

Jacek Kopciński

Od ballady do oratorium : Miron Białoszewski: "Osmędeusze"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 83/4, 67-95

1992

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JACEK KOPCIŃSKI

OD BALLADY DO ORATORIUM
MIRON BIAŁOSZEWSKI: „OSMĘDEUSZE”

1

Koncepcja *Osmędeuszy* wynika z fascynacji Białoszewskiego relikdami poezji melicznej. W związku języka i muzyki dostrzegał on przyczynę wierszowej organizacji tekstu pieśni, do dziś przechowującej „pamięć” jej pierwotnego wykonania, a co za tym idzie, psychologicznej i sakralnej funkcji, jaką spełniała poezja archaiczna. Autor *Pieśni na Binarową* mówił o tym w komentarzu do własnej, „operowej” inscenizacji IV części *Dziadów*:

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, zaszlagerować 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 spletanymi ze sobą prosity 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 fabuła¹.

Zaśpiewać *Dziady* – Białoszewski mówił o „śpiewaniach wprost”, „śpiewanio-mówieniach”, „mówieniu podśpiewywanym”, „ciągach monotonii”, „spiętrzeniu rytmicznym” i „samochcącej muzyce” – oznaczało odnaleźć ich właściwy rytm i usłyszeć prawdziwą melodię poezji Mickiewicza. Poeta poszukiwał jej głębokiej, melicznej i obrzędowej „pamięci”, odwołując się do psychojęzykowego zmysłu publiczności, związanego z naturalną – dziecięcą – skłonnością do słuchania opowieści w formie melorecytacji bądź śpiewu. Rozpoznanie muzycznych akcentów wierszowych nie pozostawało bez wpływu na zrozumienie monologu Gustawa, a szczególnie, emocjonalny typ jego odbioru projektowany przez Białoszewskiego miał zadecydować o wspólnym przeżyciu – zdawałoby się, zupełnie obcej współczesnym bywalcom awangardowego teatru – „szkolnej” miłości romantycznego kochanka.

¹ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*. W antologii: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*. Wybór i opracowanie J. Kajtoch, J. Skórnicki, Warszawa 1972, s. 291.

Sposób prezentacji *Dziadów* w Teatrze Osobnym odbieramy dziś jako zapowiedź eksperymentów przyszłej awangardy teatralnej na języku arcydzieł literackich. Jednak zainteresowanie Białoszewskiego melicznym aspektem poezji wiązało się przede wszystkim z jego własną praktyką pisarską. W wierszach z wczesnego okresu wyzyskuje on poetyki i zderza style tradycyjnie bądź realnie związane z poezją meliczną bez względu na ich miejsce w hierarchii literackiej, a nawet kulturowej. Gatunkiem niezwykle konwencjonalnym, a jednocześnie dającym możliwość swobodnego przekraczania konwencji w poszukiwaniu własnych form ekspresji, poza schematem języka literackiego, stała się dla Białoszewskiego ballada. Pierwotnie przeznaczona wyłącznie do śpiewu zachowała w swojej strukturze cechy poezji melicznej oraz archaicznej, stanowiąc specyficzną odmianę udratyzowanej opowieści. Synkretyzm rodzajowy czyni z ballady relikwitu literatury pięknej w rozumieniu Homerskim i decyduje o jej własnościach gatunkowych². Przykładem ich wykorzystania są *Osmędeusze* – „Największa rzecz sceniczna epicka zamkniętej epoki przedmieścia”³.

Jako bezpośredni model poetyckich i teatralnych stylizacji Białoszewski wybrał szczególną odmianę ballady – podwórzową pieśń plebejską – wykonywaną na ulicach starej Warszawy przez wędrownych dziadów-śpiewaków. U swych źródeł związana z folklorem ludowym, uliczna ballada była dla Białoszewskiego atrakcyjna z kilku powodów. Przede wszystkim jako autentyczna liryka ustna, wzór dla stylizowanych wierszy z *Osmędeuszy*, stanowiąca materiał językowych doświadczeń. Ballada podwórkowa to także gatunek przekraczający granice rodzajowe, związany z pierwotną sytuacją nadawczą poety, niemal prowokujący do epicko-dramatycznych teatralizacji, m.in. poprzez wyodrębnienie balladowych narratorów, bohaterów, a nawet samego autora. Awangardowa imitacja pieśni ulicznej sprzyja także przełamywaniu barier tradycyjnej liryki i konwencji języka literackiego – w styl pieśni łączącej stałą formułę ludową z poetycką hiperbolą i frazeologią języka potocznego wpisany został na stałe duch pastiszu i parodii. Ballada jest w końcu najważniejszym składnikiem ginącego po wojnie, jarmarcznego folkloru warszawskiego przedmieścia. Jej stylizacja stwarzała szansę wywołania na scenie obrazu i klimatu plebejskiej kultury dawnych Powązek oraz pewnego sentymentalnego uczucia, o którym mówił Białoszewski w komentarzu do IV części *Dziadów*⁴.

Sceniczną konstrukcję *Osmędeuszy* charakteryzowała Gracja Kerényi, pisząc, iż utwór przede wszystkim

² Poetykę ballady charakteryzuje Cz. Zgorzelski we wstępie do antologii *Ballada polska*, opracowanej przy współudziale I. Opackiego (Wrocław 1962). Na związki poezji Białoszewskiego z poetyką ballady wskazuje m.in. S. Barańczak w książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego* (Wrocław 1974) oraz J. Sławiński w interpretacji *Ballady od rymu* (w zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966, s. 414). W mojej pracy korzystam z wielu zawartych tam spostrzeżeń.

³ Cytaty z *Osmędeuszy* podaję wedle wyd.: M. Białoszewski, *Teatr Osobny. 1955–1963. Utwory zebrane*. Warszawa 1988.

⁴ Pisze o tym G. Kerényi w pracy *Odtancowywanie poezji, czyli dzieje teatru Mirona Białoszewskiego* (Kraków 1973, s. 108). W tej samej książce (s. 107–117), jedynym całościowym opisie teatru Białoszewskiego, znajdują się fragmenty recenzji przedstawienia *Osmędeuszy*, którego premiera odbyła się w 1957 r. na scenie teatru „Hybrydy” pod szyldem Teatru na Tarczyńskiej.

[jest] „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 [...]. 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, akcję⁵.

„Podwórko czynszowej kamienicy” jest domniemanym miejscem rozpoczynającej się wraz z wejściem pary aktorów akcji, miejscem dedukowanym z ich zachowania i kostiumów (Białoszewski – czerwona czapeczka, Murawska – czarny trykot) oraz ze stylizowanego na grę średniowiecznych komediantów sposobu prezentowania scenicznej rzeczywistości. Przestrzeń, w której pojawiają się pierwsi opowiadacze, zostaje za to określona bardzo dokładnie. Informację przekazuje Chór Wianczarek, wiszący nad sceną w postaci szyldu wykonanego w makatkowej konwencji:

Tu Parysów. Tu Budy.
Tu Powązki dla ludzi.
Tu dla nieboszczyków.

Znajdujemy się na placu przed jedną z bram Cmentarza Powązkowskiego i jednocześnie w świecie płaskich szyldów poruszanych sznurkiem lub wyłącznie wyobraźnią widzów. Przedstawiacz, podobnie jak narrator wczesnych ballad Białoszewskiego, angażuje się w historię opowiadaną na scenie, utożsamiając się z postaciami wtajemniczonymi w wypadek na Parysowie, a jednocześnie, poprzez mniej lub bardziej pastiszowy charakter balladowych stylizacji oraz typ scenografii, manifestuje swój dystans wobec szyldowego świata. Jest to świat wykreowany wokół jednego zdarzenia – śmierci trzech osób – i jednym zdarzeniem, w jego realnym i baśniowym wymiarze, żyjący. Mieszkańcy Parysowa zostają zredukowani do typów ludzkich warszawskiego przedmieścia – ulicznicy, apaszów i handlarzy – charakteryzowanych poprzez zawód lub proceder, który przyszło im uprawiać, i na stałe związanych z uliczną balladą w jej kilku odmianach⁶. Odwieczną treścią ich pieśni jest pewna niebezpieczna gra zwana losem, polegająca na ścieraniu się skrajnych uczuć-żywiółów: miłości i nienawiści, ofiary i zemsty, wesela i żaloby. Los, słowo-klucz, niczym wyrok powracać będzie nieustannie w relacjach mieszkańców Parysowa i pobrzmiwać niczym okrzyk zdziwienia i przerażenia w kolejnych partiach „Oooooosmędeuszy”.

Informatorami w sferze faktów będą dwa chóry: Wianczarek handlujących pod cmentarną bramą i Gości Weselnych w domu na Parysowie. Bywalcy cmentarnej ulicy i uczestnicy wesela – narratorzy wewnętrzni *Osmędeuszy* – pojawiają się, by opowiedzieć o zdarzeniu na warszawskim przedmieściu i jednocześnie, wspomagani przez Przedstawiacza, wyśpiewać historię Teodozji, Sylwestra i Katakumbowej, baśniowych bohaterów ballady ulicznej. W ich relacjach miejsca zdarzeń rzeczywistych zamieniają się w przestrzeń magicz-

⁵ Kerényi, *op. cit.*, s. 108, 110.

⁶ Typologię ballady ulicznej zaczerpnąłem z pracy B. Wieczorkiewicza *Warszawskie ballady podwórkowe. Pieśni i piosenki warszawskiej ulicy* (Warszawa 1971) oraz z książki L. Tyrmanda *U brzegów jazzu* (Kraków 1957).

na – stanowiąc równocześnie pole literackiej zabawy Białoszewskiego. Przedstawiacz wraz z Pomagierką, niczym średniowieczni śpiewacy, swobodnie poruszają się w wymiarze przenikających się rzeczywistości – sceny zamienionej w podwórko z rozwieszonymi szyldami imitującymi świat przedmieścia starej Warszawy oraz baśniową krainę Sylwestra i Teosi. Wydaje mi się, iż szkatułkowa kompozycja *Osmędeuszy*, zinterpretowana przez Grację Kerényi formułą metateatru⁷, jest po prostu konsekwencją „naiwnej” realizacji poetyki ballady z uwzględnieniem typowej dla tego gatunku pierwotnej sytuacji nadawczej – śpiewu i gry minstrela.

Koncepcja *Osmędeuