizm dialogu Sufitowych nakręca się w dwóch odwrotnych kierunkach: sens bezpośredni wypowiadanych kwestii pozornie oddala Sufitowych od drażliwego tematu instynktownych odruchów, z kolei styl rozmowy na powrót ujawnia sekret ich natury.

Bezpośrednią reakcją na „estetyczne" ożywienie Sufitowych jest interwencja Dziadka, którego po prostu obudziło bzyczenie much: „Z uchylonych drzwi ukosem w dół wysuwa się ręka z laską, chce załapać nogę to jednego, to drugiego z krążących". Dla przebudzonego Dziadka Sufitowi są tylko muchami, z kolei dla Sufitowych Dziadek to wielkie memento o ich zwierzęcej czy też po prostu cielesnej naturze. Sufitowi, na przekór niebezpieczeństwu i jednocześnie pod wpływem ataków laski, coraz bardziej rozkręcają swój rymujący się dialog:

SUFITOWY DRUGI: Miły rodzaj wytykania. (*Umyka się nogą lasce*)
SUFITOWY PIERWSZY: Niezauważania. (*Umyka się nogą lasce*)

Zaczynają krążyć, co prowokuje Dziadka do kolejnych ataków. Maszyneria *Lepów* działa już na pełnych obrotach. Przepędzani przez Dziadka Sufitowi coraz wznioślej i wytworniej komentują swoją niebezpieczną sytuację, ściągając na siebie coraz bardziej zdecydowane ataki laski. Gdyby na chwilę usiedli, Dziadek pewnie znowu zanurzyłby się w swoim fotelu i zasnął, ale taka reakcja oznaczałaby akceptację istniejącego układu, akceptację ciemnego „dołu" Sufitowych, na co Pierwszy pewnie nie chce się zgodzić. A może po prostu nie potrafi, wszak krążenie leży w samej naturze much.

Ciekawe jednak, dlaczego Dziadek do strącania much używa laski, a nie np. skórzanej packi. Byłoby to przecież o wiele bardziej praktyczne. A jednak w stronę Sufitowych wyciąga się laska, którą na dodatek Dziadek posługuje się nie jak kijem, ale – hakiem. Dziadek chce „zahaczyć" Sufitowych, by ściągnąć ich na dół. Pamiętajmy jednak, że na metaforycznej, odwróconej scenie w teatrze Białoszewskiego cała sytuacja wygląda odwrotnie. Laska spuszcza się z góry i łowi bohaterów dramatu, by wciągnąć ich na górę. Może więc reakcja Dziadka na krążenie bohaterów dramatu jest podobnie złożona jak natura Sufitowych? Z jednej strony wynika z chęci strącenia much na dół, z drugiej zaś – wyniesienia ich do góry?

SUFITOWY PIERWSZY (*umyka się nogą lasce*): Przepraszam za rym jak mucha (*krąży*) uprzykrzony, bez fantazji, bez ambicji.

Jest w końcu „mucha", która w kwestii Pierwszego pojawia się jakby odruchowo, przez przypadek, nieodwołalnie jednak zdradzając tożsamość obu Sufitowych. Nie tylko styl toczonej tu konwersacji, ale też charakter nagłych porównań – podobnie jak w psychoanalitycznym teście – ujawnia ich prawdziwą naturę. „To się czepia samo" – wyznaje Drugi, umykając lasce, i wiemy już teraz na pewno, że jest ona bodźcem dla bezwarunkowych, instynktownych, podświadomych reakcji obu Sufitowych.

Sufitowi zdradzili się przed sobą i nami ze swego zwierzęcego rodowodu. W tej sytuacji, by uratować resztki ulotnej „estetyczności", pozostaje im jedynie wyraźnie odróżnić się od innych przedstawicieli muszego rodu. W tym celu momentalnie budują systematykę swego gatunku, która bardzo przypomina podział, jaki często stosowali romantyczni poeci. Z jednej strony, a ściślej – z dołu, Sufitowi nękani są skłonnością do nieustannego krążenia i czepiania się bieliźnianych sznurów. W ten sposób ujawnia się ich pokrewieństwo z rodziną much „„uprzykrzonych" jak muszy rym. Nieznośne to pokrewieństwo, prawdziwy „krewny łańcuch", jak napisze Mickiewicz w dedykacji do drugiego tomu swoich *Poezji*. „Tak-tak: rodzina, pokrewieństwa... Nie psuć sobie krwi pokrewieństwem", czyli nie zawracać sobie nim głowy. Sufitowy Drugi wypo-

wiada swoją myśl w typowym dla siebie potocznym stylu prostaczka. Pokrewieństwo Sufitowych, poprzez aluzyjny kontekst „czepiającego się" rymu i „zahaczających" ataków Dziadka, wiąże się jednak z ciemnym „dołem" i śmiercią, którą ewokuje tu wieloznaczny bezokolicznik „psuć", kojarzący się przecież także z zepsutym mięsem, na którym chętnie siadają muchy.

Jednak tylko te zwykłe, z dolnych rejonów pokoju. Na górze bowiem latają muchy stroniące od tego typu związków i przyjemności, muchy-indywidualistki, ale zdaje się, że tych niewiele już zostało na świecie. Sufitowy Pierwszy wspomina je z wyraźną nostalgią, dość niespodziewanie sięgając w głąb swojej muszej pamięci: „Znałem muchy z fantazją i ambicją. Smakowały wkoło wierzch proletariackiej miski z nalaną dnem do góry zupą żarówkową". Sufitowy Drugi natychmiast zainteresował się dziwną metaforą Pierwszego, ale jak zwykle nieco ją upraszcza i życiowo konkretyzuje: „Chudym rosołem? Bez ok?" Pierwszemu jednak wcale to nie przeszkadza, przeciwnie, chętnie podłapuje pomysł kolegi: „Bezokim – biednie, kuchennie ugotowanym na dwudziestu pięciu świecach. Natomiast po ścianie – obwodziły michą cienia – swoje cienie, sobocienie w skali do siebie, jak do jednego – dwadzieścia pięć".

Rosół gotowany na dwudziestopięcioświecowej żarówce? Pierwszy mówi oczywiście o lampie, ale odwraca porządek i, opisując to, co dzieje się na górze, tuż pod sufitem, przywołuje obraz tego, co na dole, ponieważ „dół" ciąży mu nieustannie. Albo na odwrót, mówiąc o talerzu z rosołem, do którego zwykle ciągną wszystkie muchy, dosłownie i przenośnie – „przenosząc" cielesne odruchy na „estetyczną" górę – mówi o prostej lampie w kształcie „michy", której słabe światło także przyciąga owady. „Góra" we wspomnieniu Sufitowego jest więc symetrycznym odbiciem „dołu", choć pewnie Pierwszy nawet tego nie zauważa, z pasją opisując musze „sobocienie", dwudziestopięciokrotnie większe od samych much. Iluzoryczna przemiana drobnych stworzonek w olbrzymy wielkości człowieka z pewnością go urzekła i, oddając się swoim wzniosłym marzeniom, zapomina na chwilę o grożącym mu niebezpieczeństwie (laska Dziadka nadal atakuje). Zdradza go jednak metaforyczny język.

Z kontaminacji dwóch obrazów – miski z rosołem i zapalonej lampy – wyłania się bowiem zupełnie zaskakująca wizja. „Bezoki" rosół gotowany na słabej żarówce to nie tylko rosół chudy, czyli – w odniesieniu do światła lampy – blady. To także rosół ślepy, jak ślepy jest muszy lot do wrzącego rosołu lub zawieszonego pod sufitem klosza. Ślepy lot do „bezokiego", ślepego światła! Jakże tajemniczy splot oksymoronów odkrywamy pod powierzchnią słów Sufitowego! Nie zapominajmy jednak, że Pierwszy to uczeń romantyków. Niewykluczone więc, że jego ślepe oko to oko zasłonięte szkłem mądrości.

Sufitowy mówi wprawdzie o okach na rosole, ale pamiętając o zasadzie brzmieniowych i pojęciowych skojarzeń, jaka rządzi dialogiem Sufitowych, i odkrywając w opowieści Pierwszego zasadę analogii między górą i dołem (oba te zjawiska stanowią fundament wyobraźni mitycznej), zaczynamy wspomnienie o muchach ambitnych traktować jak typowy przekaz mityczny. Wiadomo że każdy mit ze swej natury „substancjalizuje" rzeczywistość duchową. Mit opowiedziany przez Sufitowych „substancjalizuje" ją na miarę muchy, ale ponieważ miara jako kategoria reprezentacji jest w micie kwestią drugorzędną, nie tylko we wspomnieniu Pierwszego, ale w całych *Lepach* możemy dostrzec metonimię sytuacji człowieka w kosmosie[4].

Sufitowy Pierwszy mówi o muchach, rosole i lampie, w rzeczywistości jednak opowiada o mitycznej potyczce człowieka z samym Stwórcą. Mimo trywializującej, pomniejszonej, muszej perspektywy w żarówkowej zupie dostrzegamy bowiem odbicie kilku wielkich symboli religijnych, których wewnętrzna dynamika opiera się na starciu jasności i ciemności. Gorące światło słońca w tradycji biblijnej oznacza Bożą mądrość, poznanie i samo życie, przeciwstawiane mrokom niewiedzy i śmierci. Światło rozjaśnia drogę, wskazuje cel, a nawet karmi, bo dzięki niemu rośliny dojrzewają i owocują. Właśnie dlatego światło słońca, które leje się z nieba, skojarzono z miodem – najsmaczniejszym z pokarmów. Jednak to samo światło, gdy spojrzeć prosto w słoneczny dysk, oślepia, a nawet na moment gaś-

[4] M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernsta A. Cassirera*, op. cit., s. 86.

nie, zamieniając się w czarny punkt[5]. Takie spojrzenie to w Biblii znak pychy człowieka, który podążając za Bożą prawdą, chciałby w pewnym momencie stawać z Bogiem twarzą w twarz, jak równy z równym, zwykle po to, by wytknąć Bogu niedoskonałość jego ustaw, nawet ślepotę (np. na ludzką niedolę). Za taki czyn Bóg sam karze ślepotą lub słonecznym, względnie umysłowym zaćmieniem. Zamyka oko człowiekowi, by ten, nie wiedząc, gdzie szukać prawdy i życia, uznał swoją niedoskonałość lub umarł w ciemnościach. Ewentualnie gasi swoją lampę, względnie odwraca od człowieka swój wzrok, a ściślej oko, które na średniowiecznych płótnach i barokowych ołtarzach świeci jak słońce. Jasne oko wpisane w trójkąt to Oko Bożej Opatrzności, kierującej losem człowieka i całej ludzkości.

Światło, które pozwala widzieć i żyć, ale też poraża, gdy za bardzo się do niego zbliżyć, oraz oko, które świeci, prowadzi do celu, ale też bezwzględnie pilnuje ustanowionych praw – kuchennym odwzorowaniem tych dwóch bliskich sobie symboli jest w *Lepach* obraz zwykłej lampy, skojarzonej z talerzem chudego rosołu, do którego zleciały się muchy. Sufitowy wspomina ich ucztę z zachwytem, w ogóle nie dostrzegając groźby śmierci, czającej się przecież nie tylko w głębokiej, symbolicznej warstwie jego opowieści, ale też zupełnie na wierzchu, w warstwie dosłownej. Wiadomo bowiem, że muchy topią się w rosole i pieką na gorącej żarówce. Rzecz w tym, że Sufitowi – przeganiani laską Dziadka – przypominają historię nieśmiertelnych herosów właśnie na przekór prawdzie o sobie, stworzeniach śmiertelnych.

Drugiemu udziela się podniosły, a zarazem wojowniczy nastrój. On także, w miarę swoich możliwości, usiłuje zagadać niebezpieczeństwo i w dość nieskomplikowany sposób odwraca jeszcze niedawno wypowiedziane przez Sufitowych kwestie: „O tak. To muchy nie uprzykrzone odruchem zauważań; nie dokuczające niedocenieniem, ślepotą – mimo ślepej zupy; nie topiły się w rosole, w którym i tak nie dałoby się utonąć". Pięć razy „nie", byleby tylko odróżnić muchy ambitne od tych zwykłych, topiących się w rosole, którymi bardzo nie chcą być Sufitowi.

[5] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 238.

Improwizacja samego życia

Mit o muchach ambitnych, które zbuntowały się przeciwko własnej naturze, to początek wielkiej próby, jakiej doświadczają sami Sufitowi, rozdzierani przez dwie przeciwne siły. Pierwszą z nich jest myśl aspirująca do wolności i boskości, druga to śmiertelne ciało, na zawsze związane z ciemnym „dołem" natury. Istotne, że w tej niezwykłej walce obu sił każda akcja budzi natychmiastową reakcję. Przede wszystkim reakcję Dziadka, którego laska „poluje" na Sufitowych i z dołu, i z góry jednocześnie. By nie dać się „zahaczyć", Sufitowi krążą i podlatują w górę:

SUFITOWY PIERWSZY: Przypominam sobie teraz u wielu much instynkty ulotne...
SUFITOWY DRUGI: ...którym gniazdka plotły kuchenne sznurki.
SUFITOWY PIERWSZY: ...których rzuty pokreśliły sufit jak
(*brodą pod nogi*)
te tu.
(*Przeskok, przykucnięcie, zachybotanie*).

„Ulotne instynkty"... Zauważmy, że Sufitowi nie mówią o poczuciu, ale właśnie o instynkcie – piękna, wzniosłości, może miłości, instynkcie, który ciągnie ich do góry, podobnie jak „pokrewieństwo" ciągnęło ich w dół, na ziemię. Aspiracje Sufitowych także okazują się więc odruchowe, co podejrzewaliśmy już wcześniej, wsłuchując się w ich sterowany bodźcem dialog. Muchy po prostu bezwiednie lecą do światła, mimo iż na górze także czai się śmierć! Rzuty „brodą pod nogi", reakcja dokładnie przeciwna gestowi „brodą w górę" Pierwszego, do złudzenia przypominają reakcję człowieka nagle ugodzonego sztyletem bądź kulą – człowieka, który ginie w konwulsjach. Taniec Sufitowych jest tańcem śmierci, jednak zamiast o realnym zagrożeniu bohaterowie *Lepów* wolą mówić o „pokreślonym suficie", niczym o autografie wzniosłego poematu. Sufit jak biała kartka papieru pokreślona konwulsyjnymi rzutami Sufitowych. Ten przejmujący obraz stanowi w istocie teatralną realizację nieco egzaltowanej formuły, której dla opisania twórczej męki użył romantyczny poeta: „Jestem zajęty pracami literackimi, pisząc i drukując z gorączkowym zapałem i w konwulsyjnych rzutach" – pisał

w jednym z listów Adam Mickiewicz[6]. Sufitowi, zarazem autorzy i bohaterowie wzniosłego poematu, którego tytuł Sufitowy Pierwszy zanotował w nagłówku pustej kartki, niejako sami sobą, w konwulsyjnych „rzutach" piszą czy też raczej improwizują dzieło swego kruchego życia. Słowo po słowie i krok po kroku kreślą na białym suficie dramat, będący realnym wypełnieniem wzniosłego mitu o muszych herosach.

Charakterystyczne, że gdy Sufitowi przestają na chwilę krążyć, próbując na bieliźnianych sznurach zachować chybotliwą równowagę, laska Dziadka cofa się. Muchy łażące po sznurku są oczywiście mniej dokuczliwe niż te, którym w głowie tylko latanie i bzykanie, myślę jednak, iż ta nagła zmiana sytuacji ma pewien dodatkowy sens. Sufitowi wrócili niejako do właściwego sobie poziomu istot żyjących między sufitem i podłogą, czy też – między niebem i ziemią. Po nagłym „uniesieniu" bohaterowie *Lepów* łapią na chwilę ocalającą równowagę.

SUFITOWY PIERWSZY: Chodziły – raz wierzchem sznura (*łapanie równowagi*), raz... spodem.
SUFITOWY DRUGI: (*łapanie równowagi*): Odruch kontrastu.
SUFITOWY PIERWSZY: Ruch... Odruch.
SUFITOWY DRUGI: Odruch... Ruch...

Rozpoczyna się prawdziwy przedśmiertny trans Sufitowych, którzy coraz lepiej uświadamiają sobie prawa rządzącego nimi mechanizmu:

SUFITOWY PIERWSZY: Pod moim instynktem ulotnym rzuca się odruch sznura.
SUFITOWY DRUGI: Lot...Polot.
SUFITOWY PIERWSZY: Rzut...Przerzut.
SUFITOWY DRUGI (*ku sznurom*): One ukręciły nam gniazdo...
SUFITOWY PIERWSZY: ...uniesienia...
SUFITOWY DRUGI: Uniesienie tłumaczone przez podłogę na wisielczo...
SUFITOWY PIERWSZY: ...gniazdo odwrotności...

[6] A. Mickiewicz do Wiery Chlustin w liście z 24 listopada 1832 (przekład). A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 2, *Dzieła* t. 14, op. cit., s. 48.

Jesteśmy świadkami prawdziwego przełomu w świadomości Sufitowych, którzy „gibając się" odkryli nagle, że w zależności od tego, z której strony się patrzy, to samo zjawisko wydaje się zupełnie inne, sobie przeciwne – „odwrotne". Sufitowi chodzą po bieliźnianych sznurach rozpiętych pod sufitem, które być może pod wpływem niedawnych ataków Dziadka – z dołu i z góry jednocześnie – wywołują u nich nowe, jak zwykle w micie, funkcjonalne skojarzenia. Sznury nigdy nie wiszą bez powodu, muszą do czegoś służyć. Na sznurze można zawiesić, bieliznę, albo – w odwrotnej, wertykalnej perspektywie – dzwon. Do sznura można też coś przywiązać, żeby to spuścić, względnie wyciągnąć, choćby wiadro z wodą lub deskę. Najpierw jednak trzeba zrobić pętlę, czyli kółko ukręcone ze sznurka, który sam w sobie też jest plecionką. Takie kółko może mieć rozmaite funkcje i – rozmaite znaczenia. Ta sama sznurkowa pętla dla Pierwszego jest ptasim „gniazdem uniesienia", dla Drugiego zaś stryczkiem, na którym wiesza się ludzi. Istota rzeczy – istota „uniesienia"! – pozostaje jednak ta sama. Jest nią wyciąganie ludzi do góry za pomocą sznura. Konkretnie, a więc z ziemskiej perspektywy, czynność ta może być tylko sposobem na karanie ludzi w majestacie prawa, czyli wieszaniem skazanych. Symbolicznie, a więc z kosmicznej perspektywy, może jednak oznaczać akt całkowicie przeciwny, nie wyrok śmierci, ale – ocalenie poprzez wydobycie człowieka z ziemskiej otchłani. Dokładnie tak, jak czyni to Bóg łowiący ludzi swoją boską wędką w Księdze Habakuka. W tym wielkim biblijnym symbolu, który Białoszewski wcześniej zaszyfrował także w *Wiwisekcji*, w całości mieści się zarówno sfera ludzkiego konkretu, jak i Bożej transcendencji – śmierć i zmartwychwstanie.

Sufitowi już wiedzą, że podłoga „tłumaczy" poetyckie „uniesienia" „na wisielczo", z kolei sufit to samo „uniesienie" tłumaczyć będzie na „ptasio", jak sugerują bohaterowie *Lepów*, mówiąc o uplecionym ze sznurków ptasim gnieździe! Objaśnienie sensu tej tajemniczej metafory znowu znajdujemy u romantyków, którzy bezpośrednio zdają się patronować improwizacji Sufitowych. Franciszek Malewski, przyjaciel Mickiewicza, tak oto streszczał filozoficzne credo poety z czasów jego pobytu w Petersburgu:

Wiara w nieśmiertelność jest jedyną pobudką do znoszenia tu cierpień. Człowiek, doskonaląc się na tym świecie, idzie za instynktem nieśmiertelności, jak ptak uściela sobie gniazdo. Bez tego nie można sobie wytłumaczyć poruszeń wyższych i lepszych w człowieku[7].

Zwróćmy uwagę na tę niezwykle istotną dla nas symetrię pomiędzy biologią i metafizyką, jaką ustala Malewski, mówiąc o „instynkcie nieśmiertelności" – odruchu analogicznym do zwierzęcego instynktu budowania gniazd. „Poruszenia wyższe" w człowieku są, w relacji Malewskiego, rodzajem odruchowych reakcji na ludzkie cierpienia, związane z jego cielesną kondycją. Kilka lat później Mickiewicz, pisząc o niepojętej konieczności lotu do światła, każe bohaterowi swego wiersza porównać się nie tylko do ptaka, ale też do ryby, w symbolu nieśmiertelności eksponując śmiertelny pierwiastek:

I za cóż znowu muszę, na kształt ptaka-ryby,
Wyrywać się w powietrze, słońca szukać okiem?[8]

Ten groteskowy twór, jakże bliski postaci samych Sufitowych – ptak-ryba – to w istocie najpełniejszy znak ich romantycznego „uniesienia", które jest jednocześnie lotem i przeciąganiem na – stryczkowej! – linie.

SUFITOWY DRUGI: Odwracamy się ku szparom podłogi, które nas urodziły...

(*Na miejsce laski – wsuwa się ręka z nożyczkami ciachającymi powietrze – do dołu – ku sznurom*).

SUFITOWY PIERWSZY: ...gniazdom naszej (*przeskok na inny sznur*) natury.

(*Cięcie sznurów*).

Sufitowi zdają się być coraz bliżsi prawdy o sobie. „Gniazdo odwrotności" – miejsce, gdzie „dół" styka się z „górą" – to mityczne „gniazdo [ich] natury", choć rzeczywiste gniazdo Sufitowych kryje się w szparach drewnianej podłogi, bardzo nisko. Ale Sufitowi, rozpoznając tajemnicę

[7] *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie* [wydanie sejmowe], t. 16, oprac. St. Pigoń i L. Płoszewski, Warszawa 1933, s. 51.

[8] A. Mickiewicz, *Do samotności*, *Dzieła*, t. 1, op. cit., s. 341.

swojej „natury", „odwracają się": właśnie tam, „ku szparom podłogi, które [ich] urodziły", jak gdyby u swych początków, w łonie matki chcieli szukać prawdy o sobie. A może także ratunku? Walcząc z Dziadkiem, nie podlatują już w górę, próbują raczej wniknąć w głąb swej nieświadomości, tam, gdzie kryją się właściwe moce „natury", które romantyczny poeta próbował przeciwstawić „szkiełku i oku" Starca. Dla Starca „natura" to wyłącznie zbiór ustanowionych przez Stwórcę praw, których przestrzegania domaga się rozum i:

SUFITOWY DRUGI: Ręka losu...

– która od pewnego czasu tnie sznury Sufitowych!

SUFITOWY PIERWSZY: ...pokrewieństwa, zdjęli bieliznę.

„Ręka losu" należy do Dziadka, w którego naturze leży niechęć do much. „Ręka losu" to naturalne instynkty Sufitowych, którzy nie są w stanie zatrzymać mechanizmu nieustannej akcji i reakcji. To także ręka „pokrewieństw", a więc ręka innych ludzi-much, tych mniej ambitnych, którzy tną „na złość", powodowani instynktowną nienawiścią do tych, którzy wybijają się ponad naturalną przeciętność. Ale w ręce prześladującej Sufitowych, dzięki mitycznej strukturze dramatu, rozpoznajemy też rękę Stwórcy, który strzeże praw, sądzi i wymierza sprawiedliwość. Skoro tnie sznury, trudno uwierzyć, że także zbawia, przeciągając na linie do nieba. Zbawcze plany istoty, której ręka uzbrojona w nożyce „tnie do dołu", znowu wydają się zupełnie niezrozumiałe. W Pierwszym więc ponownie odzywa się więc buntownik:

SUFITOWY PIERWSZY: Któż mi zdejmie ulotność?
(*z ciętego sznura skacze na inny*)
Któż mi zetnie serce?
(*Głośne ciachanie nożycami, śmiganie sznurów*).

„Piękny odruch abstrakcji" – doda Drugi, zapewne doceniając metaforyczny związek między nożycami Dziadka i nożycami ogrodnika, w którym poeci także zwykli do-

strzegać figurę Boga. Pierwszy wyrzuca z siebie argumenty dla poety romantycznego ostateczne. Bezpardonowym atakom wszystkich sił, które sprzysięgły się przeciwko Sufitowym – atakom ich zwierzęcych odruchów, zazdrosnych, małych ludzi, w końcu atakom samego Pana w niebiesiech, który strzeże ustanowionego porządku – Sufitowy przeciwstawia swoją anielską „ulotność" poetyckiego natchnienia i różane „serce", pełne miłości. Trudno wątpić, czyim następcą w tej nierównej walce jest Sufitowy Pierwszy:

Zrozumiałem, coś Ty jest i jakeś ty władał. –
Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością,
Ty jesteś tylko mądrością.
Ludzie myślą, nie sercem, Twych dróg się dowiedzą;[9]

To oczywiście Konrad, „pierwszy z ludzi i z aniołów tłumu", z sercem na dłoni i z ironią w głosie zwraca się do Boga. Ironia Sufitowego Pierwszego, skrojona na miarę muchy, jest równie straszliwa:

SUFITOWY PIERWSZY: Nami rządzi noga (*przeskok*) losu.

Czyli biologiczny, niski „dół" i tępy, nieczuły rozum mściwego Starca, który pilnuje ustanowionych praw. Ale gdy spojrzymy na atak Dziadka z drugiej, odwrotnej strony, łatwo zauważymy, że to właśnie on, tnąc sznury Sufitowych, jest w istocie sprawcą ich kolejnego „uniesienia". Na dodatek „noga losu" zdaje się wcale nie czyhać na życie muszych bohaterów dramatu.

SUFITOWY DRUGI: Ona – zamiast nam zdejmować, ona – nakłada nam.
(*Obaj z Sufitowym Pierwszym skaczą na ostatni sznurek*).
SUFITOWY PIERWSZY: Ona – zamiast nam ścinać, ona – do nas dolepia.

Zwróćmy uwagę na charakterystyczny rytm tych zagadkowych oznajmień. W śmiertelnym tańcu Sufitowych,

[9] A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, *Dzieła*, t. 3, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 162.

za sprawą litanijnej tonacji ich dwóch ostatnich kwestii, zaczynamy dostrzegać rodzaj obrzędu, w którym wypełnia się wielki mit podniebnej czy też podsufitowej „przemiany". Obrzęd ten zasadniczo różni się od religijnych rytuałów dnia świątecznego, ponieważ nie stanowi jedynie symbolicznej powtórki pewnych sakralnych gestów. Mit Sufitowych wypełnia się w sytuacji realnej walki człowieka ze śmiercią. Ciekawe jednak, że w momencie największego buntu i uniesienia Sufitowi tak diametralnie zmieniają tonację. Niedawni ironiści – teraz niemal modlą się do... Właśnie, do kogo?

Najbardziej charakterystyczny w formułach wypowiadanych przez Sufitowych jest żeński zaimek „ona", powtórzony aż czterokrotnie niczym modlitewne wezwanie. Zarówno ręka, jak i noga, a także natura – to w końcu rzeczowniki rodzaju żeńskiego. Zastępujący je zaimek zaczyna tu jednak żyć własnym życiem, wskazuje na coś (może na kogoś?) więcej, na siłę, która jest sumą innych sił targających Sufitowymi. Ale „ona" w modlitewnej inkantacji Sufitowych już ich nie atakuje, nie „zdejmuje" i nie „ścina" – zapewne sznurów, po których skakali Sufitowi. Przeciwnie, „ona" „nakłada" i „dolepia" coś, co być może zastąpi im sznury! Wiemy już, że laska Dziadka jest jednocześnie hakiem, światło oślepia i przyciąga wysyłanymi promieniami, a sznury „ukręciły" Sufitowym zarówno szubieniczną pętlę, jak i „gniazdo uniesienia". Dlatego to coś, co „ona" – jednak ręka, może matka, Opatrzność, sama poezja – „nakłada" i „dolepia" Sufitowym, także powinno być w swej funkcji i symbolice „dwuwartościowe" i paradoksalne, by jak każdy wielki symbol ogarniać swym znaczeniem jednocześnie śmierć i marzenie o zmartwychwstaniu. W stryczkowych gniazdach mieszkają ptaki. Może więc „ona", ta poetycka ręka, która jest też nogą, „nakłada" i „dolepia" Sufitowym, niczym ludowy artysta drewnianym figurkom w bożonarodzeniowej szopce, ptasie skrzydła?! Na razie ptasie, bo przecież „noga" należy do sfery ziemskiego „dołu". Tajemnicza „ona" musi więc być pośredniczką między tymi, co na „dole" i Tym, co na „górze", symbolizowanym przez wzniesioną dłoń Starca. Skrzydła ptasie łatwo jednak zamieniają się w „szklane" skrzydła anioła, unoszące duszę artysty czy myśliciela –

ale też duszę zmarłego! – tam, gdzie staje się ona częścią samego Boga.

To symboliczne „coś", może naprawdę niewidoczne anielskie skrzydła, zastępujące skrzydełka much, okazuje się zarazem przedmiotem zupełnie konkretnym, zwykłym lepem! „Ostatnie cięcie, żyrandol gaśnie, zostaje żółty pas światła".

SUFITOWY PIERWSZY i DRUGI (*skacząc w to światło*): Lep!

„Ona" dolepiała Sufitowym, niczym anielskie skrzydła, świetlisty lep. „On dolepia" ich „do siebie samego". W tej dość skomplikowanej interakcji kryje się ostateczna zagadka *Lepów*. „Noga losu" i „ręka losu" to jak gdyby członki tego samego człowieka, który zapędza czy też naprowadza Sufitowych na lep. Kto i po co dolepił „do siebie" Sufitowych? Zanim odpowiemy sobie na to pytanie, przyjrzyjmy się finałowej scenie dramatu.

„Ruchy lepiące się, wpatrywanie się w odwrócony dół". „Odwrócony" tak, jak na początku dramatu, czy też „odwrócony" względem tego, co oglądaliśmy do tej pory? Czy Sufitowi wpatrują się tam, gdzie zniknął Dziadek, czy też tam, gdzie sterczy zgaszony już teraz żyrandol? Sufitowi patrzą w swój „dół", czyli tam, gdzie przed chwilą szalała laska, a potem cięły nożyczki. Tyle że teraz, przy całkowicie wygaszonych światłach, z wyjątkiem tego jedynego promienia-lepu, na którym obaj wiszą, ich ciemny „dół" jest także naszym „dołem".

Pudełko sceny znowu odwróciło się bezgłośnie i – zatrzymało, ponieważ Sufitowi z góry wpatrują się w nas, świadków przedstawienia, wśród których z pewnością znajdują się ich sędziowie. Na „dole" jest zupełnie ciemno, u nich – bardzo jasno, ale to już zupełnie inne, jakby zewnętrzne światło.

SUFITOWY PIERWSZY: Myślą, że... nasłuchują, jak... męczeńsko ulepieni... skapiemy...
SUFITOWY DRUGI: Pobzykajmy im ku pocieszeniu.
SUFITOWY PIERWSZY: Bzyczą – – odlepieńcy – – –
SUFITOWY DRUGI: Bzyczą — wniebowlepieńcy
SUFITOWY PIERWSZY: Miodowa kropla...
SUFITOWY DRUGI: ...dosycenia.

Umarli czy tylko zniknęli nam z oczu w wielkiej światłości?

Żarówkowe projekcje

Jako muchy, Sufitowi zginęli na lepie. To sam lep „dolepia do siebie" Sufitowych, ponieważ żadna mucha nie oprze się smakowi miodu, tak jak nie oprze się światłu lampy. Dla stwierdzenia tej dziwnej prawidłowości nie trzeba przeprowadzać laboratoryjnych eksperymentów. Wystarczy przez jakiś czas pogapić się w sufit. W pokoiku na Poznańskiej nad łóżkiem Białoszewskiego wisiał lep i bieliźniane sznury, po których łaziły i skakały muchy. Stada much wywoływały stada skojarzeń i „domysłów rzeczywistości", które poeta – pisząc, czy tylko kreując tę szczególną sytuację liryczną, jaką było nocne czuwanie przy zapalonej żarówce – wyłapywał jak muchy. Swój pokój Białoszewski nazwie „pająkiem", firankę w oknie – „pajęczyną z okazji świata"[10]. Sufitowy dramat mógł być więc wyłącznie efektem nocnych obserwacji insektów.

W dialogu Sufitowych wielokrotnie pada słowo „odruch", termin, którym przyrodnik próbowałby nam wyjaśnić tajemnicę muszego urzeczenia światłem. Światło jest bodźcem, na który mucha reaguje odruchowo i bezwarunkowo z powodu typowej dla insektów konstrukcji oka, sterowanego prostym układem nerwowym. Zwierzęta wyższe, o bardziej wyspecjalizowanym układzie nerwowym, choćby takie jak pies, mogą nauczyć się bardziej złożonych reakcji na bodźce pośrednie. Człowiek – zwierzę ewolucyjnie najdoskonalsze – reaguje na cały system bodźców, począwszy od prostych, pierwotnych odruchów wyciągania ręki do ciepłego, poprzez reakcje na światło i dźwięk skojarzone np. z jedzeniem, a skończywszy na zachowaniach indywidualnych i grupowych, które z zewnętrznym, czasem dobrze ukrytym bodźcem skojarzyć potrafią tylko specjaliści. Niezależnie od stopnia skomplikowania systemu bodźców i reakcji, pierwotny mechanizm zawsze pozostaje ten sam: „odruch–ruch" – identycznie jak u muchy, która

[10] M. Białoszewski, *Sztuki piękne mojego pokoju*, w: *Obroty rzeczy*, op. cit.

na długo przed odkryciami biologów stała się symbolem „ślepej", czyli odruchowej, reakcji. Dialog ludzi krążących po pokoju jak insekty buduje Białoszewski zgodnie z zasadą bodźca i reakcji, nasycając go odruchowo wypowiadanymi „treściami", częściowo demaskującymi zwierzęce pochodzenie Sufitowych. Poetyka tej muszej rozmowy staje się w pewnym sensie dramatycznym ekwiwalentem ludzkiej fizjologii, bo też niczym więcej Sufitowi w tym ujęciu *Lepów* nie są, jak tylko „ustrojami" całkowicie zdeterminowanymi przez fizjologię.

Ale na tym oczywiście nie koniec, ponieważ reakcją Sufitowych na odruchowe, „niskie" instynkty i odpryski nieświadomości jest, do pewnego stopnia także odruchowe, kreowanie ich nowego, „odwrotnego" znaczenia. Dramat Sufitowych rozegrany na suficie jest bowiem świetną ilustracją pewnego niezwykłego procesu, który antropolodzy nazywają „superprojekcją człowieka na bodźce otoczenia"[11], my zaś, analizując *Lepy*, nazwaliśmy estetycznym zagadywaniem odruchów. Otóż, jak przekonują uczeni, symboliczna wyobraźnia człowieka jest tylko pochodną jego pierwotnych reakcji na odruchy ciała (gest dłoni nad żarówką Sufitowego) lub też na zjawiska naturalne, grom z jasnego nieba lub promień słońca (odpowiednio – laska Dziadka i zapalona lampa). Człowiek obiektywizując i oswajając te zaskakujące go zjawiska, tworzył mity, czyli złożone formy symboliczne, które odrywając się z czasem od swoich naturalnych źródeł, jako pierwotna forma myślenia o świecie – pierwszy światopogląd – dały początek wierzeniom, religiom i filozofiom, a więc rozmaitym systemom tłumaczącym zasadę istnienia na Ziemi i w kosmosie[12]. Wydawałoby się, że wraz odkryciami fizyków i fizjologów ludzie ostatecznie porzucą zasady myślenia mitycznego, proces symbolizacji zaniknie, dawne systemy znaków motywowanych bezpośrednim doświadczaniem fizyczno-duchowego uniwersum zostaną wyparte przez arbi-

[11] A. Wierciński, *Antropologiczna koncepcja procesów symbolizacji*, w wyd. zbior. *Symbol i poznanie. W poszukiwaniu koncepcji integrującej*, red. T. Kostyrko, Warszawa 1987, s. 181.

[12] M. Bal-Nowak, *Mit jako forma symboliczna w ujęciu Ernesta A. Cassirera*, op. cit., s. 71-91.

tralne symbole naukowe. A jednak, mimo iż doskonale znamy strukturę światła i mózgu, ciągle mówimy o świetle mądrości, przeczuwając, że to pierwsze, najważniejsze dla nas Słowo poznania wybrzmiało w wielkiej jasności.

Nie wiemy, kto je wypowiedział i dlaczego symboliczna projekcja przekształcona w system znaków tak silnie zawładnęła myślą i wyobraźnią kolejnych pokoleń ludzi. Antropolodzy odpowiedzi na te pytania szukają m. in. w mechanizmie funkcjonowania ludzkiego mózgu, opierając się na doświadczeniach neurologów, którzy zupełnie niedawno zauważyli, że człowiek pogrążony w ciemności, któremu nagle skierowano wprost do oka silny promień światła wypowiadając przy tym jedno słowo, nabywa charakterystycznych odruchów warunkowych. W rezultacie kilku takich seansów wystarczyło samo wypowiedzenie tego słowa, aby oko badanego reagowało obniżeniem progu pobudliwości na światło, czyli odruchowo przygotowywało się do przyjęcia większej wiązki świetlnych promieni. Kiedy następnie wypowiadano monotonnie serię słów, wśród których występowały słowa semantycznie wiążące się z tym pierwszym, okazało się, że wywołują one u badanego tę samą odruchową reakcję oka. Kiedy „przygaszono pole świadomości" badanego do stanu półdrzemki, reakcję oka wywoływały słowa homofonicznie zbliżone do pierwotnego. Mówiąc krótko, człowiek uwarunkowany promieniem światła reaguje w stanie świadomości nerwowym odruchem na znaczenie, a w stanie nieświadomości na melodię słowa, które wybrzmiało w chwili rozbłysku[13]. Słowo wpisane do ludzkiej pamięci za pomocą świetlnego promienia lub też silnych emocji towarzyszących jego wypowiadaniu powraca w snach badanego w postaci wyrazów pokrewnych brzmieniowo. Zjawisko to antropolodzy tłumaczą ogólnym mechanizmem rządzącym nieświadomością, a mianowicie zasadą analogii, przypisując jej podstawową rolę mitotwórczą. Ich zdaniem, wszelkie opowieści powstające w stanach transu, religijnego objawienia czy też poetyckiego „uniesienia" – świadkami jednego z nich byliśmy przed chwilą – są w istocie dalekim echem tej pierwszej opowieści, która przyszła do nas w jasności.

[13] Eksperyment z zapaloną żarówką opisuje Andrzej Wierciński, „Arcanum" 1992, nr 2.

Według tradycji biblijnej na początku dziejów Stwórca uczynił dokładnie to samo, co neurolog podczas opisanego powyżej eksperymentu. Zapalił mianowicie lampę i wypowiedział Słowo, wielokrotnie potem testując swój eksperyment na prorokach i poetach, którzy w natchnieniu odnajdują pierwotną melodię i kształt, a w stanie umysłowej iluminacji – znaczenie pierwszego Słowa. Podobnie bohaterowie *Lepów*, silnie pobudzani bodźcem zapalonej żarówki i dziadkowej laski. Treści składające się na poetyckie „uniesienie" Sufitowych docierają do nich wprost z ich muszej nieświadomości. W obliczu bezpośredniego zagrożenia Sufitowi przekształcają je w mit o muchach ambitnych – herosach swego gatunku – który Białoszewski nieprzypadkowo nasyca symboliką biblijną. Następnie mit ten projektują na realne zdarzenia, przekształcając zwykły pokój Dziadka w scenę kosmicznego konfliktu. Nieustannie ściągani na ziemię i popychani niewidzialną ręką, która dolepia im anielskie skrzydła, z wielką determinacją usiłują rozszyfrować zagadkę swego losu. Wiadomo wszak, iż tęsknota za Prawdą bywa silniejsza od strachu przed śmiercią.

I tu powracamy na chwilę do insektów. Zauważmy wszak, iż reakcja much na zapaloną żarówkę, z pozoru typowa reakcja na silny bodziec, zdecydowanie różni się od analogicznej reakcji innych zwierząt na światło. Otóż odruch dążenia do światła jest u muchy silniejszy od instynktu samozachowawczego. Mucha po prostu leci do światła, mimo że czeka ją tam śmierć, co w przypadku innych zwierząt jest zachowaniem paradoksalnym. I właśnie ten zakodowany w genach, paradoksalny instynkt, który kieruje muchę do ognia, odróżnia ją od innych stworzeń, a zarazem najbardziej upodabnia do człowieka, który także, z przyczyn racjonalnie zupełnie niezrozumiałych, na ołtarzu Boga czy idei potrafi złożyć ofiarę z własnego życia. Dlatego uproszczeniem byłoby przedstawiać *Lepy* jako udramatyzowaną ilustrację słynnej teorii profesora Iwana Pawłowa. Zachowanie Sufitowych, których zapalona żarówka prowokuje do odegrania wielkiego mitu muszej przemiany, jest bowiem bardziej skomplikowane, choć w pewnym sensie nadal rządzi nim zasada bodźca i reakcji. Sensu wzniosłej projekcji Sufitowych będziemy więc szu-

kać raczej w pismach proroków i poetów, a nie fizjologów, do czego zresztą prowokuje sam Białoszewski, nasycając swój dramat literackimi aluzjami. „Czytaj, czytaj" – podpowiadają już na wstępie Sufitowi.

Sufitowi romantycy

Białoszewski nie był pierwszym poetą, który skojarzył paradoksalne zachowanie much ze skłonnościami człowieka. Na temat muszej natury w samej tylko w polszczyźnie stworzono kilkadziesiąt przysłów, powiedzeń i mniej lub bardziej znanych wyrażeń, które pośrednio odnoszą się przecież do ludzi. Sądząc z długości słownikowych haseł, to właśnie mucha, stworzenie do niedawna najliczniej występujące w ludzkim otoczeniu, najczęściej bywa przyrównywana w swoich zachowaniach do człowieka. Musze frazeologizmy i przysłowia przewijały się już w naszej analizie *Lepów*. Często ukryte, zaledwie aluzyjne, w swoim dosłownym znaczeniu napędzają akcję sztuki. Sufitowi bowiem swoim „natrętnym jak mucha" lataniem i gadaniem budzą Dziadka, a ponieważ „czasem i mucha dokucza", Dziadek łapie za laskę i, pamiętając starą prawdę: „weź trzepaczkę, zginą muchy", zaczyna „gonić muchy po ścianie". By nie „zginąć jak muchy", Sufitowi „zwijają się jak w ukropie", względnie „jak w rosole", skacząc ze sznura na sznur. Ponieważ „mucha nie siada", gdy nie ma na czym, Dziadek tnie sznury. Dumni Sufitowi walczą do końca, bo „i biedna mucha broni się" jak potrafi, zwłaszcza taka jak Sufitowy Pierwszy – „mucha z pawim ogonem". W końcu jednak muszą skapitulować, gdy na horyzoncie pojawia się lep, do którego każda z much „lgnie" i „ciągnie jak do miodu". „Brzęczy mucha, kiedy w miodzie tonie", w *Lepach* – „bzyka", ale wiadomo, „na miód, nie na żółć muchę złapiesz". A „gdy już skosztowała miodu, prędzej ją zabijesz, niż odpędzisz". Tak więc giną Sufitowi, ruszając się na lepie „jak muchy w miodzie"[14].

[14] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, t. 4, Warszawa 1962, s. 894-895; *Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich*, w oparciu o dzieło Samuela Adalberga oprac. zesp. pod. kier. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1969, s. 546-550, hasło „mucha".

Podstawowy sens tej niezbyt skomplikowanej akcji wyłania się z przenośnego znaczenia przysłów o muchach oraz z symboliki w różnych wariantach powtarzających się motywów, zastosowanych tu zresztą zupełnie konkretnie. Zwłaszcza dwa z kilkudziesięciu przysłów o muchach wydają się szczególnie bliskie *Lepów*. W sferze ich tradycyjnych znaczeń przysłowia te powtarzają niemal tę samą naukę, zalecając ludziom ostrożność i umiarkowanie. W sferze przywoływanych obrazów reprezentują dwie najważniejsze grupy przysłów o muchach. Pierwsze z nich odwołuje się do zmysłu wzroku: „Kiedy by mucha z daleka około ognia latała, toby była cała". W drugim mowa o smaku: „Mucha topi się w syropie, który sama chętnie żłopie". Ogień, a dokładniej blask ognia, i słodki syrop, osłodzona woda lub miód, spełniają tu rolę analogiczną. Są w odniesieniu do much zupełnie realnym, a w odniesieniu do ludzi symbolicznym bodźcem, któremu muchy i ludzie nie potrafią się oprzeć. Jak każde z przysłów, także te zawierają jasną naukę moralną i odnoszą się do określonej sytuacji życiowej. Przestrzegają np. przed pokusą bogactwa. *Lepy* są jednak moralitetem szczególnym. Przysłowia, jakby mimochodem, „przysłowiowo" wplecione w dramat Sufitowych, odnoszą się bowiem nie tyle do pewnej życiowej sytuacji, ile do sytuacji samego życia.

Ich paradoksalny sens pozostaje w *Lepach* właściwie nie zmieniony: „człowiek, niczym mucha, broniąc się – lgnie do śmierci". Stopniowo rozwijając tę wyjściową obserwację, Białoszewski postąpił dokładnie tak, jak Ignacy Krasicki piszący swoje bajki i heroikomiczne poematy. I choć chętniej skojarzymy *Lepy* z którymś z dramatów powojennej awangardy, nie wolno nam przegapić ich wyraźnego pokrewieństwa choćby z *Myszeidą* czy bajką o musze i komarze, która brzmi następująco:

Mamy latać, latajmy nie górnie, nie nisko!
Komar, muchy tonącej mając widowisko,
Że nie wyżej leciała, nad nią się użalił.
Gdy to mówił, wpadł w świecę i w ogniu się spalił[15].

[15] I. Krasicki, *Komar i mucha*, *Dzieła*, t. 1, Lipsk 1840, s. 14.

Czyż nie odnajdujemy w niej dramatu Sufitowych, „natur odwrotnych" nie tylko względem Dziadka, ale też względem siebie? Różnica między bajką Krasickiego i *Lepami* polega w istocie na tym, że Sufitowy Drugi, natura wybierająca raczej niższe rejony pokoju, nie utopił się w wodzie, ale pociągnięty przez Sufitowego Pierwszego, razem z nim zawisł na lepie pod sufitem. Krasicki do tradycyjnego przysłowia o muchach lecących w ogień wprowadził porządek przestrzenny, zarazem naturalny i symboliczny, bardzo zbliżony do tego, który znamy z Biblii i mitu o muchach ambitnych. Na „dole" w bajce Krasickiego znajduje się miska z syropem, czyli woda, na górze – świeca, czyli ogień słoneczny, symbolizujący mądrość, od której wara byle komarom. Ambitny komar Krasickiego spala się w ogniu świecy jak mityczny Ikar w promieniach słońca. Mucha topi się w misce, idąc na dno jak Jonasz wyrzucony za burtę statku i połknięty przez rybę. Na obu biegunach czyha więc śmierć. „Mamy latać, latajmy nie górnie, nie nisko" – oto naturalna mądrość życiowego umiaru klasyków.

Bajka Krasickiego, podobnie jak przysłowie o muchach w ogniu i syropie, jest uniwersalna i wymaga życiowej konkretyzacji. Jedną z nich znajdziemy w VI pieśni *Myszeidy* Krasickiego:

Nie ten szczęśliwy, kto jest wywyższony
I w pożądanej buja obfitości,
Pogląda z góry, widzi z każdej strony
Podłych czcicielów swojej wspaniałości,
Lecz ten, co w dole, że upośledzony,
Życzy mu spadku bez żadnej litości.
Niechże Fortunie dziwactwo przypadnie,
Im wyżej latał, tym ciężej upadnie[16].

„Obfitość" dóbr to w poemacie Krasickiego raczej bogactwo materialne niż duchowe, jednak relacje między bohaterami *Lepów* a muchami obdarzonymi mniejszą od nich „fantazją" bardzo przypominają relacje łączące bohaterów

[16] I. Krasicki, *Myszeidos*, wstęp i przypisy J. Sokolski, Wrocław 1986, pieśń VI, s. 51.

VI pieśni *Myszeidy*. Fragment *Lepów*, w którym Sufitowy Pierwszy wyrzeka na „tych z dołu", tnących „na złość" bieliźniane sznurki, to przecież oczywista replika odwiecznego konfliktu poniżonych i wywyższonych.

„«Lepsza rzecz jednak, kto po ziemi chodzi», powiedział Krasicki, a w gramatyce pijarskiej pisze: «Kto chodzi po ziemi, nie ma gdzieby upadł». A zatem ja chodzę po ziemi, a wyskoki poetyckie na inny czas chowam"[17] – pisał młody Mickiewicz do przyjaciela filomaty, cytując fragment VI pieśni *Myszeidy* Krasickiego, by już wkrótce tłumaczyć z zapałem wiersz Schillera *Światło i ciepło*, w którym uniwersalna symbolika beztroskiego lotu komara obrasta typowo romantyczną aksjologią. „Dzielny młodzieniec" z wiersza Schillera, niczym komar Krasickiego, „ogniem niebieskim karmiony", ramionami rozgarniając powietrze pędzi bowiem za „prawdą":

Prawdo! o Prawdo! twój błysk złotofarby,
Choć zawsze świeci, lecz nie zawsze pali;
Szczęśliwi ludzie, co za nauk skarby
Skarbu serca nie oddali[18].

Rozum, skojarzony tu z zimnym światłem – światłem, które „nie pali", a więc nie jest dla komara niebezpieczne! – już wkrótce Mickiewicz przeciwstawi światłu serca, które dla klasyka jest ciemnością. „Ciemno na dole. Ale ja... mam jeszcze jasno, biało" – wyznawał Sufitowy Pierwszy, parafrazując słowa poety-świadka z *Romantyczności*. Jakim więc światłem sieje jego Prawda, rozumu czy serca? Gdzie jest „góra", a gdzie dół romantyków? I czego właściwie szukają Sufitowi pod sufitem? Jeżeli, czytając *Lepy*, poważnie stawiamy sobie te pytania, oznacza to, iż w poetyckich „uniesieniach" Sufitowych dostrzegamy coś więcej niż karykaturę frenetycznego stylu romantyków, którzy tak chętnie i tak często mówili o ptasich piórach, w swoich wierszach nieustannie odrywając się od ziemi.

Wiemy już, że Sufitowy-poeta swoje natchnienie, także konkretne figury poetyckie i językowe czerpie z pism Ada-

[17] A. Mickiewicz, *Listy*, cz. 1, op. cit., s. 20-21.
[18] Tamże, s. 110.

ma Mickiewicza. Białoszewski, pisząc, a potem odgrywając dramat „uniesienia" Sufitowych, w istocie realizował na scenie jedną z jego naczelnych metafor, a mianowicie metaforę poetyckiego uniesienia, która zawładnęła nie tylko symboliką, ale też stylistyką romantyczną. Jak wiadomo, w wyniku scenicznej realizacji metafora zamienia się we własną karykaturę, a jej sens, choćby najbardziej wzniosły, ulega natychmiastowej trywializacji. Gdy konkretyzuje się przenośnię, której znaczenie bezpośrednie wiąże się z samym wznoszeniem, efekt trywializacji staje się podwójny. Ukonkretniona metafora lotu zamienia wizję romantycznego wieszcza w groteskę, ponieważ poeta próbujący naprawdę wznieść się ku niebu bardziej przypomina ociężałą muchę niż ptaka. Dlatego też *Lepy* stanowią w pewnym sensie parodię romantyzmu, a także satyrę na wszelkich poetów, którzy zbyt łatwo ulegają wzniosłym wyobrażeniom o własnej „odwrotnej" naturze.

W teatrze Białoszewskiego groteskowy obraz muchy jest jednak czymś więcej niż tylko karykaturą romantycznej czy w ogóle poetyckiej egzaltacji. Poeta konkretyzując romantyczną metaforę, a więc w pewnym sensie niszcząc jej sens, jednocześnie – paradoksalnie – go ocala, a nawet istotnie wzbogaca. Jego „przysłowiowa" mucha, wykluwająca się z ukonkretnionej metafory poetyckiego „uniesienia", stanowi bowiem w *Lepach* rodzaj współczesnej alegorii ludzkiego życia, alegorii mieszczącej w sobie cały dramat ziemskich ograniczeń człowieka i jego metafizycznych aspiracji. Mucha to po prostu Mickiewiczowski ptak-ryba przeniesiony w bardziej swojską, konkretną przestrzeń czynszowego pokoju, nie tracący jednak niczego ze swej kosmicznej symboliki. Wiadomo bowiem, że pokój w poezji i teatrze Białoszewskiego jest metonimią świata. Udając zwykłą muchę mógł więc autor *Lepów* – w przedstawieniu Sufitowy Pierwszy – odgrywać w swoim domowym teatrze prawdziwie romantyczną tragedię, w której wolny duch zbuntowanego poety ścierał się z ciałem i materią, a nawet samym Bogiem[19].

[19] Istotę tragedii romantycznej opisuje J. Jacquot, *Czy koniec tragedii?*, tłum. Z. Raszewski, „Pamiętnik Teatralny" 1961, z. 3.

Żeby zrozumieć sens „odwróconego" porządku romantyków, należy sobie przypomnieć schemat porządku klasycznego. W tym celu chciałbym przywołać obraz pewnej fundamentalnej budowli, zwanej drabiną bytów wszelkich, której architektem jest sam Stwórca, wspomagany przez klasycznych filozofów i średniowiecznych teologów. Na pierwszym szczeblu rzeczonej drabiny znajdują się żywioły, nieco wyżej ciała nieorganiczne, potem rośliny, a następnie zwierzęta. W ich bezpośrednim sąsiedztwie, jednak zdecydowanie wyżej, żyje człowiek. Nad nim bytują zastępy aniołów, którym dane jest oglądać Boga twarzą w twarz. On sam, Bóg, stoi na szczycie tej kosmicznej konstrukcji.

> Otóż wszędzie, gdzie istnieje różnorodność gatunkowa, muszą być jakieś stopnie i porządek – wyjaśnia w swojej *Summie* św. Tomasz. – W ten sposób to, co jest jedynie ożywione [różni się] od tego, co ożywione i wrażliwe; co zaś tylko ożywione i wrażliwe – od tego, co ożywione, wrażliwe i rozumne[20].

Poniżej człowieka znajduje się zwierzę, jako byt nierozumny, ale wrażliwy. Święty Tomasz terminu „wrażliwy" używał zgodnie z psychologią Arystotelesa, który definiując duszę jako „przyczynę samorzutnych czynności organicznej istoty", obdarza nią także zwierzęta. Dusza, zdaniem Filozofa, posiada tyle funkcji, ile ciało organiczne czynności, tak więc dusza zwierzęcia odpowiedzialna jest za postrzeganie (pierwsze rozumienie terminu „wrażliwość") oraz uczucia (rozumienie drugie). Uczucia to nic innego jak zdolność odróżniania przyjemności od nieprzyjemności. Zwierzę nie myśli, lecz reaguje na bodźce głodu, pożądania, strachu. Z kolei eteryczny anioł, znajdujący się powyżej człowieka w hierarchii bytów, wolny jest od tego typu bodźców, ponieważ nie posiada ciała, nic więc nie zakłóca mu umysłowej kontemplacji istoty Boga. Człowiek – dusza zamknięta w ciele – jest zlepkiem zwierzęcia i anioła: myślą dąży do Boga, wrażliwym ciałem reagując jak zwykłe zwierzę.

[20] Tomasz z Akwinu, *Streszczenie teologii*, *Dzieła wybrane*, tłum. i oprac. J. Salij, Poznań 1984.

W fizyczno-duchowej hierarchii bytów, w której św. Tomasz zamknął zarówno fundament prawa naturalnego, jak i całą średniowieczną wiedzę o świecie, zawiera się przede wszystkim wizja człowieka: obdarzonego zmysłami, ale nieustannie wzywanego do ponadzmysłowej doskonałości. Zwierzę, czysta cielesność i zmysłowość, jest w prezentowanym porządku karą lub niebezpieczeństwem, oznacza uzależnienie, przymus i bierność organizmu wprawdzie czującego, ale bezwolnego. Anioł – wolność, dynamizm, inteligencja i duchowość oczyszczona ze zmysłów i uczuć – stanowi nagrodę i ideał wszelkich górnych dążeń człowieka.

Właśnie przeciwko takiemu porządkowi zbuntowali się romantycy, dostrzegając w nim nie tylko sprzeczność stanowiącą źródło ludzkiego cierpienia, ale także pewien zasadniczy brak – brak Bożej wrażliwości na ludzkie cierpienie. Tym samym zbuntowali się przeciwko samemu Bogu, wszak to on, Stwórca świata, a nie człowiek, odpowiedzialny jest za owo tragiczne rozdarcie między „górą" i „dołem", którego tak silnie doświadczali romantycy. To Bóg zamknął duszę człowieka w zmysłowym i ułomnym ciele i, obdarzając go obietnicą, instynktem i wizją nieśmiertelności, zmusił do przestrzegania nakazów i praw natury, z których najważniejsze to prawo ustanawiające ludzką ułomność i śmierć jako warunek zmartwychwstania. W istocie właśnie z tym prawem nie mogli pogodzić się romantycy, za życia pragnąc dostąpić boskości, niebo przenieść na ziemię, a ludzi „w aniołów przerobić". Słowem – postawić na głowie cały naturalny porządek świata. W swoich poetyckich uniesieniach romantycy stają się więc równi Stwórcy i Naturze przede wszystkim po to, by w mitycznym starciu wytknąć samemu Bogu błędy w stworzeniu i brak miłosierdzia. Nieposłuszni uczniowie Arystotelesa i św. Tomasza, widzą w Najwyższym jedynie Mędrca i Sędziego, który bezwzględnie strzeże praw ustanowionych przeciwko człowiekowi, jak gdyby w obawie przed jego duchowymi aspiracjami i możliwościami. Pyszni Prometeusze, w imię wolności i miłości do ludzi walczą z Bogiem w istocie po to, by Go zastąpić. Zbuntowani przeciwko prawom natury, ustanawiają nowy, idealny porządek, zarazem własne życie zamieniając w dzieło sztuki. Stąd

ich skłonność do poetyckiej egzaltacji, ujawniająca się w np. w towarzyskich improwizacjach lub w stylistyce prywatnej korespondencji. Nieuchronnie przegrywając potyczkę z Bogiem i „nieestetyczną" codziennością, romantycy ratują się tragiczną ironią.

Wszystkie wymienione tu składniki romantycznego buntu swoją najpełniejszą realizację odnalazły w Improwizacji Mickiewiczowskiego Konrada. Improwizowane „uniesienia odwrotnych natur" w *Lepach* wydają się jej groteskową, pomniejszoną, ale równie dramatyczną repliką! Sufitowi, podobnie jak Konrad, sami niejako projektują i przeżywają swój poetycki wzlot. Najpierw świadomie wprowadzają się w stan „estetycznej" egzaltacji, która następnie przekształca się w prawdziwie mistyczny trans. Wkrótce towarzyszące mu obrazy autonomizują się, wciągając niejako ich twórców w odrębny, wizyjny, choć zarazem zupełnie realny świat. Przeganiani laską Sufitowi stają się bohaterami przypominanego przez siebie mitu, realizując na scenie wizję wielkiego kosmicznego pojedynku w skali mikro pomiędzy muchami-ludźmi i Dziadkiem-Stwórcą. Jego teatralnym, nie mniej groteskowym pierwowzorem mogły być anielsko-diabelskie potyczki towarzyszące Improwizacji romantycznego bohatera.

Sufitowi, wzorem Konrada zbuntowani przeciwko własnej naturze, gardzący ludźmi i marzący o nieśmiertelności, na muszych skrzydłach swego poetyckiego „uniesienia" docierają niemal na ostatni szczebel drabiny Tomasza, by tam potykać się z Dziadkiem, który strzegąc naturalnego porządku, usiłuje ich strącić. Finał potyczki Sufitowych z Dziadkiem jest jednak inny niż finał pojedynku Konrada z milczącym Stwórcą. Bohater *Dziadów* części III (proszę zwrócić uwagę na zbieżność imienia muszego prześladowcy i tytułu romantycznego arcydzieła) za swoją pychę zostaje przez Boga strącony, ale nie umiera. Modli się bowiem za niego ksiądz, z pokorą serca przyjmujący niezrozumiałe wyroki boskie, które romantyka prowokują do buntu i bluźnierstwa. Liturgiczna tonacja, pojawiająca się w finale potyczki Sufitowych z Dziadkiem tuż po ostatnim, ironicznym odruchu buntu Sufitowego Pierwszego, także nie jest przypadkowa. Sufitowi jednak, mimo że nie spadają na drewnianą podłogę, umierają naprawdę,

a w ich śmierci na lepie kryje się ostateczny sens dramatu Białoszewskiego. Otóż bohaterowie *Lepów* jednym śmiertelnym skokiem przedostają się tam, dokąd wcześniej próbowali wzlecieć na skrzydłach poetyckiego natchnienia. Tym samym wypełnia się ich ziemski los i, zgodnie z ustawami Stwórcy, przeciwko którym buntowali się Sufitowi, mogą oni dostąpić nagrody w niebie. Jest nią prawda o świecie i ludzkim przeznaczeniu, zawarta w dwóch prostych, ale przecież rewelacyjnych neologizmach Białoszewskiego. Sufitowi tracą swoje dawne imiona, zyskując imiona nowe, które doskonale charakteryzują ich prawdziwą naturę. „Odlepieńcy" i „wniebowlepieńcy" – gliniane, może woskowe figurki, ulepione ręką Boga, który stworzywszy Niebo i Ziemię, powołuje do życia ludzi, by następnie przenosić ich z dołu do góry, niczym muchy grzęznące w miodzie, albo biblijne ryby, które w drodze do nieba muszą zginąć.

Z zupełnie nowej, naprawdę „górnej" perspektywy Sufitowi widzą wszystko jaśniej i dokładniej, ponieważ żarówkowe światło ich rozumu zgasło. Teraz świeci im zupełnie inne światło – światło Bożej mądrości. Sufitowi, siedząc jak gdyby w samej źrenicy jasnego oka, widzą z góry to, czego nie dostrzegł Konrad, a miał szczęście oglądać bohater *Widzenia*, wiersza, który jest jak gdyby „pośmiertnym" dopełnieniem Improwizacji z *Dziadów* części III. Jego wyraźne echo odzywa się w finale romantycznej wizji Sufitowych, groteskowo zrealizowanej na scenie domowego teatru Białoszewskiego:

Ziemię i świat cały, co mię otaczał,
Gdzie dawniej dla mnie tyle było ciemnic,
Tyle zagadek i tyle tajemnic,
I nad którymi jam dawniej rozpaczał,
Teraz widziałem jako w wodzie na dnie,
Gdy na nią ciemną promień słońca padnie[21].

Na dnie wodnej otchłani, w ciemnościach, siedzą świadkowie dramatu Sufitowych – widzowie spektaklu. Czy z tej dolnej, „podłogowej" perspektywy będą w stanie zrozumieć istotę ich świetlistego przeistoczenia?

[21] A. Mickiewicz, *Widzenie*, *Dzieła*, t. 1, op. cit., s. 408.

SUFITOWY PIERWSZY: Myślą, że... nasłuchują, jak... męczeńsko ulepieni... skapiemy...

niczym wosk z Ikarowych skrzydeł, tudzież ze świecy, w której ogniu zginął komar Krasickiego – bajkowy pierwowzór prometejskich buntowników. Tymczasem umierający Sufitowi w niczym nie przypominają boskich skazańców! Przeciwnie, w tej, zdawałoby się, tragicznej sytuacji wesoło „pobzykują" „ku pocieszeniu" nas, jeszcze żywych, ale przecież nieustannie rozmyślających o śmierci i sensie ludzkiej egzystencji. Sufitowi z góry patrzą na nas, zanurzonych w ciemnej kipieli, i uczą „wodę, skąd się światło leje"[22]. Któż by jednak w XX wieku poważnie traktował słowa romantycznych poetów, zwłaszcza tych zamienionych w muchy.

Odwrotne interpretacje

Sufitowi umierają jak muchy w ogniu, ponieważ tak zawyrokował „On", sędzia i kat, kierujący losem człowieka na wszystkich poziomach jego egzystencji – powie współczesny wyznawca tragicznej koncepcji ludzkiego losu. W życiu człowieka dostrzeże on jedynie splot irracjonalnych sił działających, niczym zawistni greccy bogowie, a także Dziadek, wyłącznie na jego zgubę. Nie ma mowy o miłosierdziu, nie ma mowy o zbawieniu, jedynym finałem życia nasyconego sprzecznościami jest śmierć. „Chudy rosół", w którym zwykły topić się muchy, jest więc w *Lepach* zupełnie ślepy, jak ślepy jest los i ręka Bożej sprawiedliwości, sznury oznaczają wyłącznie szubieniczny stryczek, a lep to zwykła pułapka, mimo iż zaślepieni Sufitowi pragnęliby dostrzec w nim promień Bożej światłości. Każda życiowa akcja ludzi-much budzi reakcję Dziadka, który pozostawiając Sufitowym złudzenie niezależności myśli i czynów, konsekwentnie aranżuje ich ostateczną katastrofę. Owszem, Sufitowi buntują się i walczą, jednak finał ich potyczki z losem jest z góry – a właśnie, „z góry" – przesądzony.

[22] „I uczy wodę, skąd się światło leje / I słońcu mówi, co się w wodzie dzieje". Tamże.

W najwłaściwszym sensie tragicznym jest przeto, jeżeli ta sama siła, która pozwalała pewnej rzeczy urzeczywistnić jakąś wysoką wartość dodatnią (tejże rzeczy lub innej), staje się w tymże samym działaniu przyczyną zniszczenia tej właśnie rzeczy jako podmiotu wartości

– pisze Max Scheller charakteryzując mechanizm tragiczności[23]. *Lepy*, pozbawione tradycyjnie rozumianej fabuły, wydają się jego teatralnym modelem. Urzeczeni perspektywą wolności i nieśmiertelności, Sufitowi sami w finale dramatu pakują się do grobu.

Finał *Lepów* jest zaprojektowany zgodnie z klasycznym wzorem tragedii antycznej. Sufitowi, wypowiadając swoje ostatnie słowa, zastygają zawieszeni na świetlnym promieniu, ich ruchy stają się coraz bardziej powolne, wreszcie ustają. W ciszy oglądamy dwóch wisielców...

Ze znamiennej dla sztuki tragicznej nierozwiązalności wewnętrznych antynomii życia wynika szczególne znieruchomienie, jakiego świadkami jesteśmy u kresu niemal każdej z wielkich tragedii greckich – pisze Zygmunt Kubiak. – Sztuka helleńska zna dwa rodzaje znieruchomienia: ten właśnie, który wynika z nierozwiązalności, i ten, który się roztacza w godzinie południa, gdy bożek Pan gra na swojej lutni – jak w jednym z platońskich epigramatów – a wszystko dookoła milknie. W finałach wielkich tragedii są oba te rodzaje nieruchomości, łączą się one ze sobą. Dlatego tragedia grecka jest ciężka jak głaz, a zarazem piękna[24].

Podobnie *Lepy*, których finał Anna Krajewska interpretuje następująco: „«Wniebowlepieńcy, dosyceni miodową kroplą», umierają pięknie. Pojawia się wzruszenie płynące z poezji, która ocala. Metafora Białoszewskiego pełni funkcję konsolacji"[25].

Na równi z greckimi tragikami współczesnemu dramatowi ludzi-much patronują fizjolog Pawłow i dwudziestowieczni egzystencjaliści. Teatralnym odbiciem mechaniz-

[23] M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, tłum. R. Ingarden, w: Arystoteles, Hume, Scheler, *O tragedii i tragiczności*, wybór, przedmowa i opracowanie W. Tatarkiewicz, Kraków 1976, s. 70.

[24] Z. Kubiak, *Platona poezja i mądrość*, Warszawa 1996, s. 34-35.

[25] A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny", czyli „wypadek z genologii"*, op. cit., s. 233.

mu ludzkiej egzystencji jest bowiem w *Lepach* coraz szybszy ruch pary aktorów, popychanych biologicznymi odruchami lub też – uwaga – świadomością innych ludzi oraz nie istniejącego, ale dominującego w ludzkiej wyobraźni Boga. Mówiliśmy już o naturalistycznej koncepcji rozumienia dramatu Sufitowych, która z założenia wyklucza wszelki tragizm[26]. Koncepcja egzystencjalistyczna różni się od niej w pewnym istotnym szczególe. Charakterystyczne, że egzystencjaliści, budując własną teorię człowieczeństwa, chętnie nawiązywali zarówno do mechanizmu tragicznej pułapki, modernizując w swoich dramatach antyczne konflikty, jak i do średniowiecznej koncepcji hierarchii bytów, odnajdując w niej źródło wyobrażeń zniewalających człowieka. Zgodnie z przeświadczeniem Sartre'a istnienie każdego człowieka ciąży bowiem jednocześnie w stronę rzeczy – właśnie tak Sartre metaforyzował sytuację zniewolenia człowieka cudzą myślą – oraz w stronę świadomości czystej, która gdyby była możliwa do osiągnięcia, oznaczałaby absolutną wolność od uśmiercającej świadomości Innych. „On dolepia nas do siebie" Sufitowych brzmi w tym kontekście jak lament ludzi, którzy pokonawszy rozmaite formy ludzkich „pokrewieństw" – biologicznych, historycznych, społecznych – na samym szczycie drabiny bytów odkrywają z przerażeniem cudzą myśl jako źródło własnych marzeń i aspiracji. Sufitowi są bowiem sterowani nie tylko odruchami ciała i pamięci – ich „dołem" – ale także „górą", czyli odruchami własnego języka, za którego pomocą produkują coraz to nowe wyobrażenia o wolności. Ciało i pamięć oraz język i myśl (wyobraźnia) stanowią w istocie dwie zewnętrzne wobec nich siły, z pozoru przeciwstawne, w istocie uzupełniające się w procesie zniewalania człowieka. Ich teatralnym symbolem jest laska Dziadka, atakująca Sufitowych z dołu i z góry jednocześnie. Z tej pułapki nie ma wyjścia, zdaje się przekonywać Białoszewski, nieustannie i na wiele sposobów odwracając pudełko sceny.

Zdążający do absolutnej wolności, Sufitowi w istocie uciekają od prawdy na temat własnej egzystencji, przegry-

[26] Determinizm wyklucza tragizm. Por. M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, op. cit., s. 78.

wając walkę z Innym, czyli Dziadkiem, oraz z innymi, tymi z dołu – nami. W końcu nieruchomieją na lepie, który zawisł pomiędzy niebem i ziemią, w sferze działania obu sił reifikujących świadomość człowieka. W sytuacji nierozwiązalnego konfliktu pozostaje im tylko ostatni „rzut" wolności, skierowany przeciwko zniewalającym ich siłom. Nie będzie nim jednak piękna metafora miodowego dosycenia zamykająca dramat, ponieważ także ona należy do repertuaru estetycznych instynktów zniewolonej świadomości obu Sufitowych. W *Lepach* pojawia się, niezależna od nikogo i niczego, śmiertelna ironia – jedyny w tym ujęciu sztuki Białoszewskiego obszar prawdziwej wolności Sufitowych. Ironia istot złapanych w pułapkę. Dopiero na lepie umierający Sufitowi wychodzą ze swoich ról i, przyglądając się świadkom swej śmierci, kpią z nas i swego tragicznego zaślepienia. Po czym konają.

Jeżeli jednak w Dziadku, ukrytym za kulisami świata Sufitowych, dostrzeżemy coś więcej niż tylko projekcję mitycznego bóstwa śmierci, jeżeli mianowicie rozpoznamy w nim transcendentnego Boga, który w istocie wyprowadza bohaterów *Lepów* z pułapki zamkniętego pokoju, okaże się, że w metaforach Białoszewskiego kryje się zapowiedź prawdziwego ocalenia! Sufitowi umierają jak muchy w ogniu, ponieważ „On" jest dla nich bodźcem silniejszym od życia i lęku przed śmiercią – powie wyznawca Bożej Opatrzności, wiarą, a nie ironią, próbując reagować na paradoksy ludzkiej egzystencji, w których prorocy i święci dostrzegają mechanizm niepojętej ekonomii zbawienia. Święty Paweł przekonywać będzie pierwszych chrześcijan o konieczności śmierci jako warunku nowych narodzin. Jego myśl można rozumieć przenośnie, śmiercią nazywając akt pokuty, a życiem – nawrócenie na Boże ustawy, lub też zupełnie dosłownie, w realnej śmierci dostrzegając moment Wielkiego Przejścia. Na ziemi życie jest śmiercią, a śmierć początkiem życia – oto paradoksalna ekonomia, której świetną ilustracją jest obracające się pudełko sceny w teatrze Białoszewskiego.

W misteryjnym, a nie tragicznym ujęciu *Lepów* człowiek – „tłumacz" własnej egzystencji – zgubi jej sens, jeżeli na chwilę straci z oczu którąś z dwu perspektyw poznania siebie i rzeczywistości. Lub też jeżeli jedną z nich – per-

spektywę metafizyczną – uzna wyłącznie za wyobraźniową reakcję człowieka na życie i śmierć. Człowiek, chodząc po ziemi, winien po prostu patrzeć w niebo, by w śmierci nie dostrzegać jedynie wyroku losu. Z kolei fruwając w chmurach, winien doświadczać życia we wszystkich jego wymiarach – biologicznym, historycznym, personalnym – by marzenie o raju nie przysłoniło mu świadomości zbliżającego się i koniecznego cierpienia. Tę wahadłową ekonomię każdego religijnego symbolu odkrywają sami Sufitowi, w Oku Opatrzności dostrzegając czarną plamę ślepoty, niczym memento o zbliżającym się końcu, a w wisielczym stryczku – „gniazdo uniesienia". Dziadek, uosobienie ślepej siły, staje się w takim ujęciu mistrzem Opatrzności, organizującym swoim uczniom wielką inicjację w nieśmiertelność. Zgodnie z etymologią słowa „opatrzność" mistrz „patrzy" na nich troskliwym okiem ojca, „zaopatruje" w skrzydła metafizycznej tęsknoty, przez Franciszka Malewskiego nazwanej „instynktem nieśmiertelności", w końcu „opatruje" mądrością niczym miodowym plastrem.

Uczniowie oczywiście buntują się przeciwko mistrzowi. Na własną rękę próbują dostać się tam, gdzie prowadzi ich los, w swoich ograniczeniach i upadkach dostrzegając rękę karzącego Pana. Łatwiej jest bowiem zaakceptować tragiczne rozdarcie między cielesnym „dołem" i duchową „górą", w Bogu dostrzegając sędziego i kata, niż przyjąć paradoksalną ekonomię Pawła, który w wyroku śmierci, wydanym na każdego człowieka, widzi konieczny warunek zbawienia. Zwłaszcza gdy jest to wyrok zbiorowy, wydany na dodatek bez uzasadnienia winy. Ludzie mrący jak muchy pod gruzami zburzonego miasta w biblijnej opowieści o Bogu łowiącym ludzi jak ryby dostrzegą raczej okrutną ironię niż głęboki sens ludzkiego losu, o ile przed zwątpieniem nie chroni ich wiara. W potyczce Sufitowych z Dziadkiem raczej jej nie dostrzegamy. Jednak w ich liturgicznej inkantacji tajemniczego zaimka „ona" słychać dalekie echo maryjnych litanii, głośno odmawianych przez poetę podczas bombardowania na warszawskich Rybakach[27].

Wyraźnie za to zauważamy rytm, rytm przedśmiertnego tańca, w którym kryje się paradoksalne przeczucie oca-

[27] M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, op. cit., s. 89.

lenia. Taniec Sufitowych na linie to przecież w istocie taniec obrzędowy[28]. W połączeniu z towarzyszącym mu słowem mitycznej opowieści odtwarza on bowiem podstawową strukturę wielkich symboli sakralnych, w których zakodowana została prawda o świecie i życiu ludzkim. Misteryjny sens *Lepów*, dramatycznie odtańczony przez Białoszewskiego i Stefańskiego, jest w istocie bardzo prosty: człowiek, za życia rozrywany przez dwie przeciwne siły swojej fizyczności i duchowości, by dostać się do nieba, musi przejść przez ten najbardziej konkretny z ziemskich „dołów" – grób. Krok w górę na drabinie Tomasza jest więc jednocześnie krokiem w dół. Oto jeszcze jeden klucz do zrozumienia metafory odwróconego pudełka pokoju w sztuce Białoszewskiego. Klucz bliski romantycznemu, jednak w wersji księdza Piotra, a nie Konrada.

Środek bytu

Dziadek jest w *Lepach* metaforą wewnętrznego zniewolenia i śmierci – w ujęciu egzystencjalistycznym, lub symboliczną figurą mistrza doświadczającego swoich uczniów – w ujęciu religijnym. Oba odczytania dramatu wydają się równoprawne, ponieważ Białoszewski przedstawił jedynie paradoksalny mechanizm ludzkiej egzystencji, odbiorcom pozostawiając prawo do jego immanentnej – tragicznej, bądź transcendentnej – opatrznościowej interpretacji. Dlatego też nie są *Lepy* moralitetem, mimo iż wyrastają ze splotu przysłów, których celem i racją istnienia jest przekazywanie jasnej nauki moralnej. A jednak wydaje mi się, że w samym centrum dramatu Białoszewskiego leży odpowiedź na podstawowe pytanie egzystencjalne człowieka: „jak żyć?" Jest to odpowiedź zakryta i w tej skomplikowanej myślowo i dramatycznie konstrukcji, jaką są *Lepy*, musimy ją dopiero odnaleźć. Z pewnością moglibyśmy zadowolić się którąś z odpowiedzi kontekstowych, rozwiązania zagadki ludzkiego istnienia szukając w pismach egzystencjalistów, romantyków lub w Ewangelii. Niewykluczone też, że przyjmując pewien konkretny pogląd na życie, usi-

[28] Tytuł książki Gracji Kerényi *Odtańcowywanie poezji* wydaje się w tym kontekście szczególnie fortunny.

łowalibyśmy ustalić ostateczną interpretację *Lepów*, podczas gdy sam Białoszewski jedynie sprawdza rozmaite warianty rozumienia mechanizmu ludzkiej egzystencji. Gdybyśmy jednak spróbowali je na siebie nałożyć, niczym negatywy różnych fotografii tego samego obiektu, przekonalibyśmy się, że istnieje w *Lepach* jeden stały punkt. Punkt niezależny od stylizowanych lub parodiowanych w dramacie języków, przywoływanych w nim kodów estetycznych czy też sugerowanych kontekstów interpretacyjnych – istne gniazdo sensu.

„Pokój do góry podłogą, z której zwisa uśpiony Dziadek. Pośrodku od dołu sterczy żyrandol, rozgałęziający się w klosze na razie nie zapalone. Nisko – ciągi sznurów. Dwie postacie chodzą trasami dwóch przekątnych po suficie". Jeżeli na tę podstawową sytuację dramatyczną nałożymy siatkę muszych przysłów, z których poeta wysnuł akcję i podstawowy sens sztuki, dodamy do niej bajkę Krasickiego, następnie listy i ballady młodego Mickiewicza wraz z odpowiednimi fragmentami *Dziadów* części III i, rozpoznając sakralną strukturę dramatu, przypomnimy drabinę bytów wszelkich według św. Tomasza oraz schemat greckiej tragedii z jej fizjologicznym podtekstem i egzystencjalistyczną nadbudową, to zauważymy, że miejscem wspólnym wymienionych „negatywów" jest – dosłownie i w przenośni – sam środek bytu. Sam środek, czyli miejsce chwiejnej równowagi pomiędzy „dołem" i „górą" Sufitowych, ich „gniazdo odwrotności", „styk ziemi z nieskończonością" (*Autobiografia*), punkt przecięcia się dwóch osi, które symbolicznie wyznaczają kierunki ludzkiego życia.

Oś pozioma, nieruchoma, na której obraca się pudełko sceny w teatrze Białoszewskiego, to oś samego życia. Na niej wiruje ruchoma oś pionowa, mityczna i święta, napędzana strachem przed śmiercią i siłą myślowych paradoksów, za których pomocą człowiek od wieków próbuje opisać istotę swojej ziemskiej egzystencji. Całą skomplikowaną konstrukcję *Lepów* można sprowadzić do tego właśnie prostego mechanizmu huśtawki czy też oscylatora, który, jak przypominają matematycy, nie jest przyrządem wyznaczającym dyskretną przestrzeń dwuelementową: dramatyczne „albo-albo" romantyków. Jest urządzeniem zakreśla-

jącym swoim nieustannym ruchem całość istnienia. Jednak najważniejszy jest środek, którego Wielkim Stróżem okazuje się antypatyczny Dziadek, atakujący Sufitowych z dołu i z góry jednocześnie. Żyć w środku, na osi rzeczywistości, być samą osią, na której obraca się wahadło biologii i symbolicznych projekcji (objawienia?), żyć, zakreślając swoim istnieniem pełny obszar ludzkiego doświadczenia – oto projekt, który odnajdujemy w *Lepach*.

Stałem się osią w nieskończonym kole,
Sam nieruchomy, czułem jego ruchy

– czytamy w wierszu Mickiewicza[29]. Białoszewski, na swój „osobny" sposób, to kosmiczne, jakby pośmiertne i mistyczne widzenie romantyka próbował realizować na ziemi – i w teatrze.

[29] A. Mickiewicz, *Widzenie*, op. cit., s. 408.

LITURGIA W DOMOWYM TEATRZE
(*Szara msza*)

Ryzykowna zabawa

W prologu *Szarej mszy* Białoszewski utrwalił zdarzenie bezprecedensowe. Oto zaczepiona przez poetę rzeczywistość gryzie go w palec! Sztuka rozpoczyna się jak przedstawienie w jarmarcznym teatrze. Aktorzy wchodzą na scenę, następnie jeden z nich wymienia imiona granych postaci. Żeby zrozumieć przedstawianą historię, publiczność jarmarczna musiała wiedzieć dokładnie, kto jest kim, ponieważ w każdej chwili na scenie mógł się pojawić ten sam aktor w zupełnie innej roli i wtedy cała intryga stałaby się nieczytelna. Białoszewski powtarza w swoim elementarnym teatrze tradycyjny gest jarmarcznego aktora, tyle że przedstawia się jako Bohater, swoją partnerkę nazywając Heroiną. Oboje więc, mimo wizytówek, pozostają jedynie postaciami teatralnego przedstawienia, nieco na wyrost nazywanymi „bohaterami", jeżeli wziąć pod uwagę, w jakim znaczeniu używali tego słowa starożytni.

Takie, zdawałoby się, niezbyt fortunne wejście dwojga aktorów widownia jarmarczna przywitałaby gwizdami. Publiczność awangardowego teatrzyku z zadowoleniem rozpoznaje w nim sygnał gry teatralnymi konwencjami. Jednak początkowe kwestie Bohatera świadczą przede wszystkim o tym, że Białoszewskiemu, podobnie jak artystom jarmarcznym, bardzo zależy na precyzyjnym oznaczeniu świata przedstawionego na scenie. Za chwilę się

przekonamy, że nazywanie, a następnie interpretowanie tego, co wydarza się tu w wyniku mówienia i działania, czyni Białoszewski właściwym tematem *Szarej mszy*. Kiedy Bohater wymienia teatralne wizytówki, wyczuwamy parodystyczne intencje poety, zarazem jednak uświadamiamy sobie, że oto stają przed nami ludzie bez imion i właściwości, którzy dopiero w trakcie gry, za sprawą wypowiadanych przez siebie słów i wykonywanych czynności, będą odnajdywać, prezentować, nawet drążyć własną osobowość. Na razie są tylko czysto teatralną potencją, za chwilę, gdy padną kolejne słowa, staną się kimś. Czyż nie na tym polega istota teatru?

Nazywanie to jednak rzecz dość niebezpieczna, o czym szybko przekonał się Bohater *Szarej mszy*, wyciągając palec w kierunku Heroiny i wypowiadając jej na razie tylko didaskaliowe imię:

BOHATER (*przedstawia się*): Bohater
(*wskazuje na heroinę*)
Heroina
(*łapie się za palec*)
Mmm!

On zatem jednym słowem niejako powołał ją do istnienia, a ona... Nie wiemy dokładnie, co się stało, wiadomo jedynie, że Bohater wyciągnął w kierunku Heroiny palec, po czym wpakował go do ust, z bólu wydając charakterystyczny, choć trudny do nazwania dźwięk. Nawet jej nie dotknął! Wskazał tylko i nazwał, przypłacając tę, zdawałoby się, niewinną czynność własną krwią. Heroina gwałtownie broni się przed słowem i gestem Bohatera. Nie chce być przez niego nazwana, a więc w pewnym sensie stworzona.

Ta sugestywnie zagrana scena z prologu *Szarej mszy* uświadamia nam, na jakie ryzyko naraża się każdy poeta, próbując przeniknąć za pomocą słów tajemnicę rzeczywistości. Wystarczy jedno nieopatrznie wypowiedziane słowo, jedno przejęzyczenie, jakaś pomyłka, błąd, a świat może przybrać postać drapieżnego zwierzęcia. Na szczęście w ten sam sposób, jeżeli tylko zapanujemy nad słowami, poznamy ich wewnętrzne moce, np. możliwości, jakie daje

metafora, ów niebezpieczny świat można zamienić w szarą mysz, a czasem nawet – w szarą mszę...

W prostym pytaniu Heroiny wyczuwamy oszołomienie nagle przebudzonej do życia istoty, ale też zwykłe zdziwienie, wywołane widokiem krzywiącego się z bólu Bohatera. „Co [się stało]?" – pyta Heroina, a Bohater szybko wymyśla taką odpowiedź, która tę osobliwą, metaforyczną sytuację mogłaby umieścić w jakimś realnym kontekście. Zauważmy, że to Bohater ciągnie tę grę, nazywa, metaforyzuje i konkretyzuje, podrzuca jedno choćby słowo, dzięki któremu teatralne kukły Bohatera i Heroiny nagle wypełniają się ludzkimi cechami. On okazuje się niezdarnym mężem, który skaleczył się igłą albo agrafką. Ona reaguje w tej sytuacji jak każda opiekuńcza żona, chociaż z trudem wchodzi w wyznaczoną jej rolę:

HEROINA: Jodyny?
(*Bohater – machnięcie ręką*)
Współczucia?

Pochylony nad krwawiącym palcem Bohater milczy wymownie. Heroina szuka w tym czasie jakiegoś ratunku, najpierw proponując coś dla obolałego ciała, potem – dla ducha. Charakterystyczne jest to „machnięcie ręką" Bohatera pomiędzy propozycjami Heroiny, tak jakby chciał jej powiedzieć: nie, to nie to, zgaduj dalej... Chyba zgadła, bo nagle ogarnia Bohatera „przestrach", który każe mu wejść pod stół, co nie jest zachowaniem typowym dla dorosłych mężczyzn, a potem „myszkować" jak mały chłopczyk, wypowiadając przy tym dziwnie brzmiące kwestie. Po natężonym milczeniu Bohater zaczyna gadać jak nakręcony:

Bohater (*przestrach*): Dusza... ucieknie mi...
(*myszkuje dookoła stołu i pod stołem*)
Gdzie – gdzie – gdzie – gdzie???

Ciekawe, jak Białoszewski intonował te słowa? Mogły brzmieć bezradnie, świadcząc o strachu małego dziecka, lub też zaczepnie, jak gdyby uciekająca dusza była kurą naganianą do kurnika. Bohater nagania ją do żelazka, świadomie lub nie lekceważąc pewien leksykalny dro-

biazg: dusza ludzka to w końcu nie to samo, co dusza od żelazka.

BOHATER (*wyciąga z kąta stare żelazko, zatrzaskuje natychmiast jego drzwiczki*): Jest!

Niebezpieczeństwo śmierci zażegnane, chociaż pewności, czy dusza naprawdę trafiła do żelazka, mieć nie można, bo kto w końcu widział duszę.

BOHATER (*nagły niepokój*): Okno?!
(*z ulgą*)
Nie otwarte.

Heroina w tym czasie ze zdziwieniem obserwuje myszkującego na kolanach Bohatera, ale chyba spodobała się jej ta zabawa w małe dziecko:

HEROINA: Zakredkowało się?...

Jej pomysł, by całe zdarzenie potraktować jak historyjkę z książeczki do kolorowania, doskonale współgra z zachowaniem partnera. Bohater podejmuje wątek i głośno potwierdza własne bezpieczeństwo:

BOHATER: ...grubą kreską...

Heroina dużo śmielej rozwija myśl Bohatera, podążając za rysunkowym skojarzeniem:

HEROINA: ...przekreśliło przedwczesne ulecenie w grające sfery?

Sporo już wiemy o tych dwojgu. On przejawia ciekawą skłonność do zamieniania przypadkowych zdarzeń w sytuacje symboliczne, chętnie udaje przy tym kogoś, kim nie jest – a ściślej, kim już nie jest – bawiąc się słowami i przedmiotami niczym małe dziecko. Ona próbuje podążać za jego skojarzeniami, zgadywać intencje partnera, być jego pomocnikiem, słowem – brać udział w jego zabawie. Przypadkowe ukłucie agrafką spowodowało tu sporo zamieszania. Nie od dziś wprawdzie wiadomo, że dusza po-

trafi wydostać się przez ranę w skaleczonym ciele, co oczywiście kończy się śmiercią, ale rana Bohatera z pewnością nie rokowała zgonu. Natchnęła go natomiast do pewnej zgrywy. Przez chwilę sądziliśmy już, że Bohater i Heroina zaczną grać jakąś realistyczną scenę z życia małżonków, jednak nagle oboje dali się ponieść słowom i wyobraźni, zamieniając się na chwilę w małe dzieci. Ta chwilowa metamorfoza skłoni ich do kolejnych wypraw w rejony własnego dzieciństwa. Ich słabiutko umotywowana gra przypomina w istocie towarzyską zabawę w słowne skojarzenia, co nie pozostanie bez związku z psychoanalitycznym charakterem całego przedstawienia.

Reguły zabawy są proste: podążaj za językiem. Wstąpieniu duszy w grające sfery, a więc do nieba, zapobiegła „magiczna" wielofunkcyjność słowa, która jednocześnie pozwoliła zaaranżować zaskakującą pogoń pod kuchennym stołem. „Magiczna", jak cały mechanizm budowania akcji na zasadzie „działania pokrewnego przez pokrewne na pokrewne", przy czym zakres pokrewieństw ustalają sami jej uczestnicy, i może nim być zarówno wspólny rdzeń słowa, homonimia wyrazów, zbliżona barwa, gest czy sytuacja. Dlatego nie dziwi, że dziecięcy odruch umieszczenia duszy w żelazku natychmiast zostaje wsparty pomysłem wziętym z książeczki dla dzieci – nie istniejące okno cudownie zatrzasnęło się siłą realizowanej metafory. Zresztą, co tam okno! Za chwilę z dziecięcego „myszkowania" – i przejęzyczenia – zrodzi się w teatrze Białoszewskiego prawdziwa „mysza", to znaczy „msza", prawdziwa *Szara msza*. Dusza Bohatera, jak słój z preparatem do analizy, wędruje teraz na kuchenny stół. Seans dopiero się zaczyna.

Kuchenna celebracja

Zaczyna się jak w baśni, na dodatek ilustrowanej: „Byłem sobie małym chłopcem" – oznajmia Bohater, pokazując tekturowego chłopczyka siedzącego na stole. Jest ich teraz dwóch i dlatego należy dokładnie ustalić tożsamość postaci, nazwać je, a nazywając – stworzyć:

HEROINA: To ty – on?
BOHATER: Ja. Bardzo.

Dwa krótkie, w skupieniu wypowiedziane słowa zaświadczają o przemianie dokonującej się dzięki sile woli i wyobraźni Bohatera, za którą podąża wyobraźnia Heroiny. Postać tekturowego chłopczyka jest rodzajem przedmiotu magicznego, którego obecność pozwala uczestnikom zabawy manipulować przestrzenią i czasem, więc także, a może przede wszystkim sobą. Oboje znowu są dziećmi:

HEROINA: Bawmy się w chowanego. Kryj i wołaj: „Kury na miejsceeee!"

Bohater, stojąc, zakrywa oczy, a Heroina chowa się, „przykucając u drugiego boku stołu". Układ ten jest tak samo ważny, jak gest i wypowiedziane po chwili formułki:

BOHATER (*zasłania twarz rękami*): Kryję i liczę...
HEROINA: Kury na miejsce!

I wtedy zdarza się coś niezrozumiałego, czego nie przewidują reguły zabawy dziecięcej, w odróżnieniu od reguł zabawy dorosłych poetów: Bohater „odsłania twarz" i momentalna akcja „chowanego" załamuje się na rzecz rytuału Mszy świętej. Dokonuje się to jakby przez pomyłkę, zwykłe przejęzyczenie:

BOHATER (*odsłania twarz, pokłon*): Kyrie i liczę.

ale Heroina, także pozorując podobny mechanizm pomyłki, wchodzi już w swoją nową rolę – ministranta:

HEROINA: Kryje elejson...

Bohater „podchodzi mszalnie do stołu", niczym kapłan. Podchodzi po raz drugi. Wcześniej w podobnym skupionym geście postawił na stole żelazko z duszą, wycofując się w głąb sceny. Już przestał być małym chłopcem, choć to właśnie wspomnienie dziecięcej zabawy wokół kuchennego stołu wywołuje transformację. Spoza odtworzonej sytuacji na dobre wyłania się obraz kościelnej liturgii. Liturgii odprawianej według starego porządku przy pomocy ministranta (czynności i dialog z kapłanem) oraz w obecności świadków – wiernych, którzy z mszalikami w dłoniach śledzą akcję liturgiczną. *Mój niedzielny mszalik* na-

zywa wiernych „kapłanami laikami"[1]. W teatrze Białoszewskiego są nimi widzowie spektaklu.

Dwukrotne zbliżenie się kapłana do ołtarza – wejście w sferę świętą – to stały element początkowej fazy akcji liturgicznej. Na rysunku w mszaliku kapłan stoi przed ołtarzem, a ministrant z blond czuprynką klęczy z lewej strony, na skraju. Mszalik: „Każda Boska osoba wzywana trzykrotnie formułą «Kyrie elejson»". Właśnie na tę formułę natrafia Bohater, przekręcając zwykłą formułkę zabawową. Msza wyłania się więc tu z „perypetii samego wysłowienia"[2], które w tym wypadku najbardziej przypomina test wolnych skojarzeń połączony z analizą czynności pomyłkowych. Uczestniczymy więc równocześnie w seansie psychoanalitycznym i w liturgii eucharystycznej. Najpierw posłuchajmy psychoanalityka:

> Bardzo przydatnie jest, za szkołą zuryską (Bleuler, Jung i inni), nazwać grupę związanych ze sobą i zabarwionych wzruszeniem pierwiastków wyobrażeniowych zespołem (kompleksem). Widzimy więc, że jeżeli w poszukiwaniu wypartego zespołu pacjenta weźmiemy za punkt wyjścia ostatni szczegół, który zdołał sobie jeszcze przypomnieć, mamy wielkie szanse odkryć kompleks, jeśli tylko chory dostarczy nam dostatecznej ilości swych swobodnych skojarzeń. Pozwalamy więc mówić choremu, co mu się żywnie podoba i trzymamy się założenia, że nie może mu przyjść na myśl nic innego, jak tylko, to co pośrednio pochodzi od poszukiwanego zespołu[3].

Naturalnie – pozwalamy! Niech opowie nam – i celebracyjnie odegra – swoją tajemniczą historię o uciekającej duszy.

BOHATER: Kyrie ulecą... dusze – od rysek wąskich...
(*dotyka palcem stołu*)
Jeszcze się trochę lepi jak konfitura-konfituor...

---

[1] *Mój niedzielny mszalik, czyli najłatwiejszy sposób słuchania Mszy św. wraz z wyjaśnieniem jej liturgicznym na każdą niedzielę i święto*, ułożył, opracował i wydał ks. J. F. Stedman, przetłumaczył ks. prałat A. Syski, Nowy Jork 1947.

[2] J. Sławiński, *Ballada od rymu*, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, op. cit., s. 414.

[3] Z. Freud, *O psychoanalizie, 1910 r. Pięć odczytów wygłoszonych na uroczystości 20-lecia jubileuszu założenia Clarc University w Worcester Mass.*, tłum. L. Jekels, wyd. 2 uwspółcześnione, Poznań 1992, s. 40-41.

Confiteor! Wyznaję! W mszaliku kapłan stoi przed ołtarzem, ministrant klęczy przy jego lewym boku. Mszalik: „Obraz dramatyczny, bijąc się w piersi wzbudzamy akt skruchy, spowiadając się Bogu, a następnie wzywamy pomoc Boga i Jego błogosławieństwo".

Następuje intermedium pomiędzy scenami z przeszłości. Inicjatywę w grze przejmuje Heroina:

HEROINA: Missa kompleksy?
BOHATER: Missa komplikacja.
HEROINA: Nie strawione suwenirki? Ptifurki?
BOHATER: Skąd wiesz, że w kuchni siedzę na stole (*pokazuje Chłopczyka*) z podwiniętą nogą pod tyłeczek?

Heroina podążając tropem kulinarnych skojarzeń Bohatera – „konfituor" to połączenie konfitury z „confiteor" – tworzy fałszywą etymologię, ale być może odnajduje konkretny wymiar symbolu. Łacińskie „missa" to prawie polska „misa", misa strawy, jak „missa kompleksy". Istotny jest tu rym, bo przecież prawidłowo należałoby powiedzieć „missa kompleksów". Podobnie „komplikacja" i „kolacja". Znów pozór pomyłki wyzwala dodatkowy sens – msza jest przecież ucztą. Także ptifurki – owocowe ciasteczka, które zalegają w żołądku, niczym „niestrawione suwenirki" – składają się przecież na ofiarę z „jadła" i... samego Bohatera. To już Ofertorium. W mszaliku kapłan odkrywa kielich, unosi hostię na patenie, podchodzi do ministranta, miesza wino z wodą. Stoi teraz przed ołtarzem, wznosi kielich. Mszalik: „Podczas Kongresu Eucharystycznego w Budapeszcie każde dziecko węgierskie ofiarowało ziarno żyta na Chleb i winogrono na Wino, podczas Mszy celebrowanej przez Papieża Piusa XII. Kolekta w kościele zastępuje tę ofiarę z Chleba i Wina". Białoszewski znosi, czyli kolekcjonuje, kompleksy swego Bohatera na „boską" kolację w kuchni cioci Józi.

Aha, znowu magiczna zmiana. Heroina radzi sobie coraz lepiej w roli wszelakich pomocników. W skupieniu obserwuje Chłopczyka i próbuje odgadnąć obecność innej osoby:

HEROINA: I patrzy...?
BOHATER: I patrzy na... (*wskazuje na swój wypiek*) ciocię Józię...

„Działanie pokrewnego przez pokrewne"..., przy czym liczy się tu zarówno sceniczny znak, jak i jego domyślna, bo zaznaczona tylko w didaskaliach, homonimiczna nazwa. Heroina „wywiodła" ciocię Józię z „wypieku" na policzku, kojarząc go być może z wypiekiem domowych ptifurków – ulubionym zajęciem wszelkich cioć. Oto więc mocą słowa i sugestii na scenie pojawiła się czwarta osoba. Bohater-aktor, wyczarowując w sobie ciotkę, pozostaje malutkim Chłopczykiem, do którego z wyraźną pieszczotą zwraca się teraz Heroina:

HEROINA: Ciocia Józia? Ciocia Józia? (*pokazuje Bohatera*).
BOHATER: Ciocia Józia (*Bierze żelazko, prasuje po stole*).

Heroina długo zamawia rzeczywistość. Stół do kolacji, który chwilami zamienia się w ołtarz, służy teraz za deskę do prasowania. Prasuje się oczywiście żelazkiem na duszę Bohatera, żelazkiem, które za sprawą kilku mszalnych gestów nabrało wagi kielicha. Heroina zaskakująco długo ustala dane, pamiętamy jednak, że w teatrze Białoszewskiego musi paść słowo, by akcja – nie tylko akcja dramatu i zabawy, ale także akcja liturgiczna – mogła potoczyć się dalej. Słowo wreszcie pada.

HEROINA: To twoja ciocia? To... ona prasuje?
BOHATER: Prasuje żelazkiem, w którym i w żelazku duszą rozgrzaną do malinowości.

Dziecko mówi nieco niegramatycznie, ponieważ chce powiedzieć wszystko na raz. Dlatego dowiadujemy się, że ciocia prasuje żelazkiem na duszę i samą duszą...

HEROINA: Prasuje. Przefasonowuje.
BOHATER: Prefasuje.
HEROINA: Preface. (*Bohater prasuje*).
Prefacja??

Zgadła! Dobry z niej analityk. Msza trwa, a jej ukryty strumień płynie nadal pod powierzchnią wydarzeń w kuchni. Mszalik: „Prefacja – Majestatyczny hymn dziękczynny dobrze zastosowany do wywyższenia umysłu i serca na czyny święte, jakie będą miały miejsce". Kapłan ze wzniesionymi ramionami pośrodku ołtarza, ministrant przeniósł się na jego prawy skraj, klęczy.

BOHATER: Cśśś... to jest cicha msza, taka króciutka szara sobie...

Za dużo tych wielokropków. Bohater świetnie wie, co się tu od(wy)prawia, a i my zauważamy, że jego zabawa coraz mniej przypomina seans psychoanalityczny, mimo że pomyłka nadal spełnia rolę okienka, przez które zaglądamy w duszę chorego. Bohater uważnie odczytuje kształt – przeświecającej jak sakrament – mszy, sam ceremonialnie naśladuje jej akcję, pogrążając się w marzeniach:

I tam też się prasuje podczas prefacji biały obrus z mereżkowanymi dziurkami na dusze... o, zapachniał przypaleniem... czuję – klęczę z ciocią Józią na desce od modlenia...

Bohater bezwiednie uchwycił specyficzny, sakramentalny wymiar domowego obrządku pieczenia, szycia ubrań („przefasonowuje"), prasowania, który powraca do niego w dziecięcym wspomnieniu, i teraz reżyseruje całą sytuację według nagle uświadomionego klucza. Co najmniej dwa obrazy nakładają się na siebie, wywołując nową serię skojarzeń i dramatycznych komplikacji. Uczestniczymy w scenie nieustannych metamorfoz ludzi i czasu. Bohater jest w niej jednocześnie „dorosłym" narratorem, ciocią Józią, która ciągle prasuje, i dzieckiem. Jest także kapłanem i jego ofiarą. To, co dawne, i to, co teraźniejsze, indywidualne i zbiorowe, schodzi się w jedno i uobecnia w tej wyjątkowej chwili[4].

...Od niedzieli to dusza jest malinowsza, chociaż już podstyga na konfiturę...

[4] Na temat czasu w liturgii mszy św. pisze Wilfrid Stinissen w książce *Wieczność pośrodku czasu*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Poznań 1997.

Mówi chyba ciotka. Niedziela to czas rozgrzanych dusz i rozgrzanych żelazek, którymi rano wygładza się obrusy. Po mszy wszystko stygnie i jest to normalny rytm modlitwy i pracy bez niespodzianek. Gorąca wiara cukruje się na ciemnoczerwoną konfiturę. Ciotka rozmawia z klientką: „proszę pani, proszę pani..." (w jej słowach słychać echo litanii maryjnych) i nie zwraca uwagi na małego, który klęczy na stole niczym na schodku przed ołtarzem. Tłumaczy teraz trudną technikę prasowania haftów, bo przecież trzeba je jakoś po maglu ułożyć, rozprostować i napiąć:

– tu gdzie stół – tu i igła – na pęknięcia prasowanych haftów – – i ojej!
(*łapie się za palec, jak na początku*)
– – ukłuiwam się [krzyczy chyba Chłopczyk?]
(*podniesienie żelazka, przyklęk*)
Tirli, tir-li, tir-li—tir-li-rli-rli-rli-rli.

Trzy dzwonki ministranta – Konsekracja, środkowa faza Kanonu, czyli cichej mszy. Kapłan unosi kolejno hostię i kielich, mały ministrant dzwoni prawą ręką, lewą przytrzymując ornat. Mszalik: „Jak Jezus umiera ponownie i odnawia Swą ofiarę na Kalwarii, On umarł «fizycznie» przez oddzielenie jego Ciała i Jego Krwi. Na ołtarzu On umiera «mistycznie», gdyż słowa konsekracji są jakby mieczem, «mistycznie» odłączając Ciało od Krwi przez dwie osobne konsekracje".

Prolog *Szarej mszy* staje się jasny. Był wariacją na temat traumatycznego zdarzenia z przeszłości i impulsem do przeżycia na nowo całej sytuacji. Podwójny wymiar zdarzenia scenicznego kryje się w tej dziwnej, dziecięcej, jakby zwielokrotnionej formie czasownika „ukłuiwam się", która zjawia się w mowie bohatera w momencie największego lęku. Dla freudysty jego prawdziwe źródło pozostaje nieznane, nie jest nim bowiem wypadek z igłą. Psycholog głębi zauważa jednak natychmiast, iż ukłucie w palec wywołuje po latach pierwsze przeżycie religijne, które pierwotnie wstrząsnęło Chłopczykiem:

HEROINA: Co mówisz, chłopaczku, dusza ucieka?

Heroina zwraca się do tekturowej atrapki. W tej scenie Chłopczyk przejmująco milczy, choć to właśnie on jest właściwym bohaterem zdarzenia. Zdrętwiały ze strachu, pochyla się teraz nad kropelką krwi, która wypływa z palca. Słyszał przecież nieraz od młodej, może nieco romantycznej ciotki, żeby nie dotykać igieł, bo wtedy... no i co teraz...?!

HEROINA (*do Bohatera*): Panno Józiu, a to naprawdę, jak się skaleczy, to dusza ucieka?
BOHATER: Jeszcze jak... przez okno... w chabrowe niebo, w wyższe sfery gdzie się gra...

Dramat szybko zatoczył koło. Liturgia jednak trwa nadal! Klucz psychoanalityczny na nic się już nie przyda, bo przecież tak naprawdę nie interesuje nas przeszłość. Pytamy, co zdarza się tu i teraz, a do tego mity Freuda są mało przydatne. Dusza Bohatera w prologu powędrowała pod stół, a następnie do żelazka, co uniemożliwiło jej wzlot ku niebiosom. Wcześniej bowiem musiał dopełnić się pewien kuchenny obrządek, który właśnie dobiega końca. Heroina opowiada o prasowaniu,

HEROINA: Dusza – zaraz po wyleceniu z żelazka chłodnie na buraczkowo.

podczas gdy Bohater w strachu, ale też w mistycznym skupieniu, rozpoczyna już modlitewną inkantację:

BOHATER: In terra, Patera – Noster – paster-nak.
– dusza się zrobi po długim powietrzu niebieska –

dodaje, uparcie spirytualizując – „upowietrzając" – rozgrzaną duszę żelazka, niczym wino w mszalnym kielichu[5]. Białoszewski konsekwentnie stosuje symbolikę barw. Czerwień to ofiara, ziemia i życie ludzkie, błękit – przemiana, niebo i śmierć[6]. Nie tylko mistyczna.

[5] C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1992, s. 17.

[6] Zbliżoną interpretację symboliki barw w *Szarej mszy* proponuje G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 74.

– kwiat – kwiat – ...panem... pane Boże... to nie ja...
...ja się boję... kwiat... pani – –

To już nie jest przypadkowy odprysk napierającej nieświadomości, lecz świadome drążenie jej pokładów za pomocą zaklęć albo słów z trudem sobie przypominanych. Składane po swojemu, wyrażają daleki od kanonicznego sens objawienia. Przestraszony Bohater i zafascynowany językiem poeta miesza słowa Credo, Pater Noster , a może też maryjnego Magnificat, przemycając w swojej modlitwie informację o zbliżającej się Komunii. Grozę mistycznego oczekiwania na wypełnienie sprawowanego misterium wzmaga podwójne „fiat," które przyjmuje formę pomyłkową – „kwiat". Semantycznym źródłem „pomyłki" jest początkowe „In terra" – „na ziemi" – które w Pater Noster łączymy zwykle z „fiat voluntas tua", pozostawiając przed kropką „Adveniat regnum tuum". Królestwem na ziemi, które obdarza się tu wielkim, kobiecym fiat Maryi, jest Natura przepełniona Bogiem do ostatniego kwiatka?

W „świętokradczym" ciągu przekształceń „kwiat – ...panem... pane Boże... kwiat... pani – " maryjne fiat przyjmuje formę zaklęcia i spełnia jego rolę. Bohater w skupieniu, powodowany wielkim pragnieniem świętości, ale też strachem, który doskonale słychać w tych urywanych słowach, wypowiada własną magiczną modlitwę religijnego regresu. Dosłownie: z „kwiatu" wyczarowując „panią"! W tym momencie dostępuje objawienia rzeczywistego bóstwa. Z kwietnych zaklęć Bohatera wyłania się i staje przed nim bogini, dziecięca pani Bozia!

Wtedy na chwilę braknie mu słów:

– – o!...!

Ofiara została przyjęta, oczekiwanie na przyjście bóstwa wynagrodzone. Na naszych oczach rodzi się, w cudownie naiwnej konwencji teatru Białoszewskiego, symbol Matki Ziemi, bardzo przypominający wizerunek Najświętszej Maryi Panny z odpustowych obrazków w dniu jej wniebowzięcia. „Heroina zrzuca płachtę [to „wielka chustka" z prologu] – odkrywa róże papierowe, które jej na głowie rosną. Jest cała w dzbanie", rośnie przed Bohate-

rem jak olśniewające kwiaty na łące! Bohater nie wytrzymuje objawienia, które świadomie-nieświadomie sprowokował. Wniebowzięty – staje tyłem do Heroiny, mówi „w odwrotną stronę", jakby chciał cofnąć zaklęcie i bardzo się boi, bo całe to zdarzenie wywołuje w nim myśl o zbliżającej się śmierci. Przecież dusza! Uciekła i leci do nieba!

BOHATER: ...to pani, to pani, której na głowie rosną kwiaty z ciemnoczerwonej bibuły...
...ja się boję i proszę cię, panno Boziu, ciociu Józiu, złap mnie, dopóki jeszcze zupełnie nie ostygłem na niebiesko albo na kredkowo (*składa ręce*) i zahacz mnie pogrzebaczem i odczep od tego nieba.
HEROINA: Bo co?

Pewność siebie dorosłej ciotki, czy raczej duma bogini?...

BOHATER: Bo nie – nie-bo... straszna pięknie muzyka – i odegraj mnie cichutko pogrzebaczem od grających sfer...
(*W tej chwili rozlegają się kuchenne kuranty. Heroina chwyta pogrzebacz, łowi nim Chłopczyka, przerzuca go pod przód sceny, zwraca się do Bohatera triumfująco z pogrzebaczem*).
BOHATER (*pada na klęczki*): Ratowniczka! Ciocia Józia!

W *Szumach, zlepach, ciągach* Białoszewski wspomina bardzo podobną sytuację, która także zakończyła się ocalającym cudem nadejścia cioci:

Zamknęły mnie i poszły. Przez spory czas zajmowałem się czymś innym. Potem udawałem, że mi nic nie jest. Bo to zimne nędzne południe przeciągało się na klamce, wiało. Nie mogłem już znieść zamknięcia. Byłem w kuchni. Z kuchni wpadłem do pokoju i w stronę brzydkiej ściany w niebieski deseń wołałem do sąsiadki

– proszę pani!... proszę pani! – a wiedziałem, że jej nie ma, że jest w swojej trafice aż na Bagateli. Pod tą ścianą stało łóżko, zrobione i podrzeźbione przez dziadka, na tym łóżku się urodziłem. Przed tym łóżkiem ukląkłem, zacząłem popłakiwać, przeżegnałem się

– Ojcze nasz, któryś jest w niebie, święć się imię Twoje, przyjdź królestwo Twoje...

Chyba zaraz po wstaniu z klęczek usłyszałem na korytarzu głosy, tupania, dobierania się do zamków.

– Wracają! – Szybko obtarłem oczy, stanąłem spokojnie w kuchni. One tupały, otrzepywały śnieg, stękały.

– No i co? – spytała Nanka stawiając kosz.
– Nic...[7]

W dziecięcym wspomnieniu poety, które zaskakująco wiernie odtwarza i realistycznie rozwija schemat finału *Szarej mszy*, ciocia Nanka wróciła z zakupami. W sztuce na pomoc przerażonemu Bohaterowi przybywa inna ciocia, ciocia Józia, w postaci samej bogini. Domową liturgię Białoszewskiego kończy epifania o strukturze archaicznego symbolu! Psycholog głębi odnalazłby w tej nieco kiczowej, choć przejmującej scenie spersonifikowany kompleks psychiczny, powiedziałby o doświadczeniu fundamentalnym i na nowo integrującej się jaźni Bohatera. Jest więc papierowa epifania Białoszewskiego dowcipną pointą „psychoanalitycznej" zabawy, prywatną mitologizacją groźnego zdarzenia sprzed lat, obrazem prawdziwego przeżycia religijnego, jego teatralnym odpowiednikiem? Jaki jest status tego dziwnego obrzędu, którego wielki finał właśnie obejrzeliśmy? Co stało się z Bohaterem podczas magicznego lotu jego stygnącej duszy? Ostatnie słowa dramatu brzmią:

Ciocia Muza!

i teraz już wiemy, że Bohater, dzieckiem do nieba porwany, powraca stamtąd poetą. Może więc „odegrana" tu pięknie scena ma charakter estetyczny i programowy, naocznie uświadamiając nam, jakim poetą i poetą czego chce być Białoszewski? Rozwiązanie zagadki tej domowej liturgii kryje się oczywiście w wyobraźni jej autora i uczestnika.

Życie na krzyż

Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. Izolowane, mozaikowe słowo jest wytworem późnym, jest już rezultatem techniki. Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu świata, było wielką, uniwersalną całością. Słowo w potocznym, dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymentem jakiejś dawnej, wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim

[7] M. Białoszewski, *Dzień gniewny*, w: *Szumy, zlepy, ciągi*, op. cit., s. 327.

dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. [...] Życie słowa, jego rozwój, sprowadzony został na nowe tory, tory praktyki życiowej, i poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełniania się w sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie został zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Poezja – to są krótkie spięcia między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów[8].

Myślę, że ta niezwykła definicja poezji, sformułowana niegdyś przez Brunona Schulza, doskonale opisuje cel językowych i teatralnych „działań" Białoszewskiego w *Szarej mszy*. Ich charakter i realizacja były, rzecz jasna, oryginalnym pomysłem autora dramatu.

Oto formułki dziecięcej wyliczanki, użyte w zabawie, „regenerują" się w dramacie Białoszewskiego w święte słowa liturgii mszalnej. Jak to możliwe? Cóż bardziej odległego niż liturgia kościelna i zabawa w chowanego? Skrzyżowane ze sobą formuły wydają się jedynie językową zabawą poety, urzeczonego wspólnym brzmieniem całkowicie obcych sobie znaczeniowo polskich i łacińskich słów. Jak bowiem można budować wspólny, głęboki sens wyrazów wyłącznie na podstawie ich brzmieniowego podobieństwa? W pomyśle takim kryje się oczywiście pewien poetycki koncept – przez samego Adama Mickiewicza traktowany zresztą bardzo poważnie! – ale przecież paronomazja jest przede wszystkim źródłem językowych maksym, sloganów, żartów! „U Domina na boisku", krzyczeli niesforni ministranci, przekręcając liturgiczną formułę. Owszem, słowa zapamiętane w dzieciństwie, te znane z kościoła, urzekające wtedy swoją niezrozumiałą greko-łaciną (Białoszewski żałował, że zniknęła ona z nowego porządku

[8] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 1989, s. 365-366.

mszalnego), i te znane z podwórka, wykrzykiwane na głos, na zawsze wryte w pamięć, po latach, w jakiejś nagłej sytuacji, może na ulicy, może podczas słuchania płyt z Mszą h-moll Jana Sebastiana Bacha, wywołują u dorosłego poety silne wzruszenie, „regenerują" dawne wspomnienia dziecięcych mszy na Lesznie[9]. Ale mity?

A jednak niezwykłość na wpół żartobliwych „zaklęć" Białoszewskiego, napędzających akcję jego dramatu, polega właśnie na tym, że w trybie pomyłkowym lub zabawowym ustanawia się tu bezpośrednią, semantyczną relację między brzmieniem i sensem obcych sobie słów, z pominięciem pośredniej fazy rozumienia ich słownikowych znaczeń lub też – co mniej szokuje – wyzyskaniem ich słownikowych znaczeń w sugestii nowego, wspólnego sensu. Tak dzieje się w przypadku zbliżenia ze sobą łacińskiego „fiat" i polskiego „kwiat". Wróćmy jednak do pierwszego wariantu słownej „magii" Białoszewskiego. Dziecięcy bohater dramatu nie rozumie liturgicznego „Kyrie", ale w odróżnieniu od cioci Józi nie boi się go „sprofanować", zestawiając ze znaną sobie wyliczanką. Nieświadomy kulturowych hierarchii, w sposób urzekająco naiwny, do zwykłego słowa dodaje jego „boski" anagram. W tej słownej grze Białoszewski trafia niespodziewanie na trop tajemnicy świętego obrzędu mszy i podwórkowej zabawy w chowanego (także nie pozbawionej cech obrzędowości). Zabawa i msza, zbliżone do siebie poprzez skojarzenie słów, a potem gestów i sytuacji, ujawniają nagle wspólny im, mityczny pierwiastek. Spróbujmy go wydobyć.

„Kryję i liczę" z „Kyrie elejson" łączy więcej niż podobieństwo brzmienia, które w perypetii samego mówienia

[9] Podobne wspomnienie opisuje jeden z duchowych uczniów Brunona Schulza, Danilo Kiš: „Wyjątkowo czuły na stronę dekoracyjną, na inscenizację obrzędów kościelnych, na dźwięk dzwonków i zapach kadzidła, klęczałem wraz z innymi chłopcami u progu raju, na moment – przynajmniej pozornie – zrównany z nimi [...]. Kapią uroczyste, rytualne słowa – od Ad Deum do Gloria Tibi – w boskiej, niezrozumiałej łacinie, przerywając je gęstą ciszą półnutowej pauzy niby białe odstępy pomiędzy wierszami, kapią te wzniosłe słowa, którym akompaniują synkopowane, srebrzyste dźwięki dzwonków w rękach ministrantów, toczy się święty dialog – Kyrie elejson, Chryste elejson – jak boskie rymy do ludzkich słów. Klęczę u wejścia do nawy, oszołomiony aż do zawrotu głowy dymem kadzidła". D. Kiš, *Ogród. Popiół*, tłum. D. Cirlić-Straszyńska, Gdańsk 1995, s. 72.

może spowodować chwilowe nałożenie się obu formuł. „Kryję i liczę" to formułka odpowiadająca czynnościom prowodyra zabawy „w chowanego". Dzieci nie rozpoznają ich właściwego znaczenia. Któż by przypuszczał, że prowodyr „kryje" i dokładnie „liczy" swój skarb, a następnie strzeże go przed intruzami, którzy usiłują uszczknąć choćby jego cząstkę. Ale dlaczego pilnując, oddala się od skarbu i daje szansę poszukiwaczom? Przecież mógłby przy nim usiąść i strzec, ale wtedy nie byłoby zabawy! Pewnie nie zależy mu wyłącznie na skarbie. Daje szansę najzmyślniejszym, by sprawdzili swój talent, a wypełniwszy zadanie, otrzymali natychmiastową nagrodę w postaci części skarbu. Oczywiście istnieje śmiertelne niebezpieczeństwo – „zaklepani" odpadają z gry, umierają. Ale przecież strażnik też ryzykuje życie: jeżeli wszyscy „zaklepią się", odejdą ze skarbem, bez którego szybko się przecież umiera. Podobnie „kurki do domu". Matka wypuszcza w świat swoje dzieci, choć wie, że czyha na nie wilk lub lis. Mimo to pozwala kurczakom biegać cały dzień poza domem, a wieczorem woła stado do kurnika, skrzętnie licząc kurki najsprytniejsze, które uniknęły pożarcia. Matka aranżuje rzeź? Raczej sprawdzian, który bez ryzyka śmierci nie przygotowałby młodych do życia. Jego symboliczną namiastką jest dramat Białoszewskiego. Ale po kolei.

Zabawowe formułki dziecięcej inicjacji są w *Szarej mszy* wstępem do innego rytuału o podobnym charakterze. Poeta odtwarza wszak schemat Mszy świętej starego porządku, której kolejne istotne fazy śledziliśmy za pomocą *Mszalika*. Rytuał mszy przedsoborowej uwydatnia przede wszystkim mistyczną rolę kapłana-ofiarnika w dokonującym się na ołtarzu cudzie objawienia Bożego. Jest to rytuał pojmowany raczej w kategoriach indywidualnej przemiany niż wspólnotowej komunii. Przez utożsamienie z pierwszym zabitym ofiarnikiem, kapłan, na wzór Chrystusa, sam stanowi ofiarę złożoną Bogu za cenę duchowego odrodzenia, a więc zbawienia duszy. Ryty obrządku wschodniego do dziś przechowują indywidualny aspekt sakramentu eucharystii. Zbawienie, czyli przebóstwienie, jest pożądanym skarbem kapłana, a droga ku niemu mistyczną – to znaczy przeżywaną w przeważającej części nieświadomie, pod wpływem symbolu – inicjacją. Tak interpretuje obrzęd

liturgii mszalnej psycholog głębi[10]. W jego teorii doświadczenie religijne, w tym sakrament – misterium zakrytej świętości, która się objawia – jest stanem pochwycenia człowieka przez siłę znajdującą się poza nami, ale działającą poprzez naszą nieświadomość. Droga działania sacrum jest drogą ludzkiej psychiki, podatnej na mistyczny wpływ obrzędu, na co trudno zgodzić się teologowi, który musi wyraźnie oddzielić objawienie i łaskę od magii[11]. Z tego punktu widzenia *Szara msza* sytuuje się na granicy „świętokradztwa". W dramacie Białoszewskiego liturgia eucharystyczna zyskuje wymiar rytu inicjacyjnego, którego funkcją jest przetarcie szlaku ku świętości. Bohater, stosując magiczne zaklęcia, po prostu ją kradnie.

Najdokładniej dostrzegamy to w kluczowym momencie dramatu – w chwili wypadku z igłą. Białoszewski przypadkowemu i dość trywialnemu zdarzeniu nadaje sens krwawej ofiary, której wariantem była także ofiara Chrystusa, odnawiana symbolicznie w duszy kapłana i wiernych podczas mszy w akcie konsekracji[12]. Pamięta o tym dziecięcy mszalik z roku 1947, a także ceremonia obrządku wschodniego, podczas której kapłan mieczykiem przekłuwa bok Chrystusa w hostii[13]. Przelana krew symbolizuje rytualną śmierć kapłana – adepta inicjacyjnego obrzędu – będąc zarazem znakiem ofiary niezbędnej do odnowienia i zrozumienia własnej istoty. Białoszewski nie przypadkowo symbolikę krwawej ofiary łączy z symboliką lotu duszy, którą znał choćby z lektury *Dziadów*. To Mickiewicz był pier-

[10] C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, op. cit., s. 65-87.

[11] Katolicki sakramentolog Theodor Schneider opatruje koncepcję Junga następującym komentarzem: „Symbol jako taki jest [dla Junga] w znacznym stopniu nieuświadomionym uzupełnieniem świadomego obrazu samego siebie. To, co jest odróżniające w rozumieniu tego pojęcia w teologii, to nie głębokie zakorzenienie w powszechnej ludzkiej rzeczywistości, lecz jego przeciwstawienie jasnej świadomości. Chrześcijańskie sakramenty w żaden sposób nie są rozumiane jako nieświadome spełnienie, lecz jako dokonywania bardzo pożądane, świadomie kształtowane i spełniane jako wyraz w pełni określonego rozumienia samego siebie i Boga". T. Schneider, *Znaki bliskości Boga. Zarys sakramentologii*, tłum. bp J. Tyrawa, Wrocław 1990.

[12] Por. M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 2, tłum. St. Tokarski, Warszawa 1994, s. XXVII-XXVIII.

[13] C. G. Jung, *Symbol przemiany w mszy*, op. cit. s. 22.

wszym reżyserem świętokradczych obrzędów. Lot duszy w rytach archaicznych oznaczał nie tylko śmierć, ale także poznanie. W krwawych obrzędach szamańskich był „mistyczną próbą odtworzenia pełnego obrazu bytu wzbogaconego o wszystko to, czego nie daje doczesne doświadczenie życiowe: zgłębienie wieczności, przyszłości, tamtego świata..."[14].

Wspólnym pierwiastkiem mszy i zabawy w dramacie Białoszewskiego jest więc wzór duchowej przemiany, wpisany w język i obrzęd liturgii, ale drzemiący w nieświadomej pamięci dzieciństwa ludzkości i samego poety. Wzór ten, podążając za myślą Brunona Schulza, nazywam mitem osobistym poety. Rodzi się on w sytuacji nagłego objawienia, kiedy rozpoznaniu przyczyn silnej reakcji na niespodziewane wypadki towarzyszy nadświadomość ich „archaicznych" źródeł – kiedy własna historia nakłada się na „prehistorię" gatunku, przechowywaną w tradycyjnych rytach i symbolach. Taka momentalna regeneracja kryje się w wypadku z igłą czy też w zabawnym wyliczeniu: „Prasuje. Przefasonowuje. Prefasuje. Prefacja??", które stopniowo przybliża do siebie dwie rzeczywistości. Prasowanie Ciotki nie ma nic wspólnego z liturgicznym przygotowaniem do konsekracji. Ale Ciotka pochylając się nad białym stołem, podobnie jak ksiądz, szeptała swoje „zaklęcia" do sąsiadki, która przyszła po obrus, a kiedy pokropiła bieliznę, nad deską unosił się zapach, taki zapach, który poeta pamięta do dziś i który przypomina inny zapach, ten z kościoła, kiedy kapłan okadza ołtarz, i ten z cmentarza, kiedy płoną świece zapalone dla zmarłych. Bohater *Szarej mszy* przymyka oczy i wypowiada sakramentalne „czuję", a my czujemy razem z nim (jeśli przeżyliśmy kiedyś podobną sytuację, czujemy naprawdę głęboko), że nie chodzi tu tylko o doznanie zmysłowe, choć jest ono bardzo istotne, ale także duchowe.

„Czucie" Białoszewskiego, wywołane szeregiem „magicznych" słów i „rytualnych" gestów poety, odsłania ukryty dotąd sens powszednich czynności i zdarzeń. Ukłucie igłą jako akt symbolicznej ofiary to w przedstawieniu zaledwie

[14] J. S. Wasilewski, *Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach*, Warszawa 1979, s. 204.

artystyczna, w istocie zaskakująco prosta konstrukcja, która ma nam jednak zasugerować sposób, w jaki Białoszewski świadomie próbuje przeżywać rzeczywistość. Istotny jest tu kierunek i punkt dojścia jego wyobraźniowych i językowych eksperymentów: od trywialnego zdarzenia czy obserwacji, poprzez retrospekcję, która wywołuje rodzaj religijnego uniesienia, z powrotem ku codzienności, przeżywanej teraz z namaszczeniem i – choćby chwilową – afirmacją jej porządku. Łatwo zauważyć, iż właśnie naszkicowaliśmy tu schemat symbolicznej wędrówki adepta inicjalnych obrzędów. Jego dusza zstępuje do piekła nieświadomości (katabaza), następnie wstępuje do nieba poznania (anabaza), by powrócić na ziemię. Ostatnia faza wędrówki jest powrotem do życia, które od tej pory układa się na krzyż w zgodzie z regułą na co dzień przeżywanego obrzędu[15]. W wierszu *Za język pociągnąć* (!) pisał poeta:

rzeki kory
idą w górę
–
po pniu
siebie pną
–
kropielnica poziomek po ziemi
–
staropolskie
mówi
między nimi
na krzyż supła

[15] Obrzęd liturgii mszalnej kryje w sobie pokrewny schemat świętej wędrówki. „Śmierć Chrystusa, Jego zstąpienie do piekieł, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie, Jego ponowne przyjście w chwale – wszystko to spełnia się w jednej mszy świętej", pisze W. Stinissen, *Wieczność pośrodku czasu*, op. cit., s. 166. W IV Modlitwie Eucharystycznej kapłan wypowiada następujące słowa: „Ojcze święty, tak umiłowałeś świat, że gdy nadeszła pełnia czasów, zesłałeś nam swego Jednorodzonego Syna, aby nas zbawił. On to za sprawą Ducha Świętego stał się człowiekiem, urodził się z Maryi Dziewicy i był do nas podobny we wszystkim oprócz grzechu. Ubogim głosił dobrą nowinę o zbawieniu, jeńcom wyzwolenie, a smutnym radość. Aby wypełnić Twoje postanowienie, wydał się na śmierć krzyżową, a zmartwychwstając zwyciężył śmierć i odnowił życie". *Droga do nieba. Modlitewnik*, op. cit., s. 223.

na jeden – zawiązuje te dwa kiwania – dzwon
poziom – pion
poziom – pion[16]

W *Szarej mszy* Bohater-aktor, w którym rozpoznajemy samego poetę, zanurza się w pamięci dzieciństwa, na powrót stając się małym chłopczykiem i jednocześnie ukochaną ciocią Józią. Prasuje i celebruje, w poetyckim transie zanurzając się w głąb nieświadomości, po czym nagle, przerażony, unosi się do nieba. „Heroina chwyta pogrzebacz, łowi nim Chłopczyka, przerzuca go pod przód sceny, zwraca się do Bohatera triumfująco z pogrzebaczem". W istocie zwraca jego samego – życiu i świętej, choć szarej codzienności, której piewcą chce być poeta Białoszewski[17].

Rysunkowa epifania

Według Gilberta Duranda:

> Każdy autentyczny symbol posiada trzy konkretne wymiary: jest zarazem „kosmiczny" (to znaczy czerpie pełnymi garściami elementy swego ukształtowania ze świata widzialnego, który nas otacza), „oniryczny" (to znaczy jest zakorzeniony we wspomnieniach, gestach, które wyłaniają się w naszych snach i tworzą, jak to wykazał Freud, konkretny miąższ naszej najintymniejszej biografii), wreszcie „poetycki", to znaczy, że symbol odwołuje się do języka, i to do języka tryskającego z samych źródeł, a zarazem najbardziej konkretnego[18].

Czy jest nim język liturgicznych i wyliczankowych formuł, w których brzmieniu odbija się echo dziecięcych i pierwotnych doświadczeń o numinalno-archetypowym charakterze? Język konkretny jak dźwięki wygrywane na żelazku i jak działanie modlitwy, która wyczarowuje obraz

[16] M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956.

[17] Po latach pisze on własną, „kapłańską" modlitwę: „A ty, święty dniu dzisiejszy, dniu łaski i wszystkiego najlepszego, dniu mój, mojego bycia i zapamiętania, ześlij mi jeszcze kiedy swoje odbicie, swojego następcę, i mignij do góry brzuchem, deszczem, nad moją śmiercią, zawiej tym wszystkim dobrym. Przewróć mnie. Ja zdrętwieję. I już. Po trąbie, po babce". M. Białoszewski, *Drugi trans* w: *Szumy, zlepy, ciągi*, op. cit. s. 256-257.

[18] G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, tłum. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 24-25.

ukochanej cioci poety? To właśnie ciotka zajmuje centralne miejsce w prywatnym kosmosie Mirona Białoszewskiego. Wokół niej krążą konstelacje przedmiotów uświęconych jej rytualnymi czynnościami szycia i prasowania, które zachwycają i dosłownie pochwycają Bohatera. Ciocia Józia zamienia się w jego wyobraźni w Pannę Bozię z kłosami zboża w ręku i wianku z róż na głowie, a zarazem w Wielką Matkę, która bardzo przypomina tajemniczą kobietę ze snu romantycznego poety:

> Najstarsza z kobiet mówiła do mnie wibrującym i melodyjnym głosem, który znałem z dzieciństwa; nie wiem, co mówiła, ale jej słowa uderzały mnie swoją głęboką prawdą. Zwróciłem myśl ku sobie i ujrzałem siebie w brązowym fraku dawnej mody, całkowicie wykonanym z nici cienkich jak pajęczyna. Poczułem się nagle odmłodzony. [...] Wysoka dama, za którą szedłem i której każdy krok wprawiał w migotanie fałdy jej sukni z mieniącej się tafty, wdzięcznie otoczyła nagim ramieniem długą łodygę różowej malwy, po czym zaczęła rosnąć w promieniu światła w taki sposób, że ogród z wolna przybierał jej kształt, trawniki i drzewa stawały się rozetami i festonami jej sukni, a jej figura i ręce odciskały swoje kontury na purpurowych obłokach nieba. Traciłem ją z oczu w miarę jak się przemieniała, zdawało się, że ginie we własnym ogromie. „Och, nie uciekaj! – zawołałem – bo natura umiera razem z tobą!"[19]

Finał *Szarej mszy* – finał Wielkiej Inscenizacji poetyckiego przeżycia sacrum – przedstawia narodziny pokrewnego obrazu. Wyobraźnia poety i reżysera od momentu prefacji do chwili „objawienia się" Heroiny w dzbanie podąża tropem romantycznej wizji, która jest przecież artystycznym zapisem archetypowego snu. Łatwo zauważyć zbieżność motywów: „odmłodzenie" autora, a zarazem bohatera snu, poprzez świadome „zwrócenie myśli ku sobie", podobieństwo głosu „najstarszej kobiety" do głosu jego matki (ciotki), przeświadczenie bohatera o niezwykłej wadze niezrozumiałych słów wypowiadanych przez kobietę, w końcu jej przemiana na tle groźnego nieba. Symbol Białoszewskiego jest przy tym o wiele bardziej konkretny niż symbol Gérarda de Nervala, bliższy jego osobistemu

[19] G. de Nerval, *Aurelia*, w: *Córki ognia*, przekład i komentarz J. Guze, Kraków 1993, s. 63-64.

i powszedniemu doświadczeniu. Po latach poeta odsłoni jeden z jego realnych wymiarów, wspominając swoje zamknięcie w pustym mieszkaniu na Lesznie.

Najciekawsza jest jednak reakcja obu bohaterów na przeżywaną przez nich wizję. Obaj są zachwyceni objawiającą się boginią, a jednocześnie ogarnia ich numinalna groza, wywołana – co charakterystyczne – nie tyle obrazem ogromniejącej kobiety, ile perspektywą pochłaniającego wszystko nieba! Tajemnicza kobieta Nervala wstępuje w purpurowe, jak gdyby przesycone żywiołem ognia niebo, pozostawiając na ziemi popiół. Jej zniknięcie oznacza tu śmierć natury i niczym nie zrównoważone rządy nieludzkiego ducha. Wystarczy przypomnieć sobie, czym dla romantyków była Natura – Arkadia pierwotnej harmonii wszystkich elementów ludzkiego kosmosu – by zrozumieć przejmującą i groźną wizję Nervala, w której niebo odrywa się od ziemi, niczym dusza od umierającego ciała. Bohater *Aurelii* budzi się na cmentarzu. Bohater *Szarej mszy*, w zgodzie z nieco inną tradycją, wyobraża sobie niebo jako szklany i zimny, choć pięknie brzmiący instrument, którego muzyka – muzyka grających sfer – jest ideałem boskiej harmonii ducha. Takie niebo kusi i przeraża, jest idealne, a przez to również obce człowiekowi. W samym oznaczającym je słowie kryje się przecież negacja.

Wizja Nervala kończy się dramatycznie – Natura traci swój duchowy pierwiastek i umiera. Idealna para kochanków i rodziców bierze kosmiczny rozwód, pozostawiając człowieka w potrzasku sprzeczności. Wizja Białoszewskiego wydaje się pełniejsza i bardziej optymistyczna. Ratowniczka ciocia Józia, objawiając się Bohaterowi jako bogini pierwotnej Arkadii, staje się przecież ciocią Muzą – boginią sztucznego Elizjum artystów! To oni są w stanie na powrót scalić rozbity witraż, na którym boski malarz wyobraził ogród i kobietę ściskającą dłoń mężczyzny. Ale dziś, jak zdaje się przekonywać poeta swoją kalekującą modlitwą, będzie to już tylko niezdarna i fragmentaryczna replika dawnego malowidła. Przez pojedyncze, kolorowe szybki, jak przez rozsypane i ułamkowe słowa Pater Noster, w którym z męskiego „Pater" za sprawą „terry" rodzi się żeńska „Patera", przeświecają ułamki kosmicznego porządku. Wiary w odzyskany raj poetów nie starczało nawet

romantykom, dlatego bezpieczniej zrobić ironiczną minę i krzyknąć znienacka: „pasternak"! Figa z makiem, raj bawiącego się poety jest sztuczny, papierowy, ale czy przez to mniej prawdziwy?

Białoszewski idzie jednak o krok dalej w prywatnej „rekonstrukcji" rozbitego świata. Jego wizję od dramatycznego obrazu romantyka odróżnia przede wszystkim zwycięski gest Panny Bozi. Kobieta Nervala odchodzi, pozostawiając po sobie popiół; objawiająca się kobieta Białoszewskiego symbolicznym ruchem ramienia na nowo ustanawia bosko-ludzki porządek, zwykłym pogrzebaczem ściągając Chłopczyka na ziemię. Ziemia zakwita ledwie papierowymi kwiatami, ale pogrzebacz jest prawdziwy i stanowi tu zupełnie konkretny ślad rzeczywistości. Ciocia Muza jest więc jednocześnie zwykłą ciotką, która codziennie wygarnia pogrzebaczem popiół z pieca i na nowo rozpala ogień, by gotować konfiturę, a papierowe Elizjum Białoszewskiego – realnym światem domowego konkretu, na który w ostatecznym rachunku wskazują wszystkie symboliczne znaki jego liturgii.

Jesteśmy jednak w teatrze, mimo iż prywatnym i domowym, a zabawa Bohatera i Heroiny, zakończona papierową epifanią, przypomina kolorowanie ledwie naszkicowanego rysunku, którego poszczególne pola oznaczono cyframi – wszak (językowe) reguły gry są jawne i znane każdemu. Numeracja kieruje ręką dzieci na zmianę kredkujących rysunek, ale nie odkrywa jego tajemnicy. Wygrywa to dziecko, które zgadnie, co przedstawia rysunek, zanim wszystkie pola zostaną pokolorowane. Tak grają ze sobą Bohater i Heroina, powoli wyczarowując w wyobraźni, w głośno wypowiadanych formułach i na papierze szyldowy obraz Wielkiej Matki. Podobnie gra z widzami swojego spektaklu – świadkami domowej liturgii – sam Białoszewski. Potrzebny był mu więc specjalny kod poetyckiej komunikacji, który w maksymalny sposób angażowałaby wyobraźnię nowoczesnej publiczności awangardowego teatru. Publiczności, która nie wierzy w cuda.

Porównanie gry Bohatera i Heroiny do plastycznej zgadywanki nie jest przypadkowe. Sposobem na kreowanie, a zarazem przełamywanie scenicznej iluzji stała się w teatrze Białoszewskiego „metaforoplastyka", czyli taki typ

metafor, których pomocnicze pole semantyczne tworzą nazwy teatralnych rekwizytów, części dekoracji czy materiału do jej wykonania. W ten sposób fantastyce realizowanych na scenie metafor nieodłącznie towarzyszy teatralny sygnał umowności, a nawet sztuczności kreowanego obrazu czy sytuacji. Jeżeli niewidzialne okno samo „zakredkowało się grubą kreską", to znaczy, że w sposób cudowny uczestniczy ono w akcji przedstawienia, wszak dzięki niemu dusza nie wyleciała z pokoju. Jednocześnie nie pretenduje ono do miana okna prawdziwego ani tym bardziej „zaczarowanego", od początku swego istnienia jest jedynie elementem niewidzialnej dekoracji, która naśladuje rysunek z książeczki do kolorowania. Pomocnicze pole semantyczne plastycznych metafor ustanawia chwilowe metamorfozy i zarazem bierze je w nawias, jakby w obawie przed pułapkami poetyckiej ekspresji. Ta sama kredka, która narysowała okno, „przekreśliła przedwczesne ulecenie [duszy] w grające sfery", tak więc dramat może rozwijać się dalej dzięki temu, że jest tylko udanym, sztucznym, konwencjonalnym teatrem. Ale właśnie w takim teatrze można pokazać prawdziwy cud wniebowstąpienia – i „zniebozstąpienia"! – nie narażając się na śmieszność. W takim teatrze można przeżyć własną śmierć, nie popadając w „bebechowaty" patos. Białoszewski zdaje się mówić: spójrzcie, zazwyczaj dusze poetów doświadczających wewnętrznej inicjacji unoszą się w przestworzach, moja dusza zderzyła się z wymyśloną dekoracją.

W teatrze Białoszewskiego realizowane metafory zamieniają świat poetyckiej wyobraźni w sztuczny świat udawanej cudowności. Symbolistyczny język modernistów, którzy jako ostatni badali fenomen duszy artysty, umarł w świadomości współczesnych lub zamienił się w poetycką skamielinę, od której w różny sposób uciekali twórcy przedwojenni, zwłaszcza awangardowi. Autor *Obrotów rzeczy* swoją wrażliwość kształtował na lekturze romantyków i modernistów, ale jako poeta, dramaturg i reżyser terminował u Witkacego i Brunona Schulza. Tak jak oni, ze sceptycyzmem, ale też z wiarą w moc poetyckiego marzenia, kontynuował fundamentalną dyskusję rozpoczętą przez dziewiętnastowiecznych poetów, zastanawiających się nad tym, czy sztuka może zastąpić religię. Otóż wydaje

mi się, iż we wczesnej twórczości autora *Autobiografii* problem „którędy wyjść ze słowa?" zawiera się w o wiele pojemniejszym pytaniu: „jak znaleźć się w świecie?", także w świecie przytłaczających, ale pustych słów. W gruncie rzeczy jest to pytanie o status rzeczywistości, na pozór chaotycznej, groźnej i absurdalnej w swej skończoności, jednak pod wpływem wyobraźni poety objawiającej nagle swoją wartość i oczywistość. Jedną z przewrotnych odpowiedzi Białoszewskiego była *Szara msza*, a w niej naiwny obrazek „wyczarowany" z homonimu, który wprawił poetę w groźne tremendum: dusza, która właśnie „wyleciała" z żelazka, „stygnie" w przestworzach „na niebiesko". Zdawałoby się, iż mamy tu do czynienia z parodią romantycznego motywu. Myślę jednak, że narzucająca się kwestia, czy Białoszewski demaskuje, czy też wyzyskuje mechanizm poetyckiej ekspresji, w gruncie rzeczy nie dotyka zasadniczego problemu *Szarej mszy*. Białoszewski dopuszcza się językowej i teatralnej mistyfikacji właśnie po to, by odzyskać dla siebie moc zapomnianych mitów i symboli, które ocalają – czynią całkowitym, sensownym i żywym – spalony świat Nervala.

Symboliczne rekolekcje Białoszewskiego

Zaklęciami wypowiadanymi nad stołem do prasowania Białoszewski próbuje nas przekonać, iż w gruncie rzeczy liczy się owo magiczne „czuję", któremu świadomość, obłaskawiona grą z językowymi i teatralnymi konwencjami, musi czasami ustąpić. Ustąpić nieświadomemu – w teatrze poety oznacza to zawsze powrót do królestwa dziecka. W przypadku *Szarej mszy* ten „archetyp prostego szczęścia"[20] poeta wypełnia realnymi obrazami z własnej przeszłości, wyczarowanymi na scenie za pomocą całego zespołu form dziecięcej ekspresji. Przedstawienie Białoszewskiego było więc nie tylko towarzyską zabawą, ale także zupełnie poważną deklaracją „dziecięcego" światoodczucia. Być dorosłym dzieckiem, zgodnie z artystycznym projektem poety oznaczało celebrować stan nie do końca zróżnicowanych funkcji psychicznych, kiedy intelekt miesza

[20] G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

się z emocją, a percepcja z intuicją. Człowiek-dziecko nigdy radykalnie nie oddziela rozsądku od uczucia, objawienie traktując równie poważnie, jak doświadczenie. Jest bierny, nastawiony na odbiór wszelkich sygnałów, jakie wysyła do niego świat zewnętrzny i wewnętrzny. Nieustannie narażony na ciosy i nie wyprzedzający uderzeń, skazuje się na los outsidera w kulturze miłującej racjonalizm, aktywność i siłę. Świadomie wycofuje się na jej peryferie, postrzegany jako głupiec lub prowokator, rzadziej – jako święty. Skłonny do autoironii, chętnie zamyka się we własnym pokoju, by aranżować tam swoje dziwne seanse przy ściemnionej żarówce. Czasami zamieniają się one w spektakl i w istocie są prywatnym świętem poety.

Czy będzie więc zbyt wielkim ryzykiem stwierdzenie, że Białoszewski, wykorzystując estetykę teatralnych metamorfoz słowa i obrazu, nie tyle czyni liturgię mszy poetyckim kontekstem dawnego wspomnienia, ile ją dla siebie celebruje przy kuchennym stole na scenie domowego teatru? Wydaje mi się, iż aluzje psychoanalityczne w postaci językowych „pomyłek" i „przejęzyczeń" , sztuczne onomatopeje, zabawa etymologicznym i leksykalnym kalamburem, w końcu metaforoplastyka pełnią tu rolę ironicznego wehikułu zdarzenia, które ma miejsce naprawdę i może być rozpoznane jako swoisty „sakrament" poety. *Szara msza*, podobnie jak prawdziwa liturgia w planie uniwersalnym, stanowi gotową partyturę jego osobistego mitu. Budowane na scenie naiwne obrazy o kosmicznej symbolice pozostają w bezpośrednim związku z egzystencjalną sytuacją autora *Lepów*, spełniając zarazem funkcję poznawczą i terapeutyczną. Symboliczna śmierć, zakończona cudownym ocaleniem, jest próbą śmierci prawdziwej, która paradoksalnie przywraca życiu jego głęboką, sakralną wartość[21]. Na tym w gruncie rzeczy polega sens „liturgii" Białoszewskiego.

[21] Gracja Kerényi pisała o *Szarej mszy*: „Wyobraźnia dziecka jest bezgraniczna i ograniczona, tak samo *Szara msza*: poprzestając na najprostszych słowach, działaniach, przedmiotach, otwiera perspektywę ku niezgłębionym warstwom lirycznego ja, stanie się jednym z najjawniejszych i najbardziej osobistych wyznań poety – wyznaniem lęku", op. cit., s.75. O terapeutycznej funkcji symbolu por. m.in. G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 125.

Szara msza w oczywisty sposób narusza kulturowe hierarchie. Skoro ktoś zamienia mieszkanie w teatr i udaje w nim kapłana, na niby celebrując Mszę świętą, to albo mamy do czynienia z prowokacją nieodpowiedzialnego bądź skandalizującego artysty, albo nie mniej ekscentryczną, choć znaną z tradycji parodią obrzędu, albo też z poetyckim świadectwem duchowej degradacji ludzi, którzy nie identyfikują się już z żadnym systemem symboli i wartości. W przypadku *Szarej mszy* wszystkie trzy możliwości odbioru pozostają do pewnego stopnia aktualne. Przedstawienie Białoszewskiego mogło być skandalem, zgrywą i egzystencjalnym eksperymentem. Zezwalała na to „obrazoburcza" tradycja racjonalistycznej Europy[22] i „nowoczesna" publiczność Teatru na Tarczyńskiej, której kryzysową świadomość kształtowały doświadczenia wojny, stalinizmu oraz przebijający się do Polski nurt sztuki nie tyle kontestującej wzory kultury europejskiej, ile zaświadczającej o ich przeczuwanym rozpadzie.

> Startujący w tych specyficznych warunkach polski antydramat płynął co prawda innym łożyskiem, co antydramat Zachodu, ale przechodził przez to samo doświadczenie nieadekwatności tradycyjnych form gatunkowych i konwencji scenicznych wobec rozbicia rzeczywistości, krachu tożsamości jednostki, likwidacji logiki wydarzeń, okaleczenia języka. Najbardziej atrakcyjną i dominującą formułą stylową okazywała się w nim groteska, nie tylko unaoczniająca w teatralnym obrazie degradację świata, ale także wywołująca śmiech widza i budząca w nim dystans wobec materii życia

– pisze Dobrochna Ratajczakowa w jednym ze swoich szkiców poświęconych dramaturgii współczesnej[23]. *Szara msza* tylko częściowo potwierdza przedstawioną tu diagnozę. Kalekująca „liturgia" poety z pewnością świadczy o rozpadzie paradygmatu kultury europejskiej, ale jest równocześnie próbą choćby prowizorycznego przełamania dwudziestowiecznego kryzysu! W gruncie rzeczy mamy tu do

[22] G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, op. cit., s. 33-52.

[23] D. Ratajczakowa, *Światło duszy i lampy rozumu*, w wyd. zbior. *Teatr i dramat polskiej emigracji 1939-1989*, red. I. Kiec, D. Ratajczakowa, J. Wachowski, Poznań 1994, s. 275.

czynienia z nieśmiałą propozycją nowego ładu, niezwykle optymistyczną w zestawieniu ze skutkami rozpaczliwego tropienia jakiegokolwiek porządku przez artystów współczesnych Białoszewskiemu. W ich dziełach wojenna katastrofa kultury, zwietrzałe symbole, amnezja religijna zamieniły świat w śmietnisko znerwicowanych mężczyzn, którzy żołnierskimi saperkami moszczą barłóg starej, bezpłodnej kobiecie. Ten apokaliptyczny obraz współczesności, pochodzący z dramatu Tadeusza Różewicza[24], istotnie zdominował świadomość twórców teatralnych w powojennej Polsce. Na jego tle projekt Białoszewskiego wydaje się całkowicie oryginalny. W *Szarej mszy* miejsce starej, umierającej kobiety zajmuje Panna Bozia z dziecięcej modlitwy – kochana ciocia poety, Najświętsza Maryja Panna z obrazka i Wielka Matka, personifikacja miłości i odrodzenia, o które trzeba jednak zabiegać samemu poprzez modlitwę, marzenie, sztukę czy choćby grę w awangardowym teatrze. W czasach zdegradowanej świętości językiem tych „symbolicznych rekolekcji" – a może symbolicznej anamnezy przywracającej światu realność i sens – stała się dla Białoszewskiego groteska o uroczystym charakterze.

[24] T. Różewicz, *Stara kobieta wysiaduje*, w: Teatr, t. 2, Kraków 1988.

PANI HISTORIA, PANI RZECZYWISTOŚĆ
(*Wyprawy krzyżowe*)

Kołowrót historii

Po półtorarocznej działalności Teatru na Tarczyńskiej Miron Białoszewski i Lech Emfazy Stefański nagrali w radiowym studiu słuchowiskową wersję *Wypraw krzyżowych*. Była to pierwsza publiczna prezentacja dokonań twórców teatru poza jego siedzibą w mieszkaniu Stefańskiego na Tarczyńskiej 11. Później przyszły także spektakle telewizyjne, niestety wtedy jeszcze nie rejestrowane na taśmie filmowej, przez co znane dziś tylko z kilku lapidarnych recenzji. Nagranie radiowe ocalało, dzięki czemu możemy usłyszeć dwa młodzieńcze głosy, Białoszewskiego i Stefańskiego, z emfazą wypowiadające niezwykły tekst *Wypraw krzyżowych*[1]. Sztukę zamienioną w słuchowisko poprzedzały wypowiedzi obu autorów i aktorów na temat estetyki tworzonych przez nich przedstawień, a także krótkie streszczenie *Wypraw krzyżowych* – ze szczególnym uwzględnienie strony wizualnej przedstawienia – w wykonaniu Białoszewskiego. Tę niezwykle dziś cenną wypowiedź poety przytaczam bez skrótów:

> Całość wykonują dwie osoby: autor i Lech Emfazy Stefański. Scena wstępna, u rzeźnika. Przy uderzeniach topora i ujętych w klasyczny rytm nawoływaniach odsłania się na tle szarych worków końska głowa – symbol końskiej jatki, który na zawołanie jednego z popularnych

[1] Nagranie znajduje się w taśmotece Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie.

w Polsce rzeźniczych określeń „pierwsza krzyżowa" kojarzy się z pierwszą wyprawą krzyżową, zaczyna młynkowo wirować, wywołując wrażenie poruszającego się rycerskiego pochodu. Rzeźnik w międzyczasie zrzuca fartuch, nakłada donkichotowski strój uszyty z kawałka swetra i kapeluszy podjedzonych przez mole, a przypominających naramienniki i hełm, przeobraził się w rycerza Baldwina. Zza kulis wynurza się drugi pokrzykujący rycerz, w sznurkowej brodzie i z blaszaną tacą jako tarczą. Baldwin podkręca młynkowego konika, obydwaj kiwają się, jadą do Jerozolimy, udając całe tłumy i przemierzanie wielkich przestrzeni. Zawiązuje się dialog, intryga grubymi nićmi szyta. Przed Byzancjum rycerz Symeon znika, Baldwin zrzuca z siebie hełm, nakłada na scenie ornat malowany w witraż – że to już wstąpił do klasztoru na Malcie – przychodzi do niego templariuszka z wywiadem, ubrana również w malowany witraż. Jest to, jak się później okaże, zausznica Bazylissy, knująca spisek koronacyjny. To ona była rycerzem Symeonem. Bojąc się o rozpoznanie, znika skonfudowana. Baldwin zrzuca z siebie ornat, nakłada na siebie na scenie, pośród monologu, kapeluszowy strój błędnego rycerza, kręci konikiem, kiwa się, jedzie dalej. Ukazuje mu się ikona w purpurowym worku, z tacą zamiast twarzy i ze świecznikiem. Jest to oczywiście ta sama intrygantka, przyjaciółka Bazylissy, Teokratica, która po chwili Baldwinowi, rozsznurowującemu już niby namiot pod Jerozolimą, ukaże się jako dziewica arabska. Intrygantkę przebierającą się wciąż za kulisami gra nie kobieta, ale wedle starej greckiej czy szekspirowskiej tradycji, dla większego dowcipu, mężczyzna. W scenie arabskiej ma na sobie namalowany akt jako szyld. Wydobywszy od Baldwina wieść o koronie znika. Następuje oblężenie Jerozolimy, robione znowu przez dwie tylko osoby i wreszcie zdobywca Baldwin, pewien korony, wpada do świętego miasta. Zastaje tam niestety Teokraticę, która wśliznęła się bocznym wejściem i zdobyła koronę. W krześle na ramionach, w koralach i z metalowym zmywakiem lśniącym na głowie jak korona. Następuje rozwiązanie groteskowej akcji, zmywak udający diamentową koronę spełnia wreszcie funkcję zmywaka. Dziana się metafora kończy pęd dramatu, tak jak na początku puszcza go w ruch.

Jak widać, nie „intryga grubymi nićmi szyta" jest w tej sztuce najważniejsza, skoro autor ujawnia jej tajemnicę, zanim jeszcze dramat wybrzmiał na radiowej antenie. A może poeta obawiał się, że *Wyprawy krzyżowe*, pozbawione plastycznej i ruchowej formy teatralnego przedstawienia, będą po prostu niezrozumiałe? Białoszewski zdawał sobie sprawę z hermetyczności swoich sztuk, a *Wypra-*

wy krzyżowe, ze względu na ich „groteskowy i satyryczny nastrój", uważał za „najbardziej dostępne" ze wszystkiego, co grał do tej pory w Teatrze na Tarczyńskiej. Jednak z uwagi na skąpe możliwości odbioru sztuki – tylko ucho! – „tak organiczną część teatru, jak plastyka w ruchu", zastępuje poeta jej „kalekim obgadaniem", którego echa odnajdujemy także w didaskaliach[2].

„Plastyka w ruchu", metaforyczna scenografia, to w *Wyprawach krzyżowych* przede wszystkim kołowrót z końskimi głowami, ustawiony przez Białoszewskiego i Heringa na krawędzi sceny. Połączone krzyżakiem, cztery końskie głowy na kijach imitowały jarmarczny kręciołek-wiatraczek, do którego dzieciaki celują zaostrzonymi lotkami. Ten drewniany młynek, który mógł też kojarzyć się z karuzelą, był rodzajem plastycznej konkretyzacji „dzianej się", czyli zamienianej w dramat, metafory rycerskiego pochodu kolejnych wyzwolicieli Jerozolimy. Końska karuzela to także koło rycerskiej fortuny, jednych wynoszące na trony, innych zrzucające w błoto. I kołowrót samej historii, jakże często przypominający krwawy kierat. Ale w teatrze Białoszewskiego krew się nie leje. Kręci się tylko dziecięca karuzela, ponieważ *Wyprawy krzyżowe* są zaledwie zabawą w wojnę, kostiumową przebieranką, odgrywaną na scenie domowego teatru przez ludzi, którzy przeżyli prawdziwe bombowe naloty, a teraz w kpinie i błazenadzie obłaskawiają dawny lęk. Taki zupełnie naturalny sposób osobistego rozrachunku z wielką i małą historią można rozumieć i interpretować rozmaicie, o czym za chwilę. Na razie, by sprawdzić, na czym polega zabawa Białoszewskiego w wojnę, posłuchajmy słynnego prologu *Wypraw krzyżowych*, który dobiega zza zasłoniętej jeszcze kurtyny:

PIERWSZY GŁOS TŁUMU: Ner-ki mnie!
DRUGI GŁOS TŁUMU: Du-dy mnie!
PIERWSZY GŁOS TŁUMU: Mnie ser-ce!
OBYDWA GŁOSY: Z boku nie
puszczać, e!
W ko-lej-ce!

[2] Fragmenty wypowiedzi Białoszewskiego ze wstępu do audycji radiowej.

PIERWSZY GŁOS: Le-bera!
DRUGI GŁOS: Wiele?!
PIERWSZY GŁOS: Rost-bef!
DRUGI GŁOS: Ćwierć mie-lo
nego. Co?
Sto osób?

Dźwięki rozbrzmiewające w zakulisowej przestrzeni dramatu pozwalają rozpoznać w niej sklep z mięsem. Nie chodzi tu jednak o ich wierną imitację. Głosy sprzedawcy i klientów układają się wszak w regularne i rytmiczne nawoływanie, jak gdyby cała ta stuosobowa kolejka po mięso (mamy lata pięćdziesiąte!) za chwilę miała wmaszerować na scenę. Głosom towarzyszą rytmiczne uderzenia, bardziej przypominające wojskowy werbel niż rzeźniczy topór. Może być to także bębenek wędrownej trupy teatralnej, która właśnie zjechała do miasta, by dać przedstawienie. Kurtyna idzie w górę i na scenie pojawia się jedna osoba, odpowiedzialna przynajmniej za połowę tych hałasów. To oczywiście Białoszewski. Wali toporem w pieniek, przytupuje do taktu i skanduje słowa, które usłyszał na targu albo w sklepie. Jest w swoim żywiole: sam dyryguje wielką kolejką, gada za wszystkich, śpiewa i recytuje w nieustannym dialogu z partnerem. „W rzeźniczym fartuchu, z toporem" dzieli mięso na zgłoski, „klasycznie":

Ki-lo cy-
na-der czy
na rosół?

Na przedzie sceny kręcą się końskie głowy na kołowrocie, w głębi rzeźnik obsługuje niecierpliwą kolejkę, która wszakże pozostała za kulisami.

DRUGI GŁOS (*zza sceny*): Wiele?
PIERWSZY GŁOS: Le-be-ra!
DRUGI GŁOS: Rost-bef!

Dziwny to dialog, jak na miejską jatkę, i dziwna, chyba międzynarodowa kolejka. Dwa rzeźnicze głosy z upodobaniem nawracają do wprawdzie przyswojonych przez pol-

szczyznę, ale jednak egzotycznie brzmiących nazw mięsa, zamieniając je w jakieś słowne fetysze, piękne dźwięki wywołujące nie do końca sprecyzowany, na pewno nie rzeźniczy klimat. Zrytmizowane, przeakcentowane, wymieszane z barwnie brzmiącymi nazwami – słowa skandowanego prologu, choć nadal związane z konkretną sytuacją, autonomizują się, prześmiewczo uwieloznaczniają, co w pewnej chwili pozwala Pierwszemu Głosowi zerwać fartuch rzeźniczy i stać się nagle kimś innym. Niczym nie ograniczone, głośne mówienie, zróżnicowane w formie, ale zawsze ekstatyczne, nawet oszałamiające emitowanie dźwięków, które zamieniają się w rzeczy, sytuacje, zdarzenia – oto jedna z tajemnic tej teatralno-dziecięcej zabawy Białoszewskiego w wojnę. Głos Pierwszy „podnosi z podłogi i nakłada rycerski strój Baldwina, hełm i naramienniki ze starego kapelusza", obwieszczając wszem i wobec: „Pierwsza krzyżowa!". Niezbyt to radykalna przemiana, wszak „pierwsza krzyżowa" to przecież także część poćwiartowanego wołu, ale za to jakże znacząca i pełna rozmaitych, nie tylko literackich podtekstów. Za sprawą zbieżności nazw kolejka po mięso wraz z rzeźnikami staje się w dramacie Białoszewskiego orszakiem średniowiecznych krzyżowców.

Ekspresja i ironia tej leksykalnej transformacji, która na scenie dokonuje się w wyniku językowego żartu i zwykłej przebieranki, pozostała w pamięci historyków literatury. Maria Janion odnalazła w *Wyprawach krzyżowych* jedną z charakterystycznych dla literatury XX wieku form opisywania wojny i – szerzej – przedstawiania i interpretowania samej historii. W swoim głośnym eseju *Wojna i forma* przytacza fragment wypowiedzi Białoszewskiego na temat genezy sztuki:

> Napisałem *Wyprawy krzyżowe* choć nie byłem w Dalmacji. Czytałem jednak Sienkiewicza i przeżywałem historię, nie tylko tę, co była, ale i tę, co narasta[3].

Następnie komentuje słowa poety:

[3] J. Szymkiewicz, *Rozmowy o sztuce: Z Mironem Białoszewskim i Ludmiłą Murawską – o Teatrze Osobnym*, „Gazeta Pomorska" 1962, nr 41.

Białoszewski ujawnia dwa źródła swoich *Wypraw krzyżowych*: czytanie Sienkiewicza (i oczywiście Kossak-Szczuckiej) oraz przeżywanie historii. I co? I oczywiście przeżyta historia nie ułożyła mu się we wzór sienkiewiczowski, a raczej ułożyła mu się tak, by wzór sienkiewiczowski uległ drastycznemu sparodiowaniu[4].

Czytając dramat Maria Janion wyznacza trzy punkty orientacyjne na mapie pisarskich zmagań poety z wojną: rzeźnia, antysienkiewicziada i manipulacja historią, styl teatralnej groteski Białoszewskiego kojarząc przede wszystkim z *Królem Ubu*.

Ekspresjonistyczne ujęcie wojny jako rzeźni powraca u Białoszewskiego w wydaniu parodystycznym – pisze w swoim eseju – ale nie jest to bynajmniej kpina ze schematu literackiego. Mamy poczucie, że rzeźnicy-rycerze i rzeźnia-wojna stanowią ważne znaki w świadomości pisarskiej Białoszewskiego. Są to znaki antysienkiewiczowskie, antypodręcznikowe, antyoficjalne, ale i antyhistoryczne. [...] Białoszewski protestuje zarówno przeciw historii, jak i przeciw sposobowi jej zapisu i widzenia przez literaturę[5].

A więc z jednej strony jatka i nieustające dworskie intrygi w miejsce romantycznej przygody w imię celów najszczytniejszych, z drugiej zaś zalew „anachronizmów, niedorzeczności i przejęzyczeń"[6], z jakich Białoszewski konstruuje wypowiedzi swoich bohaterów, doprowadzając do absurdu styl powieści historycznej. Charakterystyczny sposób, w jakim Baldwin zwraca się do „plecującego" mu rycerza Symeona: „proszę, nakręć nieco twe rytmy", doskonale uświadamia mechanizm rycerskich monologów Białoszewskiego. Są to ciągi parodystycznie stylizowanych imion, nazw, wielojęzycznych wyrażeń pełnych komicznych aluzji i odniesień, wypowiadane w coraz szybszym tempie i z coraz większym namaszczeniem. Swoją sceniczną karuzelę słów poeta rozkręca wzorując się na dialogach i opisach wziętych z *Krzyżowców* Zofii Kossak-

[4] M. Janion, *Wojna i forma*, w wyd. zbior. *Literatura wobec wojny i okupacji. Studia*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Wrocław 1976, s. 250.

[5] Tamże, s. 251.

[6] J. Sławiński, *Ballada od rymu*, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, op. cit., s. 406.

Szczuckiej, ale także z *Bazylissy Teofanu* Tadeusza Micińskiego, tragedii historycznych Cypriana Norwida (*Kleopatra i Cezar*) czy Juliusza Słowackiego (*Mindowe*, *Maria Stuart*), skąd pochodzi pewnie, eksponowany w sztukach młodego romantyka, motyw królewskiej korony. Białoszewski parodiuje przede wszystkim stylizowaną, hieratyczną mowę wielkich historycznych bohaterów Norwida czy Micińskiego, z ich archaizowanym słownictwem, frazeologią i składnią. W jego dramacie szczególnej karykaturze zostaje poddany styl nie kończącej się i bełkotliwej relacji uczestnika lub świadka historycznych wydarzeń:

> BALDWIN: To mówię, Siostrzyco Templariuszko, że jeśli Najświętobliwszy Papa Paschalis Drugi z pomocą biskupa Chacun Célebre Son Village i barona Hohen-Burgundzkiego, i seigneura Au Clair de la Lune, i Lawransa Pana Czterdziestu Fiordów, bohatera Tyberyjady – nie poradzi, to monseigneur Raymond, mimo nakłonień świętego Bernarda de Clairvaux jusque Jeruzalem i Słupnika z piątej kolumny, i Pięciu Braci z głodu od trzynastu lat pod palmą Śpiących...

Oto sposób, w jaki Baldwin-Joannita opowiada historię zaginionej korony jerozolimskiej, a mistrzem Białoszewskiego w tej poetyckiej zabawie jest z pewnością Rabelais Boya, być może także Roman Jaworski, bezpośredni parodysta prozy Micińskiego, wielki prześmiewca nie tylko narodowych mitów.

I oczywiście sam Alfred Jarry, także w tłumaczeniu Boya. Zwłaszcza decydująca bitwa u bram Jerozolimy z dalszych partii dramatu bardzo przypomina uczniowską kpinę sztubaka Jarry:

> BALDWIN: Dieu le veult! Gott so wilt! Dios la volta!
> GŁOS (*zza sceny*): La illah el Allah! Przejdźmy do drugiej bramy. Wieże! Tarasy!
> BALDWIN (*pociągając za sznur*): Hrabio Le Jour de Gloire! Maestro Tasso Kwarantanno! Rycerzu Bez Skazy. Uderzajcie między Świątynią Salomona a Ścianą Płaczu! Katapulty! Avanti! Balisty! Avanti! Machiny! Avanti!
> [...]
> GŁOS: Ma-ha-ha-ha-ha-med, Ma-ha-ha-ha-hammed.
> BALDWIN: Nie dać sobą machać! Siup! Kreuzzug! Siódmyyy...

GŁOS: Mahammed machen kaput!

BALDWIN: W onym przekładańcu Istorio del'arte baczyć trza, hrabio Monte Christo, kto pirwszy do Świętego Grodziszcza wkroczy, aby stolec obsiadł.

„Istorio del'arte"(!), czyli historia przedstawiana na scenie teatru dell'arte, ale także historia przypominająca taki teatr, z jego absurdalnym humorem, gorzką ironią, bezwzględnymi wyrokami losu, sarkastycznym dowcipem.

Spostrzeżenia Janion kierują naszą uwagę na kilka istotnych cech *Wypraw krzyżowych*. Należy jednak pamiętać, iż interpretacja dramatu była w szkicu *Wojna i forma* tylko przygotowaniem do analizy *Pamiętnika z powstania warszawskiego*. Być może dlatego odczytanie utworu wydaje się dziś niewystarczające i zbyt powierzchowne. Nawet wtedy, gdy dostrzeżemy w nim wyłącznie antyhistoryczną groteskę. W przytaczanej wypowiedzi Białoszewskiego o „przeżywaniu historii" Maria Janion zdaje się bowiem w ogóle nie zauważać drugiej części zdania, odnoszącego się do „historii, która narasta". Sens *Wypraw krzyżowych* wyprowadza wyłącznie z wojennego doświadczenia poety, tak jakby jego powojenna biografia nie pozostawiła w dramacie żadnego śladu. A przecież nietrudno zauważyć, że hasłem do „karnawałowej orgii" stają się w dramacie słowa odsyłające do słynnego, rewolucyjnego wiersza Władimira Majakowskiego, wiersza, który także w Polsce wyznaczał rytm powojennej historii:

HYBRYDA: Gotowe. Zapowiedz Krzyżową Kolacyją, zdjęcie pasów cnoty i rozkulbacz kobyłę historii.

Ten finalny kryptocytat z Majakowskiego skłonił Elżbietę Rzewuską do nieco innej (niż interpretacja Janion) lektury *Wypraw krzyżowych*. Autorka szkicu *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego*[7] wprawdzie nadal ogląda dramat poprzez Sienkiewiczowskie „trylogie", które pod piórem Białoszewskiego przemieniają się w kpinę, ale w jej

[7] E. Rzewuska, *Teatr magiczny Mirona Białoszewskiego. Interpretacja „Wypraw krzyżowych"*, w wyd. zbior. *Dramat polski XIX i XX wieku. Interpretacje i analizy*, red. L. Ludorowski, Lublin 1987.

komentarzu pojawiają się słowa, których zabrakło u Janion: ideologia, polityka, koniunktura. Rzewuska odczytuje *Wyprawy krzyżowe* według klucza popaździernikowych, antystalinowskich rozrachunków, motyw historii-jatki łącząc raczej z wydarzeniami powojennymi. Główne role w dramacie Białoszewskiego grają więc naiwny ideowiec – Baldwin i przebiegły, „hybrydyczny" konformista, który jednak, jak stanowczo podkreśla autorka, musiał przecież w rzeczywistości realnego socjalizmu jakoś żyć. W tle pozostaje stale widoczny chór kolejkowiczów, a nad głowami unosi się fatum Demiurgów Historii. Wielkim Tematem dramatu według Rzewuskiej nie była więc demitologizacja wojny w jej wymiarze tyrtejskim i straceńczym, ale upadek „wielkiej nowej misji dziejowej" (w domyśle – komunizmu), której „niezwykłość i atrakcyjność" sprowadza się w *Wyprawach* do „barwnej awanturniczości, egzotyki i literatury". „Białoszewski już w takie idee nie wierzy" – przekonuje autorka – podobnie jak nie wierzy w „Ojczyznę, Wiarę, Honor, Męstwo i Cnotę" z trylogii Sienkiewicza, wartości, które jeszcze do niedawna porządkowały rzeczywistość. „W jego świecie już nie sposób ocenić i potępić kogokolwiek, kryteria moralne są tu całkowicie zawodne"[8]. W tym punkcie dyskusyjna, moim zdaniem, teza Rzewuskiej spotyka się z myślą Janion, która sceptycyzm autora *Wypraw krzyżowych* wywodziła przecież z katastrofy kultury, opisanej przez Borowskiego i Różewicza.

Janion i Rzewuska podejmują w swoich szkicach problem oryginalnej i nieprzypadkowej poetyki *Wypraw krzyżowych*, wyznaczają im miejsce w historii literatury XX wieku, nadają ciężar ideowy, mówią wiele o indywidualnej postawie poety wobec wojny i stalinizmu. Obie jednak, mimo różnic w swoich interpretacjach, kręcą się na tej samej, „historycznej" karuzeli dramatu Białoszewskiego, zapatrzone na dodatek we własną, nieco zideologizowaną wizję historii. Być może dlatego nie zauważają, iż jarmarczna krucjata rycerza Baldwina ma także swój ukryty, pozahistoryczny wymiar, symbolizowany spiralnym ruchem korkociągu.

[8] Tamże, s. 369.

Koło rycerskiego mitu

Nie tylko koński kołowrotek, ale cały świat kręci się w sztuce Białoszewskiego jak na obrotowej scenie. Kolejne postacie napotykane przez rycerza Baldwina pojawiają się i znikają niczym figury ruchomej szopki. Jedynie on sam wciąż pozostaje w tym samym miejscu. Czasem na obwodzie obracającego się koła sceny, a czasem pośrodku. Baldwin „kiwa się w końskim rytmie krzyżowego orszaku", „chodzi z pobożnie ułożonymi rękami", „pada na kolana", kilkakrotnie zmienia kostium, ale mimo trzech sytuacyjnych „zmian" nigdy nie znika ze sceny. Nawet gdy na czas jerozolimskiej bitwy scena pustoszeje, jego głos dominuje w bitewnym zgiełku. Ciągle tam jest, mimo upływającego czasu i zmieniających się okoliczności. Świat realny kręci się wokół niego, choć on sam niezupełnie do tego świata należy. Przez jakiś czas dotrzymuje mu kroku, ale już za chwilę wypada z ustalonego rytmu, zagapia się, zasypia. I chociaż scena obraca się nadal – Baldwin spotyka rozmaitych ludzi – nie jest to już karuzela historii, wojny czy po prostu doczesności, ale koło rycerskiego, a może poetyckiego mitu, którego tylko niewielką częścią jest wyobrażenie o pięknej i szlachetnej wojnie. Baldwinowi trudno odróżnić te dwie odrębne sfery rzeczywistości i na tym w istocie polega jego dramat, opowiedziany przez Białoszewskiego z typowym dla niego komicznym i ironicznym dystansem. Wyprawa krzyżowa Baldwina to przede wszystkim podróż poetycka, odbywana w nierealnej przestrzeni rycerskich wyobrażeń i przy wtórze słów: skandowanych, śpiewanych, wypowiadanych w różnym tempie i w różnej tonacji, szeptanych, a czasem – milczanych. Podróż – marzenie. Podróż – sen. Jej literackim modelem mogła stać się Mickiewiczowska parafraza *Snu* Byrona. Czyż kolejne „zmiany" w sztuce Białoszewskiego nie są w istocie „zmianami w scenach widzenia" romantycznego rycerza Baldwina?

Oto pierwsza z nich. Rycerz Baldwin i rycerz Symeon na czele „krzyżowego orszaku" zdążają do Jerozolimy. Orszak, jak się domyślamy, jest ogromny, a na dodatek składa się z rycerzy wielu nacji. Rycerskie rozkazy muszą być więc formułowane w wielu językach i wielokrotnie powtarzane. Trudno się więc dziwić, że Baldwin, jako dowódca

wyprawy, by zatrzymać „krzyżowy orszak", powtarza swój okrzyk aż jedenaście razy. Jednak na rzeczowe pytanie Symeona: „Jakaż to ziemia nastajaszczy?" Baldwin odpowiada taką oto, iście Panurgową litanią:

BALDWIN: Może kraińska, może sławońska, może raguzańska, bośnieńska, hercegowińska, windyńska, karniolicka, dalmacka?

Trochę to niepokojąca informacja, w końcu przewodnik wyprawy powinien wiedzieć, gdzie się znajduje. Baldwin nie wie i chyba wcale się tym nie przejmuje, melancholijnie wypowiadając piękne nazwy europejskich krain. W jego odpowiedzi wyczuwamy odrobinę nonszalancji dla takich szczegółów, jak marszruta. Liczy się bowiem tylko ogólny kierunek i ostateczny cel wyprawy, do którego rycerzy Baldwina prowadzi przecież Opatrzność. Także Symeon myślami jest już tam, w Bizancjum, i chociaż jego marzenia zdają się być bardziej precyzyjne, bogaty styl średniowiecznych eposów jest mu równie bliski:

SYMEON: Ach, kiedyż przycwałuje pod nasze i końskie podeszwy okazją odbicia się w srebrach i brylantach kałuży bizantyjskich?

Baldwina oczywiście nie dziwi ozdobna metafora Symeona, zwraca jednak uwagę na jej niefortunność, jako że w Bizancjum deszcze padają rzadko, a ziemia sucha. „Jak turkus" – dodaje po chwili, wyraźnie ulegając stylowi Symeona. Jak się wkrótce okaże, nie tylko stylowi. Wprawdzie trochę dziwi go brak tak podstawowej dla krzyżowca wiedzy o pustynnych obszarach Bizancjum, ale przecież on sam także nie zwraca uwagi na takie szczegóły i, podobnie jak Symeon, ceni ozdobne metafory. Łatwowiernie otwiera więc przed rycerzem Symeonem Ultramarino z Kandelabrii Mniejszej swoje rycerskie serce:

BALDWIN: My – z kraju mżawki. A tu – nasz orszak w przeciągłym poślizgu słońca, niby ogon – tfu! za przeproszeniem, tfu! bazylibażanta; miło nim się puszyć... a przecież, mimo obiecanych do oglądania prawdziwych świecideł, żal mi nie istniejących tą tu swoją drogą mimowolnych luster Bazylissy.

Baldwina olśniewa rycerski przepych i podniecają „prawdziwe świecidła", obiecane pewnie krzyżowcom z Europy przez bizantyńskich władców, ale jednocześnie drażni funkcja zaciężnego rycerza i żal mu... A właśnie, czego? Cóż to za tajemnicze lustra, o których marzy Baldwin? Wiemy już, że rycerze „krzyżowego orszaku" chętnie posługują się rozmaitymi, choć nie zawsze fortunnymi poetyzmami, może więc te „mimowolne lustra" – prawem metonimii – oznaczają przypadkowe, nie zamierzone lustrzane odbicia. Takie, o jakich przed chwilą mówił Symeon – „odbicia w srebrach i brylantach kałuży bizantyjskich". Wspomnienie deszczu rozbudziło po prostu w Baldwinie nostalgię za rodzinnymi stronami i natchnęło do zwierzeń, w których kryje się jednak tajemnica romantycznej duszy krzyżowca. Charakterystyczne, że rycerz Symeon ujrzał w swoich wyimaginowanych kałużach srebrne i brylantowe niebo Bizancjum, deptane rycerskimi podeszwami. Wyobraźniowe kałuże Baldwina odbijają zupełnie co innego – twarz Bazylissy. Ale te „mimowolne lustra Bazylissy" nie muszą być koniecznie jej odbiciami. To także po prostu jej lustra, w których „mimowolnie" odbija się ktoś inny. Słowem „lustra" Baldwin zastępuje wcześniej użyte słowo „świecidła", możemy się więc domyślać, że mówiąc o „lustrach Bazylissy", rycerz nie miał na myśli zwierciadeł, zawieszonych na ścianach jej komnaty. Chodzi mu raczej o królewskie klejnoty. Ale dlaczego „nie istniejące"? Czyżby Bazylissa straciła swoją biżuterię? Owszem, obdarowała nimi niejakiego Sulamitę el Medina, a więc wyznawcę islamu, czego chrześcijański rycerz nie może przeboleć. Marzy więc o tych straconych „onyxach", ale chyba jeszcze bardziej o samej Bazylissie. Czyż te „mimowolne lustra" nie są po prostu jej oczami, tradycyjnie porównywanymi przez poetów do zwierciadeł i wodnej toni?

Zdążający na południe Baldwin tęskni za rodzinną krainą „mżawki", a jego rozbudzona przez Symeona wyobraźnia buduje tajemniczy obraz lustrzanych kałuż, w których majaczy wizerunek pięknej kobiety o oczach odbijających z kolei twarz zakochanego w niej rycerza. Ta niezwykła metafora – metafora czego? – ginie jednak w ogólnym rozgadaniu Baldwina. Nasz samotny rycerz, gdy tylko na-

darza się okazja, staje się bowiem okropnym gadułą i plotkarzem, z czego korzysta przebiegły Symeon, nieustannie podpytując o bazileusową koronę. Korona zaginęła i podobno wykradł ją niejaki Walter bez Serca, który podąża do Bizancjum w tym samym ordynku, „za piątymi plecami", jak sformułuje to Baldwin – rycerz obdarzony zbyt czułym sercem. Symeon natychmiast wycofuje się i znika z tyłu, by tropić koronę. Karuzela historii kręci się teraz wesoło, a „krzyżowy orszak" dociera do Bizancjum, gdzie Baldwin wyśpiewuje z dziecięcą radością hymn krzyżowców. Jest to nowa, nieco zmodyfikowana wersja hymnu rzeźników, którą kończą entuzjastyczne, wielojęzyczne okrzyki szczęśliwych rycerzy.

Po czym następuje nagła „zmiana": kostiumów, miejsca akcji, osób sytuacji i widzenia. W głuchych murach Klasztoru Maltańskiego Baldwin jako Joannita sławi Zakon i szuka wewnętrznego skupienia. Pewnego dnia przyjmuje tam siostrę Templariuszkę i, zjednany słowami powitania, którymi przebiegła siostra uspokoiła sumienie rycerza-zakonnika:

TEMPLARIUSZKA: Gott wilt es.
JOANNITA (*pytająco*): God willing?
TEMPLARIUSZKA: Dios le volta.
JOANNITA: Deus sic vult?
TEMPLARIUSZKA: Deo volente.

w niekończącym się szeptanym monologu odsłania sekrety krzyżowców. Ich rozmowa przebiega w dość szczególny sposób. Zwróćmy uwagę na opozycję, zaznaczoną przez autora w didaskaliach: „egzaltowany rozpęd" w mówieniu Baldwina i „palec na ustach" Templariuszki. Podobnie jak wcześniej Symeon, to siostrzyca wywołała w Baldwinie ów językowy „rozpęd", potem podrzuciła mu jedno pięknie brzmiące słowo „rekonesans" i rycerz zaczął mówić. „To mówię, Siostrzyco Templariuszko", „...mimo, mówię, owego...". Te poniekąd zupełnie naturalne wtrącenia nieprzypadkowo zwracają uwagę na samą wykonywaną przez Baldwina czynność. A nie jest to zwykły monolog. Baldwin nie tyle bowiem opowiada o intrygach bizantyjskiego dworu, ile wypowiada splot dworskich intryg za pomocą splotu

niezwykle skomplikowanych zdań. Nie sposób przy tym oprzeć się wrażeniu, że graniczący z absurdem spisek koronny jest przede wszystkim kwestią stylu, w jakim zostaje tu przedstawiony. O skomplikowaniu i tajemniczości zdarzeń i intryg decydują w opowiadaniu Baldwina piętrzone przez niego dygresje, szczegółowe opisy wielopoziomowych koligacji rodzinnych, wyliczenia wieloczłonowych imion i przezwisk rycerzy, z zaznaczeniem ich godności, pochodzenia i sprawowanych funkcji. Po jakimś czasie świat przedstawiany przez Baldwina staje się niemożliwym do ogarnięcia labiryntem, który rozrasta się z każdym wypowiedzianym słowem[9].

Językowa prowokacja „szpiegini" Templariuszki jest więc w pewnym sensie impulsem do wielkiej, słownej kreacji świata, którego kształt istnieje jedynie w głowie Baldwina. Baldwin przechowuje tam bowiem całą historię królewskich intryg w rozległym trójkącie Rzym – Bizancjum – Medyna, z jej rozmaitymi zawirowaniami, niejasnościami, tajemnicami, przy czym historię tę zdaje się przeżywać na sposób literacki, jako piękną i egzotyczną opowieść, zapominając, że jest nie tylko jej narratorem, ale także bohaterem. Dlatego w sytuacji, kiedy osoby występujące w relacji rycerza zjawiają się przed nim w swoim pełnym, cielesnym kształcie, Baldwin nie jest w stanie ich rozpoznać. Jego opowieść kończy się na styku mowy i rzeczywistości, ale tylko nagła reakcja Templariuszki uświadamia Baldwinowi ten zaskakujący dla niego fakt. Baldwin opowiada o Bazylissie, która umówiła się w Zakonie Maltańskim – a więc właśnie tu, gdzie Baldwin rozmawia z zakonnicą – z niejakim Damianem na Samossie, a

> ...umówiwszy się z nim poprzez swoją zaufaną Hybrydę Teokraticę, którą stroi gwoli koronacyjno-jerozolimskim wywiadom to w rycerza, to w zakonnicę...

[9] W czym bardzo przypomina rzeczywisty świat europejskiego średniowiecza, przedstawiany w pismach z epoki – kronikach, annałach, z których wyjątki przytacza Johan Huizinga w *Jesieni średniowiecza* (tłum. T. Brzostowski, Warszawa 1996). Huizinga doskonale przedstawia proces groteskowej autonomizacji średniowiecznego języka opisu (jego szyderczą parodię stworzył François Rabelais w *Gargantui i Pantagruelu*).

Dalszego ciągu tej relacji nie poznamy, ponieważ w tym momencie Templariuszka ucieka, jako że to właśnie ona jest tą zaufaną Hybrydą, która szpieguje Baldwina. Baldwin nagle trzeźwieje, gromiąc się szpetnym: „Mc, zu viel, zu viel! Schweigen", ponieważ rzeczywiście dał się ponieść swojej niezwykłej opowieści. Słowa uwiodły go, a potem zdradziły. Hybryda zaś dopięła swego. Jako rycerz Symeon poznała bowiem naturę Baldwina i wiedziała, jak go podejść. Nieprzypadkowo przebrała się więc za kobietę, pamiętając, czyj wizerunek odbijają wyobraźniowe lustra rycerza i o czyich oczach marzy Baldwin. Wiedząc, jak łatwo ulega on magii ozdobnego języka, swoje sekretne spotkanie z rycerzem rozpoczęła pozdrowieniem, które natychmiast przemieniło się w wielojęzyczną litanię haseł i odzewów. Potem wystarczyło już tylko podrzucać Baldwinowi tajemnicze słowa i tematy, by usłyszeć wszystko na temat koronacyjnego spisku. No, prawie wszystko, ponieważ Baldwin nie zdążył powiedzieć, gdzie jest korona. To niedomówienie zwiastuje, rzecz jasna, kolejne spotkanie Baldwina z Hybrydą, na które przygotowują się oboje. On – pielęgnując w sobie nieco odmieniony spotkaniem z Templariuszką wizerunek kobiety, ona – wkładając nowy kostium, dostosowany do wyobrażeń Baldwina.

A więc nowa „zmiana". „Pustka, nocne światło, głowa końska kręci się". Joannita „przebiera się na scenie ze stroju zakonnego w rycerski i znów, jako Baldwin, woła: Dieu le veult!", a potem „melancholijnie" dodaje:

> Piachy... I nico. Gdzież mój Krzyżowy Ciąg, Święty Grajcar, wkręcający się w suchy korek tego lądu nad „Butlą Czerwoną"? Jak niebo wyglądało niebo o zachodzie, kiedy wstąpiłem do klasztoru Joannitów... A może mam wciąż zaciśnięte powieki, stąd ciemność jak w szkłach zielonych? Lecz nie! Ta piękna Templariuszka musiała istnieć! Bo dlaczegóż bym miał tak już zupełnie u rzeczywistości stracić powodzenie?

Cóż za niezwykłe wyznanie! Zdaje się, że Baldwin wypił tego wieczoru zbyt wiele wina, albo znużony samotną wędrówką, w pustce pustynnego krajobrazu, zaczął śnić na jawie. Po raz pierwszy mówi sam do siebie, pewnie bezgłośnie, ponieważ jego wyznanie przybiera kształt monologu

wewnętrznego, z typowymi dlań nagłymi przeskokami myśli, niedomówieniami, pytaniami kierowanymi do siebie, wewnętrznym dialogiem, zaskakującymi skojarzeniami. Baldwin znowu marzy, próbując jednocześnie uporządkować w myślach ostatnie wydarzenia. Po przybyciu do Bizancjum rycerz zatrzymał się na jakiś czas w Klasztorze Maltańskim, przez co stracił kontakt nie tylko ze swoim krzyżowym orszakiem, ale także z rzeczywistością. Pobyt w klasztorze jawi mu się teraz jako zdarzenie na poły cudowne. Wszystko było niby normalnie, „jak niebo wyglądało niebo", gdy wstępował do klasztoru, ale spotkanie z przebiegłą Templariuszką wspomina teraz niczym piękny sen. Baldwin chyba się w niej po prostu zakochał! Nazywa ją „piękną" i oczywiście źle znosi miłosne rozstanie. Tęskni, a tęsknota jak zwykle uruchamia w nim tajemnicze mechanizmy wyobraźni. Dziwne, senne obrazy mieszają się teraz ze wspomnieniami, tworząc pewien symboliczny komunikat, który warto dokładnie odczytać, by sprawdzić, co kryje się w głębinach rycerskiej duszy.

Baldwin mówi wszystkimi językami europejskiego rycerstwa, zwłaszcza gdy chodzi o szumne hasła wspólnej krucjaty lub o nią samą. Tym razem nazwał swoją wyprawę „Krzyżowym Ciągiem", co jest dosłownym tłumaczeniem niemieckiego „Kreuzzugu". W stanie, który nazwaliśmy marzeniem na jawie, Baldwin jakby nieświadomie sięga do źródeł mowy, odkrywając pierwotne znaczenia używanych na co dzień słów. „Krzyżowy Ciąg" to ciągnąca się w znoju wyprawa, rycerski zaciąg, ale też „Święty Grajcar" – jak dopowiada sam rycerz – czyli „pręt do wykręcania przedmiotów uwięzionych w strzelbach, rurach" albo po prostu korkociąg. Baldwin, schodząc do „dna mowy", dociera do mitycznego sensu swojej wyprawy! Oto porównuje krucjatę do korkociąga „wkręcającego się w suchy korek tego lądu", czyli w pustynię. Ta charakterystyczna dla Białoszewskiego metafora, łącząca w sobie konkret zwykłego, podręcznego przedmiotu z trudnymi do wyobrażenia doznaniami wędrującego krzyżowca, znajduje w myślach Baldwina dziwną kontynuację. Krucjata-korkociąg wkręca się w pustynny korek nad „Butlą Czerwoną". Cóż to może znaczyć?

Korkuje się zwykle butelki z winem, by je potem za pomocą korkociągu otwierać i wylewać z nich płyn. Ale cóż to ma wspólnego z krucjatą? O ile sama czynność otwierania butelki daje pewne zmysłowe wyobrażenie o wędrówce przez pustynię – chrzęst, opór, mozół – o tyle obraz czerwonej butli pozostaje tajemniczy. Jeżeli jednak dostrzeżemy symboliczną wartość samego ruchu korkociągu: w głąb, po wewnętrznej spirali, która prowadzi do ukrytego celu, symbolika czerwonej butli stanie się wyraźniejsza. Obrotowy ruch korkociągu przydaje realnej krucjacie Baldwina cech podróży mitycznej. Oto chrześcijańscy rycerze zdążają do Jerozolimy, by uwolnić Grób Pański z rąk pogan. Historycznemu celowi ich wyprawy odpowiada – w planie symbolicznym – otwarcie zakorkowanej butli wina. Znaczenia nakładają się, tworząc nowe ciągi znaków o chrześcijańskim rodowodzie. Rycerze wędrują do Jerozolimy, by ją otworzyć jak butelkę, rozlewając, a raczej przelewając przy tym krew, której sakralnym i liturgicznym symbolem jest oczywiście wino. Krew rycerzy i pogan to krew ofiarna, bez niej nie wypełni się ostateczny cel wyprawy.

Otworzyć „Butlę Czerwoną" znaczy w istocie: odnaleźć krew. Tym samym marzący Baldwin odsłania nam najważniejszy symbol rycerskiego mitu, który współtworzył wyobraźnię europejskich krzyżowców. Chodzi, rzecz jasna, o legendę Graala w jej schrystianizowanej wersji. Graal – cudowne, a potem święte naczynie, które rodzi bądź przechowuje boską strawę[10]. Rodzący pokarmy Graal Celtów staje się w XIII wieku symbolem łaski Bożej i Eucharystii. Jego orszak, pierwotnie orszak uczestników tajemniczego rytuału, zamienia się w procesję rycerzy biorących udział w eucharystycznym obrządku. Legenda Graala nakłada się na Historię Zbawienia i tworzy w wyobraźni średniowiecznego rycerstwa konglomerat symboli religijnej ścież-

[10] Robert de Baron rozpoznaje w nim misę, z której Jezus i jego apostołowie jedli podczas Ostatniej Wieczerzy. Właśnie wtedy Jezus przemienił wino we własną krew. Do misy tej Józef z Arymatei, patron rycerstwa europejskiego, zebrał krew z boku wiszącego na krzyżu Chrystusa. Por. E. D. Żółkiewska, wstęp do: *Opowieści Okrągłego Stołu. Merlin Czarodziej. Lancelot z Jeziora. Poszukiwanie Świętego Graala. Śmierć Artura*, oprac. J. Boulenger, tłum. K. Dolatowska i T. Komendant, Warszawa 1987, s. 22, a także J. L. Weston, *Legenda o Graalu – od starożytnego obrzędu do romansu średniowiecznego*, tłum. A. H. Bogucka, Warszawa 1974.

ki odkupienia. Tworzy mit, który stanie się duchowym fundamentem wypraw krzyżowych, samą wyprawę zamienia w rytualną procesję do Grobu Jezusa. Krucjata uświęcała czas historyczny. Zakończona wyzwoleniem Jerozolimy, miała doprowadzić do powtórzonej ofiary samego Boga, za sprawą pogan, a przede wszystkim na skutek grzechów samych chrześcijan, uwięzionego i jakby pozbawionego swej zbawiennej mocy. Celem powtórzonej ofiary miało być ożywienie, odnowienie, czy może nawet zbawienie ziemi. Krew i woda z boku Jezusa, niczym ożywcze źródło czy odkorkowana butla na pustyni, przywracały wyschniętej ziemi moc. Krucjata więc, ściśle związana z chrystianizowaną symboliką Graala i Ziemi Jałowej, rozbudzała w rycerzach poczucie wypełniania planu boskiego i uczestniczenia w micie, zarówno w jego wymiarze indywidualnym, jak i zbiorowym[11]. Osiągnąć niebo na ziemi – oto marzenie każdego rycerza strzegącego w swym sercu tajemnicy Świętego Graala i zdążającego do Jerozolimy.

„A korona?" I kobieta?... Baldwin wprawdzie o nich nie zapomina, jednak realny świat w całości przybiera w jego śnie formę mitycznego wyobrażenia. Baldwin wstępował do Zakonu Maltańskiego o zachodzie słońca, ale wspomnienie czerwonego nieba, chociaż przywołane właśnie po to, by potwierdzić realność spotkania z Templariuszką, natychmiast nakłada się na symbolikę „Butli Czerwonej" i rycerz wątpi w istnienie kobiety. Przypuszcza nawet, że śni do tej pory, skoro wokół panuje „ciemność jak w szkłach zielonych". W okularach? Nie, w zielonej butli wypełnionej czerwonym jak krew winem! Usypiający w „końskiej samopas kolebce" zagubiony krzyżowiec cały zanurzył się w odmętach rycerskiej wyobraźni, kształtowanej przez Ewangelię i średniowieczne legendy. W jednej z nich czarownik Merlin zostaje uwięziony przez kochankę w butelce. Zdaje się, że podobnemu, symbolicznemu „zakorkowaniu" uległ także Baldwin. Na dobre zasypiając, Baldwin wierci teraz świętym korkociągiem we własnym sercu. I co odnajduje na jego dnie? Idealizowany, królewski wizerunek przebranej Hybrydy!

[11] Na temat Graalowej symboliki w związku z poematem T. S. Eliota *Ziemia jałowa* pisał Wacław Borowy (T. S. Eliot, *Poezje wybrane*, Warszawa 1988).

BALDWIN: Serce miała na głowie... cor... cor... cor... Symeonie! – Symeonie – gdzieżeś? Ach, gdyby ona i korona...

Baldwin śni o lustrzanookiej Bazylissie, ale naprawdę marzy o cudownym połączeniu dwóch odrębnych porządków. Pierwszy z nich, symbolizowany przez koronę, to porządek bogactwa i władzy, drugi – porządek miłości i duchowej przemiany. Wkładając królewską koronę na głowę Templariuszki, rycerz dokonuje niejako symbolicznego aktu zaślubin obu tych sfer, który jest w istocie aktem idealizacji realnego świata i gloryfikacji uczucia. Baldwin pewnie bardzo pragnąłby odnaleźć koronę, zdobyć Jerozolimę i zasiąść na jej tronie. Zauważmy jednak, że u tej realnej „rzeczywistości" koronnych spisków i walki o władzę rycerz szuka „powodzenia", jak gdyby chodziło tu o piękną kobietę! Baldwin patrzy na „rzeczywistość" jak zakochany rycerz na swoją wybrankę i w tym tkwi właściwa przyczyna jego zagubienia. Wprawdzie ocalił honor, ale gubi „krzyżowy ciąg", daje się szpiegować i wypytywać, błądzi po pustyni, obserwując świat przez zielone okulary.

Na efekty rycerskiego rozmarzenia nie musimy zbyt długo czekać. Oto „ukazuje się Ikona – ze starą tacą zamiast twarzy, w czerwonym płaszczu, ze świecznikiem". Zauważmy, „ukazuje się", a nie wchodzi na scenę, niewykluczone więc, że Ikona należy wyłącznie do Baldwinowego snu. Przemawiający obraz to stały element średniowiecznej, z natury groteskowej wyobraźni[12]. Oto właśnie pojawił się przed Baldwinem, który natychmiast „pada na kolana" i „śpiewa na melodię *Bogarodzicy*" nie mniej groteskowy hymn:

BALDWIN: Hagios Mozaikos
Pooliigon
Bożej Zofiiji
jeednaaś ty z ikon.
IKONA: Teofana wysłała mię. Rycerzom obsiadłam ramię.
BALDWIN: Nie śnię. Ikono-mowa. Cud! Cud! ...

[12] W średniowieczu wyobraźnia religijna była zarówno fantastyczna i konkretna, przez co ocierała się o absurd i jarmarczny kicz. Por. J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, op. cit., rozdz. XIV, XV, XVI.

– woła rycerz, choć przecież właśnie zasnął. Zresztą to nieważne. Istotna jest symboliczna wrażliwość Baldwina, który tak łatwo mieszając sen i jawę, skłonny jest uwierzyć w żywą ikonę, jeżeli jej objawieniu nadać tajemniczy i nieco teatralny kształt.

IKONA: Cud w Kreuzzugu!
BALDWIN: Dokręciłem się do Kreuzzugu mimo woli samopas?

Właśnie! Hybryda, bo przecież to ona przebrała się za Ikonę, doskonale wiedziała, jaką przybrać postać, by zwieść chrześcijańskiego, zakochanego rycerza, któremu wydaje się, że oto właśnie stanął w raju, a przynajmniej w Jerozolimie. W „mimowolnym", a więc nieświadomym lustrze Bazylissy odbija się teraz oblicze Matki Boskiej w koronie – rycerskiego ideału kobiecości![13] Jak widać, nie tylko Baldwin idealizuje w marzeniach „rzeczywistość", także ona sama – z małą pomocą przebiegłych intrygantek – wkłada stosowne maski, by zwieść czułego na symbole rycerza. Ikona przedstawia Baldwinowi dowód swojej nadprzyrodzonej natury, zna bowiem losy rycerza Symeona (a jakże!), który „gwoli obłędnej pogoni za koroną – zniknął jeźdźcom i koniom Drugiej Krzyżowej". Jednak o wiele silniejszym argumentem dla Baldwina jest „Ikono-mowa" – obraz, który przemówił, ale też sama mowa Ikony. Mówi, więc istnieje – oto przypuszczalnie główna dewiza gadatliwego i naiwnego Baldwina, w którego przekonaniu słowa zdają się zupełnie naturalnie przylegać do rzeczy(wistości). Dla nas brzmią one w większości jak zupełnie puste, choć bardzo piękne dźwięki[14].

Gadająca Ikona, gdy tylko usłyszała nowe informacje o koronie, ucieka, powtórnie się demaskując. Ale łatwowierny Baldwin nie jest w stanie dostrzec jej oblicza, co najwyżej – mityczną kobietę z brodą. A może Hybryda nie ma jednej twarzy? „Idy w Jeruzalem!" – rozkazuje Ikona, co w interpretacji L. E. Stefańskiego brzmiało jak bez-

[13] C. G. Jung, *Kult kobiety i gloryfikacja duszy*, w: *O naturze kobiety*, wybór i tłum. M. Starski, Poznań 1992, s. 117-142.

[14] Por. St. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 66.

względne „paszoł won" – „Błogosławi cię Hagia Gyneceum Barbarossa", czyli Wielka Rudobroda z kobiecych salonów, jeżeli dosłownie przetłumaczyć imię Ikony. A Baldwin wierzy w takie ukryte znaczenia. Gyneceum Barbarossa to nowe wcielenie dwupłciowej istoty w niewieścich szatach, przypominające skądinąd tajemniczego bożka, przed którym klękali ponoć heretyccy Templariusze. A więc cud czy przebieranka?

Tymczasem następuje kolejna „zmiana w scenach" Baldwinowego „widzenia". Znajdujemy się już „pod Jerozolimą". „Baldwin przeciąga sznur namiotu; wnosi kołnierz zakonny jako lampę". Gra przedmiotem w *Wyprawach krzyżowych* nie polega wyłącznie na funkcjonalizowaniu rekwizytu. Sceniczne operacje podporządkowane są wędrówce symboli. Baldwin szepcze do lampy: „Moja oliwna przyjaciółko... miso samotnych z namiotu... korono ulotna..." Ileż znaczeń, aluzji i odniesień w siedmiu ciepłych jak światło lampki słowach! Lampa Baldwina jest kobietą, a zarazem misą wypełnioną po brzegi gorącą oliwą. Naczyniem światła, piękności i tajemnicy migającego płomienia, w którym dostrzegamy zarówno twarze panien roztropnych, ze spokojem wyglądających swego oblubieńca, jak i uśmiech pięknej Templariuszki, tej z sercem na głowie, czyli koroną, która w baśniach była często rodzajem lichtarza, a w tradycji kościelnej – aureolą. W marzeniach zakochanego i samotnego rycerza pojawiają się ciągle te same motywy: Graalowej misy i królewskiej korony, które nieodmiennie łączy wspomnienie kobiety. Tej konkretnej, ale chyba jeszcze bardziej tej wyśnionej i jeszcze nieznanej, której Baldwin nieustannie wygląda. Jego szeptana modlitwa do lampy-misy w rozświetlonym namiocie i tym razem kończy się cudem. „Niespodzianie uchyla namiotu zakwefiona Dziewica Arabska. Baldwin na szelest obraca się. Dziewica Arabska znika". Przywidzenie?

> BALDWIN: Bicz Boży?!... (*robi greckie krzyże*) A może dżinny ukręcone na patyku powietrza?

czyli eteryczne duszki, takie wschodnie anioły, w które często przemieniają się kochanki europejskich rycerzy i poetów. Ale to tylko zwykła mucha, to znaczy – kobieta.

DZIEWICA ARABSKA (*ukazuje się cała, jako szyld z namalowanym aktem*): Salem alejkum.

BALDWIN: Alejkum Jeruzalem. Heine Medina. Qui pro quo? Poplątałaś pajęcze mostki Edenu? Trafiłaś nie do tego pająka?

Baldwin nadzwyczaj szybko orientuje się, że zjawa nie jest aniołem, a uciekinierką z haremu, która „wyfrunęła z minaretu, z trąbki muezina ku połyskującym z dala cukrowym głowom namiotów, które nęcą słodyczą chrześcijaństwa". Kossak-Szczucka notuje w swojej trylogii wiele takich przypadków. Niespokojna Arabka „fruwa" po namiocie i opowiada Baldwinowi swoją historię, nie zapominając odpowiednio kokietować zachwyconego rycerza. Baldwin zdaje się zyskiwać „powodzenie u rzeczywistości", nie namyślając się więc długo, proponuje Arabce ślub. Na nieszczęście właśnie rozpoczyna się atak na Jerozolimę.

Wiatrak historii znów kręci się wesoło, choć zewsząd słychać uderzenia topora. Do Jerozolimy przedostają się kolejne wyprawy. Jest ich w sumie osiem. Arabowie bronią się za pomocą arabskiej gumy, jak przystało na rycerzy kierowanych ręką uczniaka Jarry, a „przekładaniec Istorio del'arte" rośnie niczym tort albo stos trupów. Dziewczyna w tym czasie znika równie niespodziewanie, jak się pojawiła. Baldwin musi walczyć, choć wolałby pewnie pozostać przy swej magicznej lampie. Krwawa jatka pod murami Jerozolimy uczy go jednak życiowej przebiegłości. Rycerz spieszy pod bramy, by pierwszy „stolec obsiąść", ale oto gdy po udanym ataku wkracza do grodu, naprzeciw wychodzi mu dziwna postać z koroną na głowie.

BALDWIN: Zastajęż już w tym grodzie osobę w koronie?

Urok kobiety znowu zaczyna działać, a Baldwin, by zagłuszyć swoje rozczarowanie krzyżowego zdobywcy, własnoręcznie się zaczarowuje. Bije mianowicie „w co się da, wiernopoddańczo i uroczyście". Hybryda skutecznie mu w tym pomaga:

HYBRYDA: My – Jerozolimska Hybryda, Teofany Bazylissy Basileusowej przyjaciółczyni wiernica Teokratica, Ośmiu Krzyżowych z Lewym, Dziecięcym Enfants Terribles i wszelkim inszym dodatkiem

Pani i Królowa... Templariuszy, Joannitów oraz twa opiekuńcza rozporządzicielka – mianuję cię Generałem Biesiady Grobu Pańskiego. Idź oną gotować.

Jak widać, wysiłek europejskich krzyżowców został zręcznie wykorzystany przez władców bizantyjskich. Ich przewrotności, wyrażanej ironicznym „fides Graeca", wiele uwagi poświęciła autorka *Krzyżowców*. Przejął się nią także Białoszewski, przyszły autor wierszy *Spiski* i *O Tais* z tomu *Było i było*, które są świetnym komentarzem do *Wypraw krzyżowych*. Zaślepiająca żądza bogactwa i przepychu, prowadząca do zdrady i zbrodni – oto, co Białoszewski dostrzega pod podszewką Historii. A Baldwin, jego teatralne alter ego? Baldwin – zdobywca Jerozolimy – pozostaje romantykiem, choć raczej w typie mistycznym, a nie ułańskim. Jego radość ze zwycięstwa szybko zamienia się w adorację Hybrydy. Oszałamia go nie tylko majestat i przenikliwość greckiej królowej. Hybryda w słowach skierowanych do Baldwina dotyka bowiem najczulszego punktu jego wyobraźni, z rozmysłem odwołując się do rycerskiej mitologii. Baldwin traci koronę, ale zostaje mianowany Generałem Biesiady Grobu Pańskiego. Marzenie o wyzwoleniu grobu Jezusa wypełnia się więc w zgodzie z legendą o Świętym Graalu. W wyobraźni Baldwina odżywa pamięć o królewskim festynie w Zamku Przygód, podczas którego rycerze Okrągłego Stołu, jak apostołowie zgromadzeni wokół Jezusa, spożywali niebiański posiłek ze złotych naczyń, które same napełniały się jadłem[15]. Obecność przebiegłej Hybrydy Baldwin przyjmuje z pokorą, jakby pamiętał dawną, celtycką legendę o Wyspie Kobiet, na którą trafia zabłąkany rycerz. Kobiety karmią go jedzeniem z magicznej misy, symbolizującej Wieczną Płodność i Odrodzenie[16].

Hybryda doskonale zna psychikę rycerza i z rozmysłem manipuluje bliskimi jego sercu symbolami. Pewnie dlatego, mimo cynizmu królowej:

HYBRYDA: Zgłodniałym tłumom pogan rozda się jadło na Golgocie. Będzie to kisiel, który sporządzisz w pontyfikalnym kotle, wiezionym

[15] *Opowieści Okrągłego Stołu*, op. cit., s. 22-24.

[16] Tamże, s. 17.

tu za nami na dwóch garbatych ogierach z Bizancjum. Niech eremici przy okazji nawracają.

Baldwin wydaje się nią oczarowany i z entuzjazmem – przyjmuje rozkazy. Jednak kocioł okazuje się zaschnięty i pusty. Krew ofiar bitwy o Jerozolimę nie stała się żywą krwią ofiarną – mit europejskiego rycerstwa się nie spełnił, ziemia pozostaje sucha jak zaskorupiały garnek. Baldwin zaczyna wątpić w sens wyprawy, dopiero teraz odczuł bolesny rozdźwięk między marzeniem i rzeczywistością. W jego wyobraźniowym świecie pojawiła się szczelina, przez którą uciekają nie tylko złudzenia, ale także życiowa energia rycerza. Kisiel w świętej misie to nie tylko profanacja, ale także metafora śmierci[17]. Mityczna i baśniowa wrażliwość rycerza nie wytrzymuje tej duchowej zapaści. Baldwin gwałtownie potrzebuje cudu i dlatego, na przekór rzeczywistości, szuka w zdarzeniach jakiegoś znaku, który potwierdziłby sens jego wyprawy.

Niestety, szczegóły „spisku koronacyjnego", plany polityczne Hybrydy, jej stosunek do papieży, panów i motłochu dopełnia obrazoburczy gest królowej. Oto Hybryda zdejmuje z głowy koronę – tę wyśnioną koronę, w której nazwie bije rycerskie serce – i szoruje nią brudny kocioł. Wydawałoby się więc, że wyprawa krzyżowców po Graala kończy się klęską, nie tylko dlatego, że Grecy weszli do Jerozolimy wcześniej niż rycerze Rzymu. Triumf cynicznej Hybrydy przekonuje Baldwina, że religijne wyobrażenia krzyżowców były jedynie iluzją. Ale cud jednak następuje!

Finał *Wypraw krzyżowych* nie jest bowiem tak jednoznaczny, jak do tej pory go przedstawiano. W zachowaniu Hybrydy Baldwin mimo wszystko dostrzega znak, choć szpiegini jawnie gra udawanymi rekwizytami! Czyż wkładając na głowę kuchenny druciak – w którym rozpoznajemy także koronę cierniową – cyniczna królowa, jakby wbrew sobie, nie dopełniła rytuału tajemniczego „pojednania" przeciwieństw, o którym marzył na pustyni Baldwin?

[17] „Duch, używając nowoczesnego określenia, jest czynnikiem dynamicznym i dlatego stanowi klasyczne przeciwieństwo materii, a mianowicie przeciwieństwo jej statyczności, gnuśności i nieożywienia. W ostatecznej instancji jest to przeciwieństwo między życiem i śmiercią". C. G. Jung, *Archetypy i symbole*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1993, s. 432.

Pojednania „góry" i „dołu", ideału z konkretem, może też władzy i miłości? W tym bezczelnym i cudownym zbliżeniu świętości i trywialności, jaki następuje w finałowej scenie dramatu, tkwi jedna z największych tajemnic Hybrydy. Oto bowiem jakby mimowolnie finał ten zamienia się w obrzęd: „Baldwin przyklęka, zamykając ku górze kurtynę" – czytamy w didaskaliach, i łatwo zauważyć, iż nie jest to wyłącznie gest „techniczny". Baldwin przyklęka także przed Hybrydą, by następnie zaciągnąć parawan i ukryć się przed wzrokiem widzów. Rycerz i królowa pozostają sam na sam, podczas gdy obecni na sali słyszą jeszcze wysoki dźwięk dzwoneczków, jakim zabrzmiała czyszczona cierniową koroną miska Graalowa.

Zachowanie Baldwina i właśnie ten baśniowy dźwięk przesypywanych klejnotów, niby dzwonek ministranta, przypomina nam, że Hybryda jest nie tylko szpiegiem Bazylissy, lecz także ostatnim wcieleniem miłości błędnego rycerza, a zarazem symboliczną projekcją jego duszy. Dobrze byłoby usłyszeć delikatny, melancholijny głos Baldwina, kiedy ze zdziwieniem powtarza te nieustannie powracające w finale także innych dramatów Białoszewskiego słowa: „Ty... Pani?", dowiadując się, że to właśnie Hybryda była Symeonem i wszystkimi napotkanymi po drodze kobietami. Intryga intrygą, ale Baldwin naprawdę się zakochał, gdyż jak każdy rycerz Świętego Graala musiał spotkać na swej drodze kobietę. Spotykając przebraną Hybrydę za każdym razem rozpoznaje w niej obiekt swojej przyjaźni, miłości, czci. W tej sytuacji „spisek koronacyjny" właściwie przestaje mieć jakiekolwiek znaczenie. Hybryda, kryjąc się za przyłbicą Symeona czy kwefem Arabki, dla Baldwina pozostaje ciągle tą samą tajemniczą istotą, która niczym baśniowe wróżki jest w stanie zawładnąć jego duszą.

Kochanka rzeczywistość

Czas jeszcze raz zapytać o sposób, w jaki Białoszewski czytał *Krzyżowców*. Czy jest to wyłącznie ironiczna lektura poety, któremu obce są romantyczne wzory przeżywania historii? Z pewnością Białoszewskiego przerażał i śmieszył Tyrteusz na kowbojskim koniu, co nie znaczy, iż jedynym

śladem lektury *Krzyżowców* będzie w jego sztuce demitologizacja „pięknej wojny". Wydaje mi się, że powieść Kossak-Szczuckiej zainspirowała Białoszewskiego nie tylko do napisania i odegrania wielkiej, demaskatorskiej kpiny z fałszowanej przez pisarzy historii, zwłaszcza że w latach pięćdziesiątych to nie *Krzyżowcy* czy trylogia Sienkiewicza były w tej kwestii najważniejsze. Białoszewski czyta Szczucką inaczej, niż chciałaby Maria Janion, przez co *Wyprawy krzyżowe* wymykają się jej nieco zideologizowanej interpretacji. Jest w lekturze *Krzyżowców* ironistą i prześmiewcą, ale jednocześnie odbiera tę powieść w sposób młodzieńczo liryczny, nawet intymny. Szuka w niej nie tylko materiału do antyhistorycznej kpiny, bawi go także wątek „szpiegowski", porusza egzotyka, malarski opis pałaców i pustyni. Przede wszystkim jednak w *Krzyżowcach* poeta odnajduje średniowieczną baśń rycerską z wpisanym w nią mitem romantycznej miłości. W *Wyprawach krzyżowych* przekształci go we własny mit poetycki.

Baśniowo-mitycznym bohaterem *Krzyżowców* jest oczywiście wrażliwy i nieśmiały Imbram Strzegoń, protoplasta rycerza Baldwina. Dla Imbrama krucjata była nie tylko „piękną", a potem okrutną wojną, w miarę upływu czasu postrzeganą jako bezsensowna rzeź. Była także egzotyczną wyprawą, opisywaną w trylogii w zgodzie z romantycznym wzorem „podróży na Wschód", którego twórcą w literaturze polskiej jest Juliusz Słowacki.

> Wieczorem zaś, usiadłszy na ziemi w wejściu do namiotu, piękny ten Arab, z długą brodą, oświecony wzierającym między płótna księżycem, śpiewał mi strofy z poematów arabskich, których dźwięk niezrozumiany i smutna nuta kołysały mnie do snu. A wtenczas – może mnie anioł snów okrywał płaszczem rycerza Solimy i naznaczał mnie krzyżem czerwonym na piersiach, a zaś Araba tego przemieniał w giermka śpiewającego smutne dumy z ziemi rodzinnej.

Ów tęskniący do ojczyzny rycerz o swojsko brzmiącym nazwisku jest literackim przodkiem Imbrama Kossak-Szczuckiej i pochodzi z poematu *Ojciec zadżumionych*. Mamy już więc trzech rycerzy: Baldwina z dramatu Białoszewskiego, Imbrama z historycznej powieści Szczuckiej i Solimę z romantycznego poematu.

Rzecz jasna, romantykom, którzy przemierzając Egipt czy Jerozolimę nierzadko znajdowali na swoim szlaku ślady średniowiecznych rycerzy, towarzyszyło raczej ich własne wyobrażenie dawnych krzyżowców, podobnie zresztą jak wzorującej się na romantykach Kossak-Szczuckiej. Rycerz Solima z pieśni starego Araba to przypuszczalnie mąż okrutny, lecz owładnięty metafizyczną tęsknotą; nierzadko plątała mu ona drogę powrotną, zmuszała do zaszycia się w klasztorze, który przywracał spokój wewnętrzny, lub do porzucenia dawnej wiary na rzecz tajemniczych religii Wschodu, co często łączyło się także z wyborem nowej, egzotycznej żony. Romantycy w Egipcjankach, Abisynkach i Libijkach wyczuwali tę samą magiczną i zniewalającą siłę, która fascynowała średniowiecznych rycerzy, słuchających baśni o Izoldzie, Ginevrze i Vivianie. Dlatego na szlakach Egiptu czy Jerozolimy z upodobaniem sięgali po średniowieczny epos, doskonale rozumiejąc przyczynę, dla której dawni rycerze na swojej drodze zawsze spotykali kobietę. Ich fizycznym i duchowym wyprawom na Wschód towarzyszył wizerunek pozostawionej w Europie kochanki, poślubionej w Egipcie żony, niewolnicy czy tajemniczej nieznajomej o rysach wschodniej bogini.

Kobiety Wschodu to także wielki temat *Krzyżowców*. Oczywiście nie pełna poświęcenia niewiasta towarzysząca rycerzom w ich wyprawie zainteresowała Białoszewskiego, ale kobieta egzotyczna, tajemnicza i często przebiegła, która niczym baśniowa wróżka kusi napotkanych i marzących o wielkiej miłości rycerzy. Jest to nierzadko kobieta ze snów, jak kochanka Imbrama, przypominająca mu jego słowiańską żonę. Właśnie takie kobiety z pogranicza jawy i snu, piękne, przebiegłe „szpieginie", spiskujące na rzecz Bazylissy, spotyka na szlaku swej wyprawy rycerz Baldwin. Białoszewski znał poetykę baśni i rozumiał wpisany w nią sens głębokiej, duchowej inicjacji, której doświadczali rycerze króla Artura, wyruszający na poszukiwanie Świętego Graala, może także niektórzy średniowieczni krzyżowcy, z pewnością zaś – romantyczni wędrowcy[18].

[18] Najważniejszym dokumentem romantycznej wędrówki na Wschód i w głąb własnej jaźni jest *Podróż na Wschód* G. de Nervala. Najważniejszym, ale nie jedynym. Por. *Podróż na Wschód* Lemaritene'a, *Podróż z Paryża do Jerozolimy* Chateaubrianda.

Przepadał też za *Ojcem zadżumionych* Słowackiego, choć zdarzyło mu się także teatralnie parodiować ten poemat[19]. *Wyprawy krzyżowe* łączą oba stylistyczne rejestry: antyhistoryczna groteska przybiera zarazem formę teatralnego misterium duszy współczesnego romantyka.

W swoich prześmiewczych *Wyprawach krzyżowych* Białoszewski dość niespodziewanie ożywia topos miłości romantycznej, zbudowany na archetypie boskiej pary kochanków, stanowiącej cielesno-duchową jedność. Rozłąka czy nawet nieznajomość dwojga kochanków odzwierciedlała w wyobraźni romantyków podział kosmiczny, co skłaniało ich do idealizacji miłości, rozpoznawania w niej najważniejszej drogi duchowej inicjacji w tajemnice mikro i makrokosmosu, inicjacji rozumianej jako poszukiwanie swojej „drugiej połowy", „siebie w drugiej osobie", swego „drugiego ja". Marta Piwińska topos miłości romantycznej łączy z głoszoną przez romantyków ideą „correspondence". W świecie, który jest systemem luster przenoszących w nieskończoność pierwotny obraz Całości, „romantyczni kochankowie są dla siebie nawzajem echem i odbiciem; szukają «istoty bliźniej», żeby się w niej poznać, czy też żeby się «rozpoznać w swoim jestestwie»"[20]. Oto para kochanków, którą w pierwszej scenie „swojego widzenia" ujrzał bohater *Snu* Byrona–Mickiewicza:

Zdało mi się, żem widział młodych ludzi dwoje,
Chłopca i dziewkę, stali na wzgórku oboje,
[. . . . . .]
Chłopiec był laty młodszy, lecz starsze nad lata
Serce jego; wzrok jego w całym kręgu świata
Jedyne tylko widział swej kochanki lice,
I widział ją przed sobą, w niej utkwił źrenice
I nie mógł ich oderwać; nie było w nim ducha,
Ona była mu duchem; głosu jej drżąc słucha,

[19] W wersji prześmiewczej poemat Słowackiego nazywano *Ojciec zafajdanych*, często jednak w gronie późniejszych, kobyłkowskich znajomych Białoszewski zupełnie poważnie, „na romantycznym wzruszeniu", grał fragmenty poematu. Por. wspomnienia St. Prószyńskiego i Ireny Prudil w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit.

[20] M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków–Wrocław 1984, s. 571.

Ona była mu głosem; on swych oczu nie ma,
Ona była mu okiem; bo ścigał oczyma
Jej spojrzenia i wszystkie oglądał przedmioty
W świetle od niej odbitym; on nie ma istoty,
Nie ma życia, w nią przelał całe życie swoje[21].

Co oznacza ten tajemniczy i piękny obraz, tak często powracający w poezji romantyków? Wiarę w miłość, jako jedyną żywą drogę ludzkiej transcendencji, podpowiadają znawcy romantyzmu[22]. Wiarę tragiczną, bo nieustannie konfrontowaną z rzeczywistością, która ideał z zimną konsekwencją zamienia w kiepską literaturę. Oto i problem rycerza Baldwina, który szczerze zakochany, ośmiesza się przed szyderczą, przebiegłą, a jednak z jakiegoś powodu zawsze fascynującą Hybrydą. To Mickiewicz pomaga nam odkryć jej zagadkę! Czyż to nie Hybryda jest „duchem", „głosem" i „okiem" rycerza Baldwina? Czyż to nie w nią przelał Baldwin „całe swoje życie". Kim jest ta tajemnicza kobieta?

Zaślubiny Baldwina z Hybrydą to kolejne wielkie rozpoznanie w teatrze Białoszewskiego. W finale *Wypraw krzyżowych* Baldwin poznaje kulisy koronnego spisku i polityczne plany władców świata, przede wszystkim jednak poznaje kobietę, za którą tęsknił, którą pokochał i, kochając, w rozmaity sposób idealizował. Patrząc na Hybrydę po raz kolejny, ale tym razem świadomie, zagląda we własną duszę, rozpoznając w sobie tajemniczą skłonność do symbolicznej idealizacji obiektu miłości, a pod wpływem miłosnego afektu – całego świata. Bo cóż właściwie dzieje się w tym z pozoru tylko prześmiewczym dramacie? Pobudzony przez rycerza Symeona niezwykłą metaforą podwójnego lustra, Baldwin poznaje kobietę, w której się zakochuje, by następnie w trakcie swojej graalowej wędrówki do Jerozalem spotykać jej kolejne, rozmaicie idealizowane wcielenia: świętej, anioła, królowej. Te kobiety to ewidentne symboliczne projekcje zakochanego rycerza, skutecznie mistyfikowane przez zmieniającą kostiumy Hybrydę. Wreszcie, gdy Baldwin staje z Hybrydą twarzą w twarz, meta-

[21] A. Mickiewicz, *Sen*, *Dzieła*, t. 1, op. cit., s. 162-163.
[22] M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, op. cit., s. 526-531.

fora „mimowolnych luster Bazylissy" realizuje się i sprawdza – Baldwin poznaje prawdę o sobie. Ale także o niej – Hybrydzie. I jeszcze o kimś. Kobieta o lustrzanych oczach ukazująca się romantycznemu Baldwinowi w kolejnych „zmianach" jego widzenia to przecież sama hybrydyczna pani Rzeczywistość!

Oto w jaki sposób Białoszewski aktualizuje romantyczny topos miłości dwojga nierozdzielnych kochanków! On jest poetą, chętnie podsycającym w sobie wrażliwość naiwnego jak dziecko średniowiecznego rycerza[23]. Ona lustrem, które odbija jego wrażliwą duszę, a zarazem świetną aktorką, która doskonale potrafi zagrać wszystko, czego się od niej oczekuje. I właśnie w tej hybrydycznej naturze samej rzeczywistości kryje się ostateczna tajemnica wielkiej wyprawy Baldwina. Baldwin zna spisek Hybrydy, a jednak z odrobiną melancholii ulega jej czarowi, co więcej, osobiście zmusza „szpieginię", by nadal grała rolę jego kochanki, królowej i Muzy. Rola ta bowiem w istocie decyduje o smaku i sensie jego życia! I oto adorowana, mimo profanacji, szyderstw, ironii, staje się Hybryda prawdziwą królową, obdarzoną niezwykłą mocą odnawiania i przemieniania świata. To właśnie ona czyści koroną pontyfikalny kocioł z zaschniętej skorupy!

Baldwin zgadza się na grę Hybrydy, odkrywa bowiem, że znajomość kulis jej przebieranki w istocie nie niszczy wywoływanego nią efektu. Budzi jedynie świetnie znany romantycznym poetom, podniecający stan melancholii, w którym marzenie i wyobraźnia pracują ze zdwojoną energią. A przecież ta – jak powie romantyk – „robota duszy", może

wyprowadzić
Z nicestwa światy nowe i na nich osadzić
Doskonalsze od ziemskich kształty promieniste,
Wlać im duch trwalszy, niźli w ciała rzeczywiste[24].

Autor *Wypraw krzyżowych* nieco ostrożniej szacuje moc poetyckiego marzenia. Poznał bowiem hybrydyczność rze-

[23] Dla zamanifestowania naiwnego światoodczucia kostium średniowieczny był Białoszewskiemu szczególnie przydatny.

[24] A. Mickiewicz, *Sen*, op. cit., w. 19-22.

czywistości, przeniknął jej podwójną, aktorską naturę, zrozumiał ów tajemniczy mechanizm wzniosłych projekcji, które szybko ujawniają swoją sztuczność, literackość, nie wytrzymują konfrontacji z realiami. Mimo to, momentalnie ogarniając wszystkie poziomy doświadczenia – od niebiańskiej korony po kuchenny zmywak – docenia siłę teatralizacji, przebieranki czy zwykłego udania, które potrafi wywołać przeżycia równie intensywne, jak te, które zwykliśmy nazywać „rzeczywistymi". Wplątany w obłędny kołowrót historii, chętnie zgadza się na grę i mistyfikację, by ocalając to, co najważniejsze: wrażliwość i uczucie, zachować własne człowieczeństwo.

ALGEBRAICZNY WZÓR NA EGZYSTENCJĘ
(*Żmud*)

Przekład

Na kolejny, trzeci już program Mirona Białoszewskiego i Ludwika Heringa, którego premiera odbyła się w roku 1957 w klubie studenckim „Hybrydy" pod szyldem Teatru na Tarczyńskiej, składały się trzy sztuki: *Żmud*, *Stworzenia świata* i *Osmędeusze*. Pierwsze dwie, mimo iż stanowiły zaledwie kilkuminutowe preludium do dziadowskiego oratorium na osiemnaście postaci i dwa chóry, bez wątpienia były prawdziwą atrakcją tego kwietniowego wieczoru. Oczekująca na oratorium publiczność miała bowiem rzadką okazję uczestniczenia w dwóch niecodziennych „przekładach" chaotycznego życia na system precyzyjnie uporządkowanych znaków.

Niewykluczone, że o pomyśle pierwszego z nich czytamy w *Retorach*:

jak się mówi sjentyzm to się obrus podciąga dla niepoznaki
jak się mówi atrakcjonizm to się gładzi okruchy
przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm

Nawet w tym niewielkim fragmencie *Retorów* wyczuwa się pewne zażenowanie. Zażenowanie tym, co się mówi, i tym, co się robi. Najpierw wstyd , że wypowiada się słowa oderwane od rzeczy, nie zakorzenione w rzeczywistości, wprawdzie atrakcyjne, ale zbyt abstrakcyjne, by opisać nimi najprostsze doznania, choćby dotknięcie okruchów

chleba, rozsypanych na stole. Scjentyzm, abstrakcjonizm. Niemal odruchowe gesty – podciąganie, gładzenie obrusa – stają się tu ich namacalnym przeciwieństwem, chroniąc niejako przed zbytnim oddaleniem się od ziemi, konkretu. Przytrzymać się skraju obrusa, by ulatując w rejony pojęć, idei, figur i liczb, nie stracić kontaktu z samym życiem.

Te trudne słowa nie są jednak pustymi dźwiękami, kryje się za nimi pewna rzeczywistość – rzeczywistość myśli, którymi próbujemy opisywać i porządkować chaos zjawisk odbieranych odruchowo, bezrefleksyjnie. Właśnie tak, jak odruchowo pocieramy dłonią zakruszony obrus i bezrefleksyjnie przekręcamy znane terminy. Wypowiadamy jakąś myśl, próbujemy odkryć mechanizm tego, co nas otacza, sformułować sąd, stworzyć syntezę, i jednocześnie zaprzepaszczamy własny wysiłek jakimś pojedynczym, zwierzęcym odruchem, jakimś podświadomym przejęzyczeniem. Ironia w *Retorach* ma więc podwójne ostrze, ani entuzjaści naukowej abstrakcji, ani też piewcy życiowego konkretu nie mogą być spokojni podczas lektury tego wiersza.

Poza ironią, ważny jest tu jednak sam przedstawiony właśnie podział. W *Retorach* zostają wyznaczone dwa bieguny ludzkiego życia: okruch na stole, a więc jego najdrobniejszy konkret, i scjentyzm, najbardziej ogólna i abstrakcyjna teoria życia. Pomiędzy nimi, pomiędzy najniklejszym przejawem bytu i jego abstrakcyjną definicją, nie ma w *Retorach* żadnego pośrednika, żadnego systemu – religijnego, artystycznego, filozoficznego – który umożliwiałby choćby częściowe scalenie tych dwóch, oderwanych od siebie punktów rzeczywistości. Badaniem, ożywianiem, parodiowaniem i tworzeniem takich systemów zajmował się Białoszewski od samego początku swojej teatralnej działalności, w *Wiwisekcji*, w *Lepach*, w *Wyprawach krzyżowych*. Teraz problem relacji między życiem i teorią świata znajduje swoje ekstremalne, dążące do całkowitej obiektywności ujęcie. Mamy okruch oraz naukową, czysto abstrakcyjną, dajmy na to: matematyczną definicję. Czy możliwe jest ich bezpośrednie połączenie w taki sposób, by nie tracąc niczego z tych dwóch oddalonych od siebie sfer rzeczywistości, doświadczyć ich obu równocześnie? A więc z jednej strony czysty byt, z drugiej czysta, w pełni arbitralna

myśl, a w środku my, doświadczający obu bez pośrednictwa żadnego symbolicznego systemu, który pełniąc rolę mediatora, rozmywa ten teoretyczny podział na rzecz i ideę. W świecie opisywanym za pomocą kodów symbolicznych rzeczy nigdy przecież nie są tylko rzeczami, zawsze wskazują na coś niematerialnego. Z kolei idee u rzeczy zapożyczają swój kształt, a poprzez kształt – także sens. Podobnie jest z ludzkim życiem i rozmaitymi próbami jego opisu i zrozumienia. A więc, czy uda się jednym skokiem przełożyć egzystencję na abstrakcję, to znaczy doświadczając konkretu życia wszystkimi zmysłami, pokazać jego czystą ideę?

Problem w tym, że abstrakcyjne kody naukowe nie służą ekspresji przeżyć, choćby tak zwykłych, jak delikatne ukłucia okruchów, ale oznaczaniu rzeczy i opisywaniu relacji. Cóż więc począć z tak interesująco zarysowanym projektem? Odpowiedź jest prosta: należy stworzyć taki kod estetyczny, który byłby pozbawiony wszelkiej subiektywnej i symbolicznej motywacji, a zarazem umożliwiał artystyczną komunikację. Słowem, należy stworzyć abstrakcyjny kod estetyczny. W *Retorach* myśl ta została sformułowana następująco: „przełożyć egzystencjalizm na atrakcjonizm". A więc nie samą egzystencję, ale najbliższą egzystencji, w końcu lat pięćdziesiątych w Polsce bardzo modną teorię samego życia, która – przynajmniej w założeniu – destyluje z egzystencji jej elementarny mechanizm bez narzucania jakiejkolwiek siatki sensu. I przełożyć nie na abstrakcyjny system znaków naukowych, ale na taki kod estetyczny, który dążąc do opisania czystych relacji pomiędzy czystymi ideami, w trosce o komunikację dba o swoją materialną atrakcyjność. Mowa, rzecz jasna, o abstrakcjonizmie. Inaczej bowiem cała ta niezwykła operacja nigdy nie zaistniałaby jako sceniczny komunikat i nikt nie dowiedziałby się, jaki jest algebraiczny wzór samego życia.

Białoszewski z Heringiem stworzyli taki abstrakcyjny kod estetyczny i wystawili *Żmud*. Szybko się jednak przekonamy, że ten kilkuminutowy dramat zdecydowanie przerasta projekt eksperymentalnego przekładu „egzystencjalizmu na atrakcjonizm". Tak to właśnie bywa w teatrze.

Czynność

Bohaterów sztuki teatralnej nazywa się zwykle „osobami dramatu". W *Żmudzie* występują trzy „osoby czynności". Sztuka Białoszewskiego nie jest więc dramatem, ale „czynnością", a dokładniej: teatralną partyturą „czynności" kilku aktorów występujących na scenie. Zarówno bowiem w warstwie dialogów, jak i autorskich komentarzy, tekst *Żmudu* stanowi coraz bardziej wyspecjalizowany opis ich zupełnie nieskomplikowanego zachowania. Maksymalnie uproszczona akcja sztuki Białoszewskiego sprowadza się w istocie do jednej, powtarzanej w nieskończoność „czynności" trzech „osób czynności", które „czyniąc", nieustannie komentują własne „czyny".

Żmud jest więc zaledwie syntetycznym i wysoce abstrakcyjnym opisem aktorskiego działania. Nietrudno jednak zauważyć, że już wstępne założenia tego pisarskiego i reżyserskiego eksperymentu odsyłają nas ku kanonicznej definicji pierwszego dramatu, jakim była grecka tragedia. W szóstym rozdziale *Poetyki* Arystotelesa czytamy mianowicie:

> Tragedia jest bowiem naśladowaniem nie ludzi, lecz d z i a ł a n i a (akcji) i życia (od działania zależy przecież powodzenie i niepowodzenie. Celem naśladowania jest przedstawienie jakiejś akcji, a nie właściwości postaci. Z charakterem wiążą się ich pewne cechy, natomiast c z y n y decydują o ich powodzeniu lub nieszczęściu). Postacie działają więc nie po to, aby umożliwić przedstawienie charakterów, lecz właśnie ze względu na działania przyjmują odpowiednie właściwości charakterów. Toteż celem tragedii jest bieg zdarzeń, czyli fabuła, a cel jest we wszystkim rzeczą najważniejszą[1].

O tym, że grecki wyraz „dráma" oznaczał pierwotnie „sprawę albo c z y n n o ś ć" przypomina też Euzebiusz Słowacki, którego *Teorię poezji* Białoszewski mógł poznać w trakcie swoich polonistycznych studiów[2]. Oglądana z takiej perspektywy „czynność" bohaterów *Żmudu* (którzy

[1] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, przekład, wstęp i komentarz H. Podbielski, Warszawa 1988, s. 324-325.

[2] E. Słowacki, *Teoria poezji*, w: *Dzieła z pozostałych studiów ogłoszone*, t. 2, Wilno 1826, s. 117.

nie są pełnoprawnymi „bohaterami") może wydawać się uproszczoną, dosłowną i jawnie parodystyczną realizacją teorii Arystotelesa. Jeżeli jednak uznamy, iż autor *Poetyki* w swojej definicji tragedii uchwycił jej podstawowy i najważniejszy mechanizm, który prawem scenicznej mimesis stanowi odbicie podstawowego i najważniejszego mechanizmu ludzkiego życia, w prześmiewczym *Żmudzie* dostrzeżemy być może modelową realizację samej idei dramatyczności, a w prostej, choć celowej „czynności" krążących wokół siebie osób – teatralny model ludzkiej egzystencji (nie pozbawiony pewnych metafizycznych odniesień).

Na scenie: jedno krzesło – czytamy w didaskaliach. – *Pierwsza Osoba Czynności siedzi na krześle. Bije godzina na samogłoskę „yyyyy". Podczas brzmienia godziny „yyy" przychodzą: Druga Osoba Czynności i Trzecia Osoba Czynności.*

Mamy więc elementarną sytuację sceniczną: jedna postać siedzi, dwie wchodzą wraz z uderzeniem zegara. Zegar słyszą wszystkie trzy Osoby Czynności, wszystkie też informują nas o czasie jego bicia.

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI (*siedząc na krześle*): Punkt Y.
DRUGA i TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI (*na odbrzmiewającym „yyy..."*): Przychodzimy punkt bicie Y.

To pewnie ważna informacja, skoro Osoby Czynności powtarzają ją dwukrotnie. A może tego typu repetycje należą po prostu do stylu ich mówienia? Od początku łatwo zauważyć, że postaci *Żmudu* porozumiewają się w charakterystyczny dla siebie sposób. Ich szczątkowy dialog ograniczony jest do minimum niezbędnych słów, raczej dodawanych do siebie niż łączonych w gramatyczne ciągi. Gramatyka specyfikuje słowny komunikat, kształtując słowa, odróżnia byty żywe od martwych, kobiety od mężczyzn, czynność wykonywaną od jedynie zaplanowanej. Komunikat o choćby częściowo zredukowanej gramatyce sprowadza skomplikowane relacje między opisywanymi bytami do prostego schematu, w którym znika to, co specyficzne, a pozostaje to, co ogólne, podstawowe i naj-

prostsze. Zredukowana gramatyka zamienia słowa w etykietki, a ludzi w manekiny, stąd może efekt mechaniczności początkowych wypowiedzi Osób Czynności.

Na dodatek niektóre z etykietkowych słów zostają tu zastąpione przez pojedyncze dźwięki. „Y" w dialogu Osób Czynności jest przedłużeniem dźwięku bijącego zegara – jego słowną nazwą do pewnego stopnia opartą na analogii brzmienia – wkrótce staje się jednak zupełnie arbitralnym, czysto abstrakcyjnym oznaczeniem samej godziny. Pierwsza Osoba Czynności mówi „punkt Y", a nie np. „punkt dwunasta", przy czym z kolei słowo „punkt" w zestawieniu z dźwiękiem „Y" oznacza nie tylko miejsce na tarczy zegara i – w przenośni – dokładnie określony moment upływającego czasu, ale też punkt na matematycznym wykresie oznaczony literowym symbolem „Y". Za chwilę Osoby Czynności przestaną dodawać do głośno wypowiadanych symboli literowych słowo „punkt" i wtedy coraz bardziej uproszczone wypowiedzi nazywające ich sceniczną „czynność" zamienią się w ciąg definicji i algebraicznych wzorów.

„Y" jest w *Żmudzie* głośno wypowiadanym symbolem czasu. Z biciem zegara do Pierwszej Osoby Czynności przyszły dwie pozostałe i fakt ten został przez nie odnotowany jako początek ich spotkania, początek akcji, czyli wspólnego „działania", i punkt wyjściowy na powstającym wykresie całej sytuacji, która właśnie zaczyna się metodycznie rozwijać. Dwie Osoby Czynności chodzą miarowo wokół siedzącej na krześle Pierwszej Osoby Czynności. To zwykłe krzesło, ustawione na środku sceny, będzie osią całej sztuki. Ruch Drugiej i Trzeciej Osoby Czynności – krążenie wokół jednego punktu – nie naśladuje naturalnego zachowania grupy ludzi, chodzących i siedzących w pokoju czy na dworcu. Już za chwilę przekonamy się, że podobnie jak język trzech Osób Czynności, ich sceniczne działanie stanowi wyłącznie syntezę życiowych czynności człowieka, włączonych w jakiś ogólnoludzki, może nawet dziejowy, bieg.

Na pytanie: „Wszyscy?" chodzący odpowiadają zgodnie: „Jesteśmy wszyscy X". Trzy Osoby Czynności to trzy iksy, które w pokoju i na scenie pojawiły się punktualnie o godzinie igrek. X i Y.

TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI: U

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI (*potakuje*): Umowa. Wszyscy troje X punktualnie o Y.

Zauważmy, że symbolom Y i X od początku zostało arbitralnie przypisane stałe znaczenie, natomiast symbol U pojawia się jedynie jako sygnał wywoławczy konkretnego słowa na literę „u".

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI do PIERWSZEJ: O Y punkt nasze przyjście: twoja czynność siedzenia według u-mowy zaczęła być naszą wspólną czynnością siedzenia.

Umowa dotyczyła pewnie godziny spotkania Osób Czynności, ale nie możemy wykluczyć także szerszego kontekstu, jaki wprowadza tutaj symbol „u". Wszak na mocy wspomnianej umowy czynność jednej Osoby zaangażowała dwie pozostałe, stała się ich wspólną sprawą. Osoby stanowią więc grupę, a ich „czynność" jest działaniem i zarazem wspólnym przeżywaniem czasu liczonego od momentu Y. I wspólnym nazywaniem „czynności".

Trzy Osoby Czynności są tu jednocześnie podmiotem i przedmiotem „przekładu" życia na słowa i symbole. Dla siebie i wobec siebie układają wzór swojej czynności, przy czym komentując swoje chodzenie i siedzenie nie tylko wyjaśniają całą sytuację, ale też nadają jej sens i coraz bardziej abstrakcyjny charakter. Ich „czynność" na mocy umowy zostaje podniesiona do poziomu znaku. Jednak właśnie w tym momencie do syntetycznej „czynności" Osoby Pierwszej wkrada się zmęczenie. Pierwszy zalążek prawdziwego dramatu?

„wstań! chodź..."

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI: Do godziny Y siedziałem nie żmudząc się. O punkt Y poczułem żmud.

Czyli dokładnie wtedy, kiedy na scenę weszły pozostałe Osoby Czynności. „Żmud" jest tutaj skutkiem długiego siedzenia, ale też reakcją na pojawiających się gości. To wobec nich, a może też za ich sprawą Pierwsza Osoba

Czynności poczuła zmęczenie. Trzecia Osoba Czynności przekonuje jednak, iż „każdy z nas X, siedząc na krześle u siebie, uczułby o punkt Y żmud". Druga Osoba Czynności potwierdza tę tezę pytając retorycznie: „Kto z nas, siedząc na krześle, nie uczułby z biciem godziny Y żmudu?". A więc każdy o Y zacząłby odczuwać zmęczenie. Cóż to za fatalna godzina ta Y?

Pierwsza Osoba Czynności, nie przejmując się zapewnieniami pozostałych, uparcie przypomina: „Ja od Y siedzę na krześle w żmudzie". Na co dwie pozostałe, jakby z pewną pretensją: „Według umowy nasza ulga" – „u równe u", czyli umowa równa uldze. Obie na „u", zresztą tych znaczących „u" w ostatnich kwestiach Trzech Osób było więcej: „żmud", „na krześle u siebie", „uczułby", w końcu „umowa" i „ulga". No właśnie, umowa między Osobami Czynności dotyczy także tego, kto się będzie męczył, a kto czuł ulgę. Ależ tak, zgoda na wspólne wypełnianie czasu to przecież w gruncie rzeczy umowa o podziale wysiłku i odpoczynku! W *Żmudzie* podział jest taki: dwie Osoby, czyli 2 X, odczuwają ulgę od momentu Y, w którym Pierwsza Osoba Czynności zaczęła się męczyć. Zdaje się, że układ ten nie był dotychczas dla Pierwszej Osoby zupełnie jasny. Woli się więc upewnić i pyta, znowu powtarzając właściwie to samo, tylko w nieco zmienionej kombinacji słów i symboli: „Obydwoje X od Y odczuwacie ulgę?" Zdecydowana odpowiedź i gest Drugiej Osoby nie pozostawiają żadnych wątpliwości: „Umowa. Pierwsza Osobo Czynności: wstań! chodź..." Wstaje i zaczyna chodzić, a dokładniej: „Podczas siadania na krześle Drugiej Osoby Czynności Pierwsza Osoba Czynności wstaje z krzesła, tak aby krzesło ani na chwilę nie pozostało puste, chodzi dookoła osoby siedzącej wspólnie z Trzecią Osobą Czynności". A więc znów dwie krążą wokół jednej, przy czym uwaga autora o krześle wydaje się szczególnie ważna – krzesło nie może być puste!

Dlaczego? O tym za chwilę, tymczasem odnotujmy, że w metodycznym „przekładzie" „czynności" na abstrakcję dość niespodziewanie, jakby niechcący, pojawiła się pewna pośrednia sfera znaczeń, która pozwala nam rozszerzyć kontekst syntetycznego dramatu trzech Osób Czynności. W poleceniu Drugiej Osoby Czynności słychać przecież

echo słów, którymi Jezus wskrzesił z martwych młodzieńca z Naim: „Młodzieńcze! Tobie mówię, wstań!" Ów ewangeliczny kontekst dokonującego się „przekładu" uświadamia nam paradoksalny związek czynności siedzenia i chodzenia w *Żmudzie*. To siedzenie, normalnie związane z odpoczynkiem, męczy, chodzenie zaś przynosi ulgę. Ale owo „wstań! chodź..." pozwala przypuszczać, że chodzenie jest dla Osób Czynności czymś więcej niż sposobem na rozprostowanie zdrętwiałych kości. Przerwanie siedzenia, czyli w istocie bez-czynności, jest tu wstaniem z martwych. Siedzenie równa się śmierci, chodzenie to życie, czego jednak na razie nie udało się tu powiedzieć za pomocą czysto abstrakcyjnych znaków.

Ocalało jedno zdjęcie ze spektaklu Białoszewskiego i Heringa, na którym widać Pierwszą Osobę Czynności – samego poetę – „żmudzącą" się na śmierć swoim siedzeniem. Białoszewski siedzi z rękami opuszczonymi wzdłuż ciała, z brodą nieco uniesioną, z półotwartymi ustami i zmrużonymi oczami. To żywy trup, przypominający „ukrzesłowioną" z obrazu Andrzeja Wróblewskiego. Ta stara, otyła kobieta przybita do krzesła jest realną osobą, jakich wiele spotkać można w dworcowej poczekalni, a zarazem niezwykłą syntezą egzystencji rozumianej jako powolne umieranie. „Ukrzesłowiona" jest namalowaną rzeźbą ludzkiego przemijania i w kolejnych wersjach obrazu naprawdę staje się przedmiotem, tj. samym krzesłem. Białoszewski rzeźbę tę teatralnie ożywił, dodając jeszcze dwie postaci, które dzielą z Osobą siedzącą jej życiowy „żmud".

Umieranie (zamieranie) i ożywanie (odżywanie) to w *Żmudzie* podstawowa dialektyka życia:

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: Punkt siadanie czuję żmud.

W tym momencie Pierwsza Osoba Czynności odzyskuje siły: „Ulga uniknięcia – choćby o parę u – siedzenia na krześle od punkt Y". „U", tym razem od „uniknąć", jest symbolem oznaczającym jednostkę „żmudu", analogiczną do jednostki czasu. „Uniknąć" siedzenia o parę „u" znaczy skrócić czas „żmudzenia się" na krześle, a więc przerwać na chwilę proces umierania, mierzony jednostkami zmęczenia i trudu. Czas zamierania liczy się w *Żmudzie* tylko

dla Osoby siedzącej; osoby, które wstają i chodzą, chwilowo nie podlegają jego władzy. Ich umowa dwóm z trzech skraca czas umierania, ale wiąże się też z poświęceniem – siedzący żmudzi się-zamiera-umiera za pozostałych, by za chwilę odzyskać siły. A może – tu znów pojawia się kontekst ewangeliczny – umiera w ogóle, by inni mogli zmartwychwstać? Albo też umiera i wstając jest już innym, nowo narodzonym człowiekiem? Może „czynność" odgrywana przez Trzy Osoby ma jednocześnie wymiar egzystencjalny, religijny i historyczny? Jest modelem współżycia wzajemnie wspierających się ludzi w ich drodze ku śmierci, najprostszym znakiem ofiary Jezusa Chrystusa, a zarazem syntezą ludzkich dziejów w ich stałym rytmie rodzących się i umierających pokoleń? Ale czy mnożenie tego typu analogii w ogóle jest dozwolone w tak abstrakcyjnej konstrukcji, jak *Żmud*?

Równanie „bycia"

Tuż po zmianie osoby siedzącej bohaterowie *Żmudu* na nowo próbują zdefiniować swoją sytuację, przy czym zasób przekazywanych przez nich informacji wydaje się odwrotnie proporcjonalny do stopnia skomplikowania ich wypowiedzi. Trzy Osoby Czynności przez cały czas powtarzają to samo, zmieniając jedynie sposób ujęcia zagadnienia. Cała sceniczna sytuacja oparta jest na kontraście między elementarną czynnością siadania-wstawania-chodzenia i niezwykle skomplikowanym językiem jej opisu. Efekt jest oczywiście groteskowy, jednak w językowo-logicznym szaleństwie Osób Czynności kryje się metoda! Otóż nieustannie krążąc, bohaterowie *Żmudu* nie tyle opisują swoją czynność, ile starają się przeniknąć jej strukturę. Inaczej mówiąc: badają zachodzące między poszczególnymi Osobami Czynności relacje i dopiero z ich analizy – dokładnie tak, jak dzieje się to w algebrze, której kod Białoszewski precyzyjnie tu imituje – wynikają kolejne dane na temat bohaterów *Żmudu*.

Nauki można dzielić w zależności od tego, czy badają stosunki czyste, abstrakcyjne i uniezależnione od treści, czy też badają stosunki zachodzące między substancjami. Z tego punktu widzenia najbardziej

abstrakcyjna ze wszystkich okazuje się logika, jest to bowiem nauka o stosunkach jako takich, a więc nauka wszech nauk. Zadanie jej polega na definiowaniu różnych typów stosunków, które mogą występować między obiektami czy też zbiorami, i zabezpieczeniu prawdy tych stosunków[3].

Do tego samego zmierzają Trzy Osoby Czynności. Chcą ściśle zdefiniować zachodzące między nimi stosunki, by odkryć i utrwalić – najlepiej w postaci wzoru, który można zapisać na kartce i wsadzić do kieszeni – „prawdę" ich wspólnej „czynności". Charakterystyczne, że w wyniku tej ruchomej autoanalizy bohaterowie *Żmudu* coraz bardziej przypominają automaty.

TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI: Umówienie się na zejście do kogoś z nas X reszty X na godzinę Y.

To już wiemy: o określonej porze dwie Osoby dołączają do trzeciej.

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: U.

zgodnie z umową...

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI: Umowa X trojga na dzielenie – od godziny Y – uprawy jednego żmudu tejże czynności siedzenia na krześle jednym we troje X:
:dzieląca w trójnasób żmud – od całego Y czasu czynności siedzenia –
:na:
– żmudu jedną trzecią Y bycia siedzącym
– ulgi dwóch trzecich Y wolnych.

Hm... Ależ tak, wszystko się zgadza! Proszę o chwilę cierpliwości. Otóż trzy osoby ustaliły, że od pewnego momentu będą zmieniać się w siedzeniu na jednym krześle, które jest synonimem trudu i umierania. Umowa ta – teraz nieco zmieniamy punkt obserwacji całego układu – niejako dzieli w czasie ową czynność siedzenia-umierania na trzy części, a ściślej: na trzy osoby, które zmieniają się na krześle i jakiś czas tam przebywają. Każda z tych osób,

[3] P. Guiraud, *Semiologia*, op. cit., s. 67.

zgodnie z logiką przeprowadzanych przekształceń – w odniesieniu do czasu – stanowi jego trzecią część, która to część z kolei – w odniesieniu do czynności siedzenia – jest jedną trzecią bycia siedzącym, zakładając, że siedzieć muszą wszyscy troje. Ale kolejno, dlatego dwie Osoby należą zawsze do „dwu trzecich Y wolnych" – wolnych od siedzenia. A może wolnych od czasu?... W końcu znaleźli! X w funkcji Y – oto równanie kryjące w sobie zasadę człowieczeństwa. W języku egzystencjalistów Pierwsza Osoba Czynności nazwie ją samym „byciem".

TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI: Druga Osobo umowy u, ustąp.
DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI (*wstając podczas siadania Trzeciej*): Ulga.
(*Dookoła Osoby siedzącej chodzi wspólnie z Osobą Pierwszą*).
TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI (*gdy siada*): Punkt u-siadania wybił się żmud.

Wybiła godzina! Godzina śmierci Trzeciej Osoby Czynności, która zresztą za chwilę zmartwychwstanie w swoim kolejnym ożywieniu-narodzeniu. W ten sposób – w planie dziejowym sztuki wypełnia się wielki proces „uprawiania żmudu", który podlega nieustannej refleksji wędrujących[4]. A może sama refleksja jest tu siłą sprawczą tej nieustannej wędrówki? Jej mechanizmu nie napędza przecież żaden Duch czy też Przeznaczenie, wszak opiera się ona na umowie (tak przynajmniej sądzą Trzy Osoby Czynności). A więc gdyby ludzie ustalili pewnego dnia, że więcej nie będą się zmieniać na krześle, gatunek wymarłby, a wraz z nim skończyłaby się filozofia. A jednak ludzie chodzą, poruszani ciągle od nowa definiowaną ideą u-mowy, czyli układu, który w planie egzystencjalnym *Żmudu* rozpoznajemy jako układ współrzędnych Y i X – czasu oraz ludzi świadomych własnego życia i nieustannie rozmyślających

[4] Ciekawe, że słowo „żmud", jak podaje Brückner w swoim *Słowniku etymologicznym*, wywodzi się z tego samego pnia, co słowo „myśl" i „mądry". Logika algebraiczno-poetyckich przekształceń w *Żmudzie* skłania do przeciwstawienia tych dwóch czynności – żmud to siedzenie i bierność, myślenie łączy się tu z chodzeniem i aktywnością, niewykluczone jednak, że Białoszewski znał wspólną etymologię tych słów, a prawdziwa ludzka mądrość zasadza się według niego na syntezie obu czynności.

nad jego istotą. Wiemy już, że bez chodzenia nie byłoby siedzenia, a skoro funkcją chodzenia jest myślenie, to właśnie ono decyduje o naszym „byciu". Byciu w czasie, wobec innych ludzi, ale może także – wobec wieczności.

Wkręcić się w nieśmiertelność

Dlatego też Trzy Osoby *Żmudu* nieustannie się poruszają, bez przerwy analizując swoją czynność. Po raz kolejny przedstawiają więc ten sam wzór, tym razem jednak w ich słowach odnajdujemy ślad życiowego konkretu:

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI: Wspólne uprawianie żmudu, dające dwóm na trzy chodzić zamiast siedzieć...

Siedzi ten trzeci, któremu przydarzyło się... manko. Pozostali chodzą na wolności, czerpiąc w:

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: ...dwu trzecich zupełny zysk od czasu Y życia.

czyli:

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI: Dochód od chodzenia.

a w księgowości:

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: Od obrotów.

także tych życiowych. Na szczęście nawet dla nieuczciwych urzędników przewidziana jest amnestia:

PIERWSZA OSOBA CZYNNOŚCI: Trzecia Osobo dochodu chodzenia od siedzenia, obróć się ulgą.

Tak jak „wywiń się sianem"... Trzecia Osoba wstaje i wychodzi, natychmiast przypominając obu wspólnikom o umowie: „U w u" – co w tym kontekście zabrzmiało jak paskudna pogróżka. Ale nie ma czemu się dziwić, więzienie to nie sanatorium.

W kolejnych kwestiach *Żmudu* usłyszymy jeszcze echo karcianych odzywek, jak gdyby Trzecia Osoba Czynności próbowała odegrać się na wspólnikach, jednak istotniejsza

jest postępująca zmiana w szybkości obrotów tej ruchomej rzeźby ludzkiego „bycia". W zachowaniu Trzech Osób Czynności zauważamy pośpiech, „rytm chodzenia wzrasta", podczas gdy ich słowa redukują się do pojedynczych dźwiękowych symboli. Z kolei „rytm mówienia rozciąga się" i maleje. Matematyczny wzór egzystencji ulega powolnej redukcji, podczas gdy słowna forma całej operacji nieustannie oscyluje na granicy logicznego bełkotu:

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: X za 2 X
TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI: Coraz obrotniej ustępowaniem X X-owi siedzenia X za 2 X – dla dochodu ulgi X za X – skraca się czas Y żmudnego siedzenia.

A właśnie, dzięki kolejnym przekształceniom stworzyli wreszcie to najważniejsze dla nich, choć przecież tylko pozornie prawdziwe równanie: czas siedzenia skraca się w wyniku coraz szybszych obrotów i częstszych zmian na krześle! Niedługo poznamy matematyczny zapis tego wzoru.

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: coraz więcej Y w Y

czyli czasu w czasie, co według Drugiej Osoby Czynności znaczy chyba: coraz więcej czasu chodzenia w ogólnym czasie całego żmudu. Wcześniej chodzenie odbywało się poza czasem, teraz należy już do czasowego porządku, ale jest to chyba inny czas niż czas siedzenia. Jednocześnie sumuje się żmud: „żmud w żmud" i, oddzielnie, ulga: „ulga do ulgi", która przy szybszych obrotach i zmianach trwa „coraz bardziej". Tym samym narasta nowe Y: „Y po Y", co należy chyba rozumieć jako życie po życiu.

Suma ulg rośnie więc „utrwalając się w ciągu Y" i dążąc do Y, tj. „jedności czasu", która nastąpi wtedy, gdy czas stanie się jeden, a więc gdy wyczerpie się czas żmudu, a wypełni czas ulgi (która na razie następuje „co Y", tj. co żmud). Wtedy też nastanie „jedność miejsca", przy czym jest to „miejsce odniesień" – w myślach, marzeniach – tego, co mamy tu, tj. naszego życia, trudu, tam, gdzie naprawdę istnieje jedność czasu i miejsca. Bohaterowie *Żmudu* mówią po prostu o „odniesieniu" ludzkiego życia

na ziemi wobec sfery idealnej, jaką w ludzkich wyobrażeniach stanowi niebo.

To właśnie w tej relacji między skończonością czasu ziemskiego a idealną wiecznością mechanizm ludzkich „czynności" nabiera cech tragizmu. Tekstowe aluzje do trzech jedności w tragedii greckiej, choć brzmią jak dowcip, nie są w tej dramatycznej syntezie przypadkowe. W odniesieniu do nieskończoności i klasycznych reguł budowy dramatu „czynność" Białoszewskiego jest współczesną tragedią. Oto jak brzmi jej definicja w relacji do X, tj. do człowieka:

u dąży do Y
jedności
czasu
co Y u
jedności miejsca
odniesień
żmudu od żmudu
żmudu od żmudu....
jednością czynności zet....

czyli – dokonując naszego „przekładu" – jedność „czynności" scenicznej, oznaczona nowym symbolem Z, prowadzi do jedności czasu i miejsca oraz całkowitej ulgi! Karuzela krąży więc coraz szybciej, Osoby wstają i siadają coraz częściej, dążąc do wypełnienia wzoru nieśmiertelności, który jednocześnie oznacza uwolnienie się od „bycia", czyli śmierć, ponieważ krzesło pozostaje w pewnym momencie puste!

TRZECIA OSOBA CZYNNOŚCI: 3 X u Y....

Wzór ten przy coraz szybszym ruchu redukuje się

DRUGA OSOBA CZYNNOŚCI: ...do zera.....

Jeżeli Osoby Czynności byłyby automatami wykonanymi z niezniszczalnego materiału, coraz szybsza „czynność" doprowadziłaby w końcu do ich zniknięcia. Kinetyczna rzeźba Białoszewskiego przeszłaby w stan demate-

rializacji. Jak na razie jednak tego typu transformacje udają się tylko na papierze w świecie idealnych symboli. Bohaterowie *Żmudu* są jednak ludźmi, dlatego ich szalony wysiłek wkręcenia się w wieczność musi mieć ludzki kres. „Im częstsze wymienianie się czynnością siedzenia – tym szybsze obroty koła, zwalniające się przez zmęczenie – aż do zastygnięcia Pierwszej Osoby Czynności i Drugiej Osoby Czynności na kręgu chodzenia i Trzeciej Osoby Czynności w półruchu wstawania z krzesła". Karuzela zatrzymała się. Nastąpiła idealna jedność czasu, miejsca i ulgi, tyle że – wszyscy nie żyją. Rzeźba życia zamieniła się w rzeźbę śmierci, która jednak bardzo przypomina scenę wyjścia z grobu i wniebowzięcia, jeżeli przypomnimy sobie któreś ze średniowiecznych płócien. Ale to już nieco inny język „przekładu" życia na znaki, w *Żmudzie* prawie nieuchwytny.

Jaki kod, takie życie

Ruchoma rzeźba Trzech Osób Czynności uświadamia absurdalny pierwiastek ludzkiej egzystencji. Z jednej strony siedzenie i „żmudzenie się" oznacza bezmyślną bierność i śmierć, chodzenie zaś – samo życie napędzane refleksją. Z drugiej strony jednak to refleksja, choć daje pozór życia, przybliża nas do śmierci, już teraz przenosząc w idealny, a więc nieziemski porządek. Bezrefleksyjność nie jest jednak żadnym ratunkiem: zakorzeniając nas w życiu, zamienia w wegetujące na dworcowych ławkach rośliny. Ten absurdalny układ możemy przezwyciężyć np. religijnym paradoksem, ludzką śmierć nazywając „właściwymi narodzinami", jak czynił to Ten, który znał tajemnicę wieczności. Na tego typu przekroczenie pozwalają, ukryte w tekście i scenicznym obrazie, ewangeliczne aluzje. Nie one jednak decydują o wymowie *Żmudu*. Białoszewski subtelnie zaznacza, że istnieje inna możliwość nazwania / rozumienia przedstawionego tu mechanizmu ludzkiej egzystencji, przede wszystkim jednak zależy mu na precyzyjnym „przekładzie" życia na znaki czystej abstrakcji, które w istocie zagłuszają wszelkie pozanaukowe aluzje.

Teatralnym obrazem człowieczeństwa jest w *Żmudzie* koło codziennych ludzkich obrotów, napędzanych narodzi-

nami i śmiercią tudzież myślą, której możliwości i granice wyznacza język podejmowanej refleksji. W sztuce tworzy go system słów i symboli, które swoją formą i układem imitują kod algebraiczny. Mechanizm „przekładu" działa w obie strony, dlatego specyfika kodu naukowego w dużej mierze decyduje o przedstawionej tu wizji. By życie „przetłumaczyć" na system prostych relacji, wcześniej należy je sprowadzić do podstawowych funkcji – kilku prostych „czynności". Możliwość dokonania takiego „przekładu" świadczy oczywiście o tym, iż wyprowadzony wzór ludzkiej egzystencji jest do pewnego stopnia prawdziwy. Należy jednak pamiętać o substancjalnej redukcji dokonanej dla potrzeb języka, w którym niczego więcej prócz zewnętrznych relacji między obiektami nie jesteśmy w stanie opisać.

W tym sensie pomysł „przekładu" życia na abstrakcyjne znaki nie powiódł się, ponieważ życie w takim ujęciu całkowicie straciło swój smak. Język naukowej refleksji w zderzeniu z „substancją" ludzkiego istnienia okazuje się w istocie przeciwny życiu. Stąd ciągłe kłopoty ze zmienną „u", która w końcu rozsadza, zdawałoby się w pełni logiczny, wzór na nieśmiertelność. We wzorze 3 X u Y „u" pisane jest małą literą, ponieważ oznacza tak niestałe kategorie, jak „ulga", „umowa", „trud". Owo powracające „u" nieustannie przypomina, iż człowiek o własnych siłach nie może zamienić się w ideę, niezależnie od tego, jak skomplikowanym analizom poddawałby swoje „bycie". Z drugiej strony „u" jest w *Żmudzie* symbolem nieprzewidywalności ludzkich zachowań i ludzkiego losu, znakiem sprzeciwu wobec tak, zdawałoby się, nienaruszalnych kategorii, jak czas i przestrzeń. Wszelkie naukowe teorie, wszelkie scjentyzmy przewracają się na tym jednym niepozornym „u", które odsłania ludzką niemoc, ale jest też zwiastunem niespodzianki. W „u" domyślamy się „uczucia", którym w dramatach Białoszewskiego jest przede wszystkim miłość, całkowicie odmieniająca obraz ludzkiej egzystencji.

A więc „translacyjna" porażka, ale także sukces, jako że *Żmud* jest niewątpliwie bardzo sugestywną wizją życia zamienionego w abstrakcję. Po przeczytaniu, a zwłaszcza obejrzeniu tej sztuki, kiedy umyka nam precyzja algebrai-

cznego „przekładu", a pozostaje wrażenie absurdu naukowych definicji, wiemy doskonale, że idealny język nauki pozwala jedynie budować idealne modele, które niczego nie rozwiązują, a jedynie sukcesywnie zamieniają człowieka w maszynę. Sztukę Białoszewskiego można oczywiście rozumieć nieco subtelniej, dostrzegając w „czynności" Trzech Osób szlachetne dążenie do poznania i precyzyjnego opisania własnej egzystencji, dzięki któremu życie na ziemi nie zamienia się w czystą wegetację. Ludzka dociekliwość i tęsknota za algebraicznym wzorem na nieśmiertelność zdaje się tu być samym warunkiem naszego istnienia. Nie wolno nam też przeoczyć pewnych „życiowych" aluzji, które abstrakcyjne obroty zamieniają w obroty gotówką. Czy oznacza to jednak, że tylko coraz bardziej abstrakcyjna myśl lub też kupiecka obrotność chronią nas przed indywidualnym i zbiorowym „ukrzesłowieniem"? Na razie wstrzymajmy się z odpowiedzią. Oto bowiem na scenę wkraczają kolejne, tym razem tylko dwie osoby – Ten i Ta – by przedstawić nam zupełnie inną wizję ludzkiej egzystencji.

MUZYCZNA PARTYTURA ŻYCIA
(*Stworzenie świata*)

Wybrańcy

Wyobraźmy sobie, że po zagraniu *Żmudu* Białoszewski wychodzi do publiczności, wskazuje palcem na konkretne osoby i wypowiada stanowczym głosem swoje didaskaliowe „Ten" i „Ta", rozpoczynając następną sztukę. Wybrańcy nie poczuliby się najlepiej i być może woleliby w swoich krzesłach pozostać anonimowi. Gorzką wiedzę na temat ludzkiej egzystencji musieliby przecież w tej sytuacji odnieść bezpośrednio do siebie. Taka wiedza budzi przerażenie i zmusza do ostatecznej refleksji nad własnym istnieniem, co dla niektórych byłoby większym ciężarem niż samo życie. Dla innych jednak tego typu trudne „wybraństwo" staje się sposobem na wyjście z kieratu żmudnych obrotów.

O bohaterach *Stworzenia świata*[1] wiemy początkowo bardzo niewiele. Białoszewski nadał im imiona zaimkowe, zaznaczając jedynie różnicę płci. Na scenę wchodzi więc jakaś kobieta i jakiś mężczyzna, jednak nie On i Ona, jak często zdarza się we współczesnych dramatach. Zaimek w miejsce imienia czyni z postaci exemplum powszechności, ale w *Stworzeniu świata* nie będzie nim „każdy", raczej – „ten ktoś". „Ktoś" z tłumu, na kim spoczął wzrok Reżysera, osoba w pewnym sensie wyróżniona. W odniesieniu do Trzech całkowicie zdepersonalizowanych Osób Czynności ze *Żmudu* być jakimś „kimś" znaczy już bardzo wiele.

[1] Autorstwo sztuki wątpliwe, por. moje uwagi we *Wstępie*.

I na tym w istocie polega pomysł tego kolejnego teatralnego „przekładu" życia na znaki. Zaczyna się on w zupełnie innym punkcie niż *Żmud*, w punkcie indywidualnego doświadczenia, a nie jego egzystencjalnej figury. W *Stworzeniu świata* niewidzialna ręka Reżysera, niczym prawica samego Stwórcy, wyciąga dwie Osoby Czynności z koła „żmudu" i gorączkowej refleksji nad przemijaniem. Wyciąga je najpierw po to, by zaświadczyły o przyziemnym konkrecie życia, który nosi w sobie ślady wielkiego mitu, w *Żmudzie* niemal całkowicie zagłuszone abstrakcyjnymi „działaniami". Radość z jego rozpoznania zaprowadzi bohaterów sztuki prosto do muzycznego nieba artystów.

Prywatna kosmogonia

Na scenę wchodzą „Ten i Ta – w kubłowych maskach na twarzy, na pudłowych koturnach stąpają bębniąco". Mimo masek i koturnu nie przypominają aktorów greckiej tragedii. Na głowach noszą tekturowe kubły niczym ogromne hełmy średniowiecznych rycerzy, do nóg mają przyczepione drewniane klocki, które dodają im kilkanaście centymetrów wzrostu i kojarzą się z monstrualnymi kopytami. Są olbrzymi i straszni, swym wyglądem, sposobem poruszania się i głośnym tupaniem budzą w publiczności prawdziwą numinalną grozę. „Ten z wielkimi kubłami. Ta z rozciągniętą ścierą. Posuwają się rytmicznie to w marszu, to w wylewaniu i wycieraniu". Już wiemy, tajemniczy introitus dwóch osób dramatu to zwykłe mycie podłogi. Na tym polega zrazu ich wybraństwo. W odróżnieniu od abstrakcyjnych obrotów Trzech Osób Czynności czynność mycia podłogi jest bardzo konkretna. Ten i Ta poruszają się podobnie jak tamci – miarowo i jakby automatycznie, ale zarazem świadomie i celowo! „Tempo ruchów i mówienia sprecyzowane" – podkreśla Białoszewski. Nie „precyzyjne", jak mechanizm, ale „sprecyzowane" – jak zachowanie czy wypowiedź człowieka, który wie, o co mu chodzi i co chce osiągnąć.

Ten i Ta nie ulegają więc jakiejś czynności, lecz – czynią. On, stukając koturnami, polewa podłogę, ona, stąpając za nim, wyciera wodę. Chwila marszu i znowu: on polewa, ona ściera. Kubły na górze, kubły na dole, twarzy

nie widać. Koturny, maski, rytualne ruchy tych dwóch osób powodują, że czynność zwykłego mycia podłogi nabiera cech jakiegoś dziwnego obrzędu. Para monstrualnych sprzątaczy swoim wyglądem i zachowaniem dodaje porządkom nie tylko koturnowego splendoru, ale też mitycznego, sakralnego znaczenia. Sprzątacze – może nowi lokatorzy zapuszczonego mieszkania? – niczym bogowie w pierwszym dniu stworzenia zaprowadzają porządek, czyli zamieniają pierwotny chaos w kosmos. Sprzątając, uprawiają rodzaj łagodnej, prywatnej kosmogonii[2], zgodnie z przepisem podawanym przez samą Biblię, w której stwarzanie jest najpierw oddzielaniem (światłości od ciemności), przedzielaniem (wody od wód), zbieraniem na jedno miejsce (wody) i suszeniem (lądu). Czynności te pamiętamy z finału pierwszej części *Wiwisekcji*. Stwórca świata, zanim ulepił człowieka, był Wielkim Sprzątaczem, który swoje niezwykłe dzieło rozpoczyna od przelewania i wycierania!

TEN: Zanim co –

zanim powstanie człowiek, zanim zacznie się dzień, zanim tu zamieszkamy, zanim przyjdą ludzie, może publiczność i wykonawcy szyldowego oratorium o tajemniczym tytule *Osmędeusze*, a więc:

zanim co –
to porządek...

Ta bardzo konkretna wizja Stwórcy i stworzenia doskonale odpowiada stylowi biblijnych lektur Białoszewskiego[3]. Po raz kolejny ujawnia też charakter jego symbolicznej wrażliwości.

---

[2] „Osiedlenie się w jakiejś okolicy, zbudowanie domu mieszkalnego wymaga [...] ważnej decyzji życiowej zarówno od całej wspólnoty, jak i pojedynczych jednostek. Chodzi bowiem o to, aby wziąć na siebie stworzenie świata, który wybrało się na miejsce zamieszkania. Trzeba więc naśladować trud bogów, kosmogonię. [...] człowiek jako naśladowca czynów bożych musi je powtarzać". M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, wyd. 3, Warszawa 1993, s. 77.

[3] Por. M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit.

Sztuka ta powstała w początku roku 1957 – pisze o *Stworzeniu świata* Gracja Kerényi, referując wypowiedź Białoszewskiego. – Poeta, mieszkając przez długie lata w pokoju sublokatorskim, w oficynie na Poznańskiej, obserwował, jak wcześnie rano sprzątaczki krzątają się po lokalu jakiegoś biura na parterze kamienicy. Podpatrywanie tej czynności nasunęło mu pomysł: zanim cośkolwiek, zanim życie się zaczyna, odbywa się sprzątanie, przesuwanie sprzętów, noszenie kubłów... Celebrowano ten obrządek zimą jeszcze w mroku, z którego dopiero później wyłaniały się kontury rzeczy[4].

Po nocy spędzonej na lekturze (może Biblii?), marzeniu i pisaniu poeta wygląda nad ranem przez okno i obserwuje przebudzenie świata, w czym niejako pomagają mu – samemu światu – krzątające się po ciemnym jeszcze urzędzie sprzątaczki. Z tej niezwykłej sytuacji lirycznej, z nagłego zbliżenia rzeczywistości i mitu, Białoszewski z Heringiem wysnuli momentalny dramat.

Pułap

Po pierwszej, fundamentalnej kwestii Tego następuje kilkadziesiąt głośno brzmiących pauz. Rytmicznie tupiąc koturnami bohaterowie sztuki kończą swoje rytualne porządki. On wylewa, ona w pochyleniu ściera i w wyproście wykręca szmatę. Krok za krokiem. W dół, ruchy rąk, i w górę, do kubła. Ślad jej czynności, mozolne pochylenie i równie ciężkie odgięcie krzyża, znajdujemy w samym zapisie scenicznej partytury:

TA: Jak by
na czyste
położyć
papiery

niżej, niżej, tuż przy podłodze

to by
mogli
usiąść.

[4] G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 104.

Wyprostowała się z ulgą. Chodzą i być może zastanawiają się nad cennym pomysłem Tej. Czyżby zabrakło krzeseł? W domu, urzędzie czy w teatrze? Na pewno nie ma krzesła na scenie. Tamtego ze *Żmudu*, które było punktem orientacyjnym i osią egzystencjalnych obrotów Trzech Osób Czynności. W *Stworzeniu świata* panuje zupełnie inny porządek. Po „schodkowej" kwestii sprzątaczki znowu następuje trzydzieści wytupanych pauz. Tekst dramatu dudni krokami i przylega do wykonywanych czynności. Graficznie i dźwiękowo, ponieważ głośno wypowiedziana kwestia Tej ze szmatą zmusza do uwzględnienia ruchu postaci. Dźwięk, krok, pochylenie – dźwięk, krok, wyprost. W rytualnej inkantacji, która znika, gdy dialog postaci staje się bardziej konwencjonalny:

TEN: Globusik pracuje.
TA: Baśka pracuje
kobita się psuje.

Słowa dramatu odrywają się od konkretnej czynności, żeby natychmiast przytulić się do życia w inny sposób. Ten i Ta mówią ze sobą w sposób charakterystyczny dla ludzi prostych, posługując się potocznymi zwrotami, powiedzeniami czy przysłowiami. Ich dosadny i obrazowy język daleki jest od wszelkiej abstrakcji i niejako mimowolnie zbliża rozmówców i ich słuchaczy do konkretu codzienności. Ten i Ta są w przedstawieniu sprzątaczami i dlatego mówią jak sprzątacze. Jednak nie tylko o chwilowy realizm sytuacji tu chodzi. Pamiętamy tę znaczącą frazę z *Retorów*: „Jak się mówi sjentyzm to się obrus podciąga dla niepoznaki". Język sprzątaczy żadnych tego typu zabezpieczeń nie wymaga, ponieważ tętni samym życiem: niegramatycznością, ubogą leksyką, ale też metaforą, kalamburem, regionalizmem i żywą intonacją, którą doskonale słychać w nagłym wyznaniu Tej:

Ta (*rozkłada ręce*): Ja bym bez pracy
nie mogła.....

Czy słyszycie ten charakterystyczny ton nieco rozlazłej (trzynastokropek!) sprzątaczki, która pewnie co godzina

powtarza swoją złotą myśl? Jeszcze niedawno podobną myśl Trzy Osoby Czynności wyrażały o wiele ściślej, ale któż by zrozumiał ich abstrakcyjne znaki bez dokładnej analizy tekstu. Za sprawą stylizacji kilku prostych zwrotów Baba ze ścierą w ręce staje się w teatrze Białoszewskiego ikoną samego życia, mimo koturnu i dziwnego nakrycia głowy.

Potoczne zwroty przywoływane przez poetę nie są zresztą przypadkowe. Pracujący „globusik" oznacza pomysłowość, sprawne myślenie, ale dzięki nieznacznemu przesunięciu semantycznemu wskazuje także na kulę ziemską, której model – globus – przypomina wielką, a więc mądrą głowę i dlatego też zdrobniała forma jego nazwy mogła w potocznym i nieco zawadiackim języku zastąpić nazwę ludzkiego kapitelu. Człowiek myśli – Ziemia się kręci, to dwa pola znaczeniowe zwykłego powiedzonka sprzątaczki. Pamiętając, że obroty Trzech Osób Czynności były funkcją ich nieustannej refleksji, można właściwie powiedzieć, że wyrażenie „globusik pracuje" to po prostu *Żmud* w ulicznej, żywej pigułce. *Żmud* z komentarzem, wszak Ta dodaje stylowo i znacząco, że od takiej pracy, jaką zajmuje się „baśka" – czyli znowu głowa – „kobita się psuje", co można rozumieć rozmaicie, sens ogólny wyrażenia pozostaje jednak ten sam: myślenie dobremu nie służy. I choć napędza Ziemię, „psuje" – nie chcę powiedzieć, że psuje „kobity", ale że psuje rzeczywistość, której ucieleśnieniem i wielką metaforą w całej twórczości Białoszewskiego jest kobieta. Opiekuńcza, sprytna, powabna, czasem groźna, a czasem chaotyczna, niezdecydowana, grzęznąca w banale i niewysłowieniu.

Właśnie tak, jak nasza sprzątaczka, która po kilku żywych słowach nagle milknie, zapada się w sobie, wraca do swojej nużącej czynności. Jak ją ożywić, by jednocześnie nie popsuć?...

Znowu chodzą, sprzątając. Nagle ich czynność przerywa zaczepny, a może skrywający jakieś nagłe olśnienie, okrzyk Tej:

TA: Tyyy!

Ten pyta przytomnie „A co?"

TA (*opuszcza bezradnie ręce*): Już
nie
pamiętam –

Znów kilkadziesiąt pauz życiowego dna. Jednak ten niespodziewany okrzyk nie daje spokoju. Zabrzmiał jak nagłe przypomnienie jakiejś niezwykle ważnej sprawy, był jakby reakcją na myśl, która pojawiła się i w ułamku sekundy zniknęła. Kobieta zapomina jej sens, choć to właśnie ona dostępuje tego chwilowego objawienia. Może też nie potrafi o nim opowiedzieć? Poruszona zwraca się do mężczyzny, niemal wskazując na niego palcem, jakby to on mógł wytłumaczyć jej nagłą intuicję. Intuicję czego?

Ta wysyła impuls, Ten po dłuższej chwili odbiera sygnał i choć nadal wykonuje tylko swoją czynność, rozwija tajemniczo jakąś myśl.

TEN: Po podłodze
do pułapu

Ten i Ta umyli podłogę, a skoro podłogę, to dlaczego nie sufit. W tym prostym pomyśle – przeczutym przez kobietę, a nazwanym przez mężczyznę – czai się jednak jakiś dodatkowy sens. Ten mówi o „pułapie", ponieważ scena obita jest deskami, jak izba w wiejskiej chacie lub jarmarczna buda. Ale może też dlatego, że „pułap" ciekawiej niż „sufit" czy „strop" zestraja się głoskowo z podłogą i towarzyszącymi im przyimkami „po" – „do", a na dodatek znaczy więcej, gdyż pułapem jest także „najwyższa, możliwa do osiągnięcia granica", „szczyt". Ten, planując robotę, wytycza w istocie trasę ich symbolicznej podróży na szczyt. Trasa ta prowadzi „po podłodze", która jest synonimem pracy i codzienności, potem zaś – po ścianie. Nie jest to więc jakiś trampolinowy skok w nieskończoność, ale bardzo żmudna droga. O tym, jak żmudna, świadczy sposób, w jaki Ten i Ta czyszczą ścianę, a potem pułap:

TA: Wytrzeć skórką od chleba
z kopcia
całego
z końca – do końca

Tak czyściło się ściany w czasie okupacji. Z braku prądu powracano do naftowych lamp. Oszczędniej jednak było używać kopcia zrobionego ze słoika, metalowej tulejki i kawałka sznurowadła. Kopeć zużywał mniej cennej nafty, ale za to bardzo dymił. Ścianę, przy której stał kopeć, co kilka dni trzeba było czyścić i najlepiej nadawał się do tego chleb zbity w kulę albo sama skórka. Metoda skuteczna, choć bardzo męcząca, wymagająca sił i poświęcenia. Być może dlatego na skórce chleba można wzlecieć do samego nieba, jak głosi ludowe porzekadło, które Białoszewski przypomni jeszcze w *Osmędeuszach*. Praca bohaterów *Stworzenia świata* jest taką samą próbą wytrwałości. Próbą symboliczną, wszak czyszczenie skórką od chleba czarnej osmalonej ściany jest procesem powolnego odsłaniania jasnego pola, które w końcu wypełnia całą przestrzeń. Znika czerń, brud i ciemność, pojawia się biel, czystość i światłość. Jak w pierwszym dniu stworzenia. Czyszczeniu bohaterów *Stworzenia świata* towarzyszy na dodatek powolna wspinaczka. Ten i Ta „przepiętrzając kubły" są coraz bliżej pułapu:

TEN: Na taboret

żeby sięgnąć wyżej

ta – borek

i jeszcze wyżej

ta – borek
ta – borek

Po „przepiętrzanych kubłach" wspinają się jak po drabinie. Są coraz dalej od ziemi i coraz bliżej „pułapu". I właśnie wtedy, gdy związek dwojga sprzątaczy z ziemią staje się nieco słabszy, oboje dostępują ostatecznej przemiany, jak gdyby ta „taborkowa" piramida stała się ich prywatną górą Tabor! Słowa towarzyszące ich wzmożonej pracy zamieniają się nagle w dźwięki początkowo skandowanej, potem zaś wyśpiewywanej melodii. Najpierw jak wesoła trąbka hejnału zabrzmiało trzykrotne, wznoszące się „ta-ta-ta" mężczyzny, do czego „taborki" nadawały się o wiele lepiej niż ponuro brzmiące za sprawą ciemnego „u"

„kubły". Ciemne „u" uciążliwej egzystencji człowieka zamienia się w finale *Stworzenia świata* w jasne, radosne „a" ludzkiej twórczości! Kobieta, skandując, a może już śpiewając o ich ciężkiej pracy, dodaje kolejne trzy grubiej brzmiące dźwięki basu:

TA: Człowiek tyra
tyra
tyra

Ten, coraz bliżej pułapu, trąbi w takt *Ody do radości* wieńczącej IX Symfonię Ludwiga van Beethovena:

Co
za
fraj-
da

przy czym słowo „frajda" jest polskim tłumaczeniem niemieckiego „Freude", czyli „radości". Polska „frajda", wzięta oczywiście z niemieckiego, oddaje nie tylko sens, ale też brzmienie oryginału.

Ta „z kubłem jak z trąbą":

ty – ra
ty – ra
ty – ra
ra –

„Ten i Ta maszerują rytmicznie do tyłu sceny", radosna oda wybrzmiewa w trzydziestu, brzmiących całym rejestrem symfonicznej orkiestry koturnowych uderzeniach.

Dzieło sztuki życia

Na czym polega ta nagła transformacja pracy w sztukę? W planie sytuacyjnym wiąże się ona z tajemniczym olśnieniem Tej, które dodaje sprzątaczom sił i rozbudza w nich niezwykłe emocje. Ta i Ten wpadają po prostu w szał sprzątania i jest to prawdziwy szał twórczych uniesień! Popychani jakąś wewnętrzną siłą, zaczynają czyścić ściany i wspinać się do pułapu jak do nieba. Nie wiemy, co nastąpiło w duszy Tej, wiemy jednak, że ta nagła przemiana

była wynikiem zrytualizowanych czynności obojga sprzątaczy. Rytualny mozół w jednej chwili staje się swobodnym i radosnym tworzeniem. Jakby wypełnił się mit – wielki mit stworzenia – a w dwoje wybranych z tłumu ludzi wstąpiła kosmiczna energia!

Ta niezwykła przemiana nie dokonuje się tu za sprawą skupionej introspekcji i modlitewnego regresu, jak miało to miejsce w *Szarej mszy*. W *Stworzeniu świata* droga do nieba polega na zwykłej pracy, której konkret pokrywa się nagle z konkretem wielkiego mitu, nie zaś na tajemniczym zanurzeniu w ciemną pamięć ludzkości i własnego dzieciństwa. Właśnie dlatego niebo sprzątaczy rozbrzmiewa pełną skalą cudownych, radosnych i rzeczywistych dźwięków, podczas gdy niebo Chłopczyka wypełniała muzyka piękna, ale straszna, bo nie-ludzka i dlatego – bezgłośna. W *Szarej mszy* nad głowami Bohatera i Heroiny otworzyło się nagle niebo prawdziwe, które Białoszewskiego przeraża swoją doskonałością. W *Stworzeniu świata* nie ma nieba, jest domowy i ludzki „pułap", do którego prowadzi wszelka twórczość, od tej najprostszej, jaką jest sprzątanie, do najbardziej wyrafinowanej, która także polega na porządkowaniu – tyle że dźwięków. W obu przypadkach chodzi o to samo – wydobywanie świata z chaosu. Osiągnięcie najwyższego ludzkiego pułapu – dla Białoszewskiego mogła nim być właśnie IX Symfonia Beethovena ze słynną *Odą do radości* w finale – budzi prawdziwą radość[5]. Ten i Ta śpiewają trąbiąc w swoje kubły.

Śpiewają trąbiąc? Trąbią słowami? W *Stworzeniu świata* Białoszewski nie wykorzystywał żadnych instrumentów. Nie puszczał też muzyki z kolekcjonowanych przez siebie płyt. Z dziecięcą radością zamieniał precyzyjnie dobierane i wypowiadane słowa w dźwięki, przechodząc od konkretu życia do konkretu sztuki (ponad abstrakcyjnymi pojęciami i obrazami myślowymi rzeczy). Ale przecież dźwięki symfonii wydają się być językiem równie dalekim od życiowego konkretu, jak symbole matematycznego równania. Na pewno nie w teatrze Białoszewskiego. Przyjrzyjmy się dokładniej finałowi *Stworzenia świata*.

[5] Muzyczny kontekst dla dramatu tworzy także słynne oratorium Haydna *Stworzenie świata*, jak również balet Milhauda o tym samym tytule.

Ten, czyszcząc ścianę, przepiętrza kubły jak taborety. Białoszewski zamienia jednak neutralnie brzmiący „taboret" na potoczny „taborek" i właśnie z bliższego życiu „taborka" wysnuwa arię sprzątaczy. Podobnie słowo „tyrać", potoczny, ujemnie nacechowany synonim czasownika „pracować", staje się dźwiękową podstawą partii Tej. W słowie „tyrać", jeśli odrobinę wydłużymy głoskę „y", słychać nie tylko życiowy trud, ale też jakby głos przeznaczenia, który odezwał się nagle w bohaterce *Stworzenia świata*. Swoim głośnym „Tyyy" sprzątaczka podała więc także ton odśpiewanej za chwilę arii. Kryje się on także w zaimkowych imionach osób dramatu. „Ta-ta-ta" i „tyra-tyra-tyra" to dźwięki wywiedzione ze słów głęboko osadzonych w języku i życiu ludzi, którzy wykonują konkretną, bardzo męczącą pracę. Za ich pomocą bohaterowie sztuki wyśpiewują melodię *Ody do radości* i brzmi to tak, jakby własnym głosem imitowali dźwięk orkiestry. Tego typu foniczne imitacje pojawiają się bardzo często w ludowych pieśniach. Stylizując weselnego oberka Białoszewski napisał w *Balladzie z makaty*:

Graj, panie młody,
do końca pogody,
póki te ogrody
nie stracą urody,
a że te ogrody
nie stracą urody
ody-rydy-rydy
uha!!![6]

„Ody-rydy-rydy" (a wcześniej „radi-radi-ra") to nic innego, jak sztuczne onomatopeje, stworzone po to, by słowem nie tyle zastąpić, ile naśladować dźwięk, a dokładniej – brzmienie określonych instrumentów. W *Stworzeniu świata* Ten i Ta głosem naśladują trąbkę i bas. Słowo silnie nacechowane stylistycznie, choćby takie, jak „tyrać", osadza swoje pojęciowe, a więc abstrakcyjne znaczenie w kontekście życia konkretnych ludzi. Sztuczna onomatopeja, choćby taka, jak „tyra-tyra-tyra", zamienia idealny

[6] M. Białoszewski, *Obroty rzeczy*, op. cit.

dźwięk, bezgłośnie brzmiący w kosmicznych konstelacjach, w dźwięk realny, wykonywany na konkretnym instrumencie i imitowany głosem śpiewaka. Aria Białoszewskiego z finału sztuki zbliża do siebie obie te sfery i właśnie na tym polega w gruncie rzeczy ten wielki akt stworzenia świata, czyli wydobycia go z chaosu abstrakcyjnych pojęć i fonicznych obrazów, jakie każdy z nas nosi w swoim umyśle. Białoszewski z Heringiem nie dokonali więc w *Stworzeniu świata* ostatecznego „przekładu" życia na abstrakcję, jak miało to miejsce w *Żmudzie*. Może właśnie dlatego ich bohaterowie nie zastygają w śmiertelnym odrętwieniu, ale radośnie schodzą ze sceny.

Zamieniać życie w sztukę ani na chwilę nie odrywając się od konkretu codzienności – oto istota *Stworzenia świata*. Dramatem tym Białoszewski daje odpowiedź na pytanie o sens ludzkiej egzystencji, tak dramatycznie postawione w *Żmudzie*. Będzie nim sama twórczość, czyli nieustanne porządkowanie świata, którego podstawową cechą jest zapadanie się w chaos. W teatrze poety symbolem tworzenia staje się piramida blaszanych kubłów, które służą tu zarówno do noszenia wody, jak i odgrywania symfonii. Istotne jednak, że są to prawdziwe kubły, które tylko udają anielską trąbkę. Droga do wieczności według Białoszewskiego i Heringa rozpoczyna się w kuchni, a nie w filharmonii czy świątyni. Oczywiście „pułap" sprzątaczek i artystów nie jest właściwym niebem, a powolna wspinaczka po stopniach sztuki ani o sekundę nie oddala chwili śmierci. Tworzenie pozwala jednak tu, na ziemi, włączyć się w kosmiczny porządek wielkiego mitu, który zdecydowanie zmienia charakter „żmudnej" egzystencji człowieka.

OBRZĘDOWY MELODRAMAT
(*Osmędeusze*)

Od ballady do oratorium

Wraz z pojawieniem się i zniknięciem pary radosnych, rozśpiewanych sprzątaczy ze sceny teatru Białoszewskiego i Heringa znika na jakiś czas abstrakcyjna przestrzeń kołowrotu ludzkiej egzystencji. W nowo stworzonym, cudownie prowizorycznym świecie *Osmędeuszy* rozpoznajemy miejsca swojskie i całkiem konkretne, jeszcze dziś możliwe do zlokalizowania dzięki dokładnym wskazówkom poety i mapie starej Warszawy. Bohaterowie *Stworzenia świata* zeszli ze sceny wyśpiewując „roboczą" wersję ody do radości z finału IX Symfonii Beethovena. Powrócili, by przedstawić i zaśpiewać serię pieśni ulicznych, ułożonych na kształt oratorium. Oratorium szyldowego. W *Osmędeuszach* Ludmiła Murawska w roli Pomagierki animowała tekturowe obrazy osiemnastu postaci i dwóch chórów. Głosu użyczał im oczywiście sam Białoszewski, występujący w roli Przedstawiacza. Tak, w ścisłej współpracy z Ludwikiem Heringiem – autorem fabuły i niektórych partii oratorium, jego inscenizatorem i reżyserem[1] – realizował poeta swoje dawne marzenia o napisaniu i wystawieniu prawdziwej opery. W ten oryginalny sposób urzeczywistniała się na scenie jego wieloletnia fascynacja muzyką i rozmaitymi formami epiki melicznej:

---

[1] Por. M. Białoszewski, *List do redakcji* „Dialogu", którego fragment przytaczam we *Wstępie*.

Zahaczyłem o rymy. Mówi się, że przed średniowieczem nie rymowali. Dzieci lubią rymować. To chyba i lubiły. Dziady też lubią. [...] Zresztą melodie, frazy, czyli zdania podśpiewywane, rymowały się, bo szły do pary albo na krzyż, a co i raz trzeba było coś uwyraźnić, zaszlagierować brzmieniowo. A że w tak zwanych pieśniach (i w ogóle w klasycznej i starej muzyce) frazy się jakby rymują wprost i na krzyż, to i słowa pod akcentami symetrycznymi czy jakoś tam splątanymi ze sobą prosiły się o pokrewieństwo brzmienia. W pieśniach, takich dosłownie do śpiewania czy podśpiewywania, symetrie mniejsze składały się na symetrie większe. A że szło o całą hecę, więc ciągnęły się te strofy, ciągnęły. Muzyka (melodia) sama w kółko powtarzana znudziłaby się, ale sprawę ratowała właśnie fabuła[2].

– mówił Białoszewski w komentarzu do własnej „operowej" inscenizacji *Dziadów*. A więc z jednej strony muzyka, która kształtuje wiersz, narzuca mu swoje reguły, rozbudza brzmienia samego języka, z drugiej zaś historie, często niezwykle zagmatwane, dramatyczne fabuły, wpisane w pieśń. Muzyka i historie – połączone samobrzmiącym słowem – działają na ludzi od tysięcy lat: w świątyni, w teatrze, w operze, ale też na jarmarku, na podwórku, w kabarecie. Wszędzie tam szuka Białoszewski wzoru poezji pokonującej granice papierowej literatury dla oka, w swoich poetyckich i teatralnych zmaganiach z „niepisaniowością" szczególnie chętnie sięgając po balladę[3].

Osmędeuszy Białoszewski nasyci przede wszystkim żywiołem ballady ulicznej. U swych źródeł związana z folklorem ludowym, uliczna pieśń plebejska była dla niego atrakcyjna z kilku powodów. Przede wszystkim jako wzór autentycznej liryki ustnej, którą będzie poeta stylizował, ale też oryginalnie wyzyskiwał w poszukiwaniu własnej formy awangardowej meliki. Pisząc swoją sztukę, Białoszewski odwoływał się do najgłębszej tradycji ulicznej ballady – średniowiecznych „complaints", pieśni lamentacyjnych, związanych z obrzędami pogrzebowymi, które dały początek późniejszym „skargom" wędrownych dziadów, śpiewa-

[2] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 33-34.

[3] Na związki poezji Białoszewskiego z poetyką ballady wskazuje m.in. St. Barańczak w książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, op. cit. oraz J. Sławiński w interpretacji *Ballady od rymu*, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, op. cit., s. 414.

ków czy teatralnych trup. Uliczna ballada, dziś już prawie nieznana, jeszcze żywa w latach pięćdziesiątych, była najważniejszym składnikiem jarmarcznego folkloru warszawskiego przedmieścia. Jej stylizacja dawała poecie szansę wywołania na scenie obrazu i klimatu plebejskiej kultury dawnych Powązek, Parysowa, Leszna, kultury, w której Białoszewski się wychował i z której zawsze czerpać będzie inspirację. W stylu pieśni podwórkowej, łączącej stałą formułę ludową z poetycką hiperbolą i potocznym frazesem, autor *Ballad peryferyjnych* odnajdzie także bliską mu odmianę lirycznego pastiszu i literackiej parodii, która nie niszczy przywoływanego wzoru, a jedynie stosownie obniża rejestr, w jakim zostaje on zaprezentowany. Ballada, układana w *Osmędeuszach* „do rymu", ale częściej „od rymu", pozwoliła mu też swobodnie zaśpiewać o pewnym, trochę szkolnym, a trochę sentymentalnym uczuciu, odnalezionym w ulicznej piosence i w monologu Gustawa z IV części *Dziadów*. Pieśń podwórkowa to w końcu gatunek przekraczający granice rodzajowe, związany z pierwotną sytuacją nadawczą poety, niemal prowokujący do epicko-dramatycznych teatralizacji poprzez wyodrębnienie jej bohaterów, narratorów, a nawet samego autora-przedstawiacza. Zaśpiewana na scenie, ballada niemal samoczynnie zamienia się przecież w teatr, choć oczywiście nie zamienia się w dramat w jego współczesnym kształcie[4].

Teatralizacja ballady w *Osmędeuszach* nie prowadzi do jej klasycznego udramatyzowania, jest to raczej powrót do pierwotnych, epickich form żywej literackości. Utwór nie ma – i jest to zabieg świadomy – konstrukcji dialogowej, co nieustannie zaprzepaszcza możliwość zbudowania klasycznej akcji. Jej namiastkę tworzą epizody na poły pantomimiczne, będące inscenizacją teatralnych w swej naturze punktów kulminacyjnych i finałów ballady[5]. Jedyną akcją staje się samo działanie szyldowych postaci, które głosem

[4] Poetykę ballady charakteryzuje Cz. Zgorzelski we wstępie do antologii *Ballada polska*, opracowanej przy współudziale I. Opackiego, Wrocław 1962.

[5] Białoszewski odróżniał sceniczność od dramatyczności gatunkowej: „Może się mniej sceniczne okazać nagle coś, co jest dramatem z gatunku. [W dramacie] Przeszkadzają rozbudowane wizje przy złożeniach się osób". *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 36.

aktora-Przedstawiacza po prostu opowiadają pewną fabułę. Opowiadają – śpiewając podwórkowe pieśni. Punktem dojścia scenicznych doświadczeń poety z balladą nie stał się w *Osmędeuszach* dramat, ale epickie oratorium[6], według definicji – „utwór wokalno-instrumentalny, w którym pewne zdarzenie zostało przedstawione za pośrednictwem głosów i chórów"[7]. O epickim charakterze dzieła decydują partie testo – świadka relacjonowanych zdarzeń, a w przypadku oratorium opartego na fragmentach Nowego Testamentu – po prostu Ewangelisty. W *Osmędeuszach*, swoim kształtem przypominających typowe oratorium barokowe[8], funkcję tę spełnia narrator Przedstawiacz. Obok Przedstawiacza, ale za sprawą jego opowieści, na scenie pojawiają się inni świadkowie – Harfiarka, Mahoniowy, Franiu-oddaj-gęś – wykonując solowe recytatywy i arie w ich dramatycznych lub lirycznych odmianach. Należą do świata, w którym dzieje się akcja utworu, są narratorami wewnętrznymi i drugoplanowymi bohaterami jednocześnie. Bohaterowie pierwszoplanowi – trupy, duchy i upiory – milczą, by w finale utworu zaśpiewać, jak Katakumbowa, lub jedynie przemówić, jak Sylwester. Partie chóralne, dwukrotnie w formie eksklamacji, wykonują Wianczarki i Goście Weselni, komentując i oceniając wydarzenia.

Oratorium jest librettem przeznaczonym do głośnego wykonania. Podobnie *Osmędeusze*, których tekst, jak się za chwilę przekonamy, stanowi partyturę quasi-nutową i recytatywną, to znaczy programuje określony sposób wykonania poszczególnych części utworu. Będzie nim śpiew lub deklamacja. Białoszewski czytelnika swojego utworu – a właśnie ta sytuacja odbiorcza interesuje mnie w tej chwili najbardziej – po prostu zmusza do głośnego wypowiadania czy nucenia swojego oratorium, co w istocie stanowi jeden z najważniejszych warunków jego zrozumienia. A więc nie chodzi tu tylko o stylizację typowych formuł

[6] Na temat związków *Osmędeuszy* z poetyką ballady piszę szczegółowo w artykule *Od ballady do oratorium*, op. cit.

[7] J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy wokalne*, w wyd. zbior. *Formy muzyczne*, t. 5, Warszawa 1984, s. 487.

[8] Np. *Juda Machabeusz*. Białoszewski znał słynne oratorium Haendla, a być może także mniej popularną *Teodorę*. Zbieżność tytułów *Machabeusz – Osmędeusze* nie jest tu chyba przypadkowa.

i wierszowej organizacji pieśni czy recytacji, ale o powrót do pierwotnej koncepcji literatury ustnej, zgodnie z którą głośne odtworzenie utworu, najczęściej z towarzyszeniem muzyki, stanowiło najważniejszy element jego „lektury", za każdym razem nieco innej, realizującej nowy wariant pierwowzoru. I choć mamy tu do czynienia z utworem na zawsze zamkniętym, wydaje mi się, iż wobec zapisu *Osmędeuszy* powinniśmy przyjmować postawę zbliżoną do tej, jaką proponują teoretycy literatury ustnej w odniesieniu do zapisanych pieśni średniowiecznych. Twierdzą oni, że „właściwy sposób czytania i osądzania takich dzieł, mimo iż obecnie utrwalone są w książkach, polega na odtworzeniu idealnego, ustnego opowiadania czy śpiewu"[9].

> Kiedy muzyki zabrakło – samo czytanie „na sucho" zrobiło się mniej efektowne. Nie zawsze pomagały świetne wykonania. Na dłuższe dystanse. Zaczęło się czytanie po cichu. Więc chyba nieporozumienie. I takie czytanie. I w ogóle takie pisanie.

przekonuje w przytaczanej już wypowiedzi Białoszewski[10]. *Osmędeusze* wydają się próbą zupełnie innego „pisania" – „pisania głośnego", odsłaniającego tajniki twórczej pracy poety, i „pisania na głos": własny, aktora i czytelnika utworu, który w trakcie kolejnych głośnych „lektur" ujawnia swoją wariantowość brzmieniową i semantyczną[11].

Gdy inscenizację balladowego oratorium próbujemy opisać w kategoriach teatralnych, przedstawienie zaczyna zdradzać swoją szkatułkową konstrukcję. *Osmędeusze* są

---

[9] R. Kellog, *Literatura ustna*, tłum. P. Czapliński, „Pamiętnik Literacki" 1990, z. 1. Okazuje się, że nagranie magnetofonowe *Osmędeuszy* kryje nieco inną wersję utworu od tej, którą znamy z książki. Ludwik Hering, autor niektórych fragmentów oratorium podwórkowego, po latach dopisał jeszcze jedną scenę, którą Białoszewski włączył do całości, nagrywając tekst w domu Jadwigi Stańczakowej. Możliwość dodawania kolejnych scen, a także wspólne autorstwo utworu pogłębiają jego związki z literaturą ustną.

[10] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit.

[11] Określenia te zaczerpnąłem z książki Rolanda Barthesa *Le plasir du texte*, Paris 1973. Pisze Barthes: „S'il était possible d'imaginer une esthétique du plaisir textuel, il faudrait y inclure: l'écriture à haute voix. Cette écriture vocale (qui n'est pas du tout la parole), on ne la pratique pas, mais c'est sans doute elle que recommandait Artaud et que demande Sollers. Parlons-en si elle existait" (s. 104).

„teatrem w teatrze", bo aktorzy, Białoszewski i Murawska, przedstawiają w nim teatr podwórkowy: widzimy przedstawienie pokazywane przez Przedstawiacza i Pomagierkę, na podwórzu czynszowej kamienicy Warszawy przedwojennej – pisze Gracja Kerényi. – W tym teatrze podwórkowym [...] Przedstawiacz i Pomagierka przedstawiają, czyli pokazują smutną historię Teosi i Sylwestra. Nie grają, ale pokazują – więc „teatr w teatrze" po raz drugi, i pokazują nie sam teatr, lecz osoby opowiadające dramat, akcję[12].

W którym z kreowanych tu teatrów znajdzie się Białoszewski, gdy jako Przedstawiacz wskoczy nagle w historię opowiadaną przez szyldowych narratorów i zagra sztukmistrza Sylwestra?

A więc najpierw umowne „podwórko czynszowej kamienicy", na którym para aktorów – on w czerwonej czapeczce, ona w czarnym trykocie – urządza teatr. Przestrzeń, w której pojawiają się pierwsi szyldowi opowiadacze, zostaje określona o wiele dokładniej, chociaż nadal jest to tylko udawana rzeczywistość ruchomych szyldów. Informację przekazuje Chór Wianczarek, wiszący nad sceną w postaci tekturowej makatki:

Tu Parysów. Tu Budy.
Tu Powązki dla ludzi.
Tu dla nieboszczyków.
Za samymi nami ho-ho Brama Honoraty.
To ona jest – ten rycerz z kamienia.
Ile przez nią przeszło ho-ho Honoraty.
A są cztery...
(*na zmianę wyliczając w przekomarzaniu*)
Pierwsza Brama, co się nazywa Pierwsza.
Druga ta – Honoraty.
Trzecia Brama, co się nazywa Trzecia.
Czwarta Brama, co się nazywa Czwarta.
A nie wszystkie.
A jak to?
A Piąta. Od Tatarskiej.
Ee! Czarna, ślepa złodziejska. Obstawiona śmietnikami.
W ogóle się nie liczy

[12] G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 108, 110.

„klepią" śpiewnie namalowane cmentarne babki. Znajdujemy się więc na placu przed jedną z bram cmentarza Powązkowskiego w Warszawie (którego topografię Białoszewski opisuje precyzyjnie, bo sam niejednokrotnie „sprawdzał" te miejsca, realnie i symboliczne, bo usytuowane pomiędzy życiem i śmiercią) i jednocześnie w świecie płaskich rysunków poruszanych sznurkiem i głosem samego poety[13]. Jego sytuacja jest tu szczególnie interesująca. Jako podwórkowy kreator, podobnie jak narrator wczesnych ballad Białoszewskiego, angażuje się w historię opowiadaną na scenie, zaznaczając przy tym poprzez mniej lub bardziej pastiszowy charakter balladowych stylizacji oraz typ scenografii swój dystans wobec szyldowego świata. W pisanych balladach Białoszewski zmieniał jedynie maski narratorów – jakże subtelnie nazywane przez teoretyków literatury – natomiast w balladzie przedstawianej na scenie mógł stać się nawet jej bohaterem, zapominając na chwilę o swej zdystansowanej, językowej świadomości opowiadacza. W *Osmędeuszach* ten wyrafinowany stylizator, mimo umownego kostiumu i rekwizytu, zamieniał się na moment w romantycznego kochanka; sądzę, że była to jedna z ważniejszych przyczyn, dla których wystawił swoją sztukę.

Generalnie rzecz ujmując kierunek scenicznych metamorfoz jest w *Osmędeuszach* następujący: od zabawy w teatr, poprzez swoisty pastiż życia i kultury warszawskiego przedmieścia, do balladowej, zrytualizowanej cudowności, przy czym przeskakując po stopniach tych momentalnych kreacji, ani na chwilę nie wolno zapomnieć o ich istnieniu. Przeciwnie, angażując się w historię Sylwestra, należy ciągle pamiętać, że to tylko opowieść ulicznych włóczęgów, której styl naśladuje tu udający podwórkowego przedstawiacza awangardowy poeta Białoszewski.

Świat *Osmędeuszy* to rzeczywistość wykreowana wokół pewnego zdarzenia – śmierci trzech osób – i tym zdarzeniem żyjąca. Mieszkańcy Parysowa czy Bud[14] zostają zre-

[13] Topografię *Osmędeuszy* szczegółowo przedstawia B. Wojdowski w artykule *Pięciobramne Powązki Mirona Białoszewskiego*, „Dialog" 1972, nr 7.

[14] Miejsce zwane Parysowem od ulicy Parysowskiej i placu Parysowskiego rzeczywiście istniało na przedmieściu starej Warszawy i kilkakrotnie wspomniał o nim Białoszewski w *Pamiętniku z powstania warszawskiego*.

dukowani do typów ludzkich ubogiego przedmieścia – ulicznic, apaszów, handlarzy, żebraków. Typów niezwykle barwnych, kreujących wokół siebie charakterystyczne, domowe, podwórkowe czy uliczne mikrosytuacje. Wszyscy oni jednak pojawiają się głównie po to, by opowiedzieć nie własną, ale cudzą historię, chociaż reguła ta ma w *Osmędeuszach* swoje wyjątki. Informatorami w sferze faktów będą dwa chóry: Wianczarek handlujących pod cmentarną bramą i Gości Weselnych. To oni próbują ustalić, co naprawdę zdarzyło się na Parysowie. Przychodzący z miasta bywalcy cmentarnej ulicy oraz niektórzy uczestnicy wesela, jak choćby Ciotka-Deklamatorka, także usiłują dociec prawdy, jednak każdy z nich wygłasza nieco inną wersję wypadków, a na dodatek w ich relacjach historia jakiegoś tam Skwiecińskiego czy Kwiecińskiego, który zabił, albo którego zamordowali, zyskuje własną, pieśniową interpretację.

Całe przedstawienie Białoszewskiego rozgrywa się bowiem w dwóch skrzyżowanych ze sobą planach. W planie epickim szyldowi opowiadacze wychodzą na scenę niczym świadkowie w sądzie i przedstawiają znane im fakty tajemniczego zdarzenia. Zależnie od tego, kim jest aktualnie występujący narrator, ze sceny dobiegają słowa ulicznej pieśni, zrytmizowanej deklamacji, gadki wierszem lub prozą czy podwórkowej plotki. W istocie mamy tu do czynienia z szeregiem wariacji na jeden temat, konstruowanych w ten sposób, by w następujących po sobie partiach narratorów zawsze zawierała się informacja nowa, uzupełniająca, choć nie zawsze rozjaśniająca poznane już fakty opowiadanej przez nich historii. Nić fabularną *Osmędeuszy* tworzy więc system wieloznacznych sygnałów, zawartych w wypowiedziach o symbolicznym, szaradowym i aluzyjnym charakterze. Dlatego też nasza lektura *Osmędeuszy* nierzadko przypominać będzie policyjne dochodzenie, ale nie łudźmy się, prawdy o życiu i tak nie da się do końca ustalić.

Pamiętajmy przy tym, że tajemniczość i sensacyjność cmentarnej historii wynika tu nie tyle ze splotu niecodziennych wypadków, ile ze sposobu ich prezentacji. Tak tworzy się równocześnie drugi plan tej opowieści. Plan liryczny, w którym kryminalna historia zaśpiewana w sty-

lu ulicznej pieśni przybiera postać baśni, mitu i samej poezji. W planie tym kwestia zabójstwa i zabójcy właściwie przestaje być ważna. Bardziej niż sam czyn liczy się magiczny dramat ludzkich namiętności, odwieczna gra człowieka z losem, ukryty, sakralny i sakramentalny sens zwykłych zdarzeń, czy choćby jego słynne literackie ujęcia, aluzyjnie przywoływane przez Białoszewskiego. Najprostszą, zupełnie banalną historyjkę wziętą z kroniki kryminalnej mogę wam zaśpiewać na kilkanaście sposobów – zdaje się przekonywać poeta. Zobaczycie wtedy, co stanie się z samym życiem, gdy przepuścimy je przez filtr rozmaitych gatunków poezji ustnej i melicznej, a z nałożonych na siebie klisz codzienności wydobędziemy jej niezmienny wzór, zamieniając go równocześnie w obrzęd i dzieło sztuki.

Zaśpiewać proszę, jak rzecz się miała...

Narratorów cmentarnej opowieści nazwał Białoszewski *Osmędeuszami*. Rdzeniem tego intrygującego neologizmu jest „smęt", czyli smutek, od którego niegdyś tworzono rozmaite części mowy: można było „być smętnym", „mieć smęt" lub „smęcić się". Odpowiednikiem dzisiejszego „być zasmuconym" jest dawne „być osmęconym". Przyczynę stanu przygnębienia stanowiło zdarzenie doświadczane bezpośrednio lub za sprawą osoby „osmęcającej". Słownik Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwieckiego jako oboczność „smętu" podaje „smęd" i, analogicznie, „osmędzać", co obok „zasmucać" znaczyło także „wędzić" lub „dymić", w sumie – wyciskać łzy![15] „Osmędeusz" to wykonawca czynności „osmędzania" – w słowie tym do dziś słychać skargę i czuć cmentarny dym – czyli współczesny dziad-zasmucacz!

Posłuchajmy pierwszego z nich. Oto relacja Harfiarki, „patetycznie pobrzdąkującej" na tekturowych strunach. Podwórkowa śpiewaczka wprowadza nas w klimat tajemniczego zdarzenia, wygłaszając frazes ulicznego szlagieru rodem z Szekspira: „Miłość jest ślepa", by natychmiast

[15] J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1904. W poezji Młodej Polski występowała Osmętnica. W wierszu Tetmajera *Na Anioł Pański* jest ona spersonalizowana.

wypaść z roli – porzucić konwencję – pytając naiwnie: „Czy to kalectwo?" Pytanie wynika z prostej refleksji nad znaczeniem ostatniego słowa wypowiedzianej kwestii. Nie czując się dobrze poza rolą, Harfiarka szybko znajduje kontekst przenośny dla słowa „ślepa" i wpada w tę samą pułapkę – miłość, która „o sobie tylko trąbi" kojarzy się jej ze słoniem. Początkowy frazes, choć chwilowo zdemaskowany, natychmiast przeradza się w następny. W ten sposób zostaliśmy przygotowani na „przepastnie" liryczny pastisz ulicznej ballady[16], której bohaterkami i adresatkami bywały porzucone kochanki warszawskich apaszów. Złamane serce przywodziło do samobójstwa, a czasem do zbrodni.

O Teodozjo,
patrz: na górze twój sznur.

śpiewa Harfiarka, i, w typowym dla siebie stylu, kojarzy sznur wisielca z bielizną:

Kto twoją noc zdjął,
że aż suszy się tu?

Noc? Może poślubna? (suszy się jak prześcieradło...). Domyślamy się, że Teodozja jest właśnie poślubioną mężatką. Harfiarka śpiewa dalej:

Ty przecież sama:
cztery koła na falbanach
odlane w deszczu
a na wierzchu
czarne dno
a pośrodku
kto? ach? Kto
ach: ty[17].

[16] Typologię ballady ulicznej opieram na książkach: Bronisława Wieczorkiewicza, *Warszawskie ballady podwórzowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy*, Warszawa 1971 oraz Leopolda Tyrmanda, *U brzegów jazzu*, Kraków 1957.

[17] Autorstwo pieśni przypisywane Ludwikowi Heringowi, por. *Wstęp* do tej książki.

czyli Teodozja trumienna, do grobu w welonie wieziona[18]. Wianczarki, w nawiązaniu do opisu martwej Teodozji, choć w zupełnie odmiennym stylu gderliwych przekomarzań, sprzeczają się o rodzaj materii przeznaczonej na całun: „kanaus / a nie tiul? / kanaus, kanaus". Niewykluczone także, że „zwyczajny atłas", wszak czasem służy jako welon. Przenikliwość i zdrowy rozsądek Wianczarek, mimo egzotycznie brzmiącej nazwy tkaniny z jedwabiu, na chwilę niszczą klimat lirycznie rozpoczętego oratorium. Odbudowuje go, choć w inny sposób, Mahoniowy, kulawy dziad cmentarny z chorą wątrobą, a może stary chałatowy Żyd, krążący po podwórkach dawnej Warszawy. „Odprawiając liturgicznie rytm słów na kulach", wygłasza rodzaj żebraczej melorecytacji, którą otwiera parafraza formuły nagrobkowej:

Nie uwierzy
przechodzący:
i Salomon
był tej nocy.

Salomon jest nie tylko poetyckim patronem regularnego, czterozgłoskowego zaśpiewu Mahoniowego, ponieważ „tej nocy" – której?, tego możemy się jedynie domyślać – odegrał on jakąś poważną rolę. Nie osobiście, lecz jako królowa cmentarza i nowy bohater opowieści. Mahoniowy:

miała łoże
miała baldach
miała skarby
w tych komorach
Salomonem
była sobie
Katakumbo-
wa.

[18] O sposobie prezentowania balladowego bohatera czytamy we wstępie do antologii *Ballada polska*: „Ani portret odtwarzający każdy rys ich indywidualnego oblicza, ani szczegółowa historia rozwoju psychicznego [...] nie znajduje się w zakresie metod dostępnych autorom; operowanie kilku zaledwie, ostro odcinającymi się cechami ich postawy wewnętrznej, odtwarzanie paru tylko kreskami ogólnej sylwetki jego wyglądu zewnętrznego, a przede wszystkim ukazywanie bohaterów w akcji, w momencie podejmowania przez nich decyzji [...] – oto najczęstsze postawy balladowego kreślenia postaci". *Ballada polska*, op. cit., s. XXVI. Białoszewski, o czym się jeszcze przekonamy, ściśle przestrzega powyższych zasad.

Mahoniowy, motywy swojej deklamacji czerpiąc z trzeciej części Pieśni nad Pieśniami, snuje opowieść o cmentarnym skarbie i strzegącym go duchu kobiety, jednak baśniowa i biblijna symbolika – grób niczym tron królewski, cmentarz jak plaster w ulu lub mityczne kopalnie Salomona, wypełnione miodowym złotem – daje impuls nagłej, ironicznej poincie. Katakumbowa jest „wolną jak pszczółka" królową cmentarza. A więc nie tyle stylizacja, co dyskretny pastisz ludowej opowieści, z elementami biblijnej trawestacji. Historia osmędeuszy nabiera mimo to zupełnie nowego wymiaru – Mahoniowy swoją „liturgicznie odprawianą" pieśnią dodaje jej baśniowej fantastyki.

Sprzeczka Wianczarek o kwaterę Katakumbowej nieco bulwersuje. A więc ta baśniowa królowa cmentarza ma swój grób?

A Katakumbowa gdzie?
W 80 kwaterze.
A nie w 66?
W 80. W 80.
Bo coś mi się zdaje, że w 123. A może... w 321. No, dajmy na to, że w 112. W każdym razie coś tak jakby w 325.

Jak słyszymy, grób nie dość konkretnie umiejscowiony. Jakie wnioski z tej chwilowej kłótni cmentarnych bab wyciągnęliby znawcy symboliki liczbowej? Jak wysoko uniosłaby ich interpretacja dwóch szóstek, dwóch osiemdziesiątek, pierwszych trzech cyfr ustawionych w odwróconym porządku? Cóż, kiedy nie wiemy nawet, kto to Katakumbowa i co ją łączy Teodozją.

Enigmatyczną odpowiedź przynosi Handel-na-brzuch, sprzedawca kłódek, tytułem autoprezentacji podwórkowym nawoływaniem zachwalający niezaprzeczalny walor swojego towaru – dyskrecję – jeżeli stosować go zgodnie z instrukcją łobuzerskiej pogróżki. Mniej dyskretny jest szkic intrygi nakreślony przez handlarza:

Pan z mięsem?... perły i wieprze.
Sylwester? Cała zbrodnia. Cała kara.
Panna Teodora?... ?... to ona już
trochę Dostojewska,
przepraszam: trochę idiotka.

Bies namiętności od strony Katakumbowej?
Ma.

Zdaje się, że Handel-na-brzuch w pozorowanym dialogu z klientami myli imiona bohaterów zdarzenia, wszak w grobie leżała Teodozja, a teraz mowa o Teodorze, niezbyt wysoko ocenianej na dodatek. Z pozostałej trójki znamy Katakumbową i jej namiętność do gromadzenia skarbów. Ale czy wyłącznie skarbów? Obok Teodozji i Katakumbowej pojawiają się przecież dwaj mężczyźni – nowi bohaterowie tej tajemniczej historii. „Pan z mięsem" to może rzeźnik, skoro mowa o wieprzach. Kto w tym układzie będzie perłą? Sylwester, choć los jego powikłany. Zabawa Białoszewskiego prostymi aluzjami realizuje znany już nam schemat skojarzeniowego samograja. Między burzliwą miłością i przedwczesną śmiercią musi zdarzyć się jakaś zbrodnia, a jeśli tak, to z pewnością i kara. Jest tytuł, teraz autor – Dostojewski – i właśnie dlatego z Teodozji mamy Teodorę. Idiotka i bies to już prosta konsekwencja w ten sposób rozpoczętej gry. Handel-na-brzuch ze swoim sowizdrzalskim humorem łagodzi cmentarny klimat *Osmędeuszy*, Białoszewski zaś, nie bez ironii, podsuwa nam pierwszy z literackich kontekstów snutej opowieści.

Wianczarki kłócą się tym razem o brzmienie czyjegoś nazwiska: „Kwieciński /A nie Skwieciński?". Chodzi chyba o Sylwestra, skoro chłopak „tak się zmarnował", ale nie możemy być tego pewni. Ten Kwieciński to jednak ważny trop, w końcu nazwisko można sprawdzić w policyjnej ewidencji, chociaż Wianczarki nie są pewne jego brzmienia, przekręcają słowo i przekręcają fakty. Im „wszystko jedno", a nam znowu wymyka się życie, choć byliśmy już tak blisko od poznania jego prawdy.

Prezentację bohaterów snutej w ten sposób ballady kończy wystąpienie Alojzego-do-spółki i Frania-oddaj-gęś (jeden szyld). Już zdążyliśmy zapomnieć o grobie Teosi i ulegając dramatycznej iluzji wywołanej powolnie śpiewaną i skandowaną partią sprzedawcy losów, nie pytamy – co się zdarzyło?, lecz – co się zdarzy?

ALOJZY-DO-SPÓŁKI: Ta katedra z góry
poprze-
dniej

odprawia na-przód
przepowie-
dnie.
Fant-fak-tem-się-stanie-i-mie-szka-wtył-za-nim

Alojzy do spółki z Franiem odprawiają tu prawdziwe, słowne czary, zgodnie z zawartą w ich wypowiedzi formułą: „Do-pó-ty-ciąg-mó-wię-pó-ki-się-nie-ur-wie" czyli: jak długo mówię, tak długo trwa zaklęcie i wypełniają się przepowiednie. Białoszewski w melodię dziadowskiej pieśni wpisuje słowny kalambur, mieszając najważniejszy dla chrześcijan fragment Ewangelii o wcielonym słowie z przysłowiem o dzbanie, który tylko do czasu nosił wodę, wyliczanką i modlitewną prośbą „o kilka paciorek", którą znamy z IV części *Dziadów*. Fant ukryty w „katedrze szczelnej" – pudle, ale może także w jakimś tajemniczym grobowcu – to los, „magiczny" przedmiot wróżby i przeznaczenie, które niechybnie się spełni, fant, jak słowo w Ewangelii św. Jana, ucieleśni się. Co przyniesie los, według dalszych skojarzeń wyroczni Alojzego kruchy jak włos? To już wiemy – śmierć, a na dodatek mieszkanie w kwaterze obok kochanka albo „w tył" za nim. Mowa chyba o losie Teodozji, ale przepowiednia dla Sylwestra jest równie nieprzyjemna, wszak „Je-go-fant-włos-rwany" – z głowy, w obliczu nieszczęścia i podczas wróżby, w której włos nie tylko symbolizuje życie, ale na moment jest samym życiem, kruchym i bliskim kresu. W końcu trzecia bohaterka przepowiedni, „zabrylantowana" lub raczej „zabrylantowująca", a więc pewnie namiętna pszczółka Katakumbowa, o której mówi się tu językiem nieustannie ożywiającym kontekst Pieśni nad Pieśniami.

Trwożliwy, trzęsący się głos złodziejaszka Frania-oddaj-gęś: „Śmierć trzy po trz /gr grr groszk" przypomina nam, że ta zwykła gra w uliczne przepowiednie może być w istocie jedynie ludzkim naśladownictwem tego, co czyni z nami ręka prawdziwego losu. Franiu drży ze strachu, bo czynności Alojzego nie są bezkarne, o czym przekonali się doktorowie z *Wiwisekcji*, w finale dramatu uchodząc z jednym włosem samej rzeczywistości. Wyciąganie włosa czy rozsypywanie groszku (w takt słów Frania) pozwala wyro-

kować o przyszłości, choć zagadki nadal się mnożą i nie wiemy, jak wypełni się los naszych bohaterów.

Tego zdaje się nie wiedzieć nawet Przedstawiacz, który korzystając z okazji, wróży grochem jakby bawił się z dziećmi na podwórku:

PRZEDSTAWIACZ: Ula ula
w którym ręku złota kula?
(*otwiera dłonie*)
tu groch tu los

Przedstawiacz z wyciągniętymi przed siebie rękami przypomina przez chwilę emblematową alegorię ślepego losu. Los Teosi i Sylwestra dopiero się rozstrzyga, a wyrażająca go symbolika, pokrewna wadze czy wahadłu, powracać będzie w partiach kolejnych osmędeuszy.

Spod cmentarnego muru trafiamy teraz na podwórko parysowskiej kamienicy. Śpiewa – André-Pardon! Twórcy teorii surrealizmu rzeczywiście należą się przeprosiny, wszak enigmatyczne recytacje osmędeuszy nie tylko układają się w logiczną całość, ale na dodatek bywają czytelną aluzją literacką. Wiele w nich jednak tajemnicy, która sięga rejonów chętnie badanych przez Bretona. Piosenka Bretona-apasza w swej wierszowej organizacji imituje sentymentalny walczyk miłosny, który Białoszewski śpiewa na melodię pieśni „W tan suną jak cienie rycerze nocnych ciemności..."

ANDRÉ-PARDON: Na kogo kapie deeszcz?
Komu rynnuje kołnieerz?
Rynnynnynnynnynnynnynny
Idź-żesz! Idź-żesz! Idź-żesz!
Sercee
Sylwester
Syp-syp-syp-syp...
wesele
wesele
cyk-cyk-cyk-cyk.

walczyk, nie wolny od niemal parodystycznych transakcentacji melicznych:

mistrzom sztuk-
mistrzom dla-
rzom-handla-
rzo kantom-
muzy-kantom
wzbronionny
wstęp
wzbronionny
jak sęp!

Rozbite rytmem melodii słowa układają się w nowy, płynny sens: mistrzowie sztuk za swój talent pozostają dłużni nie tylko Muzom, ale także żonom handlarzy (może handlarzy mięsem?), ich zaś profesja wobec sztuki wysokiej bywa często zwykłym kantem. Przynajmniej w opinii zdradzanych mężów, stąd drzwi weselne zamykają się przed Sylwestrem z trzaskiem krwiożerczego słówka „sęp"!

Breton-apasz (z akcentem na drugie „a") swoim walczykiem, który staje się jednym z muzycznych leitmotivów *Osmędeuszy*, zapowiada pierwszy z „dramatycznych" epizodów ballady. Sylwester zjawia się pod domem Teodozji w dniu jej ślubu. Ona na górze, on – moknie w deszczu. Ten klasyczny układ – znany już z Pieśni nad Pieśniami! – w teatrze Białoszewskiego przemienia się natychmiast w rodzaj „sceny balkonowej" z udziałem romantycznych kochanków, najlepiej poety i niedostępnej panny z dobrego domu. Skoro jednak poruszamy się w rejestrze ballady ulicznej, poetę zastępuje mistrz sztuki żonglowania. Sylwester żongluje pod oknem Teosi w takt słów Przedstawiacza na znaną już melodię walczyka:

PRZEDSTAWIACZ: Sylwester, Sylwester
w trykocie róż
talerzem, talerzem
o dachy rzuć
i sercem rzuć
o wszystkie okna

a historia parysowska, ubrana w kostium średniowiecznej ballady, staje się nieco jaśniejsza. Przez chwilę jednak

wątpimy, czy Sylwester to rzeczywiście tkwiący pod oknem kochanek, ponieważ nie serce wysyła on do góry, ale kapelusz, w zamian dostając „sól już", a więc łzę. A jednak z okna spada wreszcie ta upragniona – i obowiązkowa w tym ujęciu – róża. Stojąca za firanką Teodozja w odwiecznym języku kochanków poświadcza swoją miłość do Sylwestra, a my w banalnych tropach poetyckich rozpoznajemy motywy z początkowych partii monologu Mickiewiczowskiego Gustawa![19] A więc to on stoi pod oknem domu weselnego! Wzlatujące wraz z talerzami serce i spadająca z deszczem (i łzami?) róża – w nawiązaniu do symboliki ważącego się losu kochanków – to tylko jeden z wariantów „wertykalnej" kompozycji opisu „sceny balkonowej". Razem z deszczem kapie również szczęście, by lukrować serca zakochanych – to pomysł umyślnie mdły jak lukier, niebawem skontrastowany zaskakującą metaforą, w której czai się ból: „na kogo kapią róże / sztywne jak podwórze". Scenę kończy fraza w tonacji przełamującej stworzony wcześniej klimat literackiego kiczu, uprzedzając dalszy ciąg na powrót cmentarnej opowieści. Zresztą, co tam kicz:

To już
w naturze
losu
takie ścinanie
po ścianie
ty na górze
ja – tu

– wyjaśnia spiesznie Przedstawiacz, jakby tłumacząc się z właśnie zagranej sceny.

Po czym wchodzi Infantka – panna z dzieckiem – może porzucona przez jakiegoś sztukmistrza. Ona wie dobrze, „jak rzecz się miała", a na dodatek tak o niej śpiewa, jakby rzecz owa wydarzała się na naszych oczach. Co więcej, w swojej pieśni Infantka przywołuje cytatem głos samego Sylwestra! Mimo iż na scenie nie pojawia się jego szyld,

[19] Por. wersy 64-70: „Nie wiesz jaki tu żar płonie, / Mimo deszczu, mimo chłodu, Zawsze płonie! / Nieraz chwytam śniegu, lodu, / Na gorącym cisnę łonie; / I śnieg tonie, i lód tonie / Z piersi moich para bucha, / Ogień płonie!". A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, *Dzieła*, t. 3, op. cit.

kluczowy fragment tej klasycznej ballady podwórzowej musi wyśpiewać sam bohater:

INFANTKA: Nie Teodora dla bidaora
ani dla osmędeusza.
Los jej wyzuty w sercu zuł buty:
zdeptana nadziei róża.

A więc Sylwester raptownym gestem
chce w siebie nożem uderzyć:
„Niech z mego łona dusza czerwona
w górę wyleci z talerzem!"

Ostatnie dwa wersy to słowa Sylwestra, który jak mogliśmy się domyślać, po prostu jest za biedny, żeby dostać Teosię. Zresztą, to już teraz nieważne. Oto bowiem jesteśmy świadkami próby samobójstwa, które zostaje tu opisane za pomocą znanej z miłosnych wyznań, „szybującej" i coraz bardziej pąsowej metaforyki. W tej balladzie wszystko staje się nagle czerwone jak krew! Także mur cmentarza i „żebracza draperia" nieznanej istoty, rubinem „na czerwono gubiącej" Sylwestra. Rubinem pochodzącym być może z podziemnego skarbca królowej Katakumbowej. A więc to ona kusi i gubi Sylwestra? Scena nie jest zupełnie jasna, więc posłuchajmy Infantki raz jeszcze:

INFANTKA: Wtem pod czerwonym murem grobowym
żebracza szumi draperia
łyska rubinem niespodziewanym
żebraczki ta mizerera.

Młodzian się cofnie, zawoła „och nie!"
ale go trafia ten rubin
trafia jak piorun! mimo upioru!
I na czerwono go gubi.

Wszystko wskazuje na to, że nasz „bidaor" jednak się zabił, a Katakumbowa to po prostu Pani Śmierć, która na sekundę przed ciosem ukazuje się takim nieszczęśnikom, jak zakochany Sylwester. Ale wtedy jest już za późno, na nic upór, z człowieka robi się – „upiór"! Infantka potwierdza przyczyny nieszczęścia dwojga kochanków. Jest nim

status Sylwestra: „bidaora" – orzącego biedę „bidaka", zrymowanego z Teodorą, oraz „osmędeusza" – śpiewaka i poety! Także kontekst IV części *Dziadów* zostaje tu potwierdzony tą „upiorną" aluzją. Balladę Infantki kończy prośba o datek. Białoszewski zamyka w niej pewną życiową mądrość, do której przyjdzie nam jeszcze powrócić.

Sensacyjny temat pieśni Infantki podejmuje Piłat, pilny czytelnik prasy brukowej – współczesnego odpowiednika pieśni ulicznej[20]. Bezwzględne czyny rzymskiego namiestnika to dobry kontekst głoszonej tu zbrodni, jednak źródłem imienia kolejnego narratora – źródłem świetnie określającym charakter jego ustnej relacji – jest zwykła piła. On po prostu „wycina" fragmenty gazetowych doniesień, to znaczy: odczytuje kolejne wyrażenia umieszczone na jednym poziomie stronicy, pochodzące z artykułów „złamanych" w systemie szpaltowym:

W kolumnach prasy
- - - - - - - - - - - - -
dla ludu mas
- - - - - - - - - -
zbrodnia mordercza
- - - - - - - - - - - - - -
z uczucia bić
- - - - - - - - - -
motor pośpiechu
- - - - - - - - - - - -
popędu punkt
- - - - - - - - - - -
serc marzeń miłość
- - - - - - - - - - - - - -
chwil czasu dzień
- - - - - - - - - - - - -
przyczyn spięć powód
- - - - - - - - - - - - - - -
wylewu wpływ
- - - - - - - - - - -
zamroczeń przebłysk
- - - - - - - - - - - - - - -
żądzy mus pchnięć.
- - - - - - - - - - - -

[20] Zob. cykl ballad *Pan Wiśniewski zabija żonę i dzieci* (oparty na zbrodni warszawskiej z końca XIX wieku) w antologii: *Polska epika ludowa*, oprac. St. Czernik, Wrocław 1958, s. 395-360.

Ten chaotyczny, choć nieprzypadkowy wybór – nie kapelusz dadaistów, raczej futurystyczny poemat! – jest oczywistą parodią śmiesznie wzniosłego stylu gazetowych relacji, przy czym nietrudno zauważyć, że kronika kryminalna miesza się tu z gospodarczą agitką, pełną patetycznych, dopełniaczowo-mianownikowych haseł.

I jak tu można cokolwiek ustalić na temat faktów, skoro nawet gazetowe doniesienia (czy aby wiarygodne?) czyta się wyrywkowo, nieuważnie, nawet – odwrotnie niż należy! Piłat nie rozwiązuje więc zagadki żonglera i jego kochanki. Streszcza gazetowe rewelacje na temat czyjejkolwiek tragicznej śmierci, bo przecież: „Bywa tak. Bywa. Bo ja ci wiem? Może i bywa. Co tu dużo gadać? Bywa. A jednakowoż nie zawsze". Potoczny bełkot Wianczarek o Bycie, a może raczej o byciu, jest kontynuacją bełkotu prasowego i układa się w formę wielkiej, egzystencjalistycznej tyrady: „Bo z jednej strony niby jak jest takie coś, co bywa, to nazywa się, że bywa. A z drugiej strony przez to, że jest, to nie dowód, żeby zaraz zawsze bywało". Słowem – powtarzalność bytów daje tylko pozór ich obiektywnego istnienia, czyli nadal nic nie wiemy! Chociaż jednocześnie o życiu dowiedzieliśmy się już z *Osmędeuszy* bardzo wiele. Nawet od tych bełkotliwych Wianczarek, które korzystając z tradycyjnych uprawnień chóru, z uporem głoszą nieodwracalność ludzkiego losu.

Tymczasem wpada Mania Łobuzka[21].

[21] W nagraniu magnetofonowym dramatu w tym miejscu na scenę wkracza ktoś zupełnie inny – Łysa z kotem. To szalona, bezdomna Żydówka – postać czasem spotykana w powojennej Warszawie. Pojawia się pod murem katolickiego cmentarza jak przechodzień, nie związany wspólną tajemnicą śmierci kochanków, lub natrętny, nie lubiany gość, bezpardonowo przeganiany przez Wianczarki. Przeciwko chamskiemu „Nie ma Łysej" Wianczarek Łysa stroszy się w mieszczańskie „pretensjonale". Głoszona przez nią elementarzowa formułka wpisana w odwróconą formułę kartezjańską: „Jestem, bo mam kota" brzmi przygnębiająco dwuznacznie – wstydliwym bowiem wyróżnikiem człowieczeństwa jest tu choroba umysłowa, co nie świadczy dobrze o naszym wieku. A może scena z Łysą to także aluzja do antysemickich nagonek? Wianczarki wysyłają Łysą z kotem w Bieszczady, niewykluczone jednak, że Łysa powinnna była uciec dużo dalej, a została w Polsce tylko z głupoty. Jej śmiesznie wyniosła i nieco nonszalancka poza: „Silence, silence" oraz banalna wprawka językowa „być, mieć" (kojarząca się z tytułem znanego dzieła francuskiego egzystencjalisty) kryją wstydliwie maskowany dramat. Bez peruki nie da się go jednak

MANIA ŁOBUZKA (*krzyczy z daleka, obijając się po kątach*):
Już już
idę się bać idę się bać
żadne fiu-bziu
dopiero co wyszłam dopiero co wyszłam
na gzymsik

by po chwili puścić się w szaleńczy bieg:

lecę lecę lecę
w sto pięćdziesiąt trzy ce
serce w eś-pe gnój
gęba w Tatarską
a wszy w Spokojną
a reszta
przez Pokorną
w Szczęśliwą.

Trasę Mani Łobuzki, która może właśnie wyszła z więzienia, wyznaczają cmentarne współrzędne i nazwy powązkowskich ulic, układające się w znaczący ciąg wzorem znanej przed wojną ballady „topograficznej", gdzie nagromadzone nazwy wyznaczały trasę wędrówki bohatera i charakteryzowały jego przygodę. Nie jest to jednak szlak lunatyczki, wędrującej nocą po gzymsach, ani adres nieszczęśliwego upadku pijaczki. W tym opisie domyśla-my się trasy ucieczki przez okno, którą Sylwester sugerował Teodozji w „scenie balkonowej"! Mania byłaby Teodozją w wymiarze Parysowa i Bud, czyli „Powązek dla ludzi", a jej szaleńczy bieg po gzymsie do grobu kochanka – realnym i ironicznym, z uwagi na paradoksalnie pogodne nazwy przycmentarnych ulic, wypełnieniem balladowej historii[22].

---

ukryć. Powtórkę podstawowych czasowników kończy, z przestrachem urwane, „nie ist...". I już nie ma Łysej na żydowskim Parysowie. Autorem tego fragmentu, jak zaświadczają przyjaciele Białoszewskiego, jest Ludwik Hering. Łysa z kotem bardzo zresztą przypomina Europę z *Perugi* Heringa. Jest tak samo wyniosła i tak samo tragiczna w swojej bezradności. Jej łysa głowa przypomina o wojnie i kulturowej zapaści XX wieku.

[22] Białoszewski w ten topograficzny okrzyk dziewczyny zdołał jeszcze wpisać aluzję literacką do znanej frazy z Kochanowskiego: „Wsi spokojna, wsi wesoła" oraz informację o słynnym zakładzie dyzynsekcyjnym, który przed wojną mieścił się na ulicy Spokojnej.

Mania to pewnie narzeczona tego Skwiecińskiego czy Kwiecińskiego, który tak się zmarnował. W jej pieśni powraca motyw skarbu Katakumbowej, lecz w zderzeniu z pozbawioną złudzeń plebejską skargą metafora cudowności przemienia się tu w gorzkie, ale jakże piękne porównanie o biblijnej proweniencji:

Błyszczą kości niby srebro,
stare blachy jak granaty.

W opisie cmentarnej krainy nadal gości symbolika Pieśni nad Pieśniami, w której ciało kochanka zostaje porównane do kruszców i kamieni szlachetnych, choć tonację weselną zastępuje cmentarna – Mania śpiewa przecież pieśń o szczątkach. Czy te lśniące kości należały kiedyś do Sylwestra, w którego imieniu pobrzękuje przecież angielskie srebro...? Kopalnia króla Salomona na warszawskim Parysowie to w pieśni Mani zwykłe cmentarne wysypisko. Jego królowa, Katakumbowa, nieustannie próbuje ściągnąć w dół każdego, kto się na nim pojawi:

MANIA ŁOBUZKA: Szła ulica na dwa mury
wśród umarłych bez żywego
tak śmieciami zasypana,
że łapały za kolana.

Nocowała lato zimę
w starych wiankach i papierach,
a co miała w tej kopalni,
nawet szczury nie wiedziały.

Piękną pieśń Mani uzupełnia, nucona w pretensjonalnym stylu dancingowego szlagieru, piosenka Odcedzonej – tango warszawskiej ulicznicy, czy, jak mówiło się przed wojną, „ulicznej":

Katakumbowej
gdzie krociowy jest skarb?
z domysłów
czaszka
moja złota.

Marzenie o skarbie w gwiaździstą noc na rogu ulicy Smętnej jak los, z wykorzystaniem powracającej Salomonowej symboliki, kończy się uniwersalną refleksją:

Pieniądz w ręku
choćby cierpieć
pozwala
z godnością –

Mania Łobuzka i Odcedzona na ruszcie ulicznego rynsztoka śpiewają dwie najbardziej typowe dla przedmiejskiej kultury starej Warszawy skargi. Ich los jest ilustracją Wianczarkowych rozważań o byciu, pieśni zaś stosownie nas „osmędzają", by tym silniej zabrzmiała weselna sekwencja utworu. Po kolejnym memento Chóru Wianczarek: „Wszyscy troje umarli", Przedstawiacz zapowiada energicznie: „Rokendrol!".

„Skacze, gra na wieszaku" i w rytmie rokendrola wykrzykuje frazy urywane, bo podzielone w takt melodii, a nie wyrazu czy zdania. „On / kon- / dycjoner / w nią / wspią- / wszy żongle". Rokendrol grą słów „żenić się" i „rzeźnik" potwierdza wyrok wydany na Teosię. Rytm jego podśpiewywanej recytacji nagle staje się bardziej tradycyjny. Wśród oberkowych już teraz okrzyków wychwytujemy informację o godzinie ślubu Teosi z Rzeźnikiem i przygotowanym weselu. Ta historia zaczęła się opisem trupa, potem przyniosła nam relację z samobójstwa, a teraz zwiastuje ślub i zabawę!

Wędrując na wesele słuchamy Wianczarek. Enigmatyczną symbolikę przepowiedni Frania-oddaj-gęś opatrują własnym komentarzem:

Śnił mi się groch
groch to niedobrze
ślub się nie przyjmie?

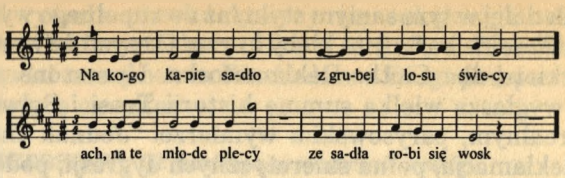
W ich słowach wyczuwamy skrywaną nadzieję na szczęśliwe rozwiązanie całej historii, bo przecież domyślamy się, że nie chodzi tu o ślub Sylwestra i Teosi.

A co on na to?
Sylwester? Sylwester?
A czy to nie on?
Sylwester? Sylwester?

Nie, nie on jest narzeczonym. Teosia idzie za innego, moment tragedii zbliża się nieubłaganie. Mimo iż finał dramatu znany jest właściwie od początku, Wianczarki tworzą iluzję niewiadomej, która tkwi w tajemniczym, kulminacyjnym punkcie szkicowanego przez nie konfliktu. „Los się z powołaniem minie?", pyta chór, myśląc o śmierci i miłości, do której powołani zostali kochankowie, w istocie jednak wątpiąc w możliwość odmiany przeznaczenia.

Nim trafimy na zapowiadane już wielokrotnie wesele, znów słuchamy opowieści o kuszeniu Sylwestra przez Katakumbową, kiedy to Pani Śmierć „spojrzała na niego pierwszy miłosny raz". Narratorem tej wersji są same Wianczarki, a ich niby-ludowa przyśpiewka, zbudowana na schemacie pytania, które pełni rolę powtarzającego się refrenu oraz rozbudowanej, pełnej pięknych obrazów odpowiedzi, jest kontynuacją potocznego i kłótliwego stylu cmentarnych przekupek. Tym razem jednak sztukmistrz przeżył, śmierć – ta stara babka chowająca „koło wątroby" swoje „lombardy" – nie zdołała go zauroczyć. Ale pokazała mu rubin, którego Sylwester nie zapomni. „Kara", o której kraczą Wianczarki, z pewnością go więc nie ominie. Idąc „wzdłuż serca" – ale też wzdłuż Wisły – sztukmistrz trafia na wesele Teosi.

Sekwencja weselna domyka wątki fabularne i symboliczne, w opowieści Przedstawiacza i narratorów powracają znane tropy i konstrukcje poetyckie. Teodozja wychodzi za Pana z mięsem, z którym tańczy w rytmie szymi i fokstrota, w końcu oberka: „Klam-ka-zapadła / drzwi- -są-ze-sadła". Postać rzeźnika daje impuls metaforycznym wariacjom, przydającym opisywanemu weselu cech tłustej, ludowej zabawy. Mamy więc pana młodego, wypolerowanego jak „salcesoooooon", jego sadło, zastawiające Teosi drogę do szczęścia, w końcu wosk, który także robi się z tłuszczu, z przeznaczeniem na świece. W konstrukcji lirycznej pytania i uparcie powracającej melodii:



odnajdujemy odpowiedź – w tle pojawia się Sylwester, „jak trup samotny obok weselnego tłumu". Jego wytężoną, milczącą obecność Białoszewski zaznacza w tekście dramatu serią kropek i pauz. Symbolika i melodyka weselna prześlizguje się w pogrzebową, i na odwrót – motywy pogrzebowe w zabawie i w języku odnajdują swoje ślubne odpowiedniki. Całun Teosi zamienia się w welon, który jednak „firta się jak jaka / żałosna firanka", a „oratorium" zamienia się na moment w „ojratorium". Powstaje „rymowaniec weselny smutkiem nadziewany", opowiadany – jak uczą mistrz Szekspir i mistrz Mickiewicz – w tonacji łączącej smutek z szyderstwem, skargę z ironią. Jeżeli uwzględnić odwrotny wariant tej cukierniczo-literackiej formuły, stanie się ona wyznacznikiem kompozycji całego dramatu.

Podobnie jak pod cmentarnym murem, również w domu weselnym przenikają się dwie rzeczywistości: realna i baśniowa. Gdy znika Teodozja z Rzeźnikiem, pozostajemy na zwykłym weselu – które, jak się okazuje, wcale nie odbywa się na Parysowie, a na dalekiej warszawskiej Pradze – by wraz z Chórem Gości Weselnych odśpiewać i odtańczyć rumbę, a zaraz potem polkę na gwoździach. Przedstawiacz „rozsuwa dolną kurtynę, odsłaniając tekturowy Chór Gości na sznurku, latają im nogi, ręce, widelce":

Zatańczmy na gwo-
ździach
na gwo-
ździach
na gwo-
ździach
Gdzie się baran zapo-
dział?
zapo-
dział?
dział

I tak dalej w tym samym stylu, aż do zupełnego wyczerpania. Weselne barany to kłęby kurzu. O czystość weselnego parkietu dba Ciotka-Deklamatorka. Uproszona przez gości, wygłasza wielką summę historii Teosi i Sylwestra w jej realnym, parysowskim wymiarze. Jednak chaotyczna deklamacja, pełna sklerotycznych dygresji, podejmowanych jak gdyby „z rozpędu", tylko pozornie porządkuje znane we fragmentach wątki opowieści. W rzeczywistości słuchamy jej kolejnego wariantu, tym razem w kształcie stylizowanej na ludową, ośmiozgłoskowej gadki ulicznej z typowym wstępem: „Teofila była sobie". Teofila?

W deklamacji Teosia „zlata" na dół do Sylwestra, jej matka z kolei szykuje ślub z rzeźnikiem i wyprawia huczne wesele, na którym nie obeszło się bez pijatyki i rozróby. Po chwili jednak znane już wątki mieszają się z informacjami nowymi. Niespodziewanie poznajemy Józię, wdowę po Sylwestrze („On miał na imię / od ogona roku w zimie"). Wianczarki nazwą Katakumbową „nieślubną wdową", tak jakby śmierć Sylwestra dotknęła także ją, chociaż wiemy, że Katakumbowa to najwyżej cmentarna żebraczka. Może jednak kochała się w sztukmistrzu? Losy Teosi też są niejasne. W opowieści Ciotki kochanka żonglera zostaje malarką – jako żona urzędnika, lub umiera na suchoty – w wersji z rzeźnikiem. Ważniejszy jest styl samej opowieści, pełnej zaskakujących skrótów: „już po kłótni w wałek zwinnej" oraz soczystych i podatnych na zabiegi instrumentacyjne wyrażeń potocznej gadaniny: „łokciem w słupka dracen szturga / rododendron rodem z Bródna". Przepełniona cytatami deklamacja Ciotki wchłania różnorodne gatunki mowy – plotkę, pijacką relację, zaczepkę, uliczną pogróżkę – które w istocie stanowią rudyment poezji Białoszewskiego[23].

[23] Na ten temat pisze interesująco Krzysztof Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej" Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, op. cit. „Poezja czynna" według Rutkowskiego to przede wszystkim sposób budowania wypowiedzi autorskiej (tj. zindywidualizowanej i świadomej własnych konwencji) poprzez zawłaszczanie obszarów języka nieliterackiego, oswajanie i wypróbowywanie żywych, bo ciągle odnawianych, gatunków języka mówionego. Gatunki te są rodzajem „poezji pierwiastkowej" (określenie wzięte z Mickiewicza), tkwiącej w samym procesie mówienia i stanowią rudyment wszelkiej (żywej!) poezji. W analizie Rutkowskiego pojawia się także termin „poezja kopalna" dla określenia

W rytmie oberka kończy się sekwencja weselna. Ciotka-Deklamatorka „znika z kufra", a Przedstawiacz prowadzi nas mostem Kierbedzia z Pragi pod powązkowską bramę cmentarza:

PRZEDSTAWIACZ (*zasłaniając rytmicznie wesele*):
Z Drugą czynna Honoraty
pani mostu w czarne kraty
Kierbiedziowej wdowiec Kierbiedź
swego mostu świeć jej czernieć
czarna rozpacz w czarną kratę
Sylwestrowa w Honoratę
spotkały się rozpacz z Bramą
przed Katakumbową samą

Zbliża się wreszcie to decydujące o wszystkim spotkanie Sylwestra z Katakumbową. Słyszeliśmy o nim już tyle razy, a jednak czekamy na nie z napięciem. Nadal bowiem nie wiemy, co naprawdę zdarzyło się na warszawskim Parysowie. Zgodnie z poetyką ballady w jej finałowej scenie bohaterowie zyskują pełną samodzielność dramatyczną. Oto więc pojawia się wreszcie sama królowa cmentarza, by osobiście zaśpiewać nam pieśń, której symbolika i motywy przewijają się przez całe oratorium. Za nią staje Przedstawiacz, który „po zdjęciu czarnej marynarki, w czerwonej koszulce" upodabnia się do Sylwestra – od tej chwili jako Sylwester-Przedstawiacz śpiewa pieśń Katakumbowej. Jakże niezwykła z nich para! Sylwester stoi za Katakumbową jak gdyby podtrzymując ją w tańcu. Ona „zawodzi kusząco, potrząsa klejnotami", a on, użyczając jej głosu, w istocie śpiewa do siebie, tak jakby sobie wyznawał miłość, siebie kusił i wabił do grobu, sobie obiecywał podziemne skarby[24].

---

ustnej literatury ludowej, rozpoznawanej jako najpełniejsza, przede wszystkim z uwagi na jej aspekt społeczny, realizacja „poezji pierwiastkowej" (rodzina literatury fonetycznej). Składnikiem „poezji kopalnej" są także relikty poezji melicznej, które w przypadku genologii *Osmędeuszy* stają się gatunkiem dominującym.

[24] Przypominam, że Pieśń na Pieśniami Katakumbowej napisał Ludwik Hering, co jeszcze bardziej wzmacnia niezwykłość tej sceny.

KATAKUMBOWA:
Ujmę go pod rączki
biegiem na Powązki
w Katakumbie skryję
drzwi od niej zabiję
zasunę kamieniem
przed wniebowstąpieniem –

Pani Śmierć wabi kochanka do grobu, chce go tam przytrzymać ciałem i duszą. Pod ziemią szykuje mu prawdziwy raj:

piaskiem go uklepię
liściami oblepię
otulę osłonię
meszkami na zimę
darninką na wiosnę
jak szacowne ciasto
które jeszcze roośnie
żeby ani śladu
do naszego raju

i będzie to chyba miłosny raj dwojga kochanków, skoro roznamiętniona Katakumbowa trupi rozkład ciała potrafi zamienić w takie wiersze:

bystre jego oczy
w brylanty rozmoczę
złote jego włosy
w pierścionki rozgniotę
młode jego usta
w rubiny wymuskam
w popiół się rozsypię
żarem go owinę
cały będzie dla mnie
żadnej jemu po mnie

Śmierć szaleńczo kocha Sylwestra, ale też Sylwester zdaje się być zakochany w samej śmierci! Coraz namiętniej śpiewając pieśń Katakumbowej, Przedstawiacz-Sylwester sam przybliża moment swego zgonu. Pieśń miłosnego kuszenia jest w pewnym sensie pieśnią samobójczą. Dla Sylwestra nie ma już żadnego ratunku, po prostu pragnie umrzeć, jak gdyby jakaś potężna siła wciągała go do grobu.

Jednocześnie sztukmistrz po odśpiewaniu kilku wersów wychyla się zza Katakumbowej, pytając trzeźwo: „Gdzie Katakumbowa / skarby swoje chowa?" I tak, coraz szybciej inkantując pieśń Katakumbowej, tkwi w tym niezwykłym rozdwojeniu: namiętny i przebiegły, gorący i zimny, oszalały i trzeźwo oceniający wypadki. Jak Raskolnikow opętany myślą o śmierci i wyliczający moment zabójstwa[25], ale też jak Gustaw ze sztyletem w ręku zerkający ironicznie na księdza. Wreszcie zabija!

Sylwester-Przedstawiacz wyskakuje zza Katakumbowej w bok – rzuca się na nią.

Krzyk kobiecy zza sceny. Katakumbowa spada z wieszaka. Sylwester-Przedstawiacz chwyta opustoszały po niej wieszak, biega z nim po scenie, przestawiając z kąta w kąt jako ślad zbrodni nie do ukrycia.

On nie ukrywa, przeciwnie – pozostawia ślady! Przedstawiacz-Sylwester przestawia wieszak Katakumbowej w różne miejsca, jakby zabił nie jedną, ale kilka osób i teraz miejsca te i osoby chce teatralnie oznaczyć. Zabił Katakumbową-cmentarną żebraczkę, by zabrać jej skarb i za tę zbrodnię czeka go zasłużona kara. Zabił też inną Katakumbową, tę, z którą utożsamił się podczas jej niezwykłej Pieśni nad Pieśniami. W istocie więc zabił siebie, a wieszak jest czymś w rodzaju jego własnego kościotrupa. Sylwester już nie żyje, po scenie biega trup. Ale jest jeszcze trzecia Katakumbowa – Pani Śmierć. A raczej była, ponieważ ona także została zabita. Sylwester na naszych oczach pokonał samą śmierć, choć domyślamy się, że stracił przy tym własne życie. Jak rozumieć ten paradoks? Na odpowiedź nie ma na razie czasu, bo oto przed tym potrójnym zabójcą zjawia się Teosia z „tekturową na sobie trumną" – Teosia trumienna!

SYLWESTER-PRZEDSTAWIACZ: Pusty welon
(*stoi nieruchomy*)
– – – Teosia – ! –

[25] Sylwester nosi na sobie piętno Raskolnikowa. Białoszewski zadbał nawet o aluzje tekstowe. Raskolnikow po lekturze listu od matki powtarza w myśli: „Są pewne, że teraz już klamka zapadła; ano zobaczymy, zapadła czy nie zapadła". F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*, tłum. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, *Dzieła wybrane*, Warszawa 1987, s. 46-47. Chór Gości Weselnych podśpiewuje: „Klamka zapadła / drzwi są ze sadła".

Spotkali się. Są wreszcie razem i stoją naprzeciwko siebie w osłupieniu. Tyle że nie wiadomo właściwie, gdzie oboje się znajdują. Na ziemi czy w niebie? Tego się już od nich nie dowiemy. „Chór Wianczarek uderza w awerdy", czyli odśpiewuje dziwną, abecadłową lamentację pośmiertną. W jej nazwie, pochodzącej przypuszczalnie od „Ałławerdy" – tytułu smętnej, pijackiej pieśni rosyjskich oficerów, kryje się też francuskie „averer" czyli „okazać" (się). Może więc wreszcie dowiemy się prawdy? Wianczarki rzecz jasna śpiewają o tych trojgu, Sylwestrze – „weselnym zbrodniu", Katakumbowej – „nieślubnej wdowie" i Teodozji, której „doczesność mija". Nie, nie próbujmy na nowo rozwiązywać zagadki zabójstwa na Parysowie. „Uwierzmy słowu" Wianczarek, że zginęli wszyscy i to „trz po trz", chociaż niektóre z tych śmierci mogły być tylko symboliczne. Przedstawiacz pociąga za sznur szyldu jakby pociągał za sznur dzwonu. Pomagierka „wychodzi na przód sceny, rozczesuje włosy". Jej rola już się skończyła. Cała sytuacja ma charakter kończącego się wieczoru w teatrze. Jest już właściwie po spektaklu, aktorzy zmieniają kostiumy, publiczność wraca do domu i kładzie się spać. Chór Wianczarek kołysze ją teraz do snu, tak naprawdę śpiewając umarłym:

A
a
a
Trójna żało-
ba
Be
be
be
Mają tu siedzi-
bę
Ce
ce
ce
Klepmy im wień-
ce

De
E
Ef
Polała się
krew
Ge
Ha
I
Do grobu po-
szli
Jot
Ka
El
Zaduszny A-
pel
Em
En
O
Co im zosta-
ło
Pe
Er
Es
Kres bólu i
łez
Te
U
Wu
Uwierzcie sło-
wu
Zet
Y
Iks
Miłość nie fe-
nix...

Ostatni aktorzy schodzą ze sceny. Przedstawiacz, „zbierając się do wyjścia z Pomagierką", śpiewa te najważniejsze w całym oratotorium słowa o miłości, którą można w sobie zagłuszyć, ale nigdy zabić:

...jedna tylko
jest
nie odrodzi
się
spod grobu wyj-
dzie
dosięgnie cie-
bie
(*wychodząc, coraz ciszej*)
e e
e
e e
e
e e
e[26]

„Jakby tu się wyjęzyczyć?"

Wyszli, to koniec *Osmędeuszy*. Nasze dochodzenie w sprawie tajemniczej śmierci trzech osób przyniosło mizerne rezultaty. Jednej wersji zdarzeń po prostu nie sposób ustalić, ponieważ wersja taka nie istnieje. Jest ich niemal tyle, ilu „świadków" tajemniczej śmierci. Plan wypadków realnych miesza się tu z planem balladowej i baśniowej fantastyki i w efekcie nie jesteśmy nawet w stanie stwierdzić, czy Teodozja i Sylwester to postacie rzeczywiste, czy też tylko legendarni bohaterowie warszawskiego przedmieścia. Ale właśnie na tym polega pomysł *Osmędeuszy*. Białoszewski przedmiotem swojej sztuki czyni sam proces wykluwania się i rozwijania balladowej fikcji. Coś się zdarzyło, ale nikt nie jest już w stanie podać obiektywnej wersji wypadków, za to każdy próbuje nadać im postać opowieści. Niezależnie, czy poruszamy się na poziomie gazetowej relacji, plotki cmentarnych babek, wspomnienia weselnej deklamatorki, czy też słuchamy regularnej ballady, pieśni, opowieści podwórkowego dziada – rzeczywistość zawsze pozostaje tu do pewnego stopnia „nie ustalona"

W tej sytuacji nie pozostaje nam nic innego, jak śledząc kolejne wersje wydarzenia na Parysowie, zanurzyć się

[26] Autorem tego fragmentu oratorium jest L. Hering.

w świat ballady ulicznej. Białoszewskiemu szybko udaje się narzucić nam zaprojektowany styl lektury *Osmędeuszy*. Kiedy zaczynamy ten dramat śpiewać, skandować, recytować, nucić lub tylko bardzo uważnie słuchać zapisanych w nim słów i pauz, ustne świadectwa, w których do tej pory dostrzegaliśmy jedynie indolencję świadków zdarzenia, zaczynają fascynować swoją różnorodnością. Niemal każdy fragment oratorium to inny typ ulicznej arii czy recytatywu. Knajpiany romans uzupełnia szydercza skarga, pogrzebowy lament miesza się z weselnym walczykiem. Nie brak tu ludowej rymowanki i dziadowskiego zaśpiewu, na podwórku i pod cmentarzem słychać nawoływania handlarzy, kłótnie i plotki dzielnicowych aferzystek – cmentarnych babek.

Powązkowskie oratorium nie jest jednak jakąś folklorystyczną stylizacją. Jest nieustającą zabawą z podmiejskim folklorem w poszukiwaniu nowego przepisu na melikę współczesną. Charakterystyczne, że Białoszewski, nucąc w *Osmędeuszach* stare warszawskie szlagiery, zawsze zachowywał wobec nich pewien dystans, o czym możemy się przekonać, słuchając jego magnetofonowych nagrań. Nie stylizował, ale pastiszował, z upodobaniem wprowadzając tony fałszywe np. tam, gdzie jego tekst wchodził w konflikt z normą polszczyzny lub wypadał z naśladowanego metrum. To właśnie akcentowana przez poetę niefortunność, z której brała się z kolei semantyczna nieokreśloność, przy całym bogactwie ożywianej w oratorium tradycji pieśniowej, decyduje o oryginalności *Osmędeuszy*.

W podsłuchanym i stylizowanym słowie Białoszewski ożywia świat warszawskiego przedmieścia, z komunikacyjnej niemocy Wianczarek i z poetyckiej inwencji Harfiarki, Alojzego-do-spółki czy Mani Łobuzki czyniąc walor własnej poezji. Melorecytacjami budzi ukryte brzmienie słów i pojedynczych głosek, magicznie „osmędzając" nas swym oratoryjnym, wydłużonym „oooooo". W poszczególnych ariach imituje typową organizację muzyczną ballady ulicznej (rytmy i tempa, rymy, zestroje zgłoskowe i symetrie wersowe) lub układem językowych cząstek odtwarza strukturę rytmiczną popularnych melodii: walczyka, polki czy oberka. Akcentacja muzyczna dezorganizuje gramatykę wypowiedzi oraz morfologię poszczególnych wyrazów

i na odwrót – „Akcentacja gramatyczna przesuwa stopy. Robią się inności. Jak z oberka fokstrot”[27], czy z rokendrola oberek. W rytmikę meliczną poszczególnych partii utworu wpisuje poeta pieśniową formułę i potoczny frazes uliczny, bombastyczną frazeologię podwórkowego romansu i wyrażenia żargonowe, które przybierając formę słownej szarady – „wieloznaczą”. W ten sposób przekazywane informacje, zgodnie zresztą z podstawowym warunkiem dobrze zrobionej ballady, bardzo skutecznie komplikują opowiadaną historię. „Szyfrując” rozwiązanie sensacyjnej zagadki, poeta wykorzystuje nie tylko polisemiczne własności języka, ale także wieloznaczność kilku prostych rekwizytów, na stałe przypisanych bohaterom snutej historii, niczym emblematy ich losu.

Na swój sposób zanurzając się w poetykę ballady, poeta w pewnym sensie zdaje się jednak zaświadczać o wartości ustnych relacji osmędeuszy. Owszem, nie ustalimy na ich podstawie faktów, ale dzięki nim jesteśmy w stanie odkryć ukryty i mityczny sens zdarzeń na Parysowie, a przede wszystkim głęboko przeżyć relacjonowane tu wypadki. Białoszewski skutecznie buduje sceniczne napięcie. Wprowadzając coraz to nowych śpiewaków, przybliża i odwleka punkt kulminacyjny opowieści. Jego narratorzy są mistrzami sugestii i niedopowiedzenia. Każdy z nich, schodząc ze sceny, pozostawia nas z kolejną porcją domysłów, chociaż jednocześnie niemal każdy zamyka w swojej pieśni czy deklamacji całe zdarzenie na Parysowie. Gdy zagadka śmierci Sylwestra jest już niemal rozwiązana, kiedy staje przed nim Pani Śmierć, Przedstawiacz zabiera nas na wesele, by dopiero po odtańczeniu polki i wysłuchaniu nie kończącej się opowieści Ciotki-Deklamatorki powrócić na cmentarz i przeżyć dramatyczny, choć także enigmatyczny finał oratorium.

A więc z jednej strony rozczarowanie językiem ludowych narratorów, którym nieustannie wymyka się rzeczywistość, z drugiej zaś fascynacja możliwością docierania za jego pośrednictwem do – zupełnie przecież rzeczywistej – sfery uczuć, emocji i głębokich przeświadczeń o życiu. Białoszewskiemu nie przeszkadzają zbanalizowane motywy,

[27] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 37.

ucukrowane konwencje. Gruby rzeźnik i biedny poeta, welon w trumnie, róże lecące z balkonu, złoto i brylanty schowane w worku, serce i łzy, czerwona czapeczka Przedstawiacza – to motywy z rupieciarni sztuki, ale właśnie na tyle skonwencjonalizowane, że można nimi dowolnie manipulować, grać, bawić się. Płaskim szyldem, językowym żartem, ironią, sygnałem dobrej zabawy stwarzając sytuację scenicznego dystansu, Białoszewski zamienia literacki i teatralny kicz w dzieło sztuki. Udowadnia w istocie, że w świecie ballady i podwórkowego teatrzyku – w świecie najważniejszych uczyć i ostatecznych rozstrzygnięć – nie ma zużytych motywów i konwencji. Wszystko zależy od sposobu ich użycia.

W sferze melicznej archaiki i literatury ustnej poeta zauważa np. możliwości zbliżeń rozmaitych tradycji, gatunków, stylów. Symbolikę swoich ballad czerpie z baśni i Pieśni nad Pieśniami, inkrustując nią romans warszawskiej ulicznicy. Białoszewskiego zawsze pociągał dysonans, z którego, gdzieś na wyższym piętrze doświadczenia i sztuki, powstawała prawdziwa harmonia. Urzekał go Palestrina, wprowadzający do swojej mszy melodie śpiewane w karczmie. Dzięki nim wielki, sakralny symbol stawał się ciałem jednocześnie dostępującym wyniesienia. Z dwóch elementów tworzyła się zupełnie nowa jakość, dla której trzeba było jednak znaleźć odpowiednią, muzyczną czy też poetycką formę.

Oto z biblijnych i baśniowych motywów tworzy poeta w *Osmędeuszach* własny, parodystyczny, a zarazem niezwykle tajemniczy system znaków, decydujących o niejednoznacznej wymowie całego utworu. Myślę przede wszystkim o tych „krociowych skarbach": brylantach, rubinach, złocie i srebrze, o których niemal od początku głośno w *Osmędeuszach*. Ich sławę wyśpiewuje ponuro Mahoniowy, potem nuci o nich ulicznie Infantka, plotkują Wianczarki. Gdy Przedstawiacz w dziecięcej wróżbie spyta o swój los, znakiem przeznaczenia staje się złota kula. Baśniowe skarby gromadzi i przechowuje Katakumbowa, postać tajemnicza, raz legendarna królowa cmentarza, kiedy indziej żebraczka, która przypomina nam Lizawietę ze *Zbrodni i kary*, w końcu – sama Pani Śmierć ze średniowiecznych moralitetów.

W cmentarnym oratorium Białoszewskiego i Heringa śmierć nie tylko wabi ludzi kosztownościami – ona zamienia ich w klejnoty. Jest to bowiem śmierć-kochanka, zwracająca się do ukochanego jak oblubieniec do oblubienicy w Pieśni nad Pieśniami. Różnica polega na tym, że w pieśni biblijnego śpiewaka klejnoty i drogie kruszce służą uwydatnieniu piękna żywego ciała, może nawet przebóstwieniu. W skardze Mani Łobuzki, a zwłaszcza w pieśni Katakumbowej tego metaforycznego przebóstwienia dostępują ludzkie szczątki. Biblijne brylanty i rubiny lądują w grobie, nie przeistaczają się jednak w trupi proch, nie grzęzną w rozkładającej się materii, nie zostają splugawione, unurzane w ludzkim błocie. Przeciwnie, trafiają po prostu tam, gdzie się rodzą, po to, by odmienić umarłych! To trup, rozkładające się ciało, suche kości, stają się tu prawdziwym klejnotem! Ciało nieżywego człowieka ulega w tych pieśniach jakiemuś magicznemu zabalsamowaniu pięknem i świętością. W ciemnym dole grobowym, pod ziemią, gdzie czekała je tylko materialna dezintegracja, dostępuje przemiany.

Baśniową cudowność uruchamiają tu plastyczne metafory, implikujące przemianę symboliczną i sceniczną bohaterów oratorium. „Zgubić kogoś rubinem na czerwono" znaczy rozkochać go w sobie (do czerwoności) lub zabić (do krwi), ale też zamienić w czerwień lub choćby ubrać w czerwoną koszulę. Białoszewski przy tym ani na chwilę nie zaprzestaje językowej gry z tekstem *Dziadów* – to przecież Gustaw „duszą i sercem gubi się w kochance"[28] – oraz ze stylistyką ulicznej pieśni. W *Osmędeuszach* metaforyczna magia kolorów zastępuje zbanalizowane, balladowe frazesy „gorącej miłości" i „krwawej rozprawy", zarazem jednak frazesy te są w niej łatwo rozpoznawalne, czają się pod podszewką poetyzmów, gwarantując ich dosadność. Ulicznica czy lump powiedzą: „zamalował go w papę". Przedstawiacz, igrając z plastycznym kontekstem ich potocznego wyrażenia, słowami Katakumbowej „zabrylantuje" swojego bohatera, co w skutkach okaże się o wiele groźniejsze, jednak stylistycznie, na poziomie pastiszu ulicznej śpiewki, równie dosadne i dowcipne. „Zabrylanto-

[28] A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, op. cit., w. 1254.

wać" można bowiem także włosy (brylantyną) lub się – w nocnej knajpie. Właśnie tak, na poziomie samego języka, baśń i biblijna Pieśń nad Pieśniami miesza się w *Osmędeuszach* z balladą, tworząc jeden stylistyczny – i meliczny! – splot.

Powązkowskie *Dziady*

Wyrazista granica, którą na początku sztuki wyznaczają Wianczarki: „Tu Parysów. Tu Budy. / Tu Powązki dla ludzi. / Tu dla nieboszczyków", biegnie w poprzek wszystkich partii weselno-cmentarnego oratorium. Jest to granica oddzielająca świat żywych od świata umarłych, świat ludzi od świata duchów, fizyczność od metafizyczności, przy czym owo wychylenie w zaświaty dokonuje się tu bardzo subtelnie, często za sprawą celebralnie wydłużonej głoski, biblijnej aluzji czy też jednego kapłańskiego gestu, który po chwili może stać się gestem żonglera. Kiedy Alojzy-do-spółki wyśpiewuje taki oto ciąg muzycznie pokawałkowanych słów": „Fant-fak-tem-się-sta-nie-i-miesz-ka-wtył-za-nim", sytuacyjnie jego partię możemy konkretyzować przynajmniej na trzy sposoby. Po pierwsze, jako specjalnie przedłużaną czynność ciągnięcia losów, które handlarz w obecności ciekawskich gapiów wydobywa powoli z tekturowej „katedry" zawieszonej na szyi. Po drugie, jako czynność przepowiadania losu Teosi, której mogiła znajduje się „w tył za nim", czyli za Sylwestrem, także już w grobie złożonym. W końcu, jako obrzędową czynność celebransa, który nawiązując do ewangelicznej historii Jezusa, głosem znad tekturowego ołtarza przypomina i rozpamiętuje historię śmierci (i zmartwychwstania?) bohatera oratorium. Wszystkie te drobne czynności mają u Białoszewskiego swoje konkretne zahaczenie w sytuacji podwórkowej i scenicznej, od niej wychodzą i do niej powracają. Zarazem jednak są zawsze czymś więcej, trafiają w inną rzeczywistość, niekonkretną, chwilową, ale doskonale wyczuwalną. Ktoś tu handluje, czaruje i modli się jednocześnie, dramat kochanków zamieniając w żałobną mszę czy cmentarne dziady[29].

[29] Na temat możliwych scenicznych konkretyzacji oratorium piszę w artykule *Osmędeuszowe partytury Mirona Białoszewskiego*, „Teatr" 1997, nr 11.

Dlatego też dramatyczny, wieloznaczny finał *Osmędeuszy*, w którym Pani Śmierć wabi Sylwestra swoją niezwykłą pieśnią, w każdym odczytaniu wymyka się literackiej kliszy, na której został zbudowany. Czym bowiem jest w literaturze samobójcza śmierć zawiedzionego kochanka? Nieopanowana namiętność Sylwestra do Katakumbowej – Pani Śmierci – najpierw zostaje w *Osmędeuszach* skarykaturowana poprzez nadmiar rubinowej czerwieni, a następnie podniesiona do rangi motywu, który skupia najważniejsze sensy sztuki. Katakumbowa, nieustannie kusząc Sylwestra rubinem, zaświadcza o nieodwracalności jego losu. Ale jednocześnie ta spersonifikowana śmierć rozkochuje go w sobie, co oznacza chyba jakąś funeralną tęsknotę Sylwestra.

Sylwester jest zrozpaczonym kochankiem, który odbiera sobie życie z powodów doskonale znanych w polskiej literaturze dzięki Mickiewiczowskiemu Gustawowi. Ona wyszła za innego, on przebija się nożem. Albo też, co bardziej pasuje do wersji balladowej, zabija ją i ginie z ręki kata. Ale w *Osmędeuszach*, podobnie zresztą jak w IV części *Dziadów*, ta śmiertelna rozprawa jest bardziej skomplikowana. Na trop rozwiązania jej zagadki natrafiamy w pieśni, która w istocie rodzi się z wielkiej, metafizycznej tęsknoty Sylwestra za miłością, spełniającą się tylko w niebie. W jego pieśni samobójczej, wyśpiewanej przez samą Panią Śmierć.

W Pieśni nad Pieśniami Katakumbowej Ludwik Hering – jej autor – zamknął nie tylko gorące uczucie do Sylwestra, ale także niezwykłą wizję pośmiertnej przemiany. Katakumbowa, jak to śmierć, koniecznie chce zatrzasnąć chłopaka w mogile. Chce go schować, ale nie pochować – grobowy dół będzie ich miłosnym łożem. By nikt nie zakłócał im osobności, Katakumbowa zaciera po nim ślady, nakrywa grób liśćmi i darniną. Tworzy ciepłe legowisko, w którym ciało Sylwestra zaczyna rosnąć niczym ciasto. Pani Śmierć zdaje się wcale nie uśmiercać, przeciwnie – chroni i pilnuje wzrostu. Dopiero pod jej opieką kochanek naprawdę dojrzeje, stanie się tym, kim ma się stać. Śmierć jest zaborcza, ale też opiekuńcza, chce mieć Sylwestra na własność, obiecując mu skarby, on sam stanie się jej skarbem, jeżeli tylko wejdzie do grobu. Katakumbowa oczywi-

ście zabija Sylwestra, bo przecież taka jest jej powinność – oczy chłopca mętnieją, włosy zostają pogniecione, chociaż podobny efekt przynosi także miłość. Jednocześnie stroi go, przyozdabia. Sylwester pod wpływem jej coraz bardziej namiętnej miłości nie tylko rośnie, ale też rozkwita, staje się piękniejszy. Śmierć unieśmiertelnia Sylwestra, zamieniając go w prawdziwe dzieło sztuki! W tej postaci jej kochanek przetrwa wieczność, podczas gdy ona, w swojej miłosnej namiętności, wije się i spala. „Żadnej jemu po mnie", wykrzykuje w zapamiętaniu Pani Śmierć, a jej ostatnie słowa można rozumieć dwojako: na żadną nawet nie spojrzy po jednej nocy spędzonej ze mną, ale też: po tej śmierci już żadna Sylwestra nie dosięgnie! I nikt w to nie wątpi, bo spotkanie ze śmiercią, nawet miłosne, przeżywa się tylko raz.

W paradoksalnych słowach Katakumbowej czai się jednak sugestia nieśmiertelności. Właśnie dlatego Sylwester tak bardzo chce umrzeć lub też – tak trudno oprzeć mu się miłosnej pokusie śmierci. Wierzy, spodziewa się, wie, że za grobem czeka go nowe życie, gdzie oczywiście spotka swoją ukochaną. To przecież jej głos wzywa go zza grobu. I w tym właśnie parysowski sztukmistrz najbardziej przypomina Mickiewiczowskiego Gustawa. Tak jak on zdaje się wierzyć w „łańcuchowe" połączenie z duszą kochanki, której ciało błąka się gdzieś po pokojach rzeźnika, i tak samo jak Gustaw za wszelką cenę dąży do skrócenia łańcucha. Jak głosi Gustaw, dopiero

> Gdy nad podłym wzbijemy się ciałem
> Złączy się znowu w jedność, dusza z duszą zleje[30].

Dlatego też obaj postanawiają przebyć drogę do nieba miłości w tempie przyspieszonym. Łamiąc wszelkie prawa, wygłaszają niezwykłe wiersze na cześć najwyższego z uczuć, po czym przebijają się nożem. Obaj też w dążeniu do absolutnej jedności z kochanką nie zwracają uwagi na przestrogi ludowych pieśniarzy. Infantka w *Osmędeuszach* śpiewa w istocie uliczną wersję obrzędowych nauk Guślarza:

[30] A. Mickiewicz, *Dziady*, część IV, op. cit., w. 268-271.

Kto chce do nieba, na skórce chleba
dla biednej wzlecieć sieroty
niech na niej tu się teraz opuści
bo takie ludzkie obroty.

Ten żebraczy morał staje się w jej pieśni – i w całym oratorium – ważnym komentarzem do samobójczej śmierci Sylwestra. Sztukmistrz bowiem, popełniając samobójstwo, narusza prawo „ludzkich obrotów", a na dodatek wcale nie dostaje się do nieba! Jak Gustaw, pod postacią upiora trafia z powrotem na ziemię, by spotkać swoją kochankę. Staje twarzą w twarz z Teosią trumienną i – tu zaczynają się kolejne kłopoty interpretacyjne. Wygląda na to, że z ich dwojga naprawdę żyje tylko ona. Podobnie jak kochanka Gustawa, Teosia wyszła za mąż i jeszcze nie zdjęła ślubnego welonu, chociaż w oczach zrozpaczonego romantycznego kochanka wydaje się już trupem. Niewykluczone jednak – tu odwracamy naszą upiorną konstrukcję – że cała ta dramatyczna bieganina Sylwestra z wieszakowym trupem Katakumbowej to tylko udanie i zwykła maskarada przewrażliwionego artysty, a jedyną prawdziwą ofiarą będzie w *Osmędeuszach* Teosia. Z tych dwojga to ona umiera naprawdę, chociaż wiadomo, że istnieją co najmniej trzy odmiany śmierci, o czym rzecz jasna dowiadujemy się od Gustawa.

Oto jak Białoszewski komentował jego monolog:

> Jest zakochany. Niecierpliwy. Histeryk. Przebija się. I żyje. Zabija. I dalej gada. Jako trup? Niby sam to mówi. Ale on mówi i o niej, że umarła. A ona żyje. I on żyje. On tak naprawdę to nie chce przestać żyć. Dlatego nie trup i nie kryminał. Jej też nie poćwiartuje. Wystarczy pomyśleć, wyobrazić sobie coś, i to już satysfakcja. Po co to zaraz dosłownie spełniać? Nawet się wie przecież, że się tego nie zrobi. Ale pomyślenie sobie słowa. Słowa rozpaczy. Ostrzeżenia: ostrzeżeń w ogóle. Gustaw gasi świece. Odprawia swoje nabożeństwo. Narzeka. Błaga. Grozi. I wywleka. Te najosobistsze. Najwstydliwsze. Wizje. Mrzonki. I ciarki. O pogrzebie, własnym. Straszy sobą. Po to się przebija. Świece też coś mają z tego. [...] Niby wariat. Pół. A może i wcale. [...] Cały Gustaw jest naiwny. Niby to. Mówi się tu po szkolnemu. Człowiek dorosły nie przyznaje się do tych błazeństw[31].

[31] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 38.

Monolog Gustawa to dla poety dramatyczny i jednocześnie nieco komiczny spektakl, grany głównie przed samym sobą. W epatowaniu księdza urojoną śmiercią i szaleństwem, w magicznym, ale przecież udawanym samobójstwie, w śpiewie, w wybuchach śmiechu i w cmentarnej powadze, pogłębionej obrzędowym gaszeniem świec, Białoszewski dostrzega obraz prawdziwego cierpienia, a zarazem teatr i „ćwierćzabawę", której świadomy jest sam Gustaw – własną zbrodnię nazywa przecież kuglarstwem! Przeżywać tragedię miłosną, cierpieć naprawdę, a zarazem zdawać sobie sprawę z własnej naiwności, a nawet śmieszności, wstydzić się jej i tym bardziej coraz piękniej i namiętniej eksponować – o takim uczuciu mówił Białoszewski, charakteryzując Mickiewiczowskiego bohatera.

Komentarz Białoszewskiego do IV części *Dziadów* z powodzeniem możemy czytać jak autorską kryptoanalizę *Osmędeuszy*. W *Osmędeuszach* i w wypowiedzi Białoszewskiego z 1967 roku charakterystyczny jest dystans autora wobec tragedii obu kochanków, jednoczesne zaangażowanie w ich uczucia i wspólny, sensacyjny ton, w jakim mówi się o ich zbrodni. Tragiczny, choć nie spełniony czyn romantycznego kochanka zostaje tu sprowadzony do rzędu krwawej rozprawy na Czerniakowie czy Powązkach! Klimat charakterystyczny dla melodramatu daje się odczuć nie tylko w *Osmędeuszach*. Dominuje on w wielu balladach i, co ciekawsze, w poetyckich komentarzach Białoszewskiego do sztuk czy wybranych wątków z tzw. „repertuaru klasycznego"[32]. U Białoszewskiego melodramat pojawia się w zastępstwie tragedii, dramatu losu. Jest bliższy życia, konkretu ulicy i zwykłych ludzi, kryjąc w sobie jednocześnie ten sam, co tragedia, ładunek namiętności i nierozwiązalnej tajemnicy ludzkich uczuć. Dla Białoszewskiego IV część *Dziadów* była szlachetnym melodramatem o rysach maskarady.

Podobnie *Osmędeusze* – historia pewnej zawiedzionej miłości sztukmistrza z warszawskiego przedmieścia, za-

[32] Według autorów *Słownika teatralnego* z 1824 melodramat jest jednocześnie „kancelarią sądu kryminalnego i rejestrem drobnomieszczańskich przestępstw". B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku (z historii tragedii nieregularnej)*, tłum. E. Szrojt, „Dialog" 1967, nr 11.

mknięta w cyklu arii i recytatywów, przywodzących na myśl zarówno barokowe oratorium, jak i pierwotną, „operową" wersję *Dziadów*. Związek *Osmędeuszy* z arcydramatem Mickiewicza nie wyczerpuje się na poziomie słownych aluzji. Czyż kolejne wystąpienia powązkowskich „zasmucaczy" nie przypominają cmentarnego obrzędu wywoływania duchów, które w końcu zjawiają się na scenie, by odegrać wielki finał miłosnej i śmiertelnej namiętności? Chór Wianczarek odpowiednio skomentuje ich dramat. Podobnie synkretyzm rodzajowy sztuki, wychylenie Białoszewskiego w stronę poezji melicznej i „pierwiastkowej", a także świadomie potęgowana niejasność całej historii zdaje się być pastiszowym nawiązaniem do *Dziadów* części II i IV. Przede wszystkim jednak Sylwester – makatkowa replika romantycznego kochanka – na poziomie fabularnym i ideowym zbliża do siebie oba dramaty. Sylwester, podobnie jak Gustaw, stara się o rękę pięknej panny i jak on zostaje odtrącony. Jego miejsce u boku Teosi zajmuje bogatszy pan. Chodzi śladami Gustawa: pod okno ukochanej, na jej ślub. Zgrywa się, biega na cmentarz, kilkakrotnie podejmując samobójcze próby, wreszcie, targany ogromnymi emocjami, zabija się, ale nie umiera. Tak jak Gustaw wygłasza hymn do miłości i jak on odgrywa tragiczną komedię.

Sylwester czy może Przedstawiacz? Oczywiście sam Białoszewski – po raz kolejny kreując w swoim teatrze pewną ironiczną sytuację, która pozwala mu przeżyć prawdziwy wstrząs i prawdziwe miłosne ukojenie. Kreuje ją wspólnie z Heringiem, co tworzy dodatkowy kontekst finału *Osmędeuszy*. W nieprzypadkowej roli, recytując nieprzypadkowe słowa przeżywa być może to, co zdarzyło mu się doświadczać podczas lektury monologu Gustawa. Wkrótce sam go zagra. Na razie wkłada czerwoną koszulkę Sylwestra i, jak dziecko, wskakuje do ballady, by udawać śmiertelnie zakochanego, bo przecież

> Człowiek dorosły nie przyznaje się do takich błazeństw. Nie wypada. To jest źle widziane. Nie na poziomie. Do tego nie wiadomo jak się wtedy zachować. Nawet kiedy komuś mówiłem, że tak się naprawdę kocha, męczy, narzeka, czuje, chce się przebijać i nie może.
>
> To nie –
>
> – nieee

– no przyznaj się, no tak
– e...niee
To ja już idę na ustępstwo:
– no przed samym sobą
– e!
– w półzasypianiu.
– no – może (?)
No i gadaj z nimi. A ja tylko wiem to, że chciałbym coś takiego na to uczucie napisać[33].

Takie dzieło powstało, to *Osmędeusze* – parafraza *Dziadów* części II i IV, oratoryjnie wyśpiewana w awangardowym teatrze.

[33] M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, op. cit., s. 38.

PROSTE RACHUNKI
(*Działalność*)

Gramatyka egzystencji

W *Wiwisekcji*, *Lepach*, *Szarej mszy*, *Wyprawach krzyżowych* Białoszewski nagłe, przypadkowe spięcia semantyczne czynił wehikułem scenicznej fantastyki i symbolicznych objawień. Korzystając z „dziecinnie" prostych mechanizmów prowokowania słownej polisemii, nieustannie poruszał się na granicy wielkiego mitu i groteskowej mistyfikacji. Swoiście naśladując „cudzą" mowę, sprawdzał poznawczą moc tradycyjnych języków wykreowanych dla opisania egzystencjalnej sytuacji człowieka, ekspresji jego uczuć i metafizycznych intuicji. Demaskując mechanizm symbolicznych projekcji, pytał o możliwości obiektywnego poznania rzeczywistości. Jednocześnie, w ucieczce od myślowej abstrakcji, tworzył i konkretyzował na scenie własną mitologię.

Ze *Żmudu* i *Stworzenia świata* znikają groteskowe projekcje, parodystyczne anegdoty, szczątkowe fabuły. Bohaterowie tych momentalnych etiud z Programu Trzeciego przestają być osobami wyobraźniowej zabawy, dzięki której nieustannie zmieniali swoją migotliwą tożsamość. Do pewnego stopnia stają się syntetycznymi manekinami, poruszanymi językiem scenicznego „przekładu" życia na znaki. Zbierając swoje dotychczasowe doświadczenia, wespół z Ludwikiem Heringiem tworzy Białoszewski dwie wizje świata ujętego w odrębne systemy znaków: logiczny i estetyczny. Same przekłady traktuje poeta jak zabawny eksperyment, zupełnie poważnie jednak oceniając życiowe

skutki wypróbowywanych tu sposobów poznania / przeżywania rzeczywistości. W *Żmudzie* punktem dojścia staje się algebraiczny wzór zautomatyzowanej egzystencji, napędzanej nigdy nie zaspokojonym dążeniem do intelektualnego poznania jej mechanizmu. W finale *Stworzenia świata* wybrzmiewa za to radosna oda na cześć życia, dzięki intuicji i wyobraźni nieustannie zamienianego w spełnione dzieło sztuki, istną symfonię. Białoszewski przekonuje się ostatecznie, iż o kształcie, jakości i smaku egzystencji decyduje samo nastawienie poznającego podmiotu lub też, ujmując to zagadnienie w perspektywie konkretnych działań artystycznych, znakowy filtr, przez który przepuszcza się strumień życia. Dlatego po tych dwóch eksperymentalnych syntezach z emfazą wyśpiewa historię miłości Sylwestra i Teosi w jej kilku równoległych wariantach: ulicznym, balladowym, baśniowym, obrzędowym, literackim. Jednocześnie pytanie o możliwość zapanowania nad rzeczywistością, odnalezienia i zamknięcia w słowie jej obiektywnego kształtu, pozostaje w *Osmędeuszach* aktualne. Przedstawiana tu historia rozwija się w wielu kierunkach, przybierając tajemnicze kształty, głęboka i piękna w swej symbolice, wymyka się każdej próbie opisania.

W sztukach Programu Czwartego poeta konsekwentnie rozwija swój eksperyment. Urzeczony, ale też zmęczony językowym bogactwem semantycznym, bogactwem ocierającym się o dyssemię, pisze sztuki napędzane niemal wyłącznie siłą przekształceń gramatycznych. Chodzi tu o coś więcej niż „perypetię samego wysłowienia", z której wcześniej wyłaniały się jego „groteskowe światy semantyczne: zdarzenia, postacie, realia, anegdoty"[1]. Oczywiście słowna perypetia jako wehikuł akcji nie znika z ostatnich sztuk Białoszewskiego, jednak bardziej niż sceniczna „imitacja samoczynnych mechanizmów mowy" – przejęzyczeń, błędów językowych – interesuje poetę teatralizacja gramatyki języka. Wystawiając *Działalność* czy *Imiesłów* Białoszewski pyta bowiem o kształt ludzkiej egzystencji nie poddanej w ogóle znakowemu modelowaniu, a poszukując niejako

[1] J. Sławiński, interpretacja *Ballady od rymu*, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, op. cit., s. 414.

presemantycznej sfery życia, koncentruje się na asemantycznej sferze języka – syntaktyce. Można powiedzieć, że gramatyka języka odsłania w jego sztukach gramatykę egzystencji. Życiowe funkcje bohatera *Imiesłowu* odpowiadają językowym funkcjom granej przez Białoszewskiego części mowy. Proces narodzin i śmierci w *Pani Koch* znajduje swój ekwiwalent w fonologii.

W sztukach Programu Czwartego także sam teatr ostatecznie ujawnia swoją gramatykę. Najbardziej skonwencjonalizowaną formą wypowiedzi teatralnej bywają tu autorskie didaskalia. Z poziomu gotowych wypowiedzi w tradycyjnym dialogu scenicznym schodzimy na poziom wypowiedzi dopiero wykluwających się, jawnie eksponujących swoją strukturę – składniową, morfologiczną i fonetyczną. Z poziomu fabuły i akcji trafiamy na poziom elementarnego, niemal automatycznego działania aktorów. Czy taki językowo-życiowo-sceniczny „gramat" będzie jeszcze prawdziwym dramatem? Pytanie to, ukryte w jednorazowych terminach, wymyślonych przez poetę dla opisania strukturalnej specyfiki jego „syntez", pobrzmiewające w autorskich wskazówkach, a nawet dialogach postaci, nieustannie prowokuje nas do refleksji nad istotą sztuki teatralnej – i samego życia.

Gdzie się znajduje ów elementarny poziom ludzkiego działania i aktorskiej gry, z którego wykluwa się dramat i teatralne widowisko? Czy transponowany na scenę ludzki dramat istnienia nie jest raczej dramatem poznania, nazywania i zerwanej komunikacji?[2] Czy samo słowo – wieloznaczne, nieadekwatne, mylące, oddzielające człowieka od rzeczywistości – nie stanowi najważniejszej przyczyny konfliktu, buntu, zdrady, wyobcowania, rezygnacji? Niewykluczone, że pierwotny mechanizm ludzkiej egzystencji dramatem pojmowanym jako konflikt (idei, racji, charakteru) staje się dopiero wtedy, gdy z jakichś powodów przestaje prawidłowo działać, gdy np. dodamy do niego naszą zewnętrzną interpretację albo postawimy niepotrzebne pytanie. A może o dramacie nie decyduje konflikt postaci, bariera języka, skłonność do projekcji i refleksji,

[2] Por. G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym. Rzeczywistość czy złudzenie?*, Wrocław 1977.

ale ludzkie przeznaczenie, los, o którym tak wiele słyszeliśmy w *Osmędeuszach*? Czy uda się go wytropić na elementarnym poziomie życia i przedstawić za pomocą najprostszych działań i wypowiedzi? Przekonamy się o tym za chwilę czytając cztery „gramaty" Białoszewskiego. Jako pierwszą w Teatrze Osobnym grano *Działalność*.

Prolog

Na scenie w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego, podobnie jak w Teatrze na Tarczyńskiej, nie było miejsca na bogatą scenografię. Mimo to w dniu premiery *Sześciu sztuk*[3] w pokoju Białoszewskiego pojawiła się zwisająca z góry, ruchoma kurtyna. „Wzdłuż sceny sznur zesupłany po środku. Na nim dwie kotary po bokach" – czytamy w didaskaliach do *Działalności*. Kurtyna od początku była rozsunięta i niczego nie zasłaniała. Po drugiej stronie ruchomej ściany teatralnego pudełka nie było nic, nawet scenicznej „głębi" (nie pozwalał na to metraż nowego mieszkania poety), jednak dzięki kurtynie istniał teatr – miejsce, w którym się gra, działa, robi się coś z niczego lub z czegoś innego. Poza kurtyną na scenie Teatru Osobnego nie ma nic – ona sama staje się jednak esencją teatralności.

Oto postaci pierwszej sztuki: Działacz i Działaczka. Wchodzą na scenę, po czym „stają na podwyższeniach za dwiema (symetrycznie) kotarami, drapując się w nie jednocześnie". Zamieniają prymitywną kurtynę w dwie trybuny, a zarazem w hieratyczne szaty – kapłańskie, sędziowskie – które w teatralny sposób wywyższają ich, gestom i słowom dodając koturnowej powagi. „Na pierwsze działanie [Działacz i Działaczka] odwracają się ku sobie z gestami wyolbrzymionymi przez rękawy kurtyn, przedłużonymi sznurami". Nadnaturalnej wielkości, w szatach do ziemi, z wydłużonymi rękami – bohaterowie sztuki przypominają teraz baśniowych czarodziejów albo kapłanów nieznanego obrzędu. Może tego, który, zdaniem historyków, dał początek wszelkiemu teatrowi? Działacz i Działaczka ożywiają własnymi ciałami teatralną kurtynę, by – zatrzymując się na

[3] Na program składały się także dwie sztuki L. Heringa: *Peruga, czyli szwagier Europy* i *Szury*.

granicy konwencjonalnego teatru – zagrać sam teatr. Przebierają się w teatralną zasłonę, oddzielającą świat realny od świata symbolicznej kreacji, chcąc, jak kapłani, sędziowie, propagandowi krzykacze czy w końcu aktorzy, zyskać na chwilę niedostępną zwykłym śmiertelnikom moc działania i tworzenia. Choćby na pozór.

Działanie bohaterów sztuki stanowi elementarną formę współzawodnictwa: przeciąganie sznura, na którym zawieszono kotary. Chodzi jednak o coś więcej niż o zwykłą próbę sił. Sznur, którym posługują się Działacz i Działaczka, jest zasupłany. Pomiędzy nimi wisi wielki węzeł. Być może jest to znak konfliktu, który podzielił bohaterów Białoszewskiego na płci, uczynił z nich strony, a potem zmusił do nieustannej rywalizacji względnie współpracy, lub też znak zagadki, przed którą staje każdy człowiek, pytając o sens własnego życia. Zamiast odgrywać przed widzami spektaklu kolejną – historyczną lub współczesną – wersję ludzkiego dramatu, Działacz i Działaczka „przeciągają na dwie strony i rozsupłowują na swoje połowy sznur", na którym wisi kurtyna.

Na scenie panuje zrazu całkowita symetria: dwie zasłony po obu stronach sceny połączone są sznurem zawęźlonym dokładnie pośrodku. Podobna symetria zauważalna jest w pierwszych kwestiach Działacza i Działaczki, które tworzą swoisty prolog *Działalności*. Przypuszczam, że bohaterowie sztuki wypowiadali je na wejściu, tuż przed wstąpieniem na podwyższenia za kotarami:

DZIAŁACZKA: co się dzieje
DZIAŁACZ: nic, niech
DZIAŁACZKA: się dzieje
co

W zapisie ciągłym dwie kwestie Działaczki i jedna Działacza tworzą następujący układ: „co się dzieje nic / niech się dzieje co". Po obu stronach ciągu znajdują się dwa, niemal lustrzane pytania Działaczki: „co się dzieje" i – czytane od tyłu – „się dzieje co". Pomiędzy nimi, jak gdyby na ich styku, znajdują się dwa niewielkie słowa „nic" i „niech", wypowiadane przez Działacza. Dzieli je zwykły przecinek i przepaść oddzielająca nicość i byt. Dra-

mat Białoszewskiego rozpoczyna się pomiędzy owym „nic" i boskim „niech", znanym z Księgi Rodzaju, dzięki któremu drugie pytanie Działaczki brzmi także jak polecenie czy nawet rozkaz: „niech się dzieje co". Coś!? Niezupełnie, ponieważ to drugie „co" Działaczki, choć w kontekście biblijnego „niech" – a jest to dla wstępnych partii *Działalności* kontekst podstawowy, choć sygnalizowany tylko jednym słówkiem – brzmi niemal jak „coś", „czymś" (a więc bytem) jeszcze nie jest. Jest czystym aktem. Działaczka nie pyta przecież „co jest", ale: „co się dzieje". Zrazu nie dzieje się nic, po chwili jednak, po przecinku, po słowie, już dzieje się coś, już jesteśmy po stronie kreacji, choć jeszcze nie po stronie stworzenia. Ale tam autor nas nie zabierze, ponieważ w samym akcie, w ludzkim działaniu odkrywa on rudymentarną – i stricte teatralną – formę istnienia. Działacze z definicji nie są przecież kreatorami, ale aktantami. Na pytanie „co" Działacz odpowiada: „działanie". Działaczka nazwie je „pierwszym".

„Pierwsze działanie" polega na dodawaniu czegoś do niczego. Tym „czymś" w boskim procesie kreacji jest oczywiście słowo i gest. Przed słowem i gestem nie ma „nic", ze słowa i gestu rodzi się byt – w samym więc słowie i samym geście mieści się boska – i teatralna – potencja. By do niej dotrzeć, by uruchomić energię pierwszej kreacji, Białoszewski dokonuje czegoś w rodzaju scenicznej fenomenologii samego mówienia i działania. Słuchając mechanicznie i na przemian wypowiadanych słów Działacza i Działaczki oraz obserwując ich nie mniej mechaniczne, ograniczone i ściśle określone ruchy, uczestniczymy w procesie pączkowania i wykluwania się elementarnego sensu. Jak działa specyficzny dialog Działacza i Działaczki? Jest to w istocie kolejna wersja gry w słowne skojarzenia, polegająca tym razem na dodawaniu do siebie słowotwórczych cząstek wyrazów – rdzeni i afiksów – w taki sposób, by zazębiając się o siebie, tworzyły wieloznaczne ciągi na bieżąco konstruowanych wyrazów i wyrażeń. Z kolei specyficzne „działanie" aktorów stanowi rodzaj pantomimicznego „komentarza" akcji werbalnej. Głośno brzmiące słowo wyprzedza tu gest, gest z kolei zakotwicza słowo w konkrecie ciała i przestrzeni, poświadczając lub sugerując jego nie zawsze dostrzegane znaczenie. Działacz i Działaczka,

skandując cząstki kreowanych słów, wykonują podstawowe gesty dawania, brania, dzielenia, uświadamiając nam ich rudymentarne znaczenie w życiowo o wiele bardziej skomplikowanym procesie ludzkiego „działania".

W mitycznym „stań się", z którego wyrasta kosmiczny gmach boskiego stworzenia – i teatralny spektakl – poeta dostrzega „działanie" pierwsze i podstawowe: dodawanie. Jak wiadomo, dodawanie jest także podstawowym i pierwszym działaniem matematycznym. Nieprzypadkowo więc słowne i sceniczne „działania" bohaterów Białoszewskiego przypominać będą działania matematyczne, kolejno: dodawanie, odejmowanie, dzielenie i mnożenie, a cały dramat – jednocześnie lekcję gramatyki i arytmetyki.

Akt pierwszy – dodawanie

DZIAŁACZ: działanie
DZIAŁACZKA: pierwsze
DZIAŁACZ: do
DZIAŁACZKA: dawanie
DZIAŁACZ: do
DZIAŁACZKA: do
DZIAŁACZ: dań

Pierwsze działanie w procesie tworzenia to czyste „dodawanie" „do-dań" lub też „dawanie" samych „dań", czyli ukryty w niepozornym prefiksie „do" – trzykrotnie tu do siebie dodanym – akt przekazywania czegoś, zwiększania poprzez gromadzenie, wzbogacania o coś. Nieważne, o co. Pytanie Działaczki: „co dane" pozostaje bez jednoznacznej odpowiedzi, ponieważ w tym „działaniu" chodzi o wyeksponowanie samej czynności, na którą składa się słowo i gest. Działaczka „pyta ręcznie", a Działacz odpowiada „wyciągając ręce dająco":

DZIAŁACZKA (*pyta ręcznie*): co dane
DZIAŁACZ (*wyciąga ręce dająco*): do
DZIAŁACZKA (*biorąco*): rąk
DZIAŁACZ (*dodająco*): ręce
DZIAŁACZKA (*dodająco*): do
DZIAŁACZ (*dodająco*): góry
(*Działaczka – ręce do góry*)
dodałaś sobie

Można ten dialog przeczytać na kilka sposobów, np. następująco: „co dane do rąk / ręce". Podawanie rąk czy dawanie czegoś „z ręki do ręki" jest równie elementarne, jak przyrostek „do" „dodany" do czasownika „dać". Żeby komuś coś dać, choćby kawałek chleba, trzeba wykonać gest dłonią. Żeby o tym powiedzieć, trzeba do czasownika „mieć" w jego archaicznej formie „jąć" (obecnej do dziś w takich czasownikach, jak „pojąć" czy „ująć") dodać okruch słowa – prefiks. Gdy wypowiadanemu słowu towarzyszy gest, przepaść pomiędzy słowem i czynem znika, na moment wracamy do biblijnego raju, w którym słowa miały magiczną moc działania. Tę boską moc reaktywuje kapłan w obrzędzie mszy świętej, gdy wznosząc do góry ręce i wypowiadając słowa: „Pan z wami", staje się pośrednikiem między niebem i ziemią. Być może dlatego Działaczka, niczym pierwszy człowiek na słynnym fresku w Kaplicy Sykstyńskiej, otrzymawszy owo niewidzialne „coś" z rąk Działacza – tego, który przed chwilą wypowiedział boskie „niech" – własne ręce podnosi do góry. W tym momencie, ubrana w hieratyczne szaty, stojąc na podwyższeniu, także przypomina kapłana w chwili konsekracji. „Dodałaś sobie" – stwierdza Działacz, mówiąc o użyczonej przez siebie dodatkowej parze rąk, która sterczy teraz nad ramionami Działaczki niczym skrzydła anioła, albo też mówiąc o samym, dodanym sobie przez Działaczkę, znaczeniu. W imitowanym na scenie Teatru Osobnego akcie stworzenia gdzieś bardzo głęboko kryje się więc także akt przebóstwienia, kontrolowany jednak świadomością ludzkich projekcji.

Głośna pantomima Działacza i Działaczki nieprzypadkowo przypomina rozmowę dorosłego z dzieckiem, które dopiero uczy się mówić i nie rozumie abstrakcyjnego znaczenia słów. „Pierwsze działanie" w sztuce Białoszewskiego nosi bowiem zarówno ślady uniwersalnego mitu ludzkości, jak i osobistego mitu dzieciństwa. W dziecięcym gaworzeniu elementarne słowa lub choćby cząstki słów – „do", „da" – odzyskują na chwilę swoją dawną motywację, którą dorośli wykryć mogą jedynie w wyniku żmudnych badań nad historią języka lub w nagłym, poetyckim olśnieniu słowem. Jak wiemy, obie drogi językowej rewelacji były Białoszewskiemu bardzo bliskie. W „pierwszym" działa-

niu bohaterów dramatu kryje się także osobista trauma Białoszewskiego. W na poły automatycznym „działaniu" werbalnym i ruchowym Działacza i Działaczki – „ręce do góry" – słychać bowiem i widać dramatyczną scenę z okupowanej Warszawy. Ten uniwersalny gest pod-dania się przeciwnikowi ujawnia w wykreowanej przez Białoszewskiego scenie swój ukryty, może pierwotny sens z-dania się na łaskę niebios, symbolizowanym gestem ręki wyciągniętej w górę, do Boga. Pamiętajmy, że w przedstawieniu Białoszewskiego ten uświęcony gest aktorzy wykonują jak gdyby mimochodem, w trakcie „drapowania się" w teatralną kurtynę.

Akt drugi – odejmowanie

DZIAŁACZKA (*odejmuje ręce od góry*): oddane sobie –

Działaczka opuszcza wcześniej podniesione – „dodane" górze – ręce, komentując ten ruch jako „oddawanie sobie" poprzez analogię do „dodawania sobie". Już wiemy, że ta prosta manipulacja językiem polega na zamianie przedrostków. Przedrostek „do", znamionujący w dramacie kreację, powiększanie, połączenie, zostaje zastąpiony przedrostkiem „od", obarczonym „ujemną" funkcją od-bierania, od-ciągania, od-wiązywania, czy w końcu ode-jmowania. Działaczka, „dodając sobie" ręce, odjęła je „od góry", zrywając niejako symboliczny związek z niebiosami. Po geście stworzenia, łączności i oddania się w opiekę, w którym spotykają się ręce człowieka i jego Stwórcy, następuje gest rozłąki, odejścia, zdania się człowieka na siebie samego. W prostym działaniu Działaczki kryje się więc kolejny kosmiczny i życiowy akt – akt zerwania więzi z Bogiem i rodzicem. Nie tylko w działaniu, także w mowie, a dokładniej: w ciągle na nowo przekształcanym rdzeniu „jąć", tym razem ze znakiem minus:

DZIAŁACZ (*ujemnie*): ujmujące
DZIAŁACZKA: prze
DZIAŁACZ (*przejmuje jej sznur*): jmujące

Dla Działacza, obserwującego gesty partnerki, zerwanie z „górą" będzie „ujmujące" – redukujące i chwytające,

przy czym znaczenie dosłowne czasownika „chwytać" jest tu równie istotne, jak jego znaczenie przenośne. Gest Działaczki jest „chwytający" za serce, ponieważ kryje się w nim odwaga i determinacja – wyobraźmy sobie człowieka, który opuszcza nagle ręce przed celującym w niego wrogiem i śmiało rusza do przodu. Niewielka wskazówka Białoszewskiego: „ujemnie" każe jednak przypuszczać, że Działacz przejawia raczej ironiczny stosunek do zdeterminowanej Działaczki. W jej odważnym geście zawiera się także postanowienie „chwycenia" spraw we własne ręce. Działaczka chwyta w związku z tym sznur, sygnalizując istotę swego działania pojedynczym prefiksem „prze" – jak „przejąć", ale także „przejmować się", wszak podjęta przez nią decyzja do łatwych nie należy, o czym informuje Działacz, przejmując od niej sznur. Od zbudowanego na spółkę z Działaczką słowa „prze-jmujące" odejmuje następnie niewielką cząstkę i przekształca je w słowo „prze-jąć", przeciągając na swoją stronę linę, którą tymczasem przejęła od niego Działaczka, jako że i czasownik był zwrotny. Przez chwilę przeciągają między sobą sznur. Sytuacja zmieniła się więc radykalnie. Pion bosko-ludzkiej łączności zostaje zastąpiony poziomem międzyludzkiej, ziemskiej rywalizacji.

Dalsze akty – dzielenie i mnożenie

Po chwilowej próbie sił Działacz i Działaczka, pod wpływem wypowiadanych, a raczej analizowanych słów, zaczynają na zmianę „okręcać się" pod sznurem. Przejmując swój kawałek sznura, „przejmują się" – sobą i siebie – wspólnie i nawzajem. Ruch okręcenia się pod sznurem ukonkretnia ukryty walor czasownika zwrotnego, którego rdzeniem – przypomnijmy – jest dawne „jąć" czyli „mieć". „Przejąć się" kryje w sobie czynność brania, ogarniania siebie własnym gestem, brania samego siebie przez się. Owo okręcanie się pod liną okazuje się na dodatek, podobnie jak sam czasownik, przechodnie – działanie Działaczki „samo przez się" udziela się też drugiej osobie, Działaczowi. Udziela mu się zresztą nie tylko czasownik. Także czynność Działaczki, w której rozpoznajemy gest miłosnego uścisku i opiekuńczego przygarniania, oraz samo „prze-

jęcie", obawa, strach Działaczki. Współczesne derywacje i współczesna składnia dawnego „jąć", momentalnie ożywiane i ujawniane przez Białoszewskiego, wyrażają teraz niezwykle istotne przewartościowanie w ludzkim „działaniu" bohaterów jego sztuki. Działacz i Działaczka już nie przeciągają sznura, po chwilowej rywalizacji wspólnie dzielą linę i własne życie w związku miłości i współczucia.

W dramacie Białoszewskiego dzielenie życia przez dwoje podzielonych w jakimś mitycznym prawieku ludzi przypomina zabawę ze skakanką, a zarazem proste rachunki. Nie bez znaczenia pozostają tu słowne aluzje do arytmetycznych działań. Działacz i Działaczka, okręcając się pod sznurem, raz są w liczniku, a raz w mianowniku tego ruchomego ułamka:

DZIAŁACZKA (*odbiera swój sznur, okręca się pod nim*): się
DZIAŁACZ: jąć
DZIAŁACZKA (*okręca się*): prze
DZIAŁACZ: z
DZIAŁACZKA: prze z
DZIAŁACZ (*okręca się pod swoim sznurem*): się
DZIAŁACZKA (*okręca się*): samo
DZIAŁACZ (*okręca się*): się
DZIAŁACZKA (*tyle ile Działacz*): udziela ilorazy?

„Ilo-czynu" – odpowiadają wspólnie na pytanie Działaczki, a następnie „rozhuśtywują rytmicznie sznury ku sobie". W każdym ludzkim „czynie" potwierdza się pierwotny podział, ale zarazem każdy „czyn" oparty na „przejęciu" – się kimś, czyjegoś „działania" – prowadzi do zjednoczenie i pomnożenia. Tylko dzięki temu ten zantagonizowany świat ciągle trwa. Właśnie tak rozumiem eliptyczny i bardzo enigmatyczny dialog bohaterów Białoszewskiego, potwierdzany ich nieustannym „działaniem".

Epilog – suma działań

Sznur podzielony na pół, czyli na dwa, huśta się rytmicznie – kawałki liny zbliżają się do siebie i oddalają. Sceniczna i życiowa maszyneria działa już na pełnych obrotach. W rytm huśtających się sznurów Działacz i Działaczka do-

konują ostatecznego rachunku swoich dotychczasowych „działań”:

DZIAŁACZ: po
DZIAŁACZKA: dzieliło
DZIAŁACZ: się
po
DZIAŁACZKA: działo
DZIAŁACZ: się
po
DZIAŁACZKA: działało
DZIAŁACZ: się
po
DZIAŁACZKA: liczyło
DZIAŁACZ: się
po

Tak brzmi suma sztuki Białoszewskiego i suma ludzkiego życia, wypełnionego „dzianiem się” w czasie, który gdzieś nieustannie „się podziewa”, i ludzkim „działaniem”, którego skutki zostaną „policzone”.

DZIAŁACZ: się
po
DZIAŁACZKA: czyli ło
DZIAŁACZ: czy
DZIAŁACZKA: li
DZIAŁACZ: czy
DZIAŁACZKA: dramat
DZIAŁACZ: się

W skandowanej wyliczance Działacza i Działaczki, huśtających beztrosko sznurami niczym dzieci na podwórku, odnajdujemy ślad złowieszczej zapowiedzi sądu, którą pewien biblijny król ujrzał kiedyś wypisaną na ścianie: „mane, tekel, fares”, czyli „policzono, zważono, rozdzielono”. Jednocześnie z drobnych przestawek morfemowych, które przypominają partykułową układankę „li-czy-no-że-niech-by-nie”, której dzieci uczą się na lekcjach gramatyki, wyłania się ostateczne pytanie Działacza i Działaczki: czy liczy się ten dramat? Pytanie jest oczywiście wieloznaczne i odnosi się zarówno do życia przedstawionego jako „dzia-

łalność", jak i samej sztuki złożonej z kilku prostych „działań" postaci, których Białoszewski nie nazwał przecież osobami dramatu. By na nie odpowiedzieć, także my musimy podsumować nasze analityczne działania.

Białoszewski w swojej sztuce sprowadził życie do czterech podstawowych działań matematycznych: dodawania, odejmowania, dzielenia i mnożenia. Działania te odpowiadają aktom mitycznym i zupełnie realnym wydarzeniom w życiu każdego człowieka. Dodanie jest aktem stworzenia i narodzin, odejmowanie – aktem rozejścia się ze Stwórcą i rodzicami. Dzielenie odpowiada nie tylko kosmicznemu, ale też ziemskiemu podziałowi i walce, a mnożenie – miłosnym zbliżeniom i ludzkiemu współczuciu. To elementarne, ale jakże znaczące „działanie" dopełniają równoległe akty mowy, przywołujące tu mechanizm słowotwórczych derywacji, polegających na dodawaniu, dzieleniu i mnożeniu cząstek wyrazów. Gramatyka języka, także w ujęciu historycznym, odpowiada gramatyce egzystencji w jej podwójnym, mityczno-realnym wymiarze, kierując naszą uwagę na gramatykę samego teatru. Cztery akty życia to przecież zarazem cztery akty sztuki sprowadzonej do scenicznego minimum.

W każdej z opisanych tu warstw przedstawienia czai się jakiś dramat. Dramat zmiany w działaniu matematycznym i językowym. Mityczny i życiowy dramat podziału, rozłąki i rywalizacji, łagodzonej miłością i współczuciem. Wreszcie czteroaktowy dramat sceniczny, polegający na zawiązaniu akcji (drapowanie się w kurtynę), konfrontacji stanowisk („ręczne" pytania i działania aktorów), konflikcie postaci (przeciąganie liny), próbie mediacji (okręcanie się pod liną), wreszcie zgodzie i ustaleniu stałych relacji pomiędzy Działaczami (huśtające się rytmicznie sznury). Wygląda więc na to, że „dramat się liczy", choć zabrakło w nim pierwiastka tragiczności. Czyżby właśnie w tym tkwił sens pytania Działaczy?

Niewykluczone, łatwo bowiem zauważyć, że proste choć wieloznaczne, działanie aktorów, w którym rozpoznaliśmy elementy mitu, w pewnym momencie osiąga stały, niezmienny rytm czynności będących sceniczną metaforą życia, napędzanego konfliktem i współczuciem. To jednostajne działanie zdaje się tracić swój mityczny wymiar

i kosmiczne odniesienie, co może prowokować pytania o jego wartość i właśnie – dramatyczność. Wiemy od Białoszewskiego, że egzystencja oczyszczona z przeczuć metafizycznych zamienia się w zwykły „żmud", roślinną czy też przedmiotową wegetację. W epilogu *Działalności* dominuje zaimek „się", przydający dodanym do niego czasownikom – i samemu życiu – walor bierności. „Dzieliło się", „działo się", „działało się" i „liczyło się"...

Jednak obawy Działaczy wyrażone w ich końcowym pytaniu dotyczą jeszcze czegoś innego. Ich „działanie", podobnie jak „czynność" w *Zmudzie*, wcale nie straciło swego kosmicznego odniesienia, o czym przekonujemy się, słuchając uważnie finałowej partii obu postaci. W wyliczankowym epilogu słychać przecież zapowiedź Sądu Ostatecznego i właśnie w tej sugestii należy chyba szukać ostatecznej odpowiedzi na finałowe pytanie. Działacze obawiają się po prostu rozliczenia z ich ziemskich powinności i kary za grzech zaniechania. Pod ich niezwykle awangardowym „działaniem" scenicznym kryje się bowiem stary problem „ludzkich obrotów", doskonale znany nam z *Lepów* i *Osmędeuszy*, które to sztuki odsyłają nas z kolei do Mickiewiczowskich *Dziadów*. Na czym ziemskim dramat bohaterów Białoszewskiego miałby polegać, dowiadujemy się oczywiście od Guślarza. Chodzi o „dotknięcie ziemi", czyli doświadczenie cierpienia i miłości, tej ziemskiej, zmysłowej, związanej z rywalizacją, oraz o litość, zwykłe ludzkie współczucie. Wiemy już, że Działacze do końca wypełniają warunki stawiane przez Guślarza, ich „powołanie" nie mija się z ich „losem", co Białoszewskiemu udało się przedstawić na poziomie aktów elementarnych, w sposób niezwykle syntetyczny, za pomocą kilkudziesięciu skandowanych sylab i pojedynczych głosek, w niezbyt skomplikowanej zabawie liną. Czy w takim ujęciu ludzki dramat istnienia zostanie mu policzony?

KOSMICZNY PRZEDPOKÓJ
(*Imiesłów*)

Emancypacja didaskaliów

Bohaterowie *Działalności*, bezimienni „działacze", grają swój dramat-niedramat „udrapowani" w kurtynę, a więc na linii, która oddziela życie od teatru, w miejscu, gdzie rzeczywistość realna najbardziej ostentacyjnie zderza się ze sztucznością. Usytuowani nieco bardziej w głębi sceny, byliby postaciami sztuki, tutaj, na progu, są konkretnymi ludźmi, lokatorami mieszkania, gdzie odbywa się spektakl, a zarazem aktorami, nie tyle udającymi życie, ile je przedstawiającymi za pomocą środków, które są czystą teatralnością. Z kolei akcja *Imiesłowu* rozgrywa się nie tylko w przedsionku teatru, ale też na granicy dialogu i dramatycznych didaskaliów. Tam też przekształca się w prawdziwy dramat, rozpisany na głosy postaci, których rodowód został wywiedziony z drobnej autorskiej wskazówki w klasycznym zapisie sztuki teatralnej.

„Kondor *przerywając*", „Psymach *rozwijając pergamin*", „Olymp *radząc się planu*", „Psymach *idąc*" – imiona postaci i didaskalia wypisuję z jednej stroniczki tekstu *Kleopatry i Cezara* Cypriana Norwida (sztuki, której fragmenty grać będzie w Teatrze Osobnym Ludmiła Murawska i Miron Białoszewski). Niemal każdą kwestię bohaterów Norwida poprzedza tego typu wskazówka, której oczywistym celem jest zasygnalizowanie scenicznego ruchu, działania postaci towarzyszącego wypowiadanym przez nią słowom. Autorskie dopiski kierowane są bardziej do

czytelnika niż do reżysera dramatu. To czytelnik, pozbawiony możliwości obserwowania poczynań aktorów, skazany jest na własną wyobraźnię i na uwagi autora sztuki. Dzięki jego wskazówkom poszczególne kwestie postaci, przynajmniej w założeniu, zamieniają się w prawdziwy dialog żywych ludzi. Jednak obecność didaskaliów w tekście dramatu wywołuje często efekt zdecydowanie odwrotny. Lektura dialogów i komentarzy, zwłaszcza lektura głośna, bezlitośnie ujawnia ich sztuczność, a nawet sprzyja czemuś w rodzaju „didaskaliowej anarchii", kiedy kolejne „przerywając", „radząc", „idąc" odruchowo zaczyna się czytać jak dalszy ciąg dialogu i, wbrew oczywistej wiedzy o zasadach dramatycznego zapisu, dziwimy się nagle wtrącanym słowom. Nie dość, że brzmią one jak nieświadomie i niespodziewanie wypowiedziane przez mówiącego bohatera skrawki jakiegoś ukrytego tekstu, to jeszcze z reguły kończą się na „ąc", tworząc wyraźnie wyodrębniający się w dramacie ciąg rymujących się wyrazów. Zdarza się, że magia tego współbrzmiącego ciągu nie pozwala spokojnie dokończyć lektury dramatu, zwłaszcza gdy jest to dramat pisany tak hieratycznym językiem, jak np. *Cezar i Kleopatra* Norwida. Na jego tle te pojedyncze wskazówki w formie imiesłowu przysłówkowego brzmią jak jakaś tajemnicza litania, w pewnym momencie całkowicie zagłuszająca resztę tekstu!

Właśnie z takiej imiesłowowej litanii Białoszewski ułożył swój dramat, także w wymiarze ideowym sztuki emancypację didaskaliów doprowadzając do absurdu. W *Imiesłowie* na „ąc" kończą bowiem się nie tylko dialogi postaci, ale też ich powtarzane imiona i oczywiście autorskie wskazówki, mnożone ponad miarę. Idealna lektura *Imiesłowu* to głośna lektura dialogów i didaskaliów, co przy tej liczbie nagromadzonych w dramacie imiesłowów istotnie wzmacnia efekt absurdalnego konfliktu trzech postaci. Z wielkiej, historycznej tragedii Norwida w *Imiesłowie* pozostały tylko didaskalia, ale Białoszewskiemu nie przeszkodziło to w stworzeniu dramatu o dziejowym, a nawet kosmicznym charakterze...

Groteskowy bunt didaskaliów, które niespodziewanie zdominowały właściwy tekst sztuki, dla czytelnika monumentalnych, romantycznych dramatów może być także

rodzajem objawienia podstawowych reguł, jakimi rządzi się teatr. Coś robiąc ktoś coś mówi – oto najprostszy schemat dramatu ukryty za dopiskami autora, imionami bohaterów i ich kwestiami. Trzy podstawowe składniki inscenizowanego dramatu: postać, słowo i ruch łączy zasada jednoczesności, choć oczywiście milczący czy nieruchomy aktor nie należy w przedstawieniu teatralnym, także u Norwida, do rzadkości. A jednak w zgodzie z najbardziej podstawowymi regułami przedstawiania, by mógł zaistnieć teatr, aktor musi wejść na scenę i pojawiając się, zacząć mówić. Stąd imiesłowowa forma czasownika oznaczającego w didaskaliach gest lub czynność. „Imiesłów przysłówkowy oznacza czynność lub stan towarzyszący innej czynności lub innemu stanowi" – czytamy w klasycznym już podręczniku gramatyki[1].

W drukowanym tekście sztuki imiesłowowa wskazówka poprzedza wypowiedź postaci – w teatrze czynność o ułamek sekundy wyprzedza słowo (co nie jest oczywiście zasadą). Białoszewskiego, który prywatnej rewelacji sztuki przedstawiania dokonywał poprzez swoiste odnawianie jej elementarnych reguł, stary problem: co było pierwsze, słowo czy gest? interesował z rozmaitych, nie tylko teatralnych powodów. Wiązał się on zarówno ze sztuką gry i reżyserii, jak i z mechanizmem poetyckiej kreacji, a z uwagi na swe biblijno-mityczne korzenie także z fundamentalnym pytaniem o sposób istnienia człowieka w kosmosie i na ziemi. W *Imiesłowie* Białoszewski ustala remis pomiędzy mówieniem i czynieniem – remis ze wskazaniem na czynność, co wobec sztuk z programów poprzednich było pewną nowością. Poprzednio samo słowo w jego dźwiękowo-pojęciowej formie dawało początek wydarzeniom kreowanym na scenie. Teraz słowo wynika z elementarnego działania, które – jak przekonaliśmy się czytając *Działalność* – zawiera w sobie podstawowy mechanizm działania życiowego i mitycznego. Jest to słowo powiązane z wykonywaną czynnością nie tylko na poziomie semantyki, ale także składni.

[1] Z. Klemensiewicz, *Podstawowe wiadomości z gramatyki języka polskiego*, wyd. 3, Warszawa 1960, s. 105. (Wydanie 1 w roku 1952). Sądzę, że swoją wiedzę o gramatyce języka polskiego czerpał młody Białoszewski właśnie z książki Klemensiewicza.

Białoszewski szuka językowego odpowiednika czystego działania i znajduje je w klasycznych didaskaliach, a konkretniej: w dominujących tam imiesłowach przysłówkowych współczesnych. Imiesłów taki tworzy się z czasownika niedokonanego; oparty na temacie czasu teraźniejszego, w zdaniu łączy się on z innym czasownikiem w formie osobowej. Jest to więc słowo opisujące czynność, która wprawdzie nie jest zasadniczą czynnością podmiotu, ale za to trwa nieustannie, stanowiąc rodzaj archetypowego tła dla jakiegoś indywidualnego działania. Imiesłów przysłówkowy czynny to w pewnym sensie językowa forma pierwszego (boskiego) aktu o mgnienie poprzedzającego wszelką, nie tylko teatralną kreację. W imiesłowie – a więc na poziomie didaskaliów i gramatyki – czai się pamięć pierwszego działania, które dokonało się przed czasem i nadal dokonuje w wieczności, modelując niejako bycie człowieka w historii. Jak widać niektóre formy gramatyczne języka odsyłały Białoszewskiego niemal do raju! Trudno więc dziwić się poecie, że żałował starej formy imiesłowu zaprzeszłego, czując pewnie, jak coraz bardziej uproszczony język pozbawia nas metafizycznych perspektyw. „Żałował imiesłowu zaprzeszłego i domagał się, bym ja też była niepocieszona, że wyszedł z obiegu" – wspomina Irena Prudil[2]. Za chwilę sami przekonamy się, jak umierają imiesłowy, wchodząc i wychodząc z obiegu.

Gdy efekt groteskowej emancypacji didaskaliów splecie się ze świadomością rudymentarnych zasad rządzących mitycznym kosmosem, ludzkim życiem i przedstawieniem teatralnym, powstaje taka sztuka jak *Imiesłów*. Jej bohaterami są didaskaliowe wskazówki, które dzięki swej formie gramatycznej stają się tu rodzajem scenicznej personifikacji samego aktu upodmiotowionego istnienia. Teatralna i egzystencjalna tajemnica imiesłowu kryje się zresztą w samym źródłosłowie jego nazwy. W sztuce Białoszewskiego stanowi on po prostu połączenie „imienia" (rzeczownika) ze „słowem" (czasownikiem). „Człowiek będący" – oto Imiesłów Białoszewskiego.

---

[2] I. Prudil, *Znałam kiedyś chłopca...*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit.

Ćwiczenie z gramatyki

W sztuce występują: Imiesłów jako WCHODZĄC, Imiesłów jako WYCHODZĄC i Imiesłów jako CO ROBIĄC, chociaż w samym dramacie gramatyczny identyfikator znika. Jego obecność w spisie osób nie jest jednak przypadkowa. Po pierwsze, Białoszewski eksponuje językowy kontekst pojawienia się w dramacie i na scenie tak niecodziennych postaci. Po drugie, zdaje się sugerować, że w jego sztuce tak naprawdę występuje jedna postać. Białoszewski grał ją sam, zmieniając jedynie kapelusze przyczepione do ruchomego wieszaka. Te trzy druciane, przypominające cierniową koronę kapelusze wisiały nad jego głową jak formy możliwych wcieleń, których odrębność sprowadzała się jedynie do zmiennego kierunku ruchu. Podobnie jak imiesłów w mowie, w sztuce był poeta aktorem wypełniającym na kilka sposobów tę samą nadrzędną funkcję „zaistniania" w gotowości do dalszych działań, przy czym – jak zaznacza Białoszewski – „wchodzenie, wychodzenie" było „umowne" i „oznaczało tylko kierunek w głąb sceny czy z głębi sceny, co i tak się potem poplącze".

Relatywność kierunków jest tu bardzo istotna. Białoszewski w imiesłowie odnajduje bowiem mityczną zasadę stworzenia i istnienia. Pojawiając się – co zawsze stanowi czynność pierwszą i najważniejszą – jestem i mogę coś robić: grać, żyć. Odnajduje także mityczną zasadę przejścia: znikając, coś dalej robię. Wieszak na kapelusze, wokół którego krąży Imiesłów, stoi więc w jakimś kosmicznym przedsionku, gdzie rodzący się mijają umierających, przy czym nie wiemy na pewno, kto jest kim, skąd wchodzą postacie dramatu i dokąd wychodzą. Możemy nawet podejrzewać, że wejście bohatera jest tu jednocześnie jego wyjściem, co z ziemską logiką niewiele ma wspólnego, ale z logiką wieczności – owszem, o czym za chwilę.

Jednocześnie kosmiczny przedsionek to w inscenizacji *Imiesłowu* zwykły przedpokój. Choćby ten, do którego trafiali zaproszeni na spektakl goście Białoszewskiego, zanim zasiedli przed niewielką sceną Teatru Osobnego.

W przedpokoju plakat z paluszkami, z *Wiwisekcji*, wiszący na tle białej szafy w ścianie. Tłum siedzących w pokoju, na podłodze. Z pra-

wej strony zawalone gratami. Z lewej – ściana z aniołkami. Okna na czarno zasłonięte. Nadymione dosyć. Sporo ludzi, wchodzących, wychodzących

– wspomina mieszkanie przy placu Dąbrowskiego Olgierd Wołyński[3]. Być może tak jak na domowej scenie Białoszewskiego i Heringa podczas inscenizacji *Imiesłowu*, także w przedpokoju domowego teatru stał wieszak, na którym panowie – wchodząc – wieszali swoje kapelusze, by je – wychodząc – zdejmować.

Pomiędzy dwoma bohaterami *Imiesłowu*, sytuującymi się jak gdyby na dwóch biegunach wszelkiego istnienia, pojawia się bohater trzeci, zatruwający życie gościom i postaciom Białoszewskiego: Imiesłów CO ROBIĄC. „W trzecim [kapeluszu] Imiesłów wścibsko podżega, pyta, podgląda". Oczywiście CO ROBIĄC nie jest żadnym imiesłowem, to tylko zwykłe pytanie, które uczniowie, odrabiając ćwiczenia z gramatyki, dopisują nad odnalezionym w zdaniu imiesłowem. W pytaniu tym zawiera się imiesłów, ale wobec imiesłowów odnalezionych w zdaniu pełni on, w połączeniu z niewielkim słówkiem „co", funkcję zewnętrzną, powiedzmy – metatekstową. Taki, marginesowy zdawałoby się, dopisek nad imiesłowem zamienia prawdziwy świat w literaturę i język. Przed chwilą w opowieści pisarza, której fragment wydrukowano w podręczniku gramatyki, jakiś człowiek wykonywał dwie równoczesne czynności. Teraz ów człowiek jest już tylko podmiotem w zdaniu złożonym imiesłowowo. A wszystko to za sprawą wścibskiego pytania lingwisty.

Podobnie Imiesłów-truteń w dramacie Białoszewskiego. Wychylając się ze swoim pytaniem jakby z innego pokoju – z innego wymiaru, nie tylko zmienia charakter zupełnie naturalnej czynności mijania się w przejściu, ale też czynność tę swoim pytaniem istotnie zakłóca. Wszystko szło dobrze, dopóki nie pojawił się wścibski podżegacz i nie zapytał: „Co robiąc?" Z drugiej strony jednak, tylko dzięki jego wścibskim pytaniom w ogóle możemy się zorientować, co dzieje się z bohaterami sztuki Białoszew-

[3] Z rozmowy T. Sobolewskiego z Olgierdem Wołyńskim pt. *Plac Dąbrowskiego*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit., s. 191.

skiego – a może także z nami – w tym niezwykłym przedpokoju życia. Sprawdźmy jednak dokładniej, jak działa ta sztuka.

Obroty imiesłowów

Aktor w drucianym kapeluszu, obracając się wokół wieszaka, „wchodzi", czyli zbliża się do proscenium (gdyby takie w Teatrze Osobnym istniało). Znamy tę scenę z filmowych kronik. Białoszewski występował w swojej sztuce w czarnym garniturze, białej koszuli i muszce, niczym bywalec opery lub nocnych restauracji. A więc aktor zbliża się do proscenium i wypowiada jedno słowo: „wchodząc", które jest didaskaliowym, głośno wypowiedzianym komentarzem do wykonywanej czynności. Słowo to jest jednocześnie imieniem wchodzącej postaci, ale o tym wiedzą tylko czytelnicy dramatu i sami bohaterowie. W teatrze WCHODZĄC zdaje się tylko opisywać swoją czynność, ponieważ jednak na tym kończy się jego kwestia, w czynności tej dostrzegamy samą istotę zaistnienia tej tu oto postaci. Za chwilę aktor zmienia druciany kapelusz i jako Imiesłów WYCHODZĄC, o czym zaświadcza tymże głośno wypowiedzianym imiesłowem, wychodzi, to znaczy robi pełny obrót wokół wieszaka.

Aktor obrotowo wszedł i obrotowo wyszedł, przedstawiając się didaskaliowymi wskazówkami dotyczącymi jego działania. Kwestii, która według klasycznych reguł dramatycznych po takiej zapowiedzi winna nastąpić, zabrakło. Imiesłów jako WCHODZĄC i WYCHODZĄC nie ma nic do powiedzenia, poza prostym nazwaniem tego-co-robi. W dramacie jest to poziom didaskaliów, w życiu – poziom nieskomplikowanego i jakby oczywistego działania. W obu wypadkach nie jest to poziom dramatu. Dramat zaczyna się dopiero wtedy, gdy pojawia się jakakolwiek wątpliwość. Aktor wkłada na chwilę trzeci kapelusz i jako trzecia postać „niby przedstawiająco się, a wścibiająco, podżegająco i od razu znikająco" zadaje to sakramentalne pytanie z ćwiczeń gramatycznych: „Co robiąc?" To jego wizytówka, ale już nie czysty opis działania, choć w jego kwestii i jego wścibskim zachowaniu czai się ów domyślny imiesłów „pytając". Dwóch tylko wchodzi i wychodzi, trzeci –

pyta. W tym momencie układ zaczyna się komplikować, bo żeby odpowiedzieć trzeciemu, ten zaczepiony, wychodzący, musi znowu wejść i wytłumaczyć się ze swego wychodzenia. WYCHODZĄC, „wchodząc", zapewnia więc, że on „tylko wychodząc". I rzeczywiście wychodzi, a przecież właśnie wszedł. Dlatego podżegacz ma prawo dalej się dopytywać: „to po co najpierw wchodząc?". Pytanie jest jak najbardziej na miejscu: po co wchodziłeś, skoro zaraz wyszedłeś? Obawiam się, że WYCHODZĄC nie byłby w stanie na nie odpowiedzieć, z kłopotu wybawia go jednak WCHODZĄC, który po prostu usłyszał swoje imię w kwestii podżegacza i teraz on z kolei zaczyna się tłumaczyć ze swego działania, zwłaszcza że właśnie wszedł: „to tylko ja wchodząc". I zabiera się do wyjścia, co oczywiście znowu drażni trzeciego: „to po co wychodząc". Pytanie jest równie logiczne, jak poprzednie, tyle że odwrotne: po co wychodzisz, skoro wszedłeś? Trzeci po prostu nie może zrozumieć sensu działania obu Imiesłowów. Po co wchodzą, a skoro już są, to dlaczego tak szybko wychodzą?

Nietrudno się domyślić, że chodzi tu o coś więcej niż wejście do mieszkania czy na scenę, dlatego posłuchajmy, jak sobie z pytaniami trzeciego poradzą dwaj pozostali. Dla nich ich działanie jest zupełnie naturalne i nie potrzebuje wytłumaczenia – stanowi istotę ich bytu. Ale skoro padły już te pytania, obaj próbują na nie odpowiedzieć.

WYCHODZĄC (*podżegnięty czyimś wychodząc*): to po co Imiesłów
Wchodząc wchodzi mi w Imiesłów Wychodząc, wychodząc?

U bohaterów dramatu Białoszewskiego występują coraz wyraźniejsze oznaki autorefleksji. WYCHODZĄC nazywa swego wieszakowego partnera i siebie samego Imiesłowem. Imiesłów WYCHODZĄC wie już na pewno, kim jest, a nie tylko, co robi. Zaczyna także analizować swoje działanie i dochodzi do pewnych wniosków, tyle że w ogóle nie związanych z pierwotnym pytaniem podżegacza. Zauważa mianowicie, że Imiesłów WCHODZĄC, gdy po raz drugi zabrał głos, nazwał swoją czynność w złym momencie, a mianowicie wychodząc. Ponieważ Imiesłowy nie znają odpowiedzi na pytanie o sens swego bycia, wolą więc mówić o niekoherencji rzeczywistości i języka. Czyż nie

przypominają w tym dwudziestowiecznych filozofów? Ale może między pytaniem podżegacza i spostrzeżeniem Imiesłowu istnieje jakiś związek? Może to właśnie chwila autorefleksji stworzyła szczelinę między działaniem i oznaczającym je słowem?

Niewykluczone. Na pewno wiemy jedynie to, że oba Imiesłowy, ponownie sprowokowane przez podżegacza, same zamieniają się w podżegaczy, by mnożyć kolejne, coraz bardziej skomplikowane pytania. Oczywiście przewodzi im wścibski Imiesłów CO ROBIĄC:

> CO ROBIĄC (*na wścibski moment pod adresem Wychodząc*): to po co Imiesłów Wychodząc, wchodząc w imiesłów Imiesłowowi Wchodząc, jeszcze to wymawiając, co robiąc?

Podżegacz atakuje Imiesłów WYCHODZĄC jego własną bronią, to znaczy zarzuca mu niekonsekwencję. On także – wcześniej zaczepiony – rozminął się przecież w swoim działaniu z jego nazwaniem, a na dodatek wymawia ten błąd drugiemu. W kwestii CO ROBIĄC ważniejsze jest jednak co innego. CO ROBIĄC mnoży piętra autorefleksji Imiesłowów. Najpierw byli WCHODZĄC i WYCHODZĄC. Potem stali się Imiesłowami WCHODZĄC i WYCHODZĄC, które wchodziły sobie w drogę. Teraz mamy Imiesłowy WCHODZĄC I WYCHODZĄC, które „wchodzą sobie" nie w drogę, ale we własne imiesłowy. Bohaterowie didaskaliowej sztuczki Białoszewskiego wiedzą już więc nie tylko, co robią i kim są, ale też jaka jest ich funkcja i jakie miejsce w tworzonym przez nich i rozpoznanym układzie. Proszę posłuchać dalej:

> WCHODZĄC (*wchodząc, podchwytując podżeganie*): ...co robiąc nie tylko pod mój Imiesłów Wchodząc, ale i po samą Imiesłów Pytajną Co Robiąc

Spójrzmy co się dzieje! Oto Imiesłów WYCHODZĄC, podżegany przez CO ROBIĄC, zwraca się przeciw swojemu bliźniaczemu Imiesłowowi WYCHODZĄC. Atakuje go nie tylko za to, że zajął jego miejsce w układzie, przekreślając jedność czynności i nazwy, ale też za to, że zadaje pytanie, wchodząc w rolę CO ROBIĄC, który zyskał tu

piękną nazwę Imiesłowy Pytajnej. Chyba nieprzypadkowa ta żeńska forma imienia podżegacza...

„Imiesłowa Pytajna" udaje dotkniętą: „kto pod mój Imiesłów Co Robiąc, nie pytając co robiąc?", ale przecież ma rację, ponieważ rzeczywiście Imiesłów WYCHODZĄC nie pytał podżegacza o pozwolenie zajęcia jego miejsca, a na dodatek jego pytanie nie brzmiało po prostu „co robiąc?". Pokłócili się już zupełnie:

WYCHODZĄC (*wchodząc niby mszcząc się na obydwojgu*): ja teraz specjalnie, zanim swoje wychodząc, to wchodząc i to robiąc co Co Robiąc!

No i stało się – Imiesłowy specjalnie, przez złość na siebie, wychodzą ze swoich ról, opuszczają ustalone i przeznaczone dla nich miejsca, dublują się, a ich działanie całkowicie rozmija się z ich mową. Kompletny chaos: sceniczny, poznawczy i egzystencjalny. Wszyscy zadają wyłącznie pytania, nikt już nie potrafi udzielić jakiejkolwiek odpowiedzi. Przed chwilą jeszcze wiedzieli, kim są i co robią, chociaż nie wiedzieli, po co. Teraz pod wpływem tego niewinnego, zdawałoby się, pytania wątpią nawet we własną czynność!

CO ROBIĄC: co kto robiąc jak kto komu za co za Co Robiąc?
WCHODZĄC: co ja robiąc? czy ja aby wchodząc wchodząc?
WYCHODZĄC: co ja robiąc? czy ja aby wychodząc wychodząc?

Aktor zmienia coraz szybciej kapelusze na głowie, a CO ROBIĄC zasypuje nas teraz lawiną imiesłowowych pytań „co robiąc? co robiąc? co robiąc?", pomieszanych z nazwami wszystkich dotychczasowych czynności. W końcu ten coraz bardziej pospieszny monolog zapytań i wątpliwości rozpływa się w wielokropku, a aktor wychodzi.

Błędne koło myśli

Dwa Imiesłowy Białoszewskiego wchodzą i wychodzą, mijając się w przejściu, którego wyloty prowadzić mogą w rozmaite sfery: realne, teatralne i mityczne. Ów przesmyk może być przedpokojem w mieszkaniu, korytarzem

prowadzącym na scenę lub tunelem łączącym świat z zaświatem. Jest miejscem, gdzie spotykają się bywalcy Teatru Osobnego i aktorzy lub po prostu ludzie: rodzący się i umierający. Wiadomo wszak, że „świat jest teatrem, aktorami ludzie, którzy kolejno wchodzą i znikają"[4]. Białoszewski sentencję tę groteskowo konkretyzuje, pokazując w *Imiesłowie* samą oś, ruchomy szkielet świata i teatralnego przedstawienia. Kilku wymiarów jego dramatu możemy się zaledwie domyślać, poeta bowiem z zasady unika tu jakichkolwiek aluzji inscenizacyjnych czy tekstowych. Gesty i słowa w *Imiesłowie* nie wieloznaczą, w zasadzie oczyszczone są z symbolicznych sugestii, same w sobie tworzą sceniczną metaforę. Pod tym względem sztuki Programu Czwartego są całkowitą odwrotnością *Wiwisekcji* czy *Lepów*. Kosmos nakładających się projekcji i znaków – sakralnych, liturgicznych, poetyckich – niemal całkowicie znika ze sceny Teatru Osobnego. Pozostaje tylko mechanizm mowy sprzęgnięty z elementarnym działaniem aktora – gramatyka teatru wskazująca na gramatykę egzystencji (podatnej jednak na mitologizację).

Okazuje się, że za pomocą drewnianego wieszaka na kapelusze i dwóch imiesłowowych uwag, które zamieniły się tu w bohaterów sztuki, można przedstawić ludzki dramat. Białoszewski nazwał go dowcipnie „gramatem". Docierając do elementarnego poziomu mówienia i życia, w sposób najprostszy pokazał pewien skomplikowany proces ludzkiej alienacji za sprawą refleksji i języka. Nietrudno bowiem zauważyć, że pod wpływem jednego pytania WCHODZĄC i WYCHODZĄC zwątpili w to, co do tej pory wykonywali i kim byli. Proste pytanie o znaczenie i sens działania zaowocowało całkowitą dezorientacją Imiesłowów. Zmuszeni przez podżegacza do refleksji nad sobą, natychmiast wypadają z naturalnego dla nich, bezkonfliktowego układu.

Dwa słowa i dwie czynności z prologu *Imiesłowu* zdają się sugerować, że życie ludzkie na ziemi jest rodzajem wędrówki, stanowiącej zaledwie niewielki epizod jakiegoś większego przedstawienia. Człowiek, wędrując w określo-

[4] W. Szekspir, *Jak wam się podoba*, a. 2, sc. 7, tłum. L. Ulrich, Warszawa 1963, s. 240.

nym kierunku, dostaje się nagle w pętlę, z której następnie wychodzi, minąwszy właśnie przybywających. Potem idzie dalej. „Człowiek będący" – Imiesłów – to w dramacie Białoszewskiego „człowiek przechodzący". Identyczną prawdę wykuwali na swoich grobach starożytni, o czym w *Osmędeuszach* przypomina Mahoniowy, „liturgicznie" wystukując na kulach swoją pieśń:

Nie uwierzy
przechodzący:
i Salomon
był tej nocy.

Od tamtego czasu ludzie zadali jednak zbyt wiele pytań o istotę swej egzystencji i sformułowali zbyt wiele różnych odpowiedzi na temat sensu tej zapętlonej wędrówki, by się w niej nie pogubić. Wprawdzie w epilogu dramatu Imiesłowy nadal wchodzą i wychodzą – w istocie nie są w stanie naruszyć pierwotnego układu – jednak całkowicie tracą orientację, a ich coraz szybszy ruch wokół wieszaka przypomina krążenie po kole, z którego nie ma wyjścia.

W ten sposób pętla ludzkiego istnienia zamienia się tu w błędne koło ludzkiego poznania. Model życia staje się sceniczną metaforą myślowego zagubienia. A wszystko z powodu jednego, skądinąd znakomicie sformułowanego, pytania: „co robiąc?". Co robiąc, rodzisz się i umierasz? Co robiąc, bawisz się i cierpisz? Co robiąc, poznajesz i nazywasz? Co robiąc, kochasz, zdradzasz i wątpisz? Już wiemy, że ta „pytajna imiesłowa", świetnie transcendująca życie człowieka, pozostaje w dramacie Białoszewskiego bez ostatecznej odpowiedzi.

GRAMAT LOSU
(*Wą*)

„Samodramat"

Do tytułu trzeciej z *Sześciu sztuk* Białoszewski dopisał drobną wskazówkę gatunkową: „samodramat". Można ją rozumieć wielorako. Po pierwsze, jako „sam dramat", czyli sama istota dramatu, „czysta dramatyczność" w jej podwójnej teatralno-życiowej realizacji, która w *Wą* nosi cechy klasycznej tragedii. Po drugie, jako „dramat, który robi się sam", a więc sam dramatyczny mechanizm scenicznego dialogu i teatralnego przedstawiania. W końcu, po trzecie, „samodramat" jako „dramat o sobie" – poprzez analogię do „samochwały" – czyli sztuka, która sama ujawnia własne tajemnice, w której poszczególne kwestie postaci miewają charakter metatekstowy. Z projektem dramatu, który mówi „sam o sobie", wiąże się bezpośrednio autorski nakaz głośnego wypowiadania wszystkich didaskaliów, skierowany do aktorów. Nakaz sformułowany oczywiście w didaskaliach. Przypuszczalnie więc ostatnia kwestia *Wą* brzmiała następująco:

> *Przypomnienie ze wstępu dla zakarbowania: Oprócz kwestii wypowiadanych „grająco" Podejrzewacz Się i Jaktrupblada wypowiadają dotyczące siebie wszystkie uwagi w didaskaliach na informatorską patataję, wykonując je jednocześnie.*

Przypominam, że kwestię tę wypowiadał bohater *Wą*, grający go aktor i sam autor sztuki – Miron Białoszewski.

Znowu jesteśmy więc w jego teatralnej kuchni, a zarazem na progu życia i sceny, tam, gdzie bohaterowie nie kryją swojego statusu postaci głośno odczytywanego dramatu, gdzie gra się jak na próbie, przy akompaniamencie wskazówek reżysera, gdzie w końcu raczej improwizuje się, niż przedstawia napisaną wcześniej sztukę. Szczególna to improwizacja, której najdrobniejsze fragmenty z dokładnością do jednej głoski zostały skrzętnie zaprojektowane przez poetę. A jednak w *Wą* chodzi właśnie o to, by stworzyć wrażenie dramatu rodzącego się i dokonującego na oczach publiczności, a zarazem na bieżąco pisanego i reżyserowanego. Dramat ma „się robić sam": przed obserwującą ten proces publicznością, pomiędzy występującymi na scenie postaciami, przede wszystkim zaś na skrzyżowaniu ich enigmatycznie brzmiących kwestii.

Trzy głosy

W sztuce występują Podejrzewacz Się, Nawracacz na Wą(trobę) i Jaktrupblada. Wszyscy troje, niczym aktorzy podwórkowego lub dziecięcego teatrzyku, przedstawiają się „pokazując siebie" jeszcze przed rozpoczęciem właściwej akcji sztuki. Nawracacz na Wą wypowiada jedynie ów dziwny dźwięk kończący jego nie mniej intrygujące imię. Łatwo się domyślić, że imiona bohaterów *Wą* wiążą się bezpośrednio z ich charakterami rozumianymi klasycznie, jako „te właściwości postaci, które objawiają się w działaniu"[1]. Z kolei działanie postaci objaśnia autor we wstępnym komentarzu do dramatu:

> *Trzy przegrody. W środku Nawracacz na Wą(trobę), ma na sobie ilustrację wątroby, okazuje, wskazuje batutą ją, nawraca na wątrobę. W prawej przegrodzie ogląda to, podgląda, podejrzewa sytuację, podejrzewa przez wszystko siebie Podejrzewacz Się. W lewej przegrodzie czekająca na przyjęcie, nie bardzo przejęta, przez to jeszcze na razie nie bardzo jak trup blada Jaktrupblada.*

Greccy tragicy w charakterze bohatera szyfrowali jego przeznaczenie. Parodystycznie udosłowniona w imionach

[1] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, op. cit., s. 324.

i działaniu postaci, zasada ta obowiązywać będzie także w *Wą*.

Choć na scenie Białoszewski z Heringiem ustawili tylko trzy drewniane przegrody i dwa krzesła, opis „działania" bohaterów *Wą* skłania do sytuacyjnej konkretyzacji[2]. Wyobrażam sobie, że akcja *Wą* rozpoczyna się w przychodni zdrowia lub na szpitalnym korytarzu pod gabinetem profesora. Po obu stronach otwartych drzwi gabinetu stoją dwa krzesła. W gabinecie pan profesor, otoczony wiankiem niewidocznych studentów, odsłania tajemnice ludzkiej wątroby, co w Teatrze Osobnym wygląda o wiele dosłowniej, choć przy zastosowaniu całkiem umownych środków, a więc tekturowego szyldu z wyrysowanym narządem. Szyld, który możemy oglądać dzięki fotografii z przedstawienia, zasłania niemal całą postać Nawracacza na Wą i wyobraża po prostu kościotrupa z wnętrznościami, co przypomina rentgenowską kliszę, przede wszystkim jednak kojarzy się ze średniowiecznym emblematem śmierci. Nawracacz na Wą nosi na głowie wielki kapelusz, a na twarzy maskę z ruchomymi oczami insekta. Na krześle z lewej strony siedzi pacjent w czapeczce podwórkowego komedianta z szyldem wielkości śliniaka wyobrażającym robociarski fartuch, jaki nosi szewc albo drwal. Podsłuchuje uwagi profesora, niecierpliwi się, bo teraz jego kolej, i złośliwie komentuje przedłużający się wykład. Po prawej siedzi pacjentka ze śliniakowym szyldem w kształcie obfitego biustu, który wylewa się jej z sukienki. Oba szyldowe „kostiumy", podobnie jak imiona bohaterów sztuki, zapowiadają zupełnie inny dramat.

Na razie jednak Jaktrupblada siedzi pod gabinetem, chrupie cukierki i, jakby na złość Podejrzewaczowi Się, zachowuje ostentacyjny spokój, o czym nie omieszka jego i nas poinformować swoim beztroskim: „jak karmelki chrup". Z sali, gdzie profesor odsłania wątrobę, od czasu do czasu dobiega jeden powracający dźwięk: „wą". „Wą" jak wątroba, bo o niej przecież mowa. My znajdujemy się na korytarzu pod przeciwległą ścianą, obserwując całą akcję i słuchając wypowiadanych w przestrzeń kwestii bo-

[2] We fragmencie *Wą* znanym z kroniki filmowej z tego podstawowego zestawu na scenie pozostają tylko dwa krzesła.

haterów. Takie głośne gadanie do siebie nie jest w szpitalnej przychodni niczym nadzwyczajnym i zdarza się często zniecierpliwionym, zaaferowanym czy znudzonym pacjentom. Jednak podsłuchiwany przez Białoszewskiego szpitalny korytarz zaczyna naraz brzmieć niczym opera, a dokładniej: operowy duet w arii z kurantem.

Skojarzenie nie jest przypadkowe, jako że wypowiedzi trzech postaci dramatu początkowo bardziej przypominają trzy oddzielne, a jedynie wspólnie wykonywane partie operowe niż sceniczny dialog. Każda z postaci *Wą* mówi bowiem przed siebie, do publiczności, nie zaś do partnerów na scenie. Właśnie tak w tradycyjnym przedstawieniu operowym wykonuje się arie i duety. Na dodatek, odwróceni w kierunku widowni, wypowiadają swoje kwestie w sposób o wiele bliższy śpiewowi niż mowie. Dzielą je bowiem na pojedyncze wyrażenia, słowa i cząstki słów, niczym na oddzielne dźwięki i frazy melodyczne. Jednocześnie stosują charakterystyczne dla śpiewu powtórzenia poszczególnych cząstek-dźwięków, nawroty, rozwinięcia. Jednak nie śpiewają, ale mówią, w ustalonym porządku, jedno po drugim, przy stałym akompaniamencie trzeciego – Nawracacza na Wą, który zdaje się tworzyć tutaj monotonną partię basu: „wą". Podejrzewacz Się to tenor: „na-". Sopranem jest Jaktrupblada: „karm-". I znowu bas: „wą", i tenor: „nauka nie idzie". A teraz dłuższa partia sopranu: „karm / ja karm- / ja karmelki chrup". I znowu bas: „wą".

Ponieważ trójka bohaterów mówi na zmianę, fragmenty ich partii zaczynają pełnić funkcję dialogowych replik. W efekcie słyszymy więc trzy oddzielne monologi, wypowiadane po kawałku w aktorskim trójgłosie, a zarazem jeden enigmatyczny dialog, którego sens, w zgodzie z klasycznymi założeniami poetyki dramatu, rodzi się na styku replik Podejrzewacza Się, Nawracacza na Wą i Jaktrupbladej. Białoszewski krzyżuje po prostu ze sobą trzy wypowiedzi, obserwując nagłe pączkowanie sensu w miejscach, gdzie pękające słowa i wyrażenia momentalnie tworzą nowe układy gramatyczne i znaczeniowe. Proces ten stanie się bardziej widoczny, gdy na użytek naszej analizy połączymy partie poszczególnych osób, zapisując je w oddzielnych kolumnach. Wygląda to tak:

PODEJRZEWACZ SIĘ:	NAWRACACZ NA WĄ:	JAKTRUPBLADA:
	wą	
na-		karm-
	wą	
nauka nie idzie,		karm- ja karm-
		ja karmelki chrup
	wą	
nauka nie idzie w nas,		chrup chrup
tylko w las		chrup w las
kto wlazł?		

Widzimy teraz dokładnie, że każdy z bohaterów *Wą* mówi nie tylko przed siebie, ale i do siebie. Nietrudno też zauważyć, że te trzy oddzielne monologi łączą językowe współbrzmienia i nagłe spięcia semantyczne, wynikające ze zderzenia ze sobą cząstek wyrazów i całych słów. Mamy tu więc do czynienia z takim rodzajem dialogu, który rozgrywa się poniżej typowego dla zwykłej komunikacji scenicznej poziomu wypowiedzenia. Tam też rozgrywa się właściwy dramat tych trzech osób.

Perypetia

Gdy „na" Podejrzewacza Się trafia na „karm" Jaktrupbladej, w dialogu następuje pierwsze z kilku charakterystycznych zderzeń wewnętrznych. Za moment przekonamy się, że on mówił słowo „nauka", a ona „karmelki", jednak ze zbitki przedrostka z innym tematem powstało wspólnie wypowiedziane polecenie „nakarm". Gdy Jaktrupblada powtórzy raz jeszcze swoje „karm", ponownie usłyszymy w nim ów ukryty imperatyw, po którym nastąpi także domyślne pytanie bohaterki: „ja karm-„ i jej zdecydowana, choć nie bezpośrednia riposta: „ja karmelki chrup", przy czym całość jej wypowiedzi ma charakter zwykłego oznajmienia. Następny, tym razem brzmieniowy splot fragmentów oddzielnych monologów zauważamy w chwili, gdy po kwestii Podejrzewacza Się: „nauka nie idzie w nas", słychać ostentacyjne chrupanie Jaktrupbladej. Brzmi ono jak odgłos kroków człowieka idącego po leśnej ściółce, co zapowiada już finał wypowiedzi bohatera: „w las". Wyrażenie to jest oczywiście częścią znanego powiedzenia: „nauka nie poszła w las", które Podejrzewacz Się ironicznie parafrazuje.

Swoim ostentacyjnym chrupaniem Jaktrupblada jakby przypadkowo personifikuje „naukę" Podejrzewacza Się, co w teatrze Białoszewskiego jest zwykle zwiastunem nowej sytuacji dramatycznej. Na dodatek „w las" Podejrzewacza Się niespodziewanie przedostaje się do kwestii Jaktrupbladej: „chrup w las". Ich monologi zaplatają się, następuje słowna perypetia. Wypowiedziane po raz drugi, wyrażenie to brzmi jak echo słów Podejrzewacza Się, tyle że gra ono tutaj zupełnie inną rolę. Mężczyzna wyraża pewną myśl parafrazując znane powiedzenie, kobieta z powiedzenia tego czyni materiał słownej zabawy. „Las" Podejrzewacza Się i „las" Jaktrupbladej to przecież dwa zupełnie różne lasy. Pierwszy to mało konkretny las frazeologiczny, którego Podejrzewacz Się być może w ogóle nie zauważa, drugi to las niemal realny, z chrupiącą ściółką pod nogami, chociaż także zaklęty w słowie. Jaktrupblada zupełnie niechcący ukonkretniła słowa Podejrzewacza Się, co zresztą wkrótce okaże się dla niej zgubne. Z kolei Podejrzewacz Się to samo ukonkretnione słowo, przez zwykłe niedosłyszenie, całkowicie pozbawi fonicznego związku z żywym lasem, ale za to stworzy nowy związek pojęciowy: „w las" – „wlazł".

Z przypadkowego napięcia między słowami wypowiadanymi w innym znaczeniu i w innej intencji wyłania się wewnętrzny dramat. Jednocześnie z konkretyzacji i deformacji języka rodzi się przedstawienie, o czym za chwilę się przekonamy, obserwując Podejrzewacza Się ścinającego frazeologiczne drzewo tekturową piłą. W prologu zarysowują się także metatekstowe funkcje obojga bohaterów. Jaktrupblada zamienia słowa w dźwięki i obrazy. Podejrzewacz Się przypadkowo, przez niedosłyszenie, lub świadomie, tropiąc spisek, odsłania ich wartość semantyczną. Oboje wikłają się w ten sposób w życiowy konflikt. Nawracacz na Wą, postać ze środkowej przegrody, na razie w nim nie uczestniczy. Jego regularnie emitowane „wą" towarzyszy wewnętrznemu dialogowi dwojga bohaterów, ale nie staje się jego częścią. Jednak tylko do czasu.

Co wynika z międzysłownych spięć dwojga bohaterów *Wą*? On mówi do siebie i ona do siebie, nawzajem prawie się nie słysząc. Jednak na poziomie dramatu wewnętrznego oboje toczą ze sobą jakiś spór, którego charakteru mo-

żemy się na razie tylko domyślać. On wydaje polecenie, ona je ostentacyjnie zbywa i ośmiesza. I konkretniej: on chce, by ona „na-karmiła", ona woli jednak sama chrupać cukierki. Zdaje się, że w poleceniu Podejrzewacza Się tkwi zarodek dramatu małżeńskiego, z którego Białoszewski wydobywa wprawdzie tylko drobny szczegół, ale właśnie poprzez ten szczegół udaje mu się pokazać mechanizm i istotę konfliktu – „sam dramat". Nie chodzi przecież tylko o karmienie, w domyśle: gotowanie, doglądanie dzieci, pranie[3]. Ci dwoje, usadzeni stosownie w oddzielnych przegrodach, niczym w dwóch pudełkach spółdzielczego m-2, w ogóle nie potrafią się ze sobą porozumieć, a na dodatek mają zupełnie różne wyobrażenia o wspólnym życiu. On rozkazuje i moralizuje, ona ignoruje i kpi. Łączy ich jedynie jego chorobliwa skłonność do podejrzeń i jej przekorna niefrasobliwość. To za mało, żeby stworzyć dobry związek, i w sam raz, by przeżyć domowy melodramat lub sugestywnie odegrać go na scenie.

Na zewnątrz, w szpitalu, nie ma mowy o dramacie, choć konflikty pod drzwiami lekarza nie są przecież niczym wyjątkowym. Podejrzewacz Się właśnie usłyszał coś, co zabrzmiało jak wezwanie, ale nie wie, czy nie było to przypadkiem stwierdzenie faktu. Czyżby ktoś wepchnął się przed niego?! I co teraz, wchodzić, nie wchodzić na tę nagłą komendę „wlazł"? Swoją drogą nie jest to zbyt grzeczny sposób wzywania pacjentów. Na dodatek zaraz po niej znowu odzywa się to profesorskie „wą", które brzmi teraz jak zwykłe „won"! Szpital Białoszewskiego przez chwilę przypomina areszt śledczy.

Dokładnie wtedy, gdy Podejrzewacz Się swoim przekręconym „kto wlazł?" bezpośrednio reaguje na słowa Jaktrupbladej, na wierzch „wyłazi" także dramat małżonków. W relacjach pomiędzy postaciami następuje istotna zmiana. Podejrzewacz Się, niczym śledczy, zaczyna z uwagą wsłuchiwać się w słowa Jaktrupbladej. Ona, zwracając się teraz bezpośrednio do niego, opowiada jakąś coraz bardziej dla niego podejrzaną historię, która całkowicie zmienia

[3] Dzięki fragmentom filmowego zapisu spektaklu możemy się przekonać, że na scenie oprócz krzeseł pojawia się w *Wą* szyldowa pralka „frania" – niemal symbol małżeńskiego stadła.

realia przedstawienia. Już nie jesteśmy w szpitalu, ale w idiomatycznym lesie, do którego weszliśmy dzięki chrupiacym karmelkom Jaktrupbladej. W tym typowym dla Białoszewskiego pomyśle kryje się coś więcej niż tylko teatralna zabawa językiem. Oto podejrzenia bohatera i beztroska bohaterki zaprowadziły nas tam, gdzie słowa wypełniają całą rzeczywistość, a na dodatek potrafią zabijać, jak w słynnej *Lekcji* Ionesco[4]. Obojgu monotonnie wtóruje Nawracacz na Wą, którego głos zaczyna wreszcie współbrzmieć z replikami Podejrzewacza Się i Jaktrupbladej. To właśnie Nawracacz jako pierwszy odpowiada na to, jakże fatalne w skutkach, pytanie, które zrodziło się przecież z przesłyszenia.

Katastrofa

„Wą" – jednostajna partia basu, basso continuo, rozpoczyna kolejny akt dramatu Białoszewskiego. Oni „wleźli" do lasu, a on, Nawracacz na Wą, na dobre „wlazł" między nich. Nową przestrzeń dramatu – językowego, scenicznego i życiowego – nie tyle opisuje, co wyczarowuje mocą wypowiadanych słów Jaktrupblada w rymującej się wyliczance: „tu las / tu dąb / tu krzesło / tu wą". Jesteśmy więc tu, na szpitalnym korytarzu, gdzie ustawiono krzesła, a zarazem we właśnie posadzonym, werbalnym lesie, gdzie być może kiedyś rozegrał się wspominany teraz przez Jaktrupbladą początek małżeńskiego dramatu i gdzie wkrótce rozegra się jego finał. Wyliczankowe zaklęcie Jaktrupbladej przypomina wierszyk z elementarza, w którym przedstawiono dzieciom skróconą historię krzesła. Łatwo zauważyć, że to trywialne wyliczenie kryje w sobie istotną dla rozwijającej się akcji symbolikę życia i śmierci. W *Żmudzie* krzesło było znakiem śmiertelnego bezruchu, w *Wą* zawiera w sobie śmiertelne memento wzmocnione końcowym „wą", które właśnie teraz po raz pierwszy pojawiło się w kwestii Jaktrupbladej. Tajemnicze i ciągle powracające „wą" brzmi tu jak powtórka wcześniejszego profesorskiego „won" i kojarzy się z „do piachu wynocha" Ciotki-Deklamatorki z *Os-*

[4] Na związki mikrodramatów Białoszewskiego z teatrem absurdu wskazuje A. Krajewska, *Białoszewskiego „dramat osobny", czyli „wypadek z genologii"*, op. cit.

mędeuszy. Słychać w nim także uderzenie pogrzebowego dzwonu, co zresztą na jedno wychodzi. Nawracacz na Wą – szyldowy zwiastun śmierci – rytmicznie odmierza czas dzielący bohaterów sztuki od nieuchronnej, chociaż nie całkiem rzeczywistej katastrofy.

„Tu wą" Jaktrupbladej wiąże się także z jej nagłą zmianą miejsca. Bohaterka, wypowiedziawszy swoje zaklęcie, „łapie krzesło, zmienia przegrodę lewą na prawą. Podejrzewacz Się podejrzewa ją w przegrodzie lewej, zmienia prawą na lewą". Znowu więc nie spotkali się w swoich ciągle osobnych przegrodach, chociaż podjęli w tym kierunku pewne działanie. Ona, na razie beztrosko, niczym pszczółka z kwiatka na kwiatek, przeskoczyła do drugiej przegrody, siadając ze swoim charakterystycznym cukierkowym chrupnięciem. Podejrzewacz Się, wciągnięty przez partnerkę w grę w słowne skojarzenia i językowe konkretyzacje, w chrupnięciu Jaktrupbladej usłyszał chrzęst leśnej piły i natychmiast dźwięk ten skojarzył z drwalem. Tym samym trafił na ślad swojej nowej roli we wspólnie wywoływanym dramacie. Podejrzewacz Się już nie jest podejrzliwym pacjentem, jest nie mniej podejrzliwym drwalem, który łapie tekturową piłę wyczarowaną z języka i, w poszukiwaniu Jaktrupbladej, „zmienia lewo na prawo". Ona czyni to samo, tym razem jednak ze strachu. Niczym w dziecięcej grze zwanej komórkami do wynajęcia, Jaktrupblada odruchowo przeskakuje do wolnej przegrody, „siada i drży". W trakcie tych momentalnych replik i zmian Nawracacz na Wą wypowiada swoje złowieszcze: „wą". Jemu także przypadnie nowa rola w tym „samodramacie". Roztrzęsiona Jaktrupblada właśnie ją artykułuje: „drrrrrrwwalu / drydryryryrywalu!". Zwracając się do męża-drwala, ze strachu wydała rywala, który istnieje tylko w sferze domysłów Podejrzewacza Się. Ten dramat i to przedstawienie rodzi się bowiem jedynie z niejasnych podejrzeń męża i przejęzyczeń żony, które Podejrzewacz Się traktuje oczywiście jako pomyłki freudowskie, a więc dowód skrywanej winy.

„Ja drwalu / ty rywalu" ryczy Podejrzewacz Się, co – wypełniając ten eliptyczny zwrot – należy chyba rozumieć: „ja mówię o drwalu, a ty o rywalu", a więc coś tam przede mną ukrywasz! Niestety nie wiemy, kim jest ów, odsłonięty

właśnie jak wątroba Nawracacza na Wą, rywal? Wprawdzie w tym samym momencie znowu słychać basowe „wą" Nawracacza, a jego ekstrawagancki kapelusz z pewnością przyćmiewa w oczach Jaktrupbladej lichą czapeczkę Podejrzewacza Się, jednak oczywistych dowodów zdrady Jaktrupbladej nie ma. Na dodatek didaskaliowe wyjaśnienia, które stanowią głośną kontynuację kwestii dialogowych, wprowadzają do klasycznego trójkąta istotne zamieszanie: „Podejrzewacz Się podejrzewa ją o drwala się rywala z piłą z prawa w lewo", pisze Białoszewski. I cóż to może znaczyć? Powinno być odwrotnie, to znaczy mąż o rywala powinien podejrzewać żonę, a nie siebie, chyba że także on ma coś na sumieniu, a teraz własną winę próbuje wmówić żonie! Skoro jednak sam w swoich podejrzeniach tak się zapętlił, nie próbujmy mu zbytnio pomagać w rozwiązywaniu tego konfliktu. Zdaje się zresztą, że jest już za późno:

JAKTRUPBLADA (*przedrżawszy się z krzesłem z lewa na prawo*): chrrrrrrrrup
PODEJRZEWACZ SIĘ: trrrrrup!
WSZYSCY CHÓREM: oojejej

Proszę, do czego prowadzi beztroskie chrupanie cukierków w obecności głodnego męża. Po językowej perypetii przychodzi słowna katastrofa. Z chrupania, a naprawdę z niekończących się podejrzeń wyłania się trup. Jak w prawdziwej tragedii, o czym zaświadcza chór momentalnie uformowany z trzech osób dramatu, który swoim potocznym „oojejej" reaguje na wypadki niczym ciekawskie baby, obserwujące na korytarzu wspólnego mieszkania małżeńską awanturę. Ten dramat składał się, wykluwał, plastycznie i życiowo konkretyzował, a teraz jest, bo przyszła śmierć, chociaż realnie nie przekroczyliśmy granicy mężowskiej groźby w stylu „ja go (względnie: cię) zabiję!". Ta śmierć była nieunikniona, inaczej bowiem nie wypełniłoby się przeznaczenie bohaterów dramatu, wpisane w ich charaktery i ich imiona. Przeznaczeniem Podejrzewacza Się jest ciągła nieufność, prowadząca do zbrodni popełnionej na urojonym kochanku żony lub na niej samej. Przeznaczeniem Jaktrupbladej jest śmierć z ręki męża lub współudział w zbrodni. Oboje nie unikną swoje-

go losu, o czym nieustannie przypomina basowe „wą" Nawracacza.

Bezpośrednim następstwem katastrofy jest nagły i decydujący dla całego dramatu „zwrot od nieświadomości ku poznaniu"[5] niejasnych dotąd wyroków losu, który połączył ze sobą dwoje bohaterów. W wyniku może jedynie werbalnej zbrodni dochodzi w *Wą* do rozpoznania, które według założeń klasycznej tragedii powinno w nas rozbudzić dwa oczyszczające uczucia: litość i trwogę. Pamiętając o tym, że osobna tragedia Białoszewskiego jest nie tylko „naśladowczym przedstawieniem zdarzeń budzących te uczucia"[6], ale też parodystycznym przedstawieniem samego mechanizmu scenicznej i ludzkiej tragedii, sprawdźmy, jak działa (na nas) jej finał.

Poznanie (w romantycznym lustrze)

Gdy na tekturowej pile drwala pojawiła się krew, bohaterowie sztuki po raz pierwszy zwracają się do siebie wprost:

JAKTRUPBLADA: rrrób co chcesz
PODEJRZEWACZ SIĘ: podejrzewam cię
WSZYSCY CHÓREM: oojejej

Ta bezpośrednia odpowiedź robi wrażenie nie tylko na chórze bab. Nigdy bowiem jeszcze Podejrzewacz tak bardzo nie odsłonił się przed Jaktrupbladą! Zdradzony zabójca w chwili spełnienia wyroków losu nazwał po prostu to, co najważniejsze w całej jego egzystencji podejrzewacza, ujawniając zarazem główną cechę swej osobowości człowieka nieufnego, wiecznego tropiciela spisków i ukrytych znaczeń. Jaktrupblada, zwracając się do partnera słowami „podejrzewaczu mię", wypowiada więc jego najgłębiej motywowane życiowo imię. W tym konkretnym przypadku podejrzenie pada na Jaktrupbladą, dlatego też w wypowiedzianym przez nią imieniu bohatera zmienia się zaimek:

[5] Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, op. cit., s. 333.
[6] Tamże, s. 333.

JAKTRUPBLADA: podejrzewaczu mię
jestem jak trup blada

Istota imienia bohatera pozostaje jednak ta sama, podobnie jak istota samego dramatu podejrzeń. Rozpoznając sens konfliktu w relacji z drugą osobą, bohater *Wą* poznaje samego siebie. Podobnie ciągle igrająca i, mimo strachu, nadal prowokująca Jaktrupblada, chociaż jej poznanie odnosi się już tylko do wyglądu. W dramacie Białoszewskiego istotny jest jednak sam akt. Zauważmy, że Podejrzewacz Się swoim okrzykiem niejako powołuje Jaktrupbladą do istnienia.

PODEJRZEWACZ SIĘ: Jaktrupblado!
Nie rób min do niego!

Od tej pory, z chwilą ujrzenia siebie i wzajemnego nazwania bohaterowie *Wą* zyskują świadomość własnego istnienia – w pełni są, choć nie wszystko jeszcze rozumieją. Dlatego dramat i kłótnia trwają dalej i rozwijają się według tych samych reguł. Jaktrupblada „przechrupując się z prawa na lewo" na powrót przedrzeźnia Podejrzewacza Się: „mindoni chrup", a w jej kwestię znowu wpada głos Nawracacza na Wą. Podejrzewacz Się machinalnie powtarza obie kwestie: „mindoni wą" i w tym momencie wszystko staje się jasne. On zawsze będzie ją podejrzewał, ona nigdy nie zrezygnuje ze swych prowokacji. Między nimi do końca stać będzie ten trzeci: rywal, intruz z oczami trutnia, ukryty reżyser ich życia i sędzia, którego boskie wyroki przechowuje, jak wierzyli starożytni, ludzka wątroba[7].

Nazwani, bohaterowie Białoszewskiego „przestają latać", nieruchomieją, nagle porażeni wiedzą o sobie, która w jakimś sensie oznacza dla nich śmierć. Jeżeli rzeczywiście, jak twierdzili greccy klasycy, prawdziwym celem ludzkiej egzystencji jest rozpoznanie własnego losu, Podejrzewacz Się i Jaktrupblada dotarli właśnie do finału życia, który stanowi także finał sztuki. Oto jak brzmi końcowa aria losu Podejrzewacza Się i Jaktrupbladej:

[7] Por. R. W. G. Temple, *Rozmowy z wiecznością*, tłum. M. Woźniak, t. 1, Poznań 1991, s. 120-128.

JAKTRUPBLADA: je-wą
stem-wą
jak-wą
trup-wą
bla-wą
da-wą
NAWRACACZ NA WĄ: wą
PODEJRZEWACZ SIĘ: po-wą
dej-wą
rze-wą
wam-wą
się-wą
NAWRACACZ NA WĄ: wą
WSZYSCY: oojejej

Jak widać, nauka jednak nie poszła w las. Bohaterowie *Wą* poznali siebie i własne przeznaczenie, którego basowy głos na stałe wniknął w ich kwestie, choć nie zlał się z nimi całkowicie. W finale sztuki Podejrzewacz Się i Jaktrupblada skandują więc własne imiona jako znak swej egzystencji. Jednocześnie rytmicznie, po każdej zgłosce, powtarzają partię Nawracacza na Wą, niczym uwewnętrzniony głos kogoś, kto znajduje się na zewnątrz i przypomina im o ich losie[8]. Wcześniej, by przedstawić tragedię losu, Białoszewski stworzył postać wszechmocnego Dziadka, który w *Lepach* nieustannie ingeruje w życie dwóch Sufitowych. Dziadek zahacza Sufitowych laską, atakuje, nagania, pło-

[8] Nieco inaczej rozumie postać Nawracacza na Wą, i cały dramat Białoszewskiego, Andrzej Krzysztof Waśkiewicz. Pisze on w swojej analizie *Wą*: „Jeżeli [...] to, co reprezentuje Nawracacz, to, na co nawraca, określimy jako ideologię, druga warstwa tego utworu, kierunek parodii, objawi się z całą oczywistością. Absurdalność «nawracania na wą(trobę)» tym silniej obnaża społeczne mechanizmy, które ta sztuka – przenosząc je w wymiary groteski – demaskuje. W kategoriach lingwistycznych rozgrywa się tu dramat obyczajowy (ów «trójkąt»), ale przede wszystkim – dramat o wyraziście społecznym i politycznym charakterze. Mechanizm jest tu laboratoryjnie czysty, proces społeczny sprowadzony do najbardziej podstawowych wyznaczników. Mechanizm indoktrynacji – w laboratoryjnym preparacie". Dla mnie taka interpretacja *Wą*, tworzona pod wyraźnym wpływem Artura Sandauera („Dialog"1959, nr 2), wcale nie jest oczywista, choć pewnie możliwa, jak możliwe jest utożsamienie Dziadka z *Lepów* np. z postacią „wszechmocnego" Stalina. A. K. Waśkiewicz, *Twórczość Mirona Białoszewskiego. Analizy literackie*, Gdańsk 1994.

szy, tnie nożycami sznury, w końcu wywiesza lep. Jest wielkim sędzią, w którego rękach znajduje się kruchy los ludzi-much. W *Wą* rolę Dziadka gra Nawracacz na Wą, emitując w nieustannych nawrotach i przypomnieniach jedynie ten sam znaczący dźwięk. Z wieloznacznej akcji *Lepów* w *Wą* pozostał właściwie sam mechanizm tragicznego splotu zdarzeń, katastrofy i rozpoznania, realizowany przede wszystkim na poziomie samego wysłowienia. Z kolei z zawikłanej, balladowej i baśniowej fabuły *Osmędeuszy* odnajdujemy tu tylko prosty, melodramatyczny schemat miłości i śmierci.

Schemat nie wolny od pewnych intertekstualnych aluzji. Czyż w końcowym „mindoni" Jaktrupbladej nie kryje się aluzja do *Mindowego*? Gdy sięgniemy do tekstu tej młodzieńczej tragedii Słowackiego, szybko się przekonamy, że *Wą* może być odczytywana jako jego groteskowa replika! *Obraz historyczny w pięciu aktach* Słowackiego Białoszewski redukuje do konfliktu trzech postaci: wodza litewskiego Mindowego, który zakochał się w żonie swojego rycerza Dowmunta i porwał ją, nieustannie podejrzewając o zdradę. W dramacie Białoszewskiego nie ma oczywiście śladu historycznego kostiumu romantycznej tragedii. Istnieje jedynie szkieletowo przedstawiony, domyślny dramat trojga bohaterów, kilka sytuacyjnych aluzji, jak choćby ta ze ścinaniem gałęzi na „stos grobowy", oraz mnóstwo śladów teatralnej gry z tekstem Słowackiego. Polega ona na scenicznej realizacji didaskaliów i tych partii dialogów z *Mindowego*, w których mowa o wyglądzie i zachowaniu bohaterów dramatu. Do *Wą* trafia po prostu czysta teatralność sztuki Słowackiego, oderwana od szczegółów konfliktu trojga bohaterów, niosąca jednak silny ładunek ich przeżyć i emocji. Efekt jest oczywiście groteskowy, przy czym zarażeni stylem lektury Białoszewskiego, w samym *Mindowe* odkrywamy całe pokłady teatralnej sztuczności. Stary Litwin przez cały czas wietrzy spisek, Dowmunt nie może opanować drżenia rąk, a Aldona jest chyba najbardziej bladą ze wszystkich romantycznych bohaterek w polskim dramacie!

Zaczyna blednąć już na początku sztuki, by potem w miarę narastania konfliktu sukcesywnie upodobniać się do trupa. „O! jaka ty blada!..", krzyknie drżący Dowmunt

w drugim akcie, by za chwilę skonstatować: „ta twarz taka blada", i znowu: „Aldono, tyś pobladła", a w akcie trzecim: „Jakie cudne rysy bladej twarzy", i znowu w finale: „Patrzaj na Aldonę, jaka blada..."[9]. Aldona blednie nawet wtedy, gdy w obłąkańczym monologu przytacza natrętne słowa Dowmunta:

Była straszniejsza chwila w tej sali...
Aldono! tyś pobladła, Aldono, co tobie?
Nic mi, mój luby...[10].

Romantyczna heroina kilka razy omdlewa, ale nie umiera, choć „blada jak trup"... W ogóle z trupami w dramacie Słowackiego same kłopoty – Dowmunt to przecież żywy trup, który wraca zza grobu z opuszczoną przyłbicą, by wypełnił się los podejrzliwego Mindowego. Aldona wie o wszystkim, ale nic nie mówi, to jej blednąca twarz znamionuje tragedię! W tragedii Słowackiego bohaterów zdradza wygląd i zachowanie, a rozpoznanie ich losu sprowadza się tu do rozpoznania gestów i twarzy: „Patrz, kto ja jestem!", krzyknie w finale Dowmunt podnosząc przyłbicę[11]. Inni zdejmą płaszcze i maski, a Aldona oczywiście zblednie. W tragigrotesce Białoszewskiego trzy postacie nic innego nie robią, jak tylko bledną, drżą i podejrzewają się, by na koniec głośno o tym powiedzieć.

Opuszczający scenę chór wyśpiewuje swoją pieśń w tym samym stylu, co dwoje tragicznych bohaterów *Wą*: „o-wą, o-wą, je-wą, jej-wą". I chociaż całość brzmi groteskowo, a nawet bełkotliwie, sam językowy mechanizm finału niezwykle sugestywnie uświadamia nam sens i przesłanie zamykanej w ten sposób sztuki. W tym pomysłowym skrócie mieści się bowiem i lęk, i zgoda na pisaną nam śmierć, przy czym nietrudno zauważyć, że groźną prawdę o nieuchronności ludzkiego losu aktorzy Teatru Osobnego wyrażają w formie dziecięcej zabawy językiem, polegającej na

[9] J. Słowacki, *Mindowe*, *Pisma*, *zbiór utworów wydanych za życia i po śmierci autora* w układzie A. Górskiego, t. 3, Kraków 1908, s. 29, 31, 42, 73.

[10] Tamże, s. 64.

[11] Tamże. s. 68.

beztroskim doczepianiu do każdej wypowiadanej sylaby jednej i tej samej głoski. Jeżeli więc los Podejrzewacza Się i Jaktrupbladej wywołuje w nas oczekiwany wstrząs, jego przyczyną będzie w takim samym stopniu egzystencjalna trwoga, jak i śmiech połączony z dziecięcą nostalgią.

OSTATNIA TAŚMA BIAŁOSZEWSKIEGO
(*Pani Koch*)

„Natreszczone" obroty Pani Koch

Pani Koch krąży, Szpital stoi, ma na sobie ornat w perspektywę szpitalnej posadzki, Pani Koch krąży, ma kok, słoik, łyżkę wazową, Szpital robi uroczyste łyknięcie, Pani Koch krąży, zawsze przed frontem Szpitala przykucając idąco

– napisał Białoszewski w scenicznych uwagach do *Pani Koch*. Łatwo zauważyć, że nie jest to zwykły opis scenografii i aktorskiego działania. Pewne głoskowe i akcentowe regularności, wewnętrzne rymy, anaforyczny, trzykrotnie powracający zwrot „Pani Koch krąży", po którym nasza wiedza na temat możliwych sensów sztuki rozszerza się o kolejny krąg, czynią z didaskaliów Białoszewskiego poetycki odpowiednik samego przedstawienia. Jeszcze nie wiemy, jak zabrzmią i co przyniosą partie Pani Koch i Szpitala. Na razie po raz kolejny odczytując autorskie didaskalia, poznajemy zasadę i konteksty prostego, ale jakże znaczącego zachowania bohaterów *Pani Koch*.

„Pani Koch krąży, Szpital stoi" – oto podstawowe w tym teatrze działanie dwojga ludzi, w swej najszerszej, kosmicznej perspektywie odwzorowujące obroty ciał niebieskich. Ona jest w ruchu, idzie, biegnie, nawraca, on trwa w jednym punkcie; ona krąży wokół niego, on – groteskowo spersonifikowany gmach – jest osią jej obrotów. Układ ten znamy ze *Żmudu*, choć tam występowały trzy „osoby czynności". Pamiętamy też jego symbolikę: środek, w któ-

rym „żmudziła się" osoba siedząca, oznaczał śmiertelne znieruchomienie, dookolne chodzenie pozostałych dwóch osób to w *Żmudzie* życiowy ruch. W *Pani Koch* symbolikę *Żmudu* Białoszewski rozwija i ukonkretnia. „Pani Koch krąży, ma kok, słoik, łyżkę wazową". Fryzura, drobne sprzęty kuchenne – atrybuty kobiecej codzienności – przydają jej scenicznemu działaniu cech zwykłego, domowego krzątania się i odsyłają do pewnej określonej sytuacji. Jest nią wizyta w szpitalu, u chorego, któremu niesie się w słoiku kompot albo zupę. Pani Koch krąży wokół szpitala. Chory jest wewnątrz, wyłączony z życia i chociaż jeszcze nie umarł, w pewnym sensie należy już do porządku śmierci, bo się nie rusza, nie działa. Na zewnątrz wre życie zabieganych, żywych ludzi, w których szpital, kryjący nie tylko pacjentów, ale też samą śmierć, wywołuje nabożny lęk: „Pani Koch krąży, zawsze przed frontem szpitala przykucając idąco", jakby klękała przed grobem. W wielkim mieście, na ulicy, trudno już dziś zauważyć taki gest. Znają go tylko staruszki i małe dzieci. Przyklęknięcie, przykucnięcie, głębszy dyg, kiedy przechodząc obok kościoła znajdziemy się na linii tabernakulum, na wprost ołtarza, przed którym być może właśnie w tej chwili kapłan odprawia mszę. „Szpital stoi, ma na sobie ornat w perspektywę szpitalnej posadzki", niczym kapłan jakiegoś tajemniczego obrządku. Wewnątrz nie panuje więc śmiertelna martwota. W białych salach, w gabinetach, na wyłożonym kamienną posadzką korytarzu odprawia się jakaś liturgia, której reguły nie są regułami świata zewnętrznego, gdzie żyje pani Koch. To obrządek umierania, na który niechętnie wpuszcza się zdrowych. Pani Koch staje przed drzwiami szpitalnej świątyni z jedzeniem dla chorego, przyklęka, biegnąc do pracy w dniach wolnych od odwiedzin, krąży wokół jej świętej osi, żmudząc się aż do śmierci. I składając domowe ofiary z siebie – i z jadła. „Szpital robi uroczyste łyknięcie", niczym baśniowe monstrum czy kapłan podczas mszalnej liturgii, ale też zwykły pacjent, który z namaszczeniem połyka to, co mu włożono do ust.

Ale to tylko sugerowane konteksty i sensy dramatu Białoszewskiego. Czy ta symboliczna amplifikacja didaskaliów znajdzie swoje uzasadnienie w nieskomplikowanej przecież fabule sztuki? Cóż bowiem się tu wydarza? Pani

Koch przychodzi z kompotem do chorego męża, ale nie udaje się jej dostać do szpitala, ponieważ jest środa, a w środy wizyt nie ma. Jej kolejna wizyta także wypada we środę, następna również, drzwi szpitala za każdym razem pozostają więc zamknięte. Powstaje wrażenie, jak gdyby szpital nie chciał dopuścić do spotkania pani Koch z mężem i, zasłaniając się tygodniowym planem wizyt, zwodził kobietę[1]. Trudno bowiem uwierzyć, że za każdym razem żona Kocha myli dni odwiedzin. Panią Koch zwodzi instytucja, a nie ktoś konkretny, ponieważ rozmowa toczy się przy drzwiach zamkniętych, zza których wydobywa się tylko bezosobowy głos informujący o terminach wizyt. Za każdym razem kobieta odchodzi z kompotem, by dalej krążyć wokół Szpitala. Gdy zatrzaśnięte drzwi wreszcie się otwierają, mąż Pani Koch już nie żyje. Mimo to żona karmi go przyniesionym kompotem. Tylko tyle. A jednak ten banalny dramat zwykłych ludzi staje się niezwykłą metaforą ludzkiej egzystencji.

Magnetofon

Gdy dokładniej przyjrzymy się początkowym partiom *Pani Koch*, szybko zauważymy, że wewnętrzny mechanizm sztuki Białoszewskiego kryje pierwotną i pewnie tylko imitowaną sytuację jej powstania: rozmowę człowieka z taśmą magnetofonową[2]. Wskazuje na to zarówno sposób mówienia bohaterów dramatu – a raczej charakter emisji scenicznego dźwięku – jak i zachowanie aktorów na scenie, ich dwuznaczne gesty, czasem ściśle połączone z dźwiękiem. „Szpital stoi" i mówi:

tętno
ciepłota
dieta

[1] Warto zauważyć, że to właśnie środa była (oprócz świąt i niedziel) najczęściej dniem wizyt w PRL-owskich szpitalach. Fakt, że bohaterka właśnie w ten dzień, zwykły i powszedni dzień wizyt, odchodzi z niczym, ma szczególną i silnie wiążącą tekst z realiami konkretnego czasu wymowę.

[2] Samuel Beckett na podobnym pomyśle – dosłownie zrealizowanym na scenie – oparł *Ostatnią taśmę Krappa* z roku 1958. W tym samym roku odbyła się także premiera *Pani Koch*.

stolec
ciężar ciała
i inne

W tym czasie „Pani Koch krąży". I znowu Szpital:

tętno
ciepłota
dieta
stolec
zabiegi
leki
ciężar ciała
i inne

Szpital odczytuje po prostu kolejne hasła z karty chorobowej swoich pacjentów, z tym, że jest to czynność mechaniczna, prawie w ogóle nie związana z konkretnymi osobami, ich chorobą, przypadkiem. Nie padają tu żadne dane na temat stanu pacjenta, słyszymy tylko listę kategorii, za pomocą których Szpital opisuje, a raczej definiuje swoich podopiecznych. Niczym nie przerywana, monotonna partia Szpitala przypomina jakąś rytualną litanię, odmawianą bez końca w ciagłych nawrotach. To litania automatu, a może po prostu magnetofonowe nagranie? Skojarzeniu temu sprzyja ruch pani Koch, która jednostajnie, jak magnetofonowa szpula, krąży wokół Szpitala. Jeżeli przypomnimy sobie tamte stare szpule z nierówno nawiniętą taśmą, co powodowało często ich nagły, stale powtarzający się uskok, magnetofonowa analogia stanie się jeszcze bardziej wyrazista: pani Koch krąży wokół Szpitala „przykucając idąco przed jego frontem". Nagle „przestaje krążyć, dzwoni palcem": „dzzzzzzzzzzz" i tym sposobem zmienia repertuar Szpitala.

SZPITAL: przyjęcia w czwartki
PANI KOCH: dźźźźźźź
SZPITAL: dziś środa
przyjęcia w czwartki
...i inne

Przez chwilę mogliśmy sądzić, że zza zamkniętych drzwi dochodzi głos portiera. Jednak mechaniczne dopo-

wiedzenie Szpitala – „i inne" – niczym echo karty chorobowej, uświadamia nam, że nadal słuchamy maszyny. Płynie z niej teraz tekst głośno odczytywanej wywieszki, na której wyszczególniono dni i godziny wizyt. Szpital przemawia do Pani Koch urzędowym językiem administracyjnych rozporządzeń, co pobudza kobietę do dalszych prób pokonania przeszkody. Zaczynamy podejrzewać, że starcie z zamkniętymi drzwiami to w istocie walka z automatycznym i hermetycznym językiem Szpitala. Gdyby ktoś na chwilę uchylił drzwi, można by chociaż porozmawiać, podsunąć jakieś drobne monety lub chociaż podać ten kompot.

Dzwonek Pani Koch staje się zrazu jeszcze bardziej przenikliwy, jednak drzwi nie ustępują, a Szpital nie zmienia stylu swojej wypowiedzi. Pani Koch popędza go teraz podwójnym „dz dz", które brzmi jak krótkie przewijanie taśmy magnetofonowej do przodu, przez co natrafiamy teraz na jakiś nowy fragment wypowiedzi Szpitala: „l. ks. gł. ks. oddz.". Szpital zdaje się odczytywać enigmatyczny nagłówek jakiegoś lekarskiego formularza. Pani Koch nic nie rozumie, więc dzwoni jeszcze raz: „dz". Jej dzwonek zadziałał jak momentalne przewinięcie taśmy wstecz, ponieważ urządzenie zaczyna swoją wypowiedź od kwestii poprzedniej, tyle że jest ona teraz odrobinę bogatsza i bardziej zrozumiała, co Pani Koch natychmiast wykorzystuje, podejmując szczątkowy dialog z maszyną:

SZPITAL: w czw...
stempel szpitala l. ks. gł. l. ks. oddz. nazwisko i i...?
PANI KOCH: Koch
SZPITAL : do
PANI KOCH: Kocha
SZPITAL: od?
PANI KOCH: Koch
SZPITAL: od – do?
PANI KOCH: do Kocha od Koch
SZPITAL: w sprawie?
PANI KOCH: kompot

Szpital przemawia teraz językiem formularza szpitalnej przepustki, w którym od biedy możemy usłyszeć głos wartownika-służbisty. Przez chwilę wątpimy, czy Pani Koch stanęła przed właściwymi drzwiami. Skojarzenie

z więzieniem jest przecież bardzo silne. Wartownik narzuca wypowiedzi pani Koch niezwykłą zwięzłość, dzięki czemu jej, skądinąd znane, nazwisko przekształca się w pewnej chwili w czasownik. Nieprzypadkowa to zbieżność i celowo budowany dysonans wartości semantycznych. Zaglądamy do encyklopedii i sprawdzamy, że niejaki Robert Koch, bakteriolog niemiecki, odkrył w swoim berlińskim laboratorium prątki gruźlicy, co wywołuje w nas przeczucie, że pan Koch zachorował właśnie na gruźlicę. Z kolei umieszczona nieco powyżej notatka przy nazwisku Erich Koch informuje, że był to, skazany w 1959 roku za zbrodnię ludobójstwa, hitlerowski funkcjonariusz, co każe przypuszczać, że chory na suchoty pan Koch już z tego szpitala nie wyjdzie. W końcu lat pięćdziesiątych nazwiska Koch nikt jednak nie musiał szukać w encyklopedii. W widzach Teatru Osobnego momentalnie wywoływało ono to samo, podwójnie złe i lękiem podszyte skojarzenie[3]. Reakcję całkowicie różną od tej, jaką zwykle wywołuje czasownik „kochać". Realne zderzenie Pani Koch z językiem – i z drzwiami – bezdusznego Szpitala zostaje w dramacie spotęgowane zderzeniem semantycznym. Kilkakrotnie powtórzone nazwisko Kochów brzmi bowiem jak wyrok śmierci. Z kolei ułożony z nich ciąg wyrazów możemy odczytywać jak wstęp do melodramatu.

Wypytywana przez Szpital, Pani Koch powiedziała o sobie wszystko, co szpitalny formularz uznaje za ważne: kim jest, do kogo przyszła, w jakiej sprawie. Jednak dzięki możliwości tego chwilowego dialogu z maszyną udało jej się dodatkowo przemycić jeszcze jedną, może najważniejszą informację: „Koch Kocha Koch". Niestety, informacja ta nie robi na Szpitalu żadnego wrażenia. Wszystko, co Szpital może przekazać, to kolejny raz odczytywany tygodniowy plan wizyt: „przyjęcia w czwartki i ... prócz czsz psz śpś śród, dziś środa, przyjęcia w czwartki prócz śród". I tak w kółko. Maszyna zacina się na końcowej informacji, która samoczynnie zamienia się w mechaniczne pytanie Pani Koch, swoim brzmieniem przywołujące czynność co-

[3] Program Czwarty w Teatrze Osobnym został zrealizowany po powrocie Białoszewskiego ze szpitala dla gruźlików, dokąd wkrótce trafił Ludwik Hering. Por. H. Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*, op. cit.

fania magnetofonowej taśmy. Pani Koch upewnia się, cofając szpulę, co brzmi mniej więcej tak: „prócz śród?" Automat potwierdza: „prócz śród". I jeszcze raz Pani Koch: „prócz śród?" I znowu Szpital: „prócz śród". Mimo przepustki drzwi pozostają zamknięte. „Pani Koch odchodzi, krąży, w koku, z kompotem", jak magnetofonowa szpula. Powoli i jednostajnie, dzięki czemu Szpital, trochę zdenerwowany, może powrócić do przerwanej kwestii, która po chwili rozwija się w polifoniczny monolog.

Panią Koch grała w Teatrze Osobnym Ludmiła Murawska, rolę werbalnie spersonifikowanego Szpitala zagrał oczywiście sam Białoszewski. Stojąc nieruchomo, w korytarzowym ornacie, po raz kolejny realizował swój wielki projekt monodramu na jednego aktora i kilkanaście, tym razem niewidzialnych, postaci. W *Pani Koch* usłyszymy tylko ich głosy. Pacjentów, personelu, krewnych odwiedzających chorego, ale też sędziowski i kapłański głos samego Szpitala, wyrokującego o życiu zamkniętych w nim ludzi. Głosy i odgłosy podsłuchane i zapamiętane w ich szczątkowej formie, możliwej do zarejestrowania przez mały magnetofon, ustawiony przy łóżku, lub leżącą w nim osobę, która wchłania w siebie same dźwięki, nie widząc ich nadawców i związanych z nimi sytuacji. Może się ich tylko domyślać, podobnie jak my, słuchając monologu Szpitala w dramacie Białoszewskiego. Ten prosty i genialny pomysł czyni z każdego ze świadków sztuki jej ukrytego bohatera – może samego pana Kocha? – zanurzonego w łóżku i w szpitalnej logosferze, a zarazem jej współautora, od którego inwencji zależy ostateczny kształt podsłuchiwanego tu świata[4].

Spróbujmy na nowo stworzyć ten Szpital, budując jego momentalny obraz z pojedynczych dźwięków, cząstek słów, wyrazów, zwrotów i całych wypowiedzi, które zarejestrował pamięciowy magnetofon poety. W tym partyturowym zapisie odkrywamy ukrytych – nie wymienionych w spisie

[4] Białoszewski powróci do swego pomysłu dwadzieścia lat później pisząc realistyczny i dziennikowy *Zawał*. W swoich szpitalnych zapiskach notuje pewnego dnia : „Wpadam na pomysł dyktowania nocami, po cichu, do magnetofonu". M. Białoszewski, *Zawał*, *Utwory zebrane*, t. 6, Warszawa 1991.

osób – bohaterów dramatu Białoszewskiego. Poznajemy ich charaktery, sytuację, w jakiej się znaleźli, a w końcu ich dramat zapisany w formie kaskady wiążących się ze sobą i nieustannie rozsypujących głosek. Żadna z nich ani na chwilę nie traci swej życiowej motywacji. Jesteśmy w prawdziwym szpitalu dla gruźlików i jeżeli tylko nie zawiedzie nas słuch, mamy szansę doświadczyć wszystkiego, co wiąże się z takim pobytem.

Podsłuchana aria Szpitala

Pani Koch odchodzi spod zamkniętych drzwi, Szpital zaczyna przemawiać swoim zwykłym głosem karty chorobowej. Coś się jednak zmieniło w jego dotychczas beznamiętnej litanii. Być może za sprawą incydentu z Panią Koch monotonne wyliczenie Szpitala staje się o wiele bardziej agresywne:

SZPITAL: temperatura!
streptomycyna!
Plwocina
o-be
be-ka
mocz...

Tak się pacjentów nie bada – tak się ich straszy! Te głośne, obco brzmiące, skomplikowane i odpychające słowa, w których czai się skrywana wyższość i niechęć, dają Szpitalowi niezwykłą przewagę nad pacjentem. I Szpital manifestuje ją z upodobaniem, przesłuchując badanego niczym sędzia śledczy. Zwykła karta choroby staje się w dramacie Białoszewskiego dokumentem oskarżenia i winy, wymierzonym przeciwko choremu. Rytualnie odczytywana przez lekarza podczas obchodu, brzmi jak orzeczenie sądowe, nieustannie emitowane przez głośniki w całym szpitalu. Głos doktora-sędziego słychać wszędzie, jego celem jest każdy pacjent i każdy pacjent, atakowany specjalistycznymi terminami, paradoksalnie czuje się winny swej choroby. Milknie więc i zalękniony chowa się pod kołdrą. Taki efekt znany jest w szpitalu powszechnie, Białoszewski tylko go potęguje, przedstawiając szpital jako miejsce nieustannej psychicznej opresji.

Wystarczy jednak, że w litanii Szpitala pojawi się jakieś bardziej swojskie słowo, a cała jego językowa moc momentalnie znika, ulatnia się. Uczepieni takiego słowa pacjenci natychmiast zmieniają styl jednostronnej dotychczas relacji, oswajają lekarski dyskurs, ożywiają się i nawet próbują rozmawiać. Tym słowem w monologu Szpitala jest oczywiście „mocz", które to słowo należy wprawdzie do słownika karty chorobowej, ale z uwagi na swe związki z „niską" fizjologią człowieka, w pacjentach – zwłaszcza na męskim oddziale, w obecności pielęgniarki – wywołuje zwykle pewne odruchowe reakcje. W sali słychać nagle jakieś psykania, cmoknięcia. Białoszewski zaznacza je pojedynczymi głoskami, onomatopeicznie odrywającymi się od końcówki wyrazu: „mocz... ...cz...c...". Do mowy Szpitala wkrada się więc szum, tak jakby taśma magnetofonu, na który cały ten dramat został umownie nagrany, nagle się zakołysała. To szum mowy pacjentów, wdzierający się przez szczelinę mowy doktora. Na razie są to jakieś ułamkowe dźwięki, ale wiemy już przynajmniej, że ten szpital nie jest pusty. Ktoś tam leży i słucha sędziowskich orzeczeń podczas codziennego, rytualnego obchodu.

Psykania w sali przerywa nagłe „...cisza", także niejako wykluwające się z ogólnego szmeru. To pewnie pielęgniarka gromi niesfornych pacjentów, którzy natychmiast milkną. W szpitalu panuje więzienna dyscyplina. Ze strony lekarskiego konsylium dobiega teraz ciąg nazw i skrótów nazw przepisywanych pacjentowi medykamentów. Dyktuje profesor, asystenci podpytują, przytakują: „aa zero zero dwa a... massa tabulettae rad. ipeac. codeini ph aa zero zero dwa mfp". Brzmi to wszystko równie niezrozumiale jak karta choroby, ale ma nieco inny charakter. Nie wyroku, ale szeptanego zaklęcia, jakichś magicznych formuł, które nad pacjentem wypowiadają ubrani w kitle mędrcy. Zmienia się więc także charakter rytualnego obchodu. Rozpoczyna się bowiem faza tajemniczego zamawiania, którego przedmiotem i biernym świadkiem jest leżący w łóżku chory.

Po chwili grupa mistrzów przechodzi do następnego pacjenta i wszystko rozpoczyna sie na nowo: „o-be / be-ka / mocz...", ale sala jest już zmęczona i trudno jej zachować dyscyplinę. Przy słowie „mocz" znowu wszyscy się ożywia-

ją, pojawia się szum: „mocz... cz... cz...", i, nie uciszony, przechodzi w gwar. Domyślamy się, że obchód przeszedł do drugiej sali, albo nawet skończył się już i pacjenci zaczynają ze sobą rozmawiać. Gwar narasta. Dominuje w nim znowu wykluwające się z „moczu" słowo „czwartek", przechodzące w „czwartą". To termin i czas rodzinnych wizyt. Pacjenci mówią o zbliżających się odwiedzinach, co rejestrujemy w formie ułamkowych, dochodzących z różnych stron oznajmień: „czprzychodz przyjęcia", które stając się na chwilę głosem woźnego, informują o przyjściu gości.

Dzień wizyt momentalnie realizuje się tu w mowie: „a a psz prsz prosz uu a tu u tu tu tuu moje łóżko tu nie moje łóżko niech siada a a a jak tam". Zaproszenia, wskazywanie miejsca, drobne uprzejmości ze strony tych, czyje łóżko może posłużyć obcym za siedzisko, konwencjonalne pytania o zdrowie. Z głośniejszej relacji rodzi się sytuacja: „ tam wynoszą nieboszczyka o wynoszą wynoszą to o o kopie truponoszkę w półde". Zgon oswajany rubasznością, dowcipem, w którym zaznaczają się charaktery, z którego wyłania się klimat szpitalnej codzienności, przerażającej i powszedniej, na styku życia i śmierci. Po chwili znowu zanurzamy się w tym cichym, szpitalnym „m mm m", w tym specyficznym klimacie sakramentalnych pytań o zdrowie, warunki, szpitalne jedzenie, higienę: „m a sz czym? s tym szczym?", w których mieszają się rozmaite sfery ludzkiej fizjologii. Jedzenie, wydalanie tracą tu swoją na zewnątrz szpitala ostro przestrzeganą rozłączność. W szpitalu konieczność staje się normalnością, ktoś pije kompot, ktoś inny sika w tym czasie do kaczki. Wobec choroby, cierpienia, ale też w sytuacji przymusowego odsłonięcia, w łóżku na oczach wszystkich, kulturowe tabu słabną, a czynności podstawowe stają się pierwszymi. W urywkowym, ściszonym ciągu rozmów, ukrytych w partii Szpitala, troska krewnych o jedzenie miesza się z troską pacjenta o prawidłowe wydalanie. Tych kilka niepełnych, ruchomych zwrotów kryje w sobie mały rytuał szpitalnych odwiedzin: szepty, rozkładanie jedzenia, samo jedzenie zupy, kompotu, potem zawijanie brudnych naczyń, słoików. I częstowanie samotnych sąsiadów, do których nikt nie przyszedł. Choćby pana Kocha. Może to uprzejme przyzwolenie „niech siada", skie-

rowane do kogoś, dla kogo zabrakło miejsca, pochodzi właśnie od niego?

Czwartkowe wizyty kończą się. Słychać nawołujące pielęgniarki, odgłosy pożegnań, może pozdrowień, zagłuszone już zwyczajnym rumorem szpitala. Z szumu, stukotu, kołatania wyradza się nowa sytuacja: jedzie blaszany wózek z garami. W kłapanie pokrywami „gę gę" wplątują się wezwania na rentgen, wywoływania z sal, potwierdzane i komentowane przez pacjentów. Po cichej, kojącej godzinie wizyt te walenia i wezwania całkowicie zmieniają klimat szpitalnego oddziału. Znika namiastka domu, prywatności, osobności, powraca gromadna dyscyplina, zaczynają się badania, zabiegi – na nowo rozkręca się mechanizm Szpitala. Budzi się też uśpiona na chwilę niepewność, której nie zdoła zagłuszyć rutyna lekarzy i pielęgniarek. „O chorobach ani mru-mru!" – przestrzega profesor przed kolejnym obchodem, ale nawet jemu nie udaje się ukryć tego, o czym myślą wszyscy w tym gruźliczym szpitalu, zwłaszcza gdy rozpoczynają się prześwietlenia. Profesora zdradza język. W kolokwialnym „ani mru-mru" czai się przecież bezwzględna przepowiednia: „umrą!".

Być może dlatego lekarze nie ryzykują żadnych ludzkich kontaktów z pacjentami, a mówiąc ściślej: nie próbują rozmawiać z nimi w żadnym ludzkim języku? Może właśnie po to, by uniknąć mówienia o śmierci, Szpital uruchamia ten swój naukowy i życiowo całkowicie aseptyczny dyskurs?

SZPITAL: ru m ruo ro zro zero zero zero dwa aa m. tbl. mpf.
a a m.
f p m...
f...
p...

Formuły z lekarskiego słownika szybko przeradzają się w całkowicie niezrozumiałe staccato Szpitala, które można by nazwać pigułkowo-zgłoskowym, ponieważ w emitowanym tu układzie dźwięków łatwo rozpoznać symboliczne nazwy niektórych witamin. Wystarczy chwila nieuwagi, by cała ta lekarsko-pielęgniarska gadanina zamieniła się w abstrakcyjną kompozycję muzyczną, która wy-

daje się parodią jakiejkolwiek komunikacji. Pamiętajmy jednak, że dla personelu kaskada tych abstrakcyjnych dźwięków posiada swoją motywację i stanowi w istocie rodzaj tajnego rozkazu, w którym zapisano, co podawać choremu i jak go leczyć! Szpital dzieli się więc na tych, którzy znają „pismo" i wiedzą, oraz tych, którzy nie wiedzą i nie umieją odczytywać tajemnych znaków, szyfrujących ich los. Podział ten nieodparcie kojarzy się ze strukturą jakiejś tajemniczej sekty, w której garstka mistrzów kieruje nieświadomym tłumem wiernych. Tłum chętnie powtarza niezrozumiałe dla niego, ale za to pięknie brzmiące formuły, niczym dzieci ulegając ich magii. Zdziecinnienie staje się także udziałem pacjentów Szpitala. Witaminowe staccato przeradza się w ich wykonaniu – a może tylko odbiorze? – w niemowlęce gaworzenie:

mm
ff
pp
mmm
fff
pf
m u uu
a
m ł a

z którego wyłaniają się na koniec pierwsze dziecięce słowa „ma m annna", czyli połączenie kaszki mannej z mamą. Ale to tylko salowe i kucharki rozlewają poranną porcję kaszy na mleku. Dorosłe dzieci w piżamach, zapakowane do łóżek, przechodzą pod chwilową opiekę bab z kuchni, które oprócz kaszy wnoszą do sali swój prostacki, szyderczy humor. Bo „prosówka", którą dowcipnie proponują chorym, to nie żadna kasza, ale najgorsza forma gruźlicy, po której – jak dorzuci inna kucharka – szybko, w galopach, przychodzi „rozpadówka", czyli śmierć. Najczęściej przez uduszenie, stąd dowcip z „gardlaną", która pewnie obok kaszy też znalazła się na talerzach pacjentów[5]. Od słowa

[5] Chodzi rzecz jasna o podgardlaną, rodzaj taniej pasztetówki, która obok salcesonu przez wiele lat stanowiła specjalność szpitalnych zakładów w PRL.

do słowa złożyła się taka sardoniczna wyliczanka szpitalna żartujących bab z niższego personelu.

Humor salowej chyba nie jest zaraźliwy. Pacjenci szepcą coś, czego nie słyszymy i czego nie dosłyszała baba, bo dopytuje się nachalnie: „ceo? co? ce? ceo? sztuczne co???" Pewnie chodzi o sztuczne płuca, marzenie każdego poważnie chorego gruźlika, na które szyderczo, w nagłym zaśpiewie, reaguje wydająca kaszę kuchara: „tu mi wyrośnie peeelargonia!"[6]. W domyśle – jak go do tego podłączą. Bo przecież to nie „on umiera?! to ja umieram!", bo haruję w tym szpitalu za grosze. Kucharka rozkręca się na dobre, drwi, wyrzeka, atakuje: „co? umiera? znów przed obiadem?". Nawet przedrzeźnia tych przestraszonych, chudych mężczyzn. Bo oni tu tylko „dziu – ra – zdję – cie – dziu – ra – zdję – cie – dziu – ra", a człowiek tyra, o własnych chorobach nie myśli. Zresztą, „co jest do jasnej cholery, o chorobach nie mówić jest lepiej lepiej lepiej lepiej!...!..." Salowa cztery razy powtarza to szpitalne zaklęcie, która ma zaczarować rzeczywistość, uspokoić chorych, względnie zamknąć im usta. Ktoś niesłyszalnie protestuje, ktoś narzeka, co powoduje dalszy prostacki atak salowej:

co? ciego?
zdjęciego?
lepij! lepij!

w który wkrada się już głos lekarza „a a zero dwa zero dwa aa". Salowa dośpiewuje jeszcze inny szlagier: „bujaj mnie siostro pacjenta", co brzmi dwuznacznie i może odnosić się do jej własnej, „samarytańskiej" posługi, a następnie wytacza się z garami. I tak:

piątek
sobota
niedziela a a
poniedziałek
wtorek
środa

[6] Wskazówka Białoszewskiego w sprawie zaśpiewu jest bardzo konkretna: „na melodię spod «Komety» z dziobaniem się palcem w dłoń". Za chwilę kucharka zaśpiewa na melodię „bujaj mnie Antek psiajucho".

toczy się życie pacjentów Szpitala. Nad ich głowami z ceremonialnym i instytucjonalnym ładem lekarzy ściera się spontaniczny i szyderczy żywioł salowych i kucharek. Obie siły, zaklęte w dramacie Białoszewskiego w dwóch odrębnych językach, na różne sposoby manipulują pacjentami. Dla lekarzy chory jest bezwolnym przedmiotem ich naukowo usankcjonowanego działania, nieświadomym obiektem uzdrowicielskich czynności, poddanym, który składa w ich ręce swój los i w milczeniu oczekuje wyroku. Dla kucharek, salowych, sprzątaczek pacjent jest niesfornym dzieciakiem, którego trzeba oprać, nakarmić i utemperować, a zarazem nieznośnym staruszkiem, który doprowadza do szału swoją bezradnością, nieustanną obawą o życie i zgodą na pisany mu los. Chociaż obie strony na swój sposób dążą do ożywienia chorych – kucharki przynoszą jedzenie i żywą mowę ulicy, lekarze aplikują pigułki i medyczne zaklęcia – jednym i drugim czegoś istotnego brakuje. Ale właśnie minął tydzień, skończył się wielki, polifoniczny monolog Szpitala, a pod jego drzwiami znowu stoi Pani Koch. Niesie dla męża kompot.

Zdążyć przed śmiercią

SZPITAL: dziś środa przyjęcia w czwartki prócz śród l. ks. gł. l. ks. oddź?
PANI KOCH (*dodzwaniając w mówieniu*): dźźźźźiś środa przyjęcia w czwartki prócz śród? dź...

Replika Pani Koch jest repliką dosłowną, tak jakby część kwestii Szpitala nagrała się na taśmę bohaterki dramatu. Zresztą cała rozmowa Pani Koch ze Szpitalem jest takim dosłownym, choć nieco skróconym, a dokładniej: magnetofonowo przyspieszonym powtórzeniem ich poprzedniego dialogu, z którego teraz znikają jedynie pewne fragmenty. W kontaktach Pani Koch ze Szpitalem nic się mimo to nie zmienia. Ich relacja staje się jeszcze bardziej formalna i zautomatyzowana. Kobieta znowu się pomyliła, a instytucja takich ludzkich pomyłek nie toleruje. Każdy dokładnie odgrywa tu raz napisaną czy też zapisaną (na taśmie) rolę i zdaje się, że szanse na przełamanie ustalonego schematu są równe zeru. Ręka, która obsługuje magne-

tofon, może jedynie zwalniać lub przyspieszać obroty taśmy, ale nie jest w stanie zmienić nagrania. Pan Koch nie zobaczy więc swojej ukochanej żony, ona znowu odniesie kompot do domu.

„Pani Koch odchodzi, krąży", Szpital na nowo podejmuje swoją całotygodniową arię, która także jest do pewnego stopnia skondensowaną powtórką tego, co usłyszeliśmy poprzednio. A więc znowu czwartki i wizyty krewnych, te same uprzejmości i ten sam zaśpiew salowej, wezwanie na obiad zmieszane z hasłem „opad". W fizjologicznym, szpitalnym zlepie laboratoryjna formułka przepoczwarza się w poobiednie bekanie chorego:"o – be – be – ka!" W tym werbalnym i sytuacyjnym skrócie, w którego efekcie czas zaczyna biec w Szpitalu o wiele szybciej, wyraźniejsze staje się owo wewnętrzne napięcie między obrzędową „górą" lekarzy i szyderczym „dołem" salowych. Jest to w istocie starcie dwóch odrębnych języków, które niczym zapaśnicy zwierają się ze sobą i mocują, z czego powstaje taka oto wielce pogardliwa litania kucharki, wesoło pchającej swój wózek:

wiomecyna!
ale mecyna
phi mecyna
cocomycyna?
etammycyna
wielkiemecyna ph

Żywioł jej szydliwego języka zyskuje zdecydowaną przewagę nad rytualnymi zaklęciami lekarzy. Lekceważący ton personelu pomocniczego zaczyna wdzierać się w samą strukturę profesorskiej mowy! Do jednego łacińskiego „tematu" udało się bowiem kucharce dopasować aż pięć pogardliwych „przedrostków", które nie tylko trywializują tę uczoną „mecynę", skojarzoną tu po prostu z „medycyną", ale też wydobywają z niej jej własną, ukrytą trywialność poprzez zbliżenie tajemniczych „mecyn" z niemniej tajemniczymi, ale już językowo oswojonymi „mecyjami". Tymi „wielkimi mecyjami" z potocznego języka starych warszawiaków, które znaczą po prostu „nic wielkiego", „żaden problem". Po prostu „tyle, co splunąć", ale to już kolejny

frazeologizm, który w partii salowej pogardliwie zohydza formularzową „plwocinę". Salowa chyba naprawdę spluwa, po raz kolejny wytaczając lekarzom, schorowanym pacjentom i samemu marnemu życiu swoją prostacką wojnę na słowa i gesty. Potem wytacza gary z zupą i odchodzi z wyższością, „plwając" na wszystko.

Mija tydzień, we środę Pani Koch zjawia się pod drzwiami, dzwoni. Szpital odpowiada, informuje i odsyła kobietę do domu. Wszystko dzieje się według tego samego, raz odegranego wzoru, tylko krócej i zwięźlej. Magnetofonowa taśma losu kręci się bowiem jeszcze szybciej – na szpuli nie pozostało jej zbyt wiele. Szpital także się spieszy, wypowiadając mieszankę szydliwych zaśpiewów, okrzyków i uwag, przeplecionych pigułkowym staccato pielęgniarek. Mija tydzień, Pani Koch u wrót, szybki dialog, „Pani Koch odchodzi, krąży szybko". Równie szybko Szpital wypowiada skrót swojego monologu. Czas pędzi, Pani Koch wraca, odchodzi, „coraz szybciej krąży", przeczuwając pewnie nieszczęście. Nie może dostać się do chorego męża, nie może dopełnić małego rytuału miłości. Przyklękając, błyskawicznie nawraca. Podobnie taśma z partią Szpitala. Teraz słyszymy już tylko charakterystyczny piskliwy dźwięk, w którym udaje się jednak rozpoznać głosy dwóch zantagonizowanych stron: „czwartczwart aa prz a mfp «tu miwyrśńpelrgoń» aa lepilepi! «buj mnie siostr cjenta» dziśśr". Pani Koch wraca. W panicznej i syntetycznej formułce zamyka cały dialog ze Szpitalem. Szpital, „nie zwracając na nią uwagi", w natężeniu wypowiada swoje ostateczne, dwuwartościowe zaklęcie, które jednak nie pokona śmierci.

SZPITAL: czwartczwart aa mpf peeelargonia lepilepi bujaj mnie siostro pac –

Taśma spada, szpula przestaje się kręcić, z pacjenta pozostaje już tylko połówkowe „pac", niczym odgłos uderzającej muchołapki. To koniec. Szpital milknie i otwiera się, objawiając zwłoki pana Kocha.

Następuje milczący – i może najbardziej przejmujący z dotychczasowych – finał sztuki Białoszewskiego. Szpital „nachyla się głową w dół z siebie zrzucając ornat". Znamy ten ruch z *Lepów*. Śmierć przychodzi nagle i jednym ciosem

– strzałem – łamie człowieka na pół. „Pani Koch podlatuje do Szpitala" w odruchu natychmiastowej pomocy.

Szpital w postaci Pana Kocha zgarnia się, prostuje w nieboszczyka sztywnego w gotowych już trumiennych mankietach, w czarnej, gotowej na sobie trumiennej marynareczce, opiera się katafalkowo pionowo o ścianę, zamiera. Pani Koch podlatuje posadzką do Pana Kocha, karmi go łyżką. Pan Koch jedzenia nie przyjmuje, Pani Koch, obojętna na to, karmi go dalej, raz po raz podnosi łyżkę z kompotem i jeszcze raz, i jeszcze raz, i jeszcze raz...

Groza. Pani Koch karmi trupa, dopełniając zaniedbanego obrządku. Może czuje, że ta śmierć nastąpiła także z jej winy, bo nie zdążyła z kompotem i od tygodni nie udało jej się odwiedzić męża? Teraz karmi go na przekór śmierci, jakby chciała ją pokonać, a jego odzyskać. Karmi jak małe dziecko, łyżka po łyżce. Kompot wylewa się na świąteczne ubranie. W tej absurdalnej, ale jednocześnie całkowicie zrozumiałej, koniecznej, ewidentnej czynności kryje się wszystko, co Pani Koch niosła mężowi. Przegrała potyczkę ze Szpitalem. Nie przedarła się ze swoją miłością tam, gdzie umierał jej mąż, poddany ceremonialno-szydliwym zabiegom szpitalnego personelu. Za każdym razem przychodziła nie w porę, nie potrafiąc dopasować się do porządku Szpitala. Jej ofiarne powroty niczego nie zdołały odmienić. Szpital nadal funkcjonuje według raz na zawsze ustalonego rytmu, a zamknięci w nim ludzie żyją i umierają zgodnie z wcześniejszym zapisem magnetofonowej taśmy. Teraz nastąpił ostateczny koniec. Mechanizm zatrzymał się, a sens ukrytej w dramacie Białoszewskiego metafory ludzkiej egzystencji staje się dla nas coraz wyraźniejszy.

Słowa jak ludzie

W *Pani Koch* równie istotny jak znaczenie zapisanych na taśmie słów jest sam charakter ich emisji. Czytając uważnie monolog Szpitala, ten pierwszy, najdłuższy i wzorcowy, słowo po słowie napełnialiśmy szpitalną logosferę bytem, razem z Białoszewskim stwarzaliśmy z dźwięków świat, lepiliśmy ludzi, kreowaliśmy sytuacje. Jednocześnie słuchając tych rozmaitych głosów, próbowaliśmy odnaleźć rządzącą nimi zasadę, odkrywając, że szpitalny świat tego

dramatu wypełniają dwa językowe porządki. Ten oficjalny, ceremonialny i, ze względu na realistyczną motywację sztuki, naukowo-medyczny. I ten nieoficjalny, żywiołowy, spontaniczny, w dramacie przypisany szpitalnej obsłudze. Oba języki w typowy dla siebie sposób oswajają tę podstawową dla życia w szpitalu – a jest ono tu jedynie kondensacją życia w ogóle – sytuację umierania. Za językiem medycznej ceremonii kryje się hierarchia i tajemnica, język spontaniczny przynosi szyderstwo. Oba jednak nie są w stanie pokonać wyroków losu. Nazywają jedynie i kreują dwie możliwe postawy, jakie człowiek może przyjąć wobec życia. Nie dają jednak żadnej możliwości jego odmiany.

O człowieczej bezsilności i egzystencjalnym zdeterminowaniu świadczy w dramacie Białoszewskiego wewnętrzny, gramatyczny mechanizm wypowiedzi Szpitala. Jest to mechanizm narodzin i nieustannego zamierania, którego działanie obserwujemy tu na poziomie fonetyki. Dotychczas traktowaliśmy monolog Szpitala jak polifoniczny splot rozmaitych ułomnych głosów. Niczym odbiorcy jakiegoś naturalistycznego słuchowiska, niczym leżący w łóżku pacjent, podsłuchiwaliśmy Szpital, wyobrażając sobie toczące się w nim życie. Takim podsłuchiwanym życiem rządzi zasada ciągłych niedosłyszeń, nałożeń i nagłych emisyjnych zakłóceń. Leżący w łóżku pacjent nie jest w stanie usłyszeć wszystkiego. Nawet skupiony na tym, co się wokół niego dźwiękowo wydarza, ulega przecież fonicznym złudzeniom. W Szpitalu bowiem nie ma reżysera, który porządkowałby wypowiedzi poszczególnych osób. Szum staje się podstawową jakością dźwiękową szpitalnej logosfery, poziomem zero, z którego powstają i do którego powracają wyraźniejsze, to znaczy zrozumiałe ciągi wypowiedzi. Znaczenie więc pojawia się tu i znika w nieustannym procesie emitowania chaotycznych dźwięków. Z fonicznego chaosu wyłania się na chwilę brzmieniowo-semantyczny porządek, by za chwilę znowu rozpuścić się w chaosie.

Zauważmy jednak, że zasada niedosłyszeń i emisyjnych zakłóceń ma swój symetryczny odpowiednik w samej mowie Szpitala. Jego monolog jest przecież precyzyjnie zapisaną partyturą, przeznaczoną do głośnego odtworzenia – jest rolą! Chaotyczne partie monologu Szpitala nie stanowią przecież przypadkowej zbitki dźwięków wypełniają-

cych szpitalną salę. To fonetyczne układy głosek, porządkowane i kreowane w zgodzie z prawem dźwiękowych upodobnień. Foniczny szum okazuje się kontrolowanym i bardzo precyzyjnym procesem przepoczwarzania się pojedynczych dźwięków i całych zgłosek poprzez rzeczywiste lub tylko imitowane zbliżenia i upodobnienia fonemów. Głośno wymawiane przez aktora, ciągi takie kojarzą się z różnymi odmianami językowej patologii – jąkaniem się, zacinaniem, błędną artykulacją – ale też z mową niemowląt, starców i ludzi chorych, cierpiących. Swoim brzmieniem, zgłoskowym rytmem oddechu imitują też czasami chorobliwe rzężenie, może nawet agonię[7].

Niezależnie od stylistycznej i semantycznej wartości poszczególnych kwestii Szpitala jego mową rządzi ten sam, nieustannie eksponowany, fonetyczny mechanizm narodzin i śmierci słowa. Aria Szpitala nie tylko bowiem zbiera rozmaite głosy, odtwarza także sam proces mówienia. Słowo wykluwa się tu z głoskowej oboczności, upodobnienia, z trudem łączy się w znaczące cząstki, przepoczwarza i rozwija. Wreszcie jest, skończone i pełne, i w tej swojej brzmieniowej i semantycznej doskonałości stwarza, nazywa i interpretuje świat, by za chwilę zwątpić w swoją moc, osłabnąć, odsunąć się od rzeczywistości, minąć się ze znaczeniem, rozsypać w nic nie znaczące głoski. Umrzeć z charkotem i w konwulsjach, by w tym samym momencie rozpocząć ponowną wędrówkę ku nowemu znaczeniu, na nowo się narodzić w nowym układzie dźwięków, nowym słowie, człowieku i nowej sytuacji.

W dramacie Białoszewskiego słowa, sensy, ludzie nieustannie rodzą się i zamierają w mitycznym porządku wiecznej powtórki. Jednocześnie cała aria Szpitala, przedzielana kolejnymi replikami dialogów z Panią Koch, poddawana jest zabiegowi powtórnego odsłuchu i powtórnej artykulacji. Wygląda to tak, jakbyśmy z uporem puszczali to samo nagranie, za każdym razem jednak w nieco szybszej, skróconej i bardziej syntetycznej wersji. Pani Koch biega bez wytchnienia, koło życia wiruje coraz szybciej. W dramacie Białoszewskiego jest nim magnetofonowa szpula.

[7] Ten walor szpitalnej partytury szczególnie mocno uwydatnił Piotr Cieplak w telewizyjnej wersji *Pani Koch* z 1995 roku.

Szpula kręci się, nawiniętej na nią taśmy stopniowo ubywa. Ciągłe obroty wiążą się tu więc z nieustanną zmianą, ponieważ taśma ma swoją długość i musi się skończyć. Szpula obraca się coraz szybciej, cały mechanizm ulega przyspieszeniu, tak jak w wędrówce po spirali, a nie po kole. Porządek mityczny, z jego nieustanną przemianą i ciągłymi nawrotami, pokrywa się więc tu z porządkiem historycznym. Ludzkie życie, podobnie jak ziemska wędrówka pokoleń, ma swój kres, ale nie jest powiedziane, że będzie to kres absolutny. W *Wiwisekcji* – pierwszej sztuce Białoszewskiego – tango spiralnej Trzepaczki kończyła znamienna fraza: „wracam do szpulki / westchnienie ulgi", co interpretowaliśmy jako wyobraźniowy powrót do matczynego łona i pierwotnego raju. W ostatniej sztuce poety ta sama metafora zyskuje inny, eschatologiczny sens. Przypominam, że magnetofon wyposażony jest w dwie kręcące się szpule i taśma, której ubywa na szpulce lewej, nawija się na szpulkę prawą. Koniec emisji stanowi więc także ostateczne dopełnienie – „powrót do szpulki", ale nie do tej samej! Nowy zwój jest jednak dla nas całkowicie niedostępny. Chyba że jakaś ręka przełoży szpule i na nowo włączy mechanizm.

Pani Miłość

Jakie miejsce w całym tym egzystencjalnym i dziejowym mechanizmie zajmuje Pani Koch? Jej rola jest szczególna. Zauważmy, że ma ona – wprawdzie ograniczoną – moc przewijania taśmy, ingerowania w jej bieg, przychodzi więc niejako z zewnątrz, spoza świata, którym w dramacie Białoszewskiego jest sam Szpital. Pani Koch zderza się ze światem, ale jednocześnie w pewien sposób do świata tego należy. Nie tylko poprzez swój realny związek z chorym mężem. Za sprawą swego obrotowego ruchu jest bowiem włączona w sam proces egzystencji, stanowiąc niejako jej napęd, moc. To przecież ona wyznacza ruch obracającej się szpuli. Jest więc kimś, kto łączy w sobie dwa porządki: ten zewnętrzny, którego nie znamy, bo nie zabrzmiał on tu ani jednym dźwiękiem – prócz kilku znaczących słów samej kobiety – i ten wewnętrzny, ziemski, szpitalny, pełen rozmaitych głosów. Pani Koch jest kimś, kto prawie milczy, nie

spiera się ze Szpitalem, chociaż nieustanie podejmuje próby jego pokonania. Przyjmując głos Szpitala, najczęściej wypowiada to jedno, najważniejsze i jakby urwane, niespełnione słowo „koch". Tego słowa Szpital nigdy za nią nie powtórzy.

Kim jest Pani Koch? Jest kimś, kto w nieustannych nawrotach, w ofiarnym trudzie każdemu pokoleniu rodzących się i umierających ludzi przynosi miłość. Jest jej zwiastunem. Po każdym środowym niepowodzeniu Pani Koch następuje przecież przez wszystkich oczekiwany czwartek rodzinnych odwiedzin. Szpitalny moloch wypełnia się wtedy głosami i gestami małego obrzędu rozmowy, karmienia, opieki. Te głosy i gesty nie mają mocy ocalania, nie chronią chorych przed cierpieniem i śmiercią, słowem – nie zmieniają porządku świata. Z jakichś powodów taśma musi przewinąć się do końca. Zauważmy jednak, że osobisty dramat Pani Koch polega właśnie na tym, że nie udaje się jej dotrzeć do męża przed jego śmiercią. Jak gdyby ta wizyta rzeczywiście mogła coś zmienić. A jednak każdy, kto asystował ciężko chorej osobie w jej cierpieniu wie, jak wielkie znaczenie ma ten domowo-szpitalny obrządek przygotowywania, niesienia i spożywania pokarmów. Trywialna, może nawet groteskowa wyprawa z kompotem Pani Koch kryje w sobie sens, który doskonale wyczuwają wędrujące do szpitala kobiety. Czy jest nim tajemnica ofiary?

Kim jest Pani Koch? Jest kolejnym wcieleniem dobrych i opiekuńczych kobiet, czasem w sposób bardzo tajemniczy pojawiających się w dramatach Białoszewskiego. Jest otorbioną babą z kokiem, która niesie jedzenie. Jest matką, która do końca opiekuje się umarłym i nagle zdziecinniałym mężem. Czyż w finale dramatu nie staje się nawet współczesną, nieco absurdalną repliką średniowiecznej Piety? Ofiarna ratowniczka, opiekunka, karmicielka, pośredniczka – jest Pani Koch zupełnie realną osobą, a zarazem najważniejszą bohaterką osobistego mitu poety i największym w całej jego twórczości symbolem ludzkiej egzystencji. Jest kimś stąd, znanym i swojskim, a zarazem kimś „nie z tego świata". Może dlatego ciągle przychodzi nie w porę, myli dni przyjęć, daty, godziny? Pani Koch, pani Miłość...

ZAŚPIEWAĆ *DZIADY* CZYLI MUZYKA W TEATRZE BIAŁOSZEWSKIEGO

W teatrze Białoszewskiego muzyki rozumianej tradycyjnie jako dźwiękowa ilustracja spektaklu oczywiście nie było. Poza zwykłym tamburynem poeta nie wykorzystywał na scenie żadnych instrumentów, nie licząc dźwięczących przedmiotów, jak metalowe kubły czy mosiężna taca; nie towarzyszył mu także żaden muzyk czy choćby gramofon. Stanisław Prószyński, zaprzyjaźniony z poetą kompozytor, współpracował z innymi twórcami Teatru na Tarczyńskiej – Stefańskim, Choińskim – ale podczas wieczorów Białoszewskiego jego rola ograniczała się, jak sam wspomina, do sprawdzania zaproszeń i gaszenia światła. Tak było w samym teatrze, ponieważ muzyczne warsztaty, jakie podczas okupacji i na początku lat pięćdziesiątych organizował Prószyński dla swoich przyjaciół, nie tylko kształtowały estetyczną wrażliwość Białoszewskiego, ale także, jak sądzę, istotnie wpłynęły na jego świadomość poetycką[1]. W Teatrze na Tarczyńskiej i w Teatrze Osobnym muzyki nie było, a jednak twierdzę, że niektóre z wystawianych tam dramatów narodziły się właśnie z jej ducha. Z pewnością zaś duch muzyczny przeniknął autorską inscenizację Białoszewskiego *Dziadów* części IV, a ściślej – monologu Gustawa. Jak brzmiał romantyczny monolog w teatrze poety i dlaczego właśnie taki sposób jego interpretacji wybrał Białoszewski?[2]

---

[1] St. Prószyński, *Wspominając Mirona*, „Poezja" 1985, nr 12.

[2] O inscenizacji monologu Gustawa w Teatrze Osobnym pisze szczegółowo G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 198-215.

W 1967 roku Miron Białoszewski ogłosił w „Odrze" niewielki szkic zatytułowany *O tym Mickiewiczu jak go mówię*[3], do którego sięgaliśmy już wielokrotnie analizując sztuki z tomu *Teatr Osobny*. Poeta wspomina w nim swoją rozmowę z Andrzejem Stawarem na temat własnej inscenizacji *Dziadów*:

> O moim Gustawie z IV części *Dziadów* (bo i to robiłem) Stawar powiedział, że to mu się wydaje najbardziej zgodne z intencją autora (Mickiewicza). I takie zrobienie z tego opery.
>
> – Opery? – zdziwiłem się i ukucnąłem przed podestem od szafy, na którym siedział Stawar.
>
> – Opery. Tak. Mickiewicz chciał napisać operę. A że mieszkał w Wilnie, na prowincji, tam opery wtedy nie było, to tak ją sobie wyobrażał.
>
> Czyli – pomijając tu skromność jako szum informacyjny – mógłbym powiedzieć, że miałem jako Gustaw szansę na to, że wyszło trochę jak miało wyjść.
>
> Nieporozumienie.
>
> Podwójne.
>
> Które (gdyby Stawar miał rację) wyszło na porozumienie.
>
> Z autorem.
>
> A na porozumieniu bardzo mi zależało.
>
> Czy Stawar miał rację, czy nie – ja – robiąc Gustawa – byłem przekonany, że tak trzeba.

Premiera spektaklu, w którym poeta przedstawił monologi Gustawa i Kordiana oraz, partnerując Ludmile Murawskiej, fragmenty *Kleopatry i Cezara* Norwida i *Wesela* Wyspiańskiego, odbyła się sześć lat wcześniej. Wtedy także Telewizja Polska wyemitowała niektóre sekwencje przedstawienia, a Antoni Słonimski napisał w „Szpilkach":

> Niedawno widziałem i słyszałem w telewizji Mirona Białoszewskiego, który wygdakał fragmenty Norwida, Słowackiego i Wyspiańskiego. Ponieważ Białoszewski łamie cezurę, zaciera rytm i sens, wybijając przypadkowe sylaby, tekst był absolutnie niezrozumiały i wszyscy trzej poeci upodobnili się do siebie i do utworów Białoszewskiego[4].

---

[3] Wszystkie cytowane dalej wypowiedzi dyskursywne Białoszewskiego, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego szkicu.

[4] A. Słonimski, *Załatwione odmownie*, „Szpilki" 1961, nr 31.

Trudno o celniejszą obserwację! Rzeczywiście utwory romantyków w wykonaniu Białoszewskiego przypominają wiersze autora *Osmędeuszy*, bo poeta wydobył z nich właśnie to, co stanowi rdzeń jego wczesnej twórczości – meliczność. Dlatego szkic *O tym Mickiewiczu jak go mówię* jest nie tylko komentarzem do autorskiej adaptacji fragmentów dramatu wieszcza. Ten, jak twierdzi Małgorzata Baranowska, „najbardziej skomplikowany i świadomy, współczesny traktat z historii form poezji polskiej"[5] można traktować także jako poetycki program Białoszewskiego.

Autor *Obrotów rzeczy* przedstawia w nim historię form wierszowych, a zarazem własną koncepcję poezji żywej, czyli – recytowanej, intonowanej, w końcu śpiewanej:

> Kiedy muzyki zabrakło – samo czytanie „na sucho" zrobiło się mniej efektowne. [...] Zaczęło się czytanie po cichu. Więc chyba nieporozumienie. I takie czytanie. I w ogóle takie pisanie.

Jednocześnie „muzyka poszła sobie, na swoje hece, abstrakcje, na aluzje i domysły". Poeta w swoim mówionym programie opisuje pierwotną – idealną – sytuację komunikacyjną twórcy i jego odbiorców: recytacja i śpiew z towarzyszeniem instrumentu wobec publiczności żywo zaangażowanej w opowiadaną historię. Sytuację, która w szczątkowej postaci przetrwała tylko w kościele i na jarmarku, a odżyła w operze, chociaż jak twierdzi Białoszewski, „to już trzecia rzecz", bo wymaga od odbiorcy wtórnej, świadomie wywoływanej w sobie naiwności. Podobnie kabaret i estrada. Zasadnicze nurty twórczości poetyckiej, muzycznej i teatralnej od lat płyną oddzielnymi korytami i decyzja Białoszewskiego, by grać, recytować, w końcu śpiewać przed publicznością utwory własne i romantyków, paradoksalnie spychała jego twórczość na pogranicza ustalonych poetyk. Właśnie dlatego teatr elementarny, z uwagi na jego związki z meliczną archaiką, odbierany był jako awangardowy eksperyment.

I generalnie rzecz ujmując, był to teatr awangardowy, ponieważ jakakolwiek tradycja poddawana była w nim próbie skrajnego indywidualizmu jego twórcy. Białoszew-

[5] M. Baranowska, *Mistyfikacja „samego życia"*, „Twórczość" 1987, nr 5.

ski „sprawdzał sobą" każdy program, który zdołał go zainteresować, i każdą konwencję, która mogła towarzyszyć jego realizacji. Pytał więc o prawdziwość programów i konwencji: czy rzeczywiście „działają", a przede wszystkim czy „działają we mnie"? Na przykład romantyczna utopia ocalenia przez poezję czy Wagnerowski projekt syntezy sztuk wokół mitu.

Wzorem poezji, która naprawdę „działa", były dla Białoszewskiego pieśni śpiewane do dziś podczas święta Bożego Ciała. Żydowskie psalmy Dawida do muzyki Mikołaja Gomułki, silnie związane z tożsamością uczestników obrzędu poprzez ich stare, polskie tłumaczenie.

> Tego Dawida – Kochanowskiego [...] nagrywaliśmy z Leszkiem Solińskim na dwa nasze osmędeuszowe głosy, na nocnym zapędzie, on na swojej pamięci pierwszych wzruszeń nieszpornych [...] – ja na wspominkach z 36 roku z kościoła na Nowolipkach.

Po dwudziestu latach, mimo iż obrzęd odbywał się co roku, Białoszewskiemu pozostał tylko teatr. Jak romantykom i ich młodszym braciom o podobnej wrażliwości – modernistom. Tak jak oni, Białoszewski fascynuje się muzycznymi dramatami Ryszarda Wagnera. Z zapałem słucha też oper Mozarta i IX, wokalnej symfonii Beethovena; poznaje pasje, msze, oratoria barokowe i klasyczne. Jednocześnie razem ze Stanisławem Prószyńskim analizuje „muzyczne" dramaty Wyspiańskiego i Karola Huberta Rostworowskiego, bada psalmy, pieśni biblijne, liturgiczne i ludowe. Po latach przywozi z zagranicznej podróży znane tylko specjalistom nagranie chorału gallikańskiego, a także – rytualne pieśni afrykańskich Pigmejów.

Czy w odniesieniu do poezji i dramatów Białoszewskiego możemy więc mówić o jakiejś bezpośredniej inspiracji muzycznej? Z pewnością tak, o czym przekonujemy się, czytając napisany wspólnie z L. E. Stefańskim artykuł *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej* (cytowany na początku tej książki), w którym obaj twórcy niejednokrotnie porównują formę swoich przedstawień do kompozycji muzycznej. Na ślady muzycznych fascynacji niejednokrotnie natrafialiśmy w tekstowych analizach sztuk poety. Białoszewski wraz z Heringiem przedstawia *Stwo-*

rzenie świata, kilkuminutową etiudę sceniczną w dużej części zbudowaną na planie finału IX Symfonii Beethovena; *Wyprawy krzyżowe*, *Żmud*, *Panią Koch* komponuje poeta zgodnie z zasadą wielokrotnych repetycji tego samego tematu, spotykaną np. w sonacie; *Osmędeuszom* narzuca porządek barokowego oratorium, wykorzystując zarazem Wagnerowską koncepcję muzycznego leitmotivu; dialogi swoich postaci – rzadko skonfliktowanych, raczej poprzez momentalne skojarzenia budujących metaforyczną syntezę – wzoruje na dwugłosowym, średniowiecznym organum względnie operowym duecie; w końcu w Teatrze Osobnym melorecytuje fragmenty *Dziadów* i *Wesela*.

Najważniejsze jednak, że pod wpływem wielkich kompozytorów i dramaturgów, a także „kobieciny w płaszczu", która w podczas nalotu w 1944 roku modliła się na głos słowami psalmu 91:

> Aniołom Swoim każe cię pilnować,

szuka poeta w połączeniu słowa i muzyki współczesnego przepisu na poezję „żywą". Poezję, która ocala i czyni cuda:

> dalej – było tylko spadanie drugiego piętra na pierwsze, tych dwóch razem na parter... i jednak grzmot, i zakłopotanie
> i taka niespodzianka, że nas nie spłaszczyło [...]
> „abyś idąc drogą
> o ostry krzemień nie ugodził nogą"
> To na tym się urwało.

Po latach w swoim domowym teatrze Białoszewski włącza się w przerwaną modlitwę, choć czyni to oczywiście na swój sposób. Pytanie, przed którym wtedy stanął, brzmiało: jak napisać własne psalmy? Odpowiadając, Białoszewski powołuje się na autorytet dziadów i dzieci. Sięga tym samym do podwójnej archaiki: gatunkowej i indywidualnej. Ballada dziadowska, jako relikt poezji melicznej, spotyka się z dziecięcym gaworzeniem, niczym klamrą spinając dwa bieguny historii muzyki wokalnej, w której słowo pierwotnie podzielone na sylaby i przypisane do wybranego dźwięku staje się na początku XX wieku zbiorem głosek – instrumentem, na którym za pomocą strun głosowych, podniebienia, języka i warg można zagrać skomplikowany

utwór. Nietrudno zauważyć, że są to także dwa bieguny historii poezji. Między nimi rozciąga się ogromny obszar literatury „cichej", dla oka. Dziad i dziecko w twórczości Białoszewskiego stają się patronami tajemniczych praktyk „głośnego" pisania, którego efektem będzie z jednej strony balladowe oratorium, z drugiej zaś – głoskowa opera.

Dziadowskie próby reaktywowania pierwotnego „mousiké" znajdziemy w *Osmędeuszach* – cmentarnym obrzędzie wzorowanym na Mickiewiczu. Ale przecież gdy Białoszewski pisze w didaskaliach: „Mania Łobuzka, śpiewa na melodię: On ucieka, ona goni...", pod którą znajdujemy regularny ośmiozgłoskowiec ze średniówką po czwartej sylabie, to wchodzi raczej w rolę autora tekstów kabaretowych czy estradowych, a nie obrzędowych. Rzecz jasna, o wartości jego piosenki decydują zupełnie inne względy niż np. jej przebojowość, mimo to nie należy chyba radykalnie odróżniać *Osmędeuszy*, a także innych sztuk Białoszewskiego od kabaretowej twórczości Tuwima czy Gałczyńskiego. Jeden ze swoich programów (*Pieśni na krzesło i głos*) poeta nazwał przecież kabaretem, choć wkładając na szyję drewniane krzesło myślał raczej o poetach-szamanach, którzy wystukując rytm na bębnie śpiewali mityczne pieśni. Białoszewski recytował lub towarzyszył recytacji „mitów niechcący", rozpoznanych na przykład w kronice kryminalnej, ale także mitów osobistych, które rodziły się podczas dziecięcych mszy i procesji, we wspólnym mieszkaniu na Lesznie, czy w trakcie bombardowania na Rybakach, w betonowej piwnicy.

Cóż więc decyduje o wartości piosenki Mani Łobuzki? Jej ocena zależy wyłącznie od tego, w jakiej perspektywie umieścimy ten utwór. Może to być poważna i drobiazgowa stylizacja w poszukiwaniu klimatu nie istniejącego już świata ulicznej ballady i zapomnianego sensu biblijnej symboliki, ale także poetycki żart, rodzaj parodystycznej zabawy tradycyjną formą wierszową i balladowymi motywami. Spór recenzentów spektaklu, wśród których jedni opowiadali się za „prywatką", a drudzy za współczesnymi *Dziadami*[6], rozstrzyga sam Białoszewski: „używanie rymów i wyraźnych symetrii pod pretekstem dowcipu, za-

[6] Por. G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s.107-109.

pointowania, zgrzytu, cytatu, peryferyjności, rodzajowości. Więc niby wykręt. Bo tęskni się za tamtym wzruszeniem". Wzruszeniem mówienia i śpiewania słów pogodzonych z dźwiękiem – w domu, na podwórku, w kościele – choćby w sposób najprostszy, niemal archaiczny, „z wybijaniem – dajmy na to – początku słowa, te dalsze rozlatywały się trochę z wiatrem, więc rymowanie od przodu", albo od przodu i tyłu jednocześnie, tak jak czyni to Mahoniowy:

Bo w tym ulu
dziurkowanym
gęściuteńko
trumniskami
miała łoże
miała baldach
miała skarby
w tych komorach
Salomonem
była sobie
Katakumbo-
wa
–
–
–

Partię Mahoniowego można wykonać przynajmniej na dwa sposoby[7]. Pierwszy z nich odwzorowywać będzie akcentację składniową, a nacisk na przedostatnią sylabę w tym prostym czterozgłoskowcu spowoduje, że końcowy,

[7] E. Sievers w swojej klasycznej już teorii fonicznego kształtu wypowiedzi poetyckiej utrzymuje, iż każdy utwór kryje w sobie ściśle określony i stały projekt recytacyjny (*Rytmisch-melodische Studien*, Heidelberg 1912). Z poglądem tym polemizuje S. I. Bersztejn, przekonując, iż „nie istnieje jedyne prawo wykonania żadnego wiersza: dla każdego wiersza daje się pomyśleć cały szereg nie pokrywających się wzajemnie, lecz równocześnie pełnoprawnych pod względem estetycznym interpretacji recytacyjnych. Dzieło poety warunkuje tylko pewien zamknięty krąg możliwości recytacyjnych" (*Wiersz a recytacja*, tłum. Z. Saloni, w wyd. zbior. *Rosyjska szkoła stylistyki*, wybór tekstów i oprac. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 218). O semantyce fonicznego kształtu wypowiedzi i konsekwencjach interpretacyjnych związanych z określonym typem głosowej konkretyzacji utworu pisze Teresa Dobrzyńska w artykule *Z problematyki głosowej interpretacji tekstu*, „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 3.

niepełny wers osmędeuszowego recytatywu, powstały ze zgłoskowej niedokładności, wybrzmi niczym głuche uderzenie wieka trumny. Jeżeli jednak regułę akcentową narzuci nam silne, inicjalne „bo" z pierwszego wersu, cały wiersz popędzi w tempie parowej ciuchci, a pointująca go sylaba wybuchnie w finale wykrzyknikowym „wa!". Będzie to wtedy zupełnie inny recytatyw: niespokojny i zaczepny, jak sama Katakumbowa, porównywana w tym wierszu do ruchliwej pszczółki. Podczas spektaklu poeta połączył oba wykonawcze projekty nadając partii Mahoniowego zupełnie nowy kształt foniczny, a co za tym idzie – interpretacyjny. Podwójna akcentacja zabrzmiała w jego cmentarnym czterozgłoskowcu zupełnie naturalnie, jako że Białoszewski po prostu zaśpiewał swój wiersz, melodyjnie przeciągając zgłoski akcentowane. Charakterystyczne, że improwizowana melodia wymusiła na śpiewaku i poecie dopełnienie ostatniego wersu, który w wersji scenicznej (i magnetofonowej) zabrzmiał wydłużonym, czterokrotnie powtórzonym „wa-a-a-a". W druku owo stopniowe przeciąganie końcowej samogłoski Białoszewski zaznaczył trzema pauzami, ułożonymi jedna pod drugą, niczym stopnie schodów prowadzących w katakumbowy dół.

Regularny wiersz sylabiczny lub sylabotoniczny poddany muzycznym – i semantycznym! – korektom to tylko jedna ze stosowanych w *Osmędeuszach* form wywoływania wzruszenia. Wiemy, że Białoszewski pisał także teksty do znanych melodii, np. kościelnych godzinek, czy dancingowego tanga (jak w *Wiwisekcji*), lub organizował je w zgodzie z rytmem i tempem określonych gatunków muzycznych o konwencjonalnej budowie, np. popularnych tańców, polki czy oberka (jak w *Osmędeuszach*). Za każdym razem stawał też przed odwiecznym problemem twórców poetyckiej meliki: jak nagiąć słowo do stosownego metrum i jednocześnie jaki wiersz wybrać do istniejącej lub tylko projektowanej melodii. W szyldowym oratorium Przedstawiacz intonuje prostego walczyka na trzy takty:

Sylwester Sylwester
w trykocie róż
talerzem talerzem
o dachy rzuć

Rytm walczyka wyznaczają rymy, wewnątrzwersowe powtórki słów i stosowna metryka. Ale jak zaznaczyć dynamikę, tempo, barwę czy intonację – podstawowe elementy poetyckiej recytacji? A przecież poeta chciał, byśmy ten jego utwór nie tylko recytowali, lecz także śpiewali (podrygując tanecznie). Pamiętajmy, iż zbiór dramatów zatytułowany *Teatr Osobny* powstał z myślą o kolejnych wykonawcach hymnu Palców, radosnej pieśni Baldwina z *Wypraw krzyżowych* czy osmędeuszowych skarg i walczyków. To notacja, a nie zasada organizacji brzmieniowej stanowi dla Białoszewskiego prawdziwy problem, a zarazem – poetyckie zadanie, którego realizacja doprowadzi do stworzenia nowej odmiany meliki awangardowej. Poeta nie decyduje się na stosowanie znaków muzycznych, jednak oryginalna typografia jego tekstów teatralnych – skomplikowana interpunkcja, rozmaitość pauz, zgłoskowych i głoskowych zbitek, wydłużeń, plastycznych przerzutni – czyni z nich rodzaj muzycznej partytury, przeznaczonej do precyzyjnego wykonania (czasem poeta po prostu podpowiada nam tytuł znanego utworu, którego melodia organizuje pozornie chaotyczną strukturę jego ballady układanej „do", a częściej „od rymu"). Pastiszowe pieśni i taneczne libretta Białoszewskiego wyrażają jego nie skrywaną radość z dostosowania syntaktyki i semantyki poetyckiego komunikatu do rytmu skocznego oberka czy walczyka. W melicznych parafrazach autora *Osmędeuszy* prozodia działu metrycznego, wzmacniana efektami czysto muzycznymi, takimi jak wysokość dźwięku, wibracja, barwa czy głośność, zwykle wygrywa z prozodią działu składniowego, choć reguły wierszowe zostają często świadomie zachwiane. To właśnie w tym starciu, podobnie jak w konfrontacji morfologii i składni z potokiem żywej mowy, zdarza się Białoszewskiemu najwięcej poetyckich „wypadków z gramatyki". Ich „ofiarą" pada słownikowe znaczenie rytmicznie dzielonych na sylaby (a więc jednostki nie znaczące) wyrazów, które tracąc swoją wewnętrzną junkturę, stają się „słowami fonetycznymi".

Walczyk, tym razem w wykonaniu André-Pardona, brzmi teraz tak:

mistrzom sztuk-
mistrzom dla-
rzom-handla-
rzo-kantom-
muzy-kantom
wzbronionny
wstęp

Poetycki komunikat rozsypał się niczym dziecięca układanka, w puste okienka trafiły zupełnie inne sylaby lub zbitki sylab, ale walczyk trwa nadal. Oto inny wariant tanecznej piosenki Przedstawiacza:

Teosiu Teosiu
do firanki wyjdź
na gzymsie
zamglij się
przez tiul tiul tiul
po rynnie
dmuchnij mnie
fiu fiu fiu fiu

Łatwo zauważyć, że nazwa materiału, z którego uszyto firankę, spełnia tu przede wszystkim funkcję ekspresyjną. W walczyku są to po prostu trzy dźwięki kojarzące się ze szczebiotem kanarka. Z kolei „fiu, fiu, fiu, fiu" Przedstawiacza należy zaliczyć do repertuaru sztucznych onomatopei, które stanowią muzyczny wariant magii słownej, z upodobaniem uprawianej przez Białoszewskiego. Kiedy rycerz Baldwin śpiewa na melodię *Bogurodzicy*:

Hagios Mozaikos
Pooliigon
Bożej Zofiiji
jeednaaś ty z ikon

dziwne brzmienie i barwa wyrazu greckiego pochodzenia („polygonos") zostają wzmocnione melodią podniosłej (wzdłużone samogłoski) religijnej pieśni rycerskiej. Zaśpiewany, brzmi tajemniczo, ale przede wszystkim – ekspresyjnie. Z kolei w finale *Stworzenia świata* para sprzątaczy tworzy taki oto duet operowy, nieprzypadkowo oparty na wokalnym finale IX Symfonii Beethovena:

TA: Człowiek tyra
tyra
tyra
TEN: Co
za
fraj-
da
TA (*z kubłem jak z trąbą*):
ty–ra
ty–ra
ty–ra
ra–

„Frajda" Białoszewskiego także poprzez skojarzenie brzmieniowe odpowiada „radości" (Freude) Schillera. Ciekawsze jednak w arii sprzątaczek jest użycie słowa „tyrać". W trzeciej osobie liczby pojedynczej czasownik ten nie tylko imituje dźwięk trąbki, ale go po prostu zastępuje, ani na chwilę nie wypadając z ustalonego taktu. Liczy się brzmienie, melodia, a nie samo słowo. W kompozycji wokalnej ulega ono często tak daleko posuniętej dezintegracji, że zamienia się w czysty, poddawany typowo muzycznym zabiegom dźwięk.

Zarazem jednak intonacyjny kształt partyturowych wierszy Białoszewskiego powoduje w ich głośnej lekturze ukonstytuowanie się zupełnie nowego, z założenia ruchomego sensu i jest to jeden z najciekawszych, choć czasem ubocznych efektów „pisania na głos".

Napięcie między znaczeniem i dźwiękiem wyrazu a jego miejscem w quasi-muzycznej partyturze staje się źródłem wielu dramatycznych pomysłów poety, które, jak w *Stworzeniu świata*, *Wyprawach krzyżowych*, bywają – czy tylko poetyckim żartem? A więc „prywatka" czy prawdziwy obrzęd? Białoszewski, skądinąd zafascynowany tajemniczą semantyką „obracanych" słów, czego dowodem prezentowane wcześniej egzegezy jego dramatów, chętnie jednak odpowiada: „co / za / fraj- / da" stwarzając świat zmieniać słowa w niezwykłe, piękne i emocjonujące dźwięki, a następnie wyrzucać je z siebie według ustalonych reguł wokalnych. Właśnie wtedy powraca „tamto", najważniejsze – dziecięce i niemal mistyczne – wzruszenie. Jak w tym nie-

zwykłym śnie, który Białoszewski partyturowo zanotował w jednej ze swoich „małych próz":

> Sen. Byłem mały. Była pogoda. Podwórko. Miałem kolegę Żyda, trochę młodszy ode mnie. Różowawo. Lato. Dzień. To jego ojciec z tym drugim Żydem, w zrujnowanej bramie, wygląda na czterdzieści, a ma szesnaście... Niby ten ojciec.
>
> – głupoty! – patrzę na profil dorosłego, może mieć trzydzieści, czterdzieści, pięćdziesiąt. Z brodą, mycką, w chałacie, ten drugi też, obaj teraz z drugiej strony, na podwórku, w interesach, załatwianiach. Ten ojciec tego, co z nim tu siedzimy koło desek, robi nagły ruch głową, potem ręce w górę, ajajaj... Ja wpadam na pomysł, siedzimy w kucki po turecku, robię teatr, głową majt! w prawo majt! ręce w górę i
>
> – ajajaj... aa... a miśne gemajde a frume aj mamcie oj fene oj jake... oj myynde eee ajajaj a kim na hejo ajndeko kakao zweizemu zweidekopyto ajajaj
>
> śpiewam, śpiewam, coraz wyżej, i on też, kolega, unosimy ręce, unosimy się, patrzę, a on wyżej, naprzeciwko, nade mną wisi w uniesieniu, jak jogin, ja się staram. Obaj śpiewamy to samo, z mijaniami oczywiście, chociaż on śpiewa słowa prawdziwe, a ja wymyślone[8].

Skandując: „Pa-natenaje! / „Ob-jata" czy też: „Gut is fun a haser a hor" Białoszewski w swoim teatrze także niemal unosił się z radości.

Na podobny pomysł wpadli na początku XX wieku niektórzy kompozytorzy, w swojej pracy na utworami wokalnymi coraz chętniej sięgając do języków obcych, martwych, głęboko archaizowanych lub po prostu sztucznych, wymyślonych. Jaki był cel tego typu praktyk? Co kryje się pod właściwym Białoszewskiemu, lapidarnym określeniem „wzruszające"? Sztuczny język, jak przekonują muzykolodzy, w utworze wokalnym jest przede wszystkim ucieczką od abstrakcyjnej pojęciowości słowa: „Do aktualizacji pojęć nie dochodzi, kiedy tekst jest dany w obcym, nie znanym nam języku" – pisze Michał Bristiger. Podobnie w przypadku zastosowania przez kompozytora języka martwego

> dla większości słuchaczy tekst pozostanie nieznany i tylko niektóre jego treści mogą być przyswojone z późniejszej lektury; pozostanie

[8] M. Białoszewski, *Ujścia*, w: *Szumy, zlepy, ciągi*, op. cit., s. 275-276.

jednak zawsze pewien efekt obcości i zarazem hieratyczności tekstu. [...] W *Królu Edypie* odczuwamy więc hieratyczność tekstu łacińskiego, co jest przez autorów efektem zamierzonym, „ażeby zaoszczędzić wszelkiego wysiłku uszom i pamięci", jak głoszą Igor Strawiński i Jean Cocteau w prologu dzieła. Jeszcze silniejszy efekt „obcości" dają teksty z mową sztuczną, jak w *Słopiewniach* Karola Szymanowskiego (do słów Tuwima), z uwagi na stylizację języka słowiańskiego, i *Cinq Rechants* Oliviera Messiaena. Umiarkowany u Szymanowskiego, [...] efekt taki jest całkowity u Messiaena. Ale podobnie jak w *Słopiewniach*, również w *Cinq Rechants* sztuczna mowa służy pogłębieniu wyrazu, przeniesieniu słowa jakby do głębszej warstwy, z której tym swobodniej płynęłyby asocjacje, związane z pra-mową w pierwszym przypadku i mową magiczną w drugim[9].

Michał Bristiger w swojej interpretacji słusznie nawiązuje do programu symbolistów poszukujących, w zgodzie ze słynną formułą Bolesława Leśmiana, „słów do pieśni bez słów". Charakterystyczne jednak, że właśnie Leśmian, wyczuwając istotną różnicę między zwykłą „dziewczyną" a „dziewczyną" z ludowego zaśpiewu, na scenie wybierał milczenie. Jego *Skrzypek opętany* jest „baśnią mimiczną", ponieważ Pierrot, główny bohater dramatu, zgubił słowa i szuka ich raczej w rytmie serca i zmieniających się pór roku niż w dźwięku swoich skrzypiec czy w śpiewie „dziewczyny". Jakże różni się w tym od swego brata, *Księżycowego Pierrota* z melodramatu Arnolda Schönberga, którego historię kompozytor wpisał w partyturę recytującego sopranu[10]. Jak pisze monografista Schönberga:

Głos recytujący w *Księżycowym Pierrocie* nie tylko został zanotowany z taką dokładnością rytmiczną jak normalna partia wokalna; Schönberg wypisuje go ponadto w wartościach nutowych – nutami z krzyżykami, bemolami, kasownikami; w kilku miejscach głos przechodzi nawet w rzeczywiście śpiewane dźwięki. Lecz Schönberg – jak sam wyjaśnia w przedmowie do partytury – wymaga, poza nielicznymi

[9] M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 112.

[10] W sensie pierwotnym melodramat to utwór sceniczny, w którym dialogom i monologom postaci towarzyszy akompaniament muzyczny. Za pierwszy właśnie tak definiowany melodramat uważa się *Pigmaliona* J. J. Rousseau, do którego muzykę napisał Albert Schweitzer.

wyjątkami, nie śpiewanych dźwięków, lecz melodii mowy „przy należytym respektowaniu wysokości dźwięków”[11].

Również Białoszewski, na swój „osobny” sposób zbliżając się do ekspresjonizmu właśnie poprzez elementarne, źródłowe doświadczenia z muzyką wokalną, zamiast sugestii niemego skrzypka wybiera działanie – gada i śpiewa. Także nie tyle mit kosmiczny, ile osobisty mit cudownego ocalenia jest głównym celem jego poszukiwań, a może raczej ucieczki. Dlatego tajemnicza modlitwa regresu, którą liturgicznie „inkantuje” mały bohater *Szarej mszy*:

In terra, Patera – Noster – paster-nak

– dowcipne „przekręcenie” łacińskich formuł z Pater Noster – wywodzi się, podobnie jak inne „teksty” liturgiczne w *Szarej mszy*, z formułek dziecięcej wyliczanki. Od dziadów Białoszewski uczył się wiązania słowa z dźwiękiem, od dzieci – zamieniania słów w magiczne, ale przede wszystkim brzmiące całą skalą dźwięków przedmioty.

Po *Osmędeuszach* pisze i recytuje wraz z Ludmiłą Murawską swoje „gramaty”, a wśród nich *Panią Koch* – operę głoskową, której dialogi i trzy solowe arie Szpitala stanowią gotowy kryptogram muzyczny[12].

Pisze Michał Bristiger, przedstawiając, moim zdaniem, najbliższy wokalnym doświadczeniom Białoszewskiego eksperyment muzyczny:

> Słynnym i zarazem wczesnym przykładem komponowania mowy jest *Sonate in Urlauten* Kurta Schwittersa. Idea ta [...] doprowadziła do stworzenia rozbudowanej na wzór sonaty kompozycji fonetycznej („konkretnej”), tj. kompozycji o szczególnym układzie tematów pozostających ze sobą w określonych relacjach, stosujących przekształcenie na wzór procesów motywiczno-tematycznych itp. [...] Na przykład w temacie czwartym *Ur-Sonate*, tworzącym ciąg foniczny „RRummpff tillff toooo?”, należy opisać przede wszystkim następstwo samogłosek – niskiej, wysokiej i średniej powtórzonej – oraz szczególny układ sonantów r, m, l i spółgłosek bezdźwięcznych p, f, t. Z uwagi na szcze-

[11] H. Stuckenschmidt, *Arnold Schönberg*, tłum. St. Haraschin, Kraków 1965, s. 53.

[12] Postać muzycznego melodramatu nadała *Pani Koch* Lidia Zielińska. Utwór został przedstawiony na Warszawskiej Jesieni w roku 1984.

gólną postać „melodii barw dźwiękowych" tej sekwencji powstają związki z tematami poprzednimi"[13].

Pani Koch, poddana podobnej analizie dźwiękowej, ujawnia wyraźny układ sekwencji brzmieniowych, odpowiadający dramatycznej akcji utworu – tragedii kobiety, której nie udaje się odwiedzić umierającego w szpitalu męża przed jego śmiercią. Ciążące nad panią Koch fatum mówi językiem wybuchających, trących, warczących i syczących spółgłosek oraz mroczniejących w trakcie trwania dramatu samogłosek.

SZPITAL: mocz... cz... cz... czwrt... czwrtk...
czwrtek... czwartek... czwartek czwartek czwarta czwartek czwarta
czwrt czcz czpsz czprzch czprzyj czprzychodz przyjęcia

W tym miejscu Białoszewski oddala się zresztą od programu poezji konkretnej, którego muzycznym wariantem była wspomniana sonata Schwittersa. Jego dramat nie tylko wypoczwarza się z na wpół groteskowych formuł lekarskiej diagnozy i szpitalnego regulaminu, ale także w sugestywny sposób wyraża lęk, jaki wzbudzają one w pacjencie i petencie niedostępnego urzędu. Foniczny mechanizm partii Szpitala odzwierciedla w końcu ostateczny porządek narodzin i śmierci człowieka i całych pokoleń.

Łatwo się już domyśleć, czym stały się *Dziady* w wykonaniu autora *Osmędeuszy* i *Pani Koch*. „Chyba to się miało śpiewać, chyba na pewno" – rozważa poeta, ale po chwili dodaje: „Ja Gustawa wcale nie śpiewałem, tylko mówiłem na ustalonych wysokościach i różnicach tonów i rytmów". Nie była to więc opera na jeden, nie szkolony przecież głos, ale raczej melodramat, który w swojej tradycyjnej formie jest, zgodnie z określeniem Stuckenschmidta, kombinacją mówionych wierszy lub prozy z muzycznym akompaniamentem. Białoszewski wybijał jedynie rytm na małym bębenku. Śpiewał wiersze Mickiewicza nie tak, jak palcowe godzinki czy osmędeuszowe ballady, ale przecież organizował je jak arię czy też wokalizę we współczesnym utworze muzycznym:

[13] M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, op. cit., s. 128-129.

Spinanie jednakowych długości (a raczej krótkości) przyspieszeniem, a potem zwolnieniem. [...] Podstawianie pod dłuższe stopowości – wiersz na trzech nóżkach. [...] Regulowanie podpędzaniem dłuższych linijek. Rozstawianie słów w krótszych. Żeby się uszom powpadało we wspólny mianownik. Jednakowe długostki są zresztą nieraz nie takie jednakowe. Akcentacja gramatyczna przesuwa stopy. Robią się inności. Jak z oberka fokstrot. A i w idealnej niby to miarce sylabiczno-tonicznej okazuje się zawsze samoregulacja (to dotyczy już nie tylko tego autora i mnie). Sylaba sylabie równa. I nie. Spółgłoski mają też swoje trwanie w czasie. I tu ukazuje się nowa możliwość aktorska. Dykcyjno-ekspresyjna. A może muzyczno-ruchowa. Ale to nowa góra rozważań.

Typ recytacji, w którym uwzględnia się organizację metryczną wiersza, a jednocześnie zachowuje jednakowy czas trwania wypowiadanych wersów o różnej długości i spółgłosek o różnej barwie, przypomina gdakanie kury, jak określił to Słonimski, lub też katarynkę. Mówiąc dokładniej, był to dialog kilku katarynek, emitujących dźwięk o ustalonej wysokości i tonacji, włączających się w określonych momentach niczym rozprawiające ze sobą postaci. Semantyce Mickiewiczowskich wierszy Białoszewski nakłada więc potrójny gorset, zbliżając się tym samym do swego „ty–ra / ty–ra / ty–ra / ra –". Wy-melo-recytowane *Dziady* – wiersze sprowadzone do wspólnego muzycznego mianownika – zamieniły się ciąg czystych signifient z dziecięcej wyliczanki. Mogę zaśpiewać walczyk lub zwykłe „fiu, fiu, fiu" i będzie to równie wzruszające, zdaje się przekonywać Białoszewski. Do pewnego stopnia należy mu wierzyć, zwłaszcza, że jego fascynacja Gustawem pochodziła z bardzo wczesnej młodości. *Dziady* kowieńskie dla dziesięcioletniego czytelnika musiały brzmieć jak piosenka i takimi pozostały dla dorosłego poety. „Bardziej mnie ciągną *Beniowskie*, *Króle Duchy*, *Samuel Zborowski*" – dodaje jednak, a Małgorzata Baranowska, jedna z opiekujących się poetą Eumenid, komentuje: „Białoszewskiego fascynowały Słowackiego «wizje z formą na wyścigi», jak mówił, pędzące na krzyż i powtarzające się, i zmienne, zawracające Białoszewskiego do Bacha"[14]. I nieustannie

[14] M. Baranowska, *Mistyfikacja „samego życia"*, op. cit.

odsyłające do Wagnera, a raczej do jego uczniów, którzy w poszukiwaniu archetypu indywidualnej jaźni śmiało naruszali system harmonii funkcyjnej, niszcząc klasyczny etos dźwiękowy[15].

> W muzyce współczesnej doszło [...] do skrystalizowania całego nurtu stylistycznego, który wykorzystał wokalizacje dla celów spotęgowanej i nie znanej dotąd ekspresji. Chodzi głównie o emocje wyzwalane z głębszych warstw życia psychicznego, które otrzymały teraz „niekanoniczny", dawniej wręcz niedopuszczalny w sztuce muzycznej wyraz. Ale najbardziej nieoczekiwaną stroną nurtu jest może nie tyle samo pogłębienie ekspresji, co bezpośrednie skojarzenie emocji z założeniami techniki kompozytorskiej: pojawiło się nawet nowe pojęcie „komponowania emocji"[16].

Podobnie Białoszewski. Komponując własne emocje niszczy *Dziady*, ponieważ burzy kanoniczny sposób ich „rozumiejącego" i „zdystansowanego", choć przecież nie zawsze cichego czytania. Nadając im kształt muzycznej partytury, świadomie zaciera przez lata przyswojoną, niejako uwewnętrznioną warstwę znaczeń dramatu. Historia Gustawa nie wymaga już analiz, przyszedł czas na przeżywanie jego miłosnych uniesień, buntu i rozczarowań. Białoszewski zamienia więc romantyczny wiersz w precyzyjny układ słów i dźwięków, którego odtworzenie gwarantuje mu psychiczną łączność z Gustawem. Jego monolog zamienia w litanię, mantrę czy pieśń szamana, by od czasu do czasu sprawdzać „działanie" tych muzycznych i magicznych zaklęć:

> Ale proszę nie myśleć, że mnie zajmują tylko te sprawy: brzmienia, zestrojów, rymowań, pulsowań. Cała przyjemność grania tego u siebie (wybrałem Gustawa jako swoje ulubione, od 30 lat). Gustawa-Pustelnika przeżywałem, ile razy go sobie przypominałem. [...] Naszło mnie nagle. Żeby to sprawdzić.

A potem zapisać i grać przez kilka lat przed nieco zdezorientowaną publicznością, dla której IV część *Dziadów*

---

[15] S. Jarociński, *Problem ekspresji w muzyce i ekspresjonizm Schönberga*, w wyd zbior. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślikowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

[16] M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, op. cit., s. 141.

nie zawsze była osobistym psalmem. W ten sposób poeta doświadczył także porażki romantyków. To od nich uczył się swojej „mironii”[17].

[17] Dziękuję pani dr Alicji Gronau za informacje dotyczące utworów wokalnych komponowanych przez nią do wierszy Białoszewskiego.

TEATR Z MAKATY
CZYLI METAFOROPLASTYKA NA SCENIE

Pod moją różową tapetą
arcy-moja różowa
na trzy takty
pufa

Tajemnicza, „trójtaktowa pufa" z wiersza *Sztuki piękne mojego pokoju* to opis sukni z czasów Księstwa Warszawskiego – może także jej właścicielki? – i najbardziej „osobnego" teatru Mirona Białoszewskiego, czyli łóżka ze skotłowaną pierzyną. „Gramy Fredrę albo Moliera" i właśnie dlatego pokój poety zamienia się w różowy jak pościelowa bielizna buduar. Dokładnie nie wiadomo, kto gra, za to bez trudu rozpoznajemy postacie: „Ona" to Klara, „Ja" – właściciel „buduaru", pewnie Albin, jak zwykle nieporadny, nawet zapominający całe partie roli. „Ona" jednak chętnie „podrzuca tekst", a potem oboje (a jakoby we czworo – jej trzy turniury!) tańczą kadryla. W wersji molierowskiej okna różowego pokoiku wychodziłyby na ulicę w Paryżu, ale dialog postaci odbywałby się w podobnej, niezwykle konwencjonalnej, a zarazem bardzo intymnej formie rozmowy dwojga kochanków. Ponieważ reżyser tego przedstawienia leży w łóżku zagrzebany w pościeli, leniwie i twórczo przepędzając swój „czas delikatny", wyobrażam sobie tych dwoje tańczących w czterech figurach wzorzystego rytmu różowej kołdry albo tapety, którą poeta chwilowo wykleił swoją czynszówkę.

Szczególnie interesuje mnie ten różowy wzór na pościeli i ścianie. Jeżeli w Teatrze Osobnym naprawdę doszłoby do realizacji *Ślubów panieńskich*, kostium Klary wzorowany byłby nie na projektach z romantycznych sztychów, ale właśnie na motywach i stylu salonowych tapet, zasłon czy parawanów. Niewykluczone też, że Klara wystąpiłaby po prostu w różowej powłoczce. W teatrze Białoszewskiego i Heringa nie gra się bowiem tej czy innej komedii, gra się Fredrę, zabawnie, a czasem parodystycznie eksponując konwencje rządzące jego teatrem i światem równocześnie. *Ślubów panieńskich* w mieszkaniu przy placu Dąbrowskiego nie wystawiono, choć na Piąty, „klasyczny" Program teatru złożyły się adaptacje dzieł takich mistrzów, jak Mickiewicz, Słowacki, Norwid i Szekspir[1]. Nieco wcześniej zrealizowano za to parafrazę innej romantycznej sztuki o miłości, której premiera odbyła się w klubie studenckim „Hybrydy" pod szyldem Teatru z Tarczyńskiej. Chodzi, rzecz jasna, o *Osmędeuszy*, do których chciałbym tu powrócić, by powiedzieć kilka słów o plastycznej stronie przedstawień Białoszewskiego i Heringa, a także nieco dokładniej przyjrzeć się kochance sztukmistrza Sylwestra, pięknej Teosi, której w analizie oratorium poświęciliśmy zbyt mało uwagi.

Na premierze *Osmędeuszy* w miejsce wyimaginowanej, wzorzystej tapety pojawiła się kolorowa makatka rodem ze znanej ballady Białoszewskiego. Myślę o słynnej „peryferyjnej" *Balladzie z makaty*, w której odnajduję motywy decydujące o: a) inscenizacyjnym kształcie oratorium, b) narracyjno-lirycznej sytuacji teatralnego Przedstawiacza, c) sposobie prezentowania scenicznej rzeczywistości, d) samym klimacie przedstawienia. Jednocześnie wiem, że *Osmędeuszy* wymyślił, zainscenizował i wyreżyserował Ludwik Hering, a cały ten barwny świat warszawskiego przedmieścia – przed wojną istniejący naprawdę gdzieś pomiędzy Okopową, Młocińską, Parysowską i Szczęśliwą – namalowała Ludmiła Murawska, malarka i partnerująca poecie aktorka. Zbieżność wizji, niezwykła, wewnętrzna symbioza twórców tego „Osobnego Teatru Trzech Osób" – jak po latach napisze Białoszewski w liście do redakcji

[1] G. Kerényi, *Odtańcowywanie poezji*, op. cit., s. 198-218.

„Dialogu" – chyba już na zawsze pozostanie tajemnicą ich przedstawień. Nie chcę rozstrzygać, co jest czyje, ponieważ dokładnie mówi o tym Hanna Kirchner w swoim pięknym wspomnieniu *O Mironie, o Ludwiku*[2]. Chcę czytać i patrzeć, szukając mechanizmu, który rządzi wyobraźnią twórców *Osmędeuszy*.

Hering, jak wyjaśnia Białoszewski, „upchnął 30-osobowy dramat w malowane tekturowe szyldy chórów i bohaterów"[3]. Wizerunki osmędeuszy stworzyła Ludmiła Murawska poszukując adekwatnej dla wspólnej sceny formy plastycznej. Po kilku próbach pozostała przy „płaskiej, lekkiej formie z czarnym konturem"[4], oryginalnie pastiszując styl ludowej makaty. Tej samej, którą w swojej balladzie – także w konwencji pastiszu – opiewa Białoszewski! *Osmędeusze* to miał być jarmark i makata.

> Malowane grupy ludzi (zasada jak w jarmarcznych pajacach poruszanych sznurkiem) i pojedyncze postaci-szyldy na wieszakach, zza których miały grać prawdziwe ręce, nogi, czasem twarz

– pisze Murawska[5], a my, oglądając fotografie ze spektaklu, zauważamy oczywiste nawiązania do odpustowego „obraźnictwa", scenografii ludowego teatrzyku czy też parawanów z atelier wiejskiego fotografa.

Malowane szyldy animowała Murawska, głosem obdarzał je Białoszewski, jako Przedstawiacz ożywiając cały ten niby-podwórkowy teatr. Stawał przed kolejno pojawiającymi się opowiadaczami z *Osmędeuszy*, a następnie śpiewał czy też recytował ich partię, w której nierzadko odnajdujemy – i jest to rzecz najbardziej niezwykła i znacząca – opis samego szyldu! Opis dosłowny lub poetycko zakamuflowany, stanowiący zaskakującą charakterystykę postaci, sugerujący jej przyszłe losy, zwiastujący fabularne wypadki, ale jednocześnie wskazujący na konkretny, sceniczny wygląd płaskiej, namalowanej postaci.

---

[2] H. Kirchner, *O Mironie, o Ludwiku*, op. cit.

[3] M. Białoszewski, *List do redakcji*, op. cit.

[4] L. Murawska, *Wolność w łupinie orzecha*, w wyd. zbior. *Miron. Wspomnienia o poecie*, op. cit., s. 160.

[5] Tamże.

Dokładnie tak samo dzieje się w *Balladzie z makaty*, wierszu, który jest przecież opisem ludowego obrazka, opisem, dodajemy, utrzymanym w konwencji ludowej piosenki, z włożonym w nią cytatem weselnego „oberka-sztajerka", jakich wiele w ulicznym oratorium Białoszewskiego i Heringa. Typowa dla poetyki ballady epiczna narracja, w której zarezerwowane jest miejsce na wypowiedź samego bohatera opowieści, pozwala „teatralnie" ożywić makatkowy epizod. Zgodnie z przyjętą konwencją opis sytuacji przedstawionej na obrazku nabiera po prostu cech opowieści o zdarzeniu, przy czym w balladzie Białoszewskiego występuje niejako dwóch opowiadaczy. Pierwszy z nich to narrator naiwny, być może autor makatki, obraźnik opowiadający samą treść rysunku:

Jest sobie zielony ogród
na wszystkie pory.

Drugi, to narrator świadomy całej tej jarmarcznej sytuacji, ironicznie nastawiony wobec „rajskiego" ogrodu:

Panna tu leży w jarzynie,
(myśli że na mięcie)

– dodaje nawiasem[6]. Narrator naiwny, korzystając z możliwości wybranej poetyki, dramatyzuje epizod z cudownego świata makaty, sytuując się jak gdyby w jego wnętrzu. Narrator świadomy, przeciwnie, zamraża całą sytuację, z dystansem wskazując na prymitywny kształt postaci i lichy rodzaj farby, której użyto do wykonania obrazka:

łokcie podpierają brodę –
z boku widzianą urodę –
odwrotną urody modę;
[.....]
Anilinowe ptaszki
weselą ogród rajski.

Analogicznie w sferze znaków językowych – mityczny wymiar „zielonego ogrodu na wszystkie pory" burzy dwu-

[6] Tego typu „narrację" charakteryzuje J. Sławiński w interpretacji *Ballady od rymu* M. Białoszewskiego, w wyd. zbior. *Liryka polska. Interpretacje*, op. cit., s. 403-415.

znaczność ostatniego słowa, uwydatniająca frazes literackiego opisu o „wysokiej", biblijnej proweniencji. W ten sposób Białoszewski, opisując zwykły obrazek i parafrazując prostą śpiewankę, tworzy rodzaj „ballady semiotycznej"[7], w której naiwną fantastykę animowanego rysunku demaskuje jego eksponowana znakowość – w sferze form plastycznych oraz konwencja przedstawiania – w sferze poetyki i języka. W obu przypadkach dysonans implikuje efekt groteskowy, świetnie znany z teatru Białoszewskiego i Heringa.

Ten zaskakujący w swojej prostocie i nośności pomysł jest wynikiem bardziej skomplikowanych doświadczeń poetyckich Białoszewskiego, związanych z jego plastyczną, nawet malarską wyobraźnią. Wyobraźnią kształtowaną przede wszystkim w kontaktach z Leszkiem Solińskim w okresie powstawania *Ballad rzeszowskich* i *Ballad peryferyjnych*, potem z Lechem Emfazym Stefańskim w Teatrze na Tarczyńskiej, przede wszystkim jednak z Ludwikiem Heringiem i Ludmiłą Murawską, inscenizatorami dramatów Białoszewskiego. Jej tekstowym odzwierciedleniem stał się w wierszach i dramatach poety system przenośni, który nazywam „metaforoplastyką", nieprzypadkowo korzystając z terminu, którego Białoszewski użył dla scharakteryzowania roli Heringa w tworzeniu przedstawień ich wspólnego teatru:

> Na żywca w fabułę tekstów wchodzi metaforoplastyka Ludwika Heringa i idzie w losie dramatycznym przez wszystkie rzeczy sceniczne od początku do końca.

– to uwaga, którą Białoszewski opatruje swoje dramaty w ich książkowym wydaniu. „Przenoszenie" znaczeń za pomocą obrazu czy przedmiotu było w ich teatrze domeną Ludwika Heringa. Białoszewski metaforyczną akcję przedstawień popychał swoim nieraz osobliwie przekształcanym

[7] Edward Balcerzan, charakteryzując modele komunikacyjne w poezji Brunona Jasieńskiego, pisze o „semiologii Jasieńskiego, ciążącej ku konstrukcjom balladowym". Na własny użytek Balcerzan tworzy nieco osobliwy termin „ballada semiotyczna", który, choć w nieco innym aspekcie, oddaje istotę *Ballady z makaty*. E. Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, Wrocław 1968.

słowem. Gdy elementem jego poetyckiej metafory stawał się wieloznaczny przedmiot lub fragment scenografii, tekst Białoszewskiego i obraz czy też rekwizyt Heringa zaczynały tworzyć nierozłączną całość, czego śladem są teatralne partytury z tomu *Teatr Osobny*. W wielu partiach stanowią one zapis wspólnej pracy poety, który próbował patrzeć na świat okiem malarza, i scenografa, który doskonale rozumiał poezję.

Malarskiej wrażliwości Białoszewski uczył się nie tylko od zaprzyjaźnionych z nim plastyków[8]. Także od poetów, u których terminował w młodości. Źródeł jego metaforoplastyki szukałbym więc zarówno we wspomnieniach Leszka Solińskiego z ich wypraw na Rzeszowszczyznę, czy Ludmiły Murawskiej z ich przegadanych wspólnie z Heringiem nocy na Karolkowej, jak i w awangardowej koncepcji asocjacji „widzeń", formułowanej przez Peipera (i modyfikowanej przez Przybosia). Autor *Nowych ust* „widzeniem" nazywał „fakt, który powstaje w wyobraźni [czytelnika] jako następstwo słowa"[9], ukonstytuowany w chwilowy „obraz", podlegający w trakcie lektury wiersza metaforycznym transformacjom.

Termin „widzenie", jakim posługiwał się Peiper, pisząc o oddziaływaniu mowy metaforycznej na wyobraźnię odbiorcy – czytamy w pracy Janusza Sławińskiego – określał równocześnie „ruch międzysłowny" (napięcie semantyczne) w poemacie, i przezierający spoza niego stan rzeczy[10].

---

[8] „Poetą plastycznej wizji" nazwał Białoszewskiego z okresu *Obrotów rzeczy* Michał Głowiński, *Spóźnione uwagi o „Obrotach rzeczy"*, „Twórczość" 1957, nr 5. Na zbieżności techniki poetyckiej Białoszewskiego z kubizmem wskazywał Kazimierz Wyka, *Na odpust poezji*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959. Elementy plastycznej, kubistycznej i impresjonistycznej, optyki w balladach opisywali: St. Dan-Bruzda, *„Obroty rzeczy" Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki" 1961, z 4 oraz Maria Chołocińska-Marszałek, *Eksperymenty Białoszewskiego*, „Przegląd Humanistyczny" 1968, z. 3 (zwłaszcza analiza *Średniowiecznego gobelinu o Bieczu*). O malarskiej wyobraźni Białoszewskiego pisał też Z. Łapiński, *Gramatyka poezji*, „Znak" 1959, z. 7/8.

[9] T. Peiper, *Komizm, dowcip, metafora*, w: *Tędy*, Warszawa 1930, s. 377. Koncepcję „widzenia" na przykładzie analizy fragmentu *Nogi* wykłada Peiper w tym samym artykule, s. 377-382.

[10] J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965, s. 128.

Peiper, mówiąc o „rozwijaniu się widzeń" w wyobraźni twórcy i odbiorcy awangardowego utworu, analogii do tego procesu szukał w kubistycznej i abstrakcjonistycznej optyce malarstwa nowoczesnego, akcentując jego poznawczy, nie zaś malarski charakter[11]. Metafora i kub były dla niego pokrewnymi elementami odrębnych i nieprzetłumaczalnych języków. „Metafory Peipera nie miały na celu wywołania gry [plastycznych] wyobrażeń, lecz pojęć", pisał we wspomnieniu o założycielu „Zwrotnicy" Przyboś. Dla autora *Sponad* przeciwnie, „widzenie poetyckie" miało nieodmiennie „obrazową naturę"[12]. Białoszewski, jak sądzę, łączy koncepcję awangardowej metafory z malarską optyką. W swoich wierszach obiektem kreacyjnej lub analitycznej obserwacji, a zarazem fabularyzowanego opisu, czyni nierzadko rzeczywistość o płynnym statusie dzieła sztuki i świata realnego.

W poezji Białoszewskiego interesują mnie dwa aspekty plastycznych metafor. Pierwszy stanowi wariant podstawowej zasady metaforyzacji opisu w wierszach z *Obrotów rzeczy*, charakteryzowanej formułą „pokrewieństw", i dotyczy optyki zastosowanej przy prezentacji przedmiotów lub zjawisk. Przykładem zaskakujące przeobrażenia z pogranicza tradycyjnie pojętej animizacji i reifikacji:

już się chwieją Panien smugi
mądre –
naftowymi lampami –
słupieją na kłodzie mostu,[13]

Cienie rzeźb, na chwilę ożywione za sprawą zmieniającego się oświetlenia, upadłszy na słupy mostu, zastygają; nabierając jakości drewna – stają się słupami. Osobne elementy zbliżają się do siebie, nakładają i w końcu przenikają, by stworzyć nową, ulotną jakość, choć przedmio-

[11] O zbieżnościach metafory awangardowej z optyką kubizmu pisze Peiper wielokrotnie, m.in. w artykule *Metafora teraźniejszości*, w: *Tędy*, op. cit., s. 48. L. E. Stefański wymienia *Tędy* jako jedną ze stałych, zbiorowych lektur Białoszewskiego, Choińskiego i Stefańskiego, *O Teatrze na Tarczyńskiej w trzydzieści lat później*, op. cit.

[12] J. Przyboś, *O metaforze*, w: *Sens poetycki. Szkice*, Kraków 1963, s. 48.

[13] M. Białoszewski, *Ballada krośnieńska*, w: *Obroty rzeczy*, op. cit.

tem „widzenia" pozostają – z natury ciężkie – posąg i kłoda mostu. Metafora dynamizuje opis, skupiając uwagę czytelnika nie tyle na obiekcie, co na procesie obserwacji. Łatwo zauważyć, iż działa tu mechanizm bardziej złożony od pokrewnej w swoim charakterze, lecz konwencjonalnej przenośni z wczesnego wiersza Białoszewskiego:

ludzie stanęli
zastygli
w rzeźby świąteczne z brązu[14]

Podobnie jak w *Balladzie krośnieńskiej*, choć za sprawą konstrukcji odwrotnej, animizującej przedmiot, przeobrażeniu ulega drewniany stół, który „okami sęków / pawi się", fakturą słojów i sęków na blacie przywodzi na myśl rysunek pawiego ogona, przez co przypomina pawia, zachowuje się jak paw – jest pawiem, nie przestając być stołem (*Stołowa piosenka prawie o wszechbycie*). Oparta na neologizmie, którego struktura przypomina typ językowej wynalazczości dziecka, plastyczna metafora daje początek chwilowej, jakby niepełnej metamorfozie i motywuje kształt oraz tożsamość przeobrażającej się rzeczy[15]. W obu przypadkach metaforyczne „widzenie" rzeczy imituje kreacyjną wobec opisywanego przedmiotu optykę kubisty. A zarazem reżysera: „opis współczesny [...], przynajmniej opis malarski, przykuwa do miejsca patrzącego, a uruchamia spektakl, przystosowując go do spojrzenia widza", pisał w 1954 roku Roland Barthes[16].

Drugi aspekt metaforyki związanej z plastyczną wyobraźnią Białoszewskiego dotyczy opisu przedmiotu, który jest jednocześnie dziełem sztuki malarskiej. Poetycka prezentacja obrazu czy gobelinu w *Balladach rzeszowskich* kryje w sobie ich strukturalną analizę i decyduje o specyfice świata przedstawionego. Problem „techniki sztuk plastycznych, przeniesionej do warsztatu słownego obrazo-

[14] M. Białoszewski, *Jerozolima*, „Poezja" 1985, nr 12 (pierwodruk).

[15] O metaforyzacji generującej metamorfozę i demetaforyzacjach pisze w kluczowym dla niniejszego szkicu tekście *Metafora, demetaforyzacje, konteksty* Michał Głowiński, w wyd. zbior. *Studia o metaforze*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław 1983, s. 97-98.

[16] R. Barthes, *Mit i znak*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 227.

wania"[17], związany poprzednio z charakterem metaforycznego opisu zjawisk czy rzeczy, prowadzi teraz ku zagadnieniu iluzji i deziluzji w dziele sztuki.

Kształt rzeczywistości przedstawionej w niektórych wczesnych wierszach Białoszewskiego wynika ze zderzenia wiedzy historyka sztuki, wyobraźni poety i doznań „naiwnego" obserwatora, stojącego przed malarskim pejzażem w jego miejskiej odmianie, z angielska zwanej czasem „townscape". *Fioletowy gotyk* to opis średniowiecznego płótna, a zarazem gotyckiego miasta oraz – epoki, wyobrażonej w zgodzie z ówczesną konwencją malarską. „Fioletowy gotyk", „zielony renesans", ale także, ciekawszy, „popielaty koniec" – śmierć żebraka-pokutnika – odczytujemy jako metaforyczną charakterystykę przywoływanego świata. Poeta wykorzystuje w niej znajomość konkretnej estetyki oraz na poły intuicyjną wiedzę o skojarzeniowych skłonnościach ludzi wychowanych w danej tradycji i myślących w określonym języku (fiolet jako post, pokuta, ofiara, żałoba i śmierć; zieleń – narodziny, radość, życie, zmartwychwstanie). Zasadą przenośni staje się tu zderzenie abstraktu i konkretu, pojęcia i zjawiska sensualnego, przy czym konkretem jest jednocześnie barwa – nośnik znaczeń alegorycznych i symbolicznych – oraz farba, rozrabiana na palecie malarza i nakładana na płótno:

Z lęku twarz patrycjusza
cień złota

lub w innym wariancie nici tkacza. Następuje tu charakterystyczne zmieszanie planów – błękit, srebro, złoto, czerwień, fiolet są zarówno symbolem i znakiem pewnej tradycji, jak i mieszaniną kredy, oleju i pigmentu. Białoszewski w zespole metafor eksponuje jednocześnie symboliczną kolorystykę i kształt świata opisywanego oraz technikę powstawania jego plastycznego obrazu: pierwotnie, pod pędzlem malarza lub czółenkiem tkacza i obecnie w uważnym, re-kreacyjnym spojrzeniu poety. W spojrzeniu jednocześnie analitycznym i syntetycznym. Elementy znaczące i znaczone, duch epoki, następnie barwa i w końcu farba

[17] K. Wyka, *Na odpust poezji*, op. cit.

czy nić oddalają się od siebie, by za chwilę – niczym fragmenty morfologicznie rozbitych lub przekształconych słów w późniejszych wierszach Białoszewskiego – potwierdzić swoją nierozłączność w strukturze opisywanego dzieła:

Owdzie rozwija się na zieleń
czarny chirurgów zwój[18]

Wyobraźnia poety podąża w ślad za wyobraźnią tkacza:

Tkali gród na wzgórzu,
tkali gród średniowieczny...

Popielate trójkąty
szły na gonty

Świat ballady zyskuje autonomię gobelinowego uniwersum oraz swoistą dynamikę poprzez jednoczesne fabularyzowanie obrazu i nadanie opisowi waloru plastycznej kreacji – mieszkańcy Biecza nie tyle są, co stają się, nie tyle stają się, co „nicieją" w „rytmie popielato-czarnym" i „rytmie barwnym", by następnie działać w wyznaczonym im przez artystę obszarze i według przypisanej roli. Metaforyzacja znaku plastycznego uruchamia wewnętrzną akcję utworu w jej quasi-epicznym i dramatycznym wymiarze. Imitowane lirycznie czynności tkacza nadają bohaterom ballady status fantastycznych mieszkańców plastycznej wyobraźni poety oraz przeciwnie – wyposażają w cechy zupełnie konkretnych motywów wzorzystego gobelinu. Anilinowa makatka, średniowieczne malowidło i gobelin ożywają, odciskając na obrazie poetycko animowanego świata kod swej estetyki (symbolika barw, motywy i kształty) oraz ślad swej plastycznej struktury, który ogranicza działanie metafory – wszak stoimy przed konkretnym dziełem sztuki.

Możemy także założyć, że gobelin o Bieczu nie istnieje, to oglądane lub wyobrażane przez poetę miasto przybiera w wierszu jego materialną formę. Podobnie w przypadku anilinowego obrazka, na którym panna w teatralnym epi-

[18] M. Białoszewski, *Średniowieczny gobelin o Bieczu*, w: *Obroty rzeczy*, op. cit.

zodzie rozmawia z kawalerem. Następuje tu odwrócenie perspektyw – świat prowincjonalnej zabawy postrzegamy i rozpoznajemy w konwencji kolorowej makatki. Jest to sytuacja pokrewna „kubistycznej" prezentacji zjawisk czy przedmiotów, choć w tym przypadku bardziej interesuje mnie wpływ zacieranej bądź eksponowanej optyki na charakter przedstawianego świata. Metaforoplastyka to poetyka kolorowego szkiełka, przez które oglądamy rzeczywistość realną. Zmrużywszy oko przenosimy się w baśniowy świat marzeń, by po chwili dostrzec na szkiełku rysę, a potem widzieć już tylko samą szybkę.

Kompozycję nieustannie przenikających się perspektyw wyraźnie zauważamy w *Wizerunku jagodnym Tarnowca*, wierszu, który powstał pod wpływem opowieści malarza, Leszka Solińskiego. Poetycki opis odpustu cechuje typ widzenia impresjonistycznego:

– już biegną do kapliczek
ręce i świeczki z błękitem[19]

Tłumy ściągające do wsi zamieniają się w procesję wędrujących barwnych plam, kształtów i motywów. Kolorowi pielgrzymi modlą się u stóp Najświętszej Panienki,

a sług świta
wprawdzie drewniana
ale w zachwytach.

To już opis rzeźbionych figur z drewnianego ołtarza. Plastyczna wyobraźnia poety miesza i łączy plan rzeczywistości ujrzanej w formie malowidła z planem ożywionego obrazu czy rzeźby. „Hosanny" wyśpiewywane przez powracających z odpustu dobiegają „zza panoramy" – spoza wzgórz i płótna malowanego dywanu równocześnie.

A oto najciekawszy, pojawiający się już w dramacie wariant plastycznej metafory. Bohater *Szarej mszy*, skaleczywszy się w palec, w obawie o duszę, która mogła się wymknąć przez rankę, z przestrachem patrzy na okno:

[19] M. Białoszewski, *Wizerunek jagodny Tarnowca*, „Poezja" 1985, nr 12. W tym samym numerze Leszek Soliński w rozmowie z Janem Z. Brudnickim mówi o genezie tego wiersza.

BOHATER: Okno?!
(*z ulgą*)
Nie otwarte.
HEROINA: Zakredkowało się?...
BOHATER: ...grubą kreską...
HEROINA: ... przekreśliło przedwczesne ulecenie w grające sfery?

„Zakredkować się grubą kreską" to metafora szczególna, gdyż powoduje metamorfozę bez fazy pośredniej, jaką jest zbliżanie się do siebie dwóch rzeczywistości. „Zakredkować się" (o oknie) nie oznacza oczywiście prostego „stawać się kredką" (przez analogię do „słupieć" czy „pawić się"). Konstrukcyjnie zbliżona do gobelinowego „nicienia" i oparta na wyrażeniu z dziecinnego słownika, metafora wskazuje na status rzeczy narysowanej, która za pomocą kredki może zmienić swój wygląd, stać się czymś innym, w ostateczności – burą plamą. Kredki niewidocznej – okno samo ulega przeobrażeniu, w procesie tym wykorzystując technikę graficzną. Tu przypomnijmy „czarny chirurgów zwój", który „rozwija się na zieleń" – w obu przypadkach metafory te przywodzą na myśl technikę animowanej kreskówki. Przenośnia Białoszewskiego, jak gdyby pierwotna wobec wcześniej zaprezentowanych konstrukcji, pełniej niż one określa status kreowanego świata. Konwencja książeczki do kolorowania czy, w wersji uwspółcześnionej, animowanego filmu wyczarowuje w *Szarej mszy* świat mitologii dziecięcej.

Metafora Białoszewskiego generuje metamorfozę rzeczy – okno siłą mocy własnej zatrzasnęło się, a może nawet autokreację – „zakredkować się" oznacza tu przecież pierwotnie powstać, wyłonić się z niebytu, jak wyłania się obrazek z zakredkowanej ramki w dziecięcej książeczce. Zauważmy, zbawienne dla duszy Bohatera okno pojawiło się na chwilę i jakby zastępczo, w wymiarze rysunku, który nie zaistniał w formie teatralnego znaku – na scenie nic się nie zmieniło! Niewidoczna metamorfoza, ściśle związana z sytuacją dramatyczną, dokonała się w wyobraźni postaci dramatu i w podążającej tuż za nią wyobraźni widzów. Podobnie w *Osmędeuszach*, gdzie wątek fatalnego zauroczenia Sylwestra i jego magicznej zbrodni wy-

znacza system językowo-plastycznych asocjacji, opartych na schemacie metafory „gubić kogoś na czerwono rubinem" lub „zabrylantować" skonkretyzowanej w postaci czerwonej „draperii" Katakumbowej tudzież czerwonej koszulki Sylwestra.

Szansę ujrzenia metafor stworzyła widzom teatru Białoszewskiego i Heringa inscenizacyjna koncepcja ich przedstawień, będąca w istocie naturalną kontynuacją wizji z rzeszowskich i peryferyjnych ballad autora *Obrotów rzeczy*. Pojawiające się na scenie postacie tym razem naocznie „kredkowały" swoje istnienie, choć nie działo się to w sposób tak bezpośredni, jak w jednoaktówce Lecha Emfazego Stefańskiego *Szminka*, wystawionej w Teatrze na Tarczyńskiej, w której autor grał i rozmawiał z postaciami rysowanymi przez siebie na kartonach[20]. Realizowane w baśniowej poetyce, plastyczne metafory z ballad w *Szarej mszy*, w *Wyprawach krzyżowych*, *Osmędeuszach*, potem w *Wą* kostniały w animowany znak literacko-teatralny – w szyld.

Spójrzmy na Teodozję, kochankę żonglera Sylwestra, nieszczęśliwie za rzeźnika wydaną:

Ty przecież sama:
cztery koła na falbanach
odlane w deszczu
a na wierzchu
czarne dno
a pośrodku
kto? ach? kto
ach: ty.

Harfiarka, narratorka *Osmędeuszy*, wprowadzając nas w smutną historię Sylwestra i Teosi, charakteryzuje dziewczynę, wyśpiewując treść szyldu, na którym w finale

[20] O swoim przedstawieniu mówi sam L. E. Stefański w rozmowie ze Zbigniewem Taranienką: „«Szminka» – gra z postaciami, które aktor rysował na dużych kartonach; postacie z nim rozmawiały, ożywały, nawet z ust wychodziły im komiksowe bąbelki z tekstami" (L. E. Stefański, *O Teatrze na Tarczyńskiej trzydzieści lat później*, op. cit.). Podobny pomysł gry z „kredkującymi się" postaciami zastosował Jean Genet w *Parawanach*.

utworu ukaże się Teodozja[21]. Przedmiotem tego zaskakującego opisu nie jest żywa lub martwa osoba, lecz jej malarski obraz, Teodozja Trumienna, na szyldzie przedstawiona w trumnie z odsłoniętym wiekiem, panna młoda w sukni trochę ślubnej, a trochę ludowej, z dużymi czarnymi guzikami pod sam kołnierzyk „bé-bé", w obowiązkowym wianku i welonie, jej sylwetkę zakreśla gruby, czarny kontur. Ten wizerunek, oparty na ideogramicznej koncepcji prezentowania postaci, przypomina rysunki przedszkolaków, a zarazem szablon z popularnej książeczki do kolorowania, który małe dziewczynki niezmiennie nazywają „księżniczką". Teodozja „kredkuje się" na księżniczkę we wzorze „kwiecisto-laurkowym", zdjętym z karuzeli, na której w wierszach autora *Obrotów rzeczy* zwykły kręcić się madonny.

Można powiedzieć, że scenografia Heringa i Murawskiej zostaje w tekście sztuki Białoszewskiego poetycko zawłaszczona. Prezentacja postaci, umieszczona nie w didaskaliach, lecz w pieśni narratora, zamienia się tu w opis samego szyldu. Wyobraźnia Białoszewskiego, podobnie jak w balladach, posiłkuje się konkretnym obrazem, który zaczyna żyć własnym życiem scenicznego bohatera. Historia Teodozji i pozostałych bohaterów teatralizowanej ballady zostaje przedstawiona za pomocą zmieniających się motywów plastycznych. Tajemnicze „cztery koła na falbanach / odlane w deszczu" to przecież nic innego, jak śmiertelny całun dziewczyny, który w kolejnych opowieściach osmędeuszy-zasmucaczy przeobrazi się w weselny welon. Ten zaś porównany zostanie do „żałosnej firanki", zgodnie z rdzeniem słowa „firtającej się" w otwartym oknie, przez które – w wymiarze realnego zdarzenia na Powązkach – wyleciała Teodozja, by zastygnąć w swój trumienny szyld. Transformacje motywu nabierają karnawałowej dynamiki, zaznaczonej już na wstępie – „czarne dno" paradoksal-

[21] W cytowanym już liście do redakcji „Dialogu" (1977) Białoszewski przypisuje pieśń Harfiarki Heringowi. Niewiele to zmienia w prezentowanej tu interpretacji, jako że podobne odwołania w tekście pieśni do obrazu przedstawionego na szyldzie znajdziemy także w innych partiach *Osmędeuszy*. Np. Infantka śpiewa o „żebraczej draperii" Katakumbowej, którą Ludmiła Murawska zakryła szyldową twarz królowej cmentarza Por. L. Murawska, *Wolność w łupinie orzecha*, op. cit., s. 162.

nie znajduje się na górze – zgodnie z ogólną, pogrzebowo-weselną kompozycją całego oratorium.

To jednak dopiero połowa tajemnicy Teodozji Trumiennej. Jej poetycką charakterystykę motywuje forma plastycznego szyldu, ten zaś powstał w związku z konkretnym tekstem, funkcjonującym w *Osmędeuszach* na prawach literackiej aluzji. Gustaw w IV części *Dziadów* wydaje sąd nad wszelkimi mężatkami:

Gdy na dziewczynę zawołają: żono!
Już ją żywcem pogrzebiono[22].

Szyld Teodozji jest plastycznym odpowiednikiem skostniałej we frazeologizm metafory Mickiewicza! Płaski rysunek, uzupełniony szaradowym opisem, nabiera cech pastiszu postaci literackiej, przedstawiona zaś za jego pośrednictwem historia staje się rodzajem jarmarcznej parafrazy IV części *Dziadów*. Parafrazy budowanej dzięki nie tylko systemowi tekstowych, sytuacyjnych i ideowych nawiązań, o czym była mowa w rozdziale poświęconym *Osmędeuszom*, ale także, jak widzimy to teraz, realizowanej w warstwie plastycznej gry samą metaforą. W podobny sposób do *Wą* przenika tekst dramatu Słowackiego *Mindowe*. W sztuce Białoszewskiego postać Jaktrupbladej wyłania się jak gdyby z ukonkretnionej charakterystyki coraz bledszej w romantycznym dramacie Aldony, chociaż na szyldzie zobaczyć tego nie możemy. Możemy za to obserwować, jak Podejrzewacz Się, na chwilę przed zabójstwem, piłuje tekturową piłą, która groteskowo wychynęła z jego mowy („drrrrrwalu"), stanowiąc jednocześnie, pewnie nieczytelną dla widzów spektaklu, aluzję do tego fragmentu *Mindowego*, w którym tnie się drzewo na grobowy stos.

Wróćmy jednak do Teodozji. Konstrukcja jej szyldu imituje parawanik z atelier odpustowego fotografa. W miejscu głowy nieszczęśliwej kochanki wydrążono dziurę, w której pojawia się twarz Murawskiej, otwory na ręce pozwalają aktorce wnosić na scenę szyld oraz potrzebne rekwizyty. Obraz Teodozji Trumiennej łączy w sobie naiwność dziecięcego rysunku z równie naiwną estetyką makatki, przydając *Osmędeuszom* walor ludowej baśni i jar-

[22] A. Mickiewicz, *Dziady* część IV, op. cit., w. 364-365.

marcznego przedstawienia. Baśń korzysta z przywileju cudowności, ostentacyjna tandeta jarmarku demaskuje jej umowność i sztuczność, sama koncepcja szyldu Teodozji obnaża ukryty konkret metafory i wskazuje na konwencjonalność zarówno poetyckiego, jak i potocznego obrazowania. Spełniona metafora w *Osmędeuszach* implikuje efekt groteskowy w wymiarze intersemiotycznym. Frazeologizm, będący literacką aluzją, „kredkuje" swoje istnienie w kształt szyldu ożywianego poetyką cudowności – w finale przedstawienia martwa Teodozja chodzi po scenie w trumiennym pancerzyku, niczym plastyczny kryptocytat z Mickiewicza.

Wcześniej zjawia się dwa razy: jako twarz ukazująca się w naszkicowanym oknie i jako biust z przyczepioną spódnicą w tanecznej pozie z równie fragmentarycznym panem młodym. Bohaterowie teatralizowanej ballady Białoszewskiego, podobnie jak Schulzowskie manekiny, twory prowizoryczne, obdarzone „tylko jedną stroną twarzy, jedną ręką, jedną nogą, tą mianowicie, która im będzie w roli potrzebna"[23], zyskują tyle życia, ile przewiduje dla nich konwencja jarmarcznej makatki i awangardowego przedstawienia, gdzie opowieść o realnym zdarzeniu – historia śmierci niejakiego Skwiecińskiego i jego kochanki – miesza się z fantastyczną fikcją ulicznej ballady: dziejami Teodozji i występującego w „trykocie róż" żonglera Sylwestra. Szyldy nie są ilustracją mieszkańców przedmieścia, lecz ich plastycznym ekwiwalentem w umownej przestrzeni scenicznego podwórka, które przekształca się w dom weselny lub cmentarną ulicę – miejsce zbrodni realnej i magicznej. Płaskie wizerunki bohaterów, wśród których rozpoznajemy samego Białoszewskiego, raczej sugerują niż przedstawiają, ewokując znaczenia z pogranicza przenikających się rzeczywistości: scenicznej, realistyczno-baśniowej i tekstowej.

Obraz świata stworzony w *Osmędeuszach* odnajdujemy na „jarmarcznych" płótnach Marca Chagalla. Oto *Pokusa* z roku 1943, przedstawiająca dwoje kochanków splecionych w dramatycznej pozie. On w różowej koszuli, ona

[23] B. Schulz, *Traktat o manekinach*, w: *Opowiadania, wybór esejów i listów*, op. cit., s. 35.

w białej sukni i welonie, stoją na unoszonym przez aniołki płótnie, purpurowym, niczym draperia Katakumbowej. Oboje z niepokojem i w napięciu wpatrują się w trzy płonące świece, przywodzące na myśl prywatny obrządek Gustawa. Poniżej inna para z ziemi pozdrawia szybujących. Kicz tej zbyt literackiej sytuacji, w której domyślamy się metafory miłości: trudnej, naznaczonej piętnem kresu, a zarazem wytęsknionej, wiecznej, takiej, która nawet „spod grobu wyjdzie", przełamuje nadrealna i zarazem makatkowa optyka. Chagall stosuje naiwną perspektywę intencjonalną. Wielkość i kształt postaci zostają podporządkowane poetyckiemu przesłaniu – para realnych kochanków niknie pod czerwoną materią, która niczym chmura unosi bohaterów symbolizujących ich los. Spłaszczone postacie, widziane z profilu, w schematycznym „trois quarts" lub frontalnie, obrysowane czarnym konturem, ewokują świat dzieciństwa i wiejskiej Arkadii w stylu „rajskich ogrodów na wszystkie pory", nie pretendując do miana „żywych" bohaterów. Przez farbę na obrazie Chagalla prześwieca przecież faktura wzorzystego, być może obrusowego płótna.

Pokusa zawiera jeszcze jeden istotny dla nas szczegół. W prawym dolnym rogu obrazu, nieco na zewnątrz całej sytuacji, stoi kuglarz, dzięki któremu fantastyczna wizja znajduje właściwy sobie wymiar historii opowiadanej – wyśpiewanej – przez minstrela-Przedstawiacza. Jest on usprawiedliwieniem odrealnionej sytuacji, tłumaczy jej symbolikę i naiwną estetykę. Chagalla i Białoszewskiego fascynacja jarmarkiem wynika przede wszystkim z możliwości bezkarnego, bo na poły ironicznego mówienia jego konwencjonalnym, a przecież nieustannie aktualizowanym w sztuce XX wieku językiem o uczuciach pięknych, choć tragicznych i często śmiesznych z powodu zbytniej teatralności ich przeżywania, co zauważyli już romantycy, zakładając swoim Werterom i Gustawom maskę kuglarza[24]. *Osmędeusze* są jarmarczną parafrazą IV części *Dzia-*

[24] Motyw ten szczególną karierę zrobił oczywiście w epoce modernizmu. Por. W. Juszczak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*, Warszawa 1965; T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków–Wrocław 1984; R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)*, „Pamiętnik Literacki" 1977, z. 4.

dów, a zarazem z ducha modernistyczną, bo nie wolną od parodii przywoływanych motywów, interpretacją archetypowego tematu i związanego z nim repertuaru romantycznych gestów. Już wiemy, że tragiczny monolog Gustawa poeta nazwał „ćwierćzabawą".

To szyldowe oratorium pozostaje równocześnie wspaniałą opowieścią o starych warszawskich Powązkach. Białoszewski pokazał obraz przedmieścia dawnej Warszawy w stylu typowym dla panującej tam kultury ludowo-odpustowej. Osmędeusze, podobnie jak zakurzone świątki, jaskrawo malowane figurki i anilinowe postacie z ballad, zaludniają krainę magiczną, a przecież całkiem pospolitą, nawet potworkowatą, broniąc statusu istot mądrych swoją naiwnością i pięknych kiczem. Są dla Białoszewskiego znakiem kultury nieoficjalnej, tworzonej spontanicznie i prawdziwej także w przywiązaniu do schematycznych, a czasem prymitywnych wzorów własnej ekspresji. Ich pastiszowa stylizacja pozwoliła autorom *Osmędeuszy* powołać do życia cudowny i prymitywnie płaski świat z makaty. Wykorzystując poetykę ballady oraz naiwną konwencję rysunku z książeczki do kolorowania, stworzyli oni na scenie mityczną krainę dziecięcych wspomnień oraz realną rzeczywistość podmiejskiej tandety, obnażającą swą jarmarczną prowizorkę przed widownią przyzwyczajoną do „urody odwrotnej" niż anilinowa.

Makatka i – analogicznie – pieśń uliczna stają się tu materiałem teatralnych i literackich doświadczeń. Jarmark dostarcza wzorów grotesce, pozostającej w jawnej, manifestowanej opozycji wobec poetyki plakatowego szablonu początku lat pięćdziesiątych. Paradoksalnie teatralny szyld (podobnie jak balladowy pastisz) był krańcowym zaprzeczeniem socrealizmu, a także wyzwaniem dla odwilżowych poszukiwaczy realistycznego obrazu rzeczywistości. Estetyka *Osmędeuszy* to przeniesiony do teatru wariant realizmu magicznego, realizowany w stylu wielkich prymitywistów XX wieku – Rousseau, Chagalla czy Makowskiego[25]. Stylu oryginalnie sprzęgniętego w sztuce Biało-

[25] Ludmiła Murawska, wspominając malarską i aktorską działalność w Teatrze na Tarczyńskiej i w Teatrze Osobnym, jako bezpośredni wzór swoich praktyk w pracy nad charakterami postaci z *Osmędeuszy* przywołuje malarstwo Józefa Czapskiego (*Wolność w łupinie orzecha*, op. cit.).

szewskiego i Heringa z awangardową poetyką partyturowych pieśni i recytacji. Miejscem wspólnym obu pozornie obcych sobie nurtów jest system plastycznych metafor. Oparta na neologizmie i zabawie potocznym frazeologizmem, metaforoplastyka implikuje baśniową metamorfozę ludzi i przedmiotów. Z kolei eksponowana przez autorów oratorium znakowość języka i elementów plastycznych przedstawienia zamienia fantastyczną baśń w jawnie teatralną krainę demaskowanych konwencji. Czyż nie na tym w swojej istocie polegał sceniczny i znakowy „eksperyment" twórców domowego Teatru na Tarczyńskiej, z entuzjazmem opisywany przez Białoszewskiego i Stefańskiego w ich programowym artykule?[26]

Tadeusz Peiper, recenzując jeden ze spektakli eksperymentalnego teatru lwowskiego „Semafor" (1925-1926), napisał z przekąsem: „Recytacja na tle malowideł"[27]. Już wiemy, że w przypadku *Osmędeuszy*, a także innych sztuk Białoszewskiego, napięcie pomiędzy poetyckim i malarskim aspektem przedstawienia było o wiele bardziej skomplikowane. Nie chodzi tu o zwykłe dopełnienie czy współbrzmienie słowa i obrazu. Sam Peiper, którego pisma wspólnie czytali twórcy Teatru na Tarczyńskiej, zainteresowany nowoczesną techniką malarską stosowaną na scenie, przypisywał scenografii „rolę akcyjną" poprzez dopełnienie działania aktora „konstruktami scenicznymi"[28]. Pewnie nie przypuszczał, że w powojennym teatrze awangardowym bohaterów dramatu zastąpi ruchoma makatka. Uważnemu czytelnikowi *Obrotów rzeczy* i dramatów z tomu *Teatr Osobny* – czytelnikowi dysponującemu magnetofonowym zapisem niektórych sztuk i fotografiami przedstawień – „rola akcyjna" scenicznych szyldów jawi się przede wszystkim jako wyobraźniowa zabawa znakiem literackim i plastycznym. Każde z przedstawień Białoszewskiego i Heringa zamieniało się w pojedynek naiwnej wyobraźni z wyrafinowaną świadomością estetyczną. Także *Osmędeusze* – przedstawienie poetycko i plastycznie

[26] M. Białoszewski, L. E. Stefański, *Sztuka przedstawiania. Wnioski z Tarczyńskiej*, op. cit. Por. rozdział pierwszy niniejszej pracy.

[27] T. Peiper, *Semafor*, w: *Tędy*, op. cit., s. 221, 222.

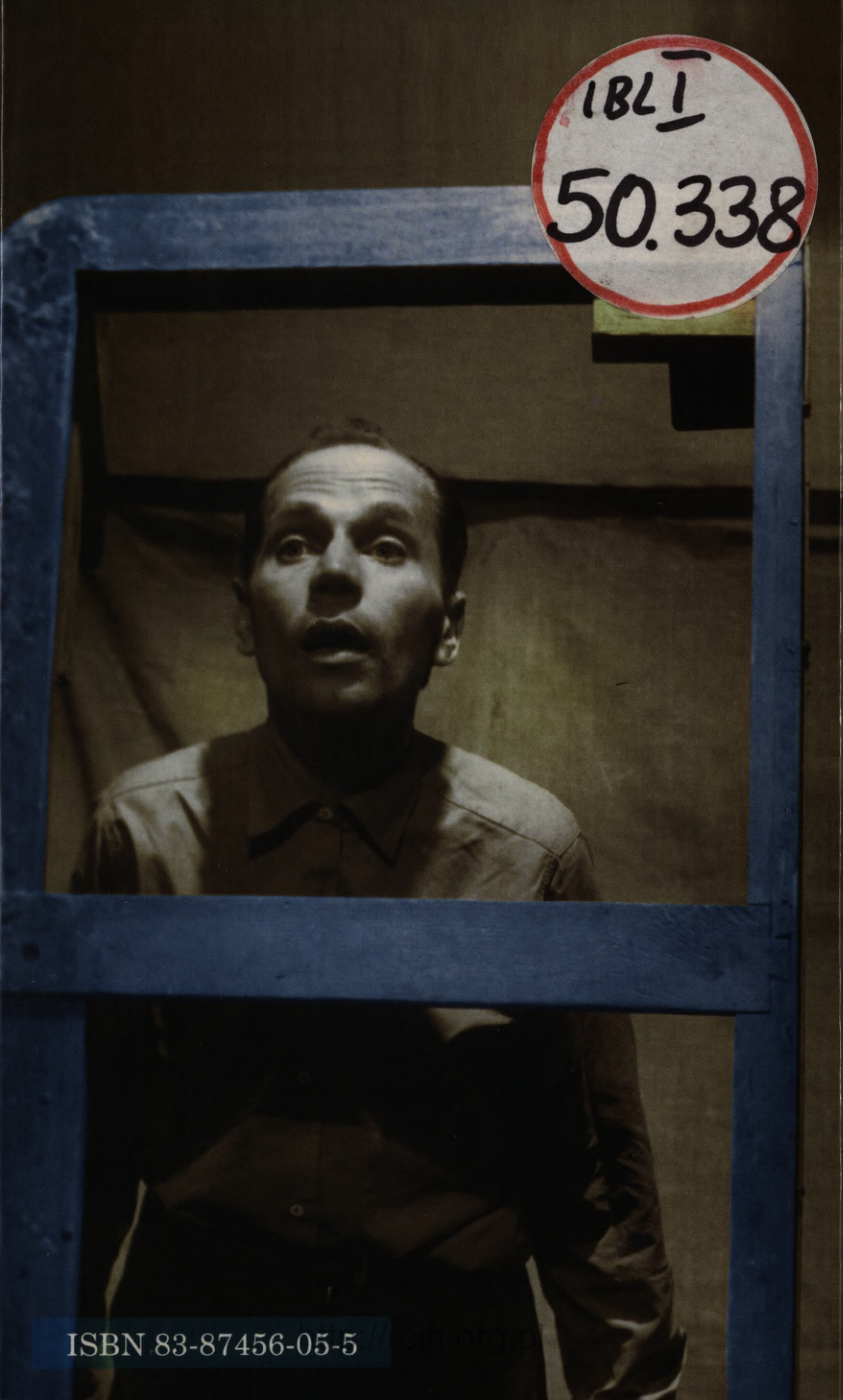
[28] Tamże, s. 224.

z pewnością najbardziej atrakcyjne. Białoszewski, w roli współczesnego minstrela-demiurga, poruszając płaskimi szyldami, przedstawił w nim własną wersję *Dziadów*, czyli podwórkowe oratorium o miłości i śmierci, zaśpiewane pośród plastycznie realizowanych metafor.

SPIS TREŚCI

25,-

Jacek Kopciński – pracownik Instytutu Badań Literackich i redaktor miesięcznika *Teatr*. Rozprawy i szkice krytyczne o literaturze współczesnej publikował w *Pamiętniku Literackim*, *Tekstach Drugich*, *Debacie*, *Dialogu* i *Teatrze*. Na podstawie jedo scenariuszy zrealizowano filmy o Adamie Mickiewiczu i Bolesławie Leśmianie.



ISBN 83-87456-05-5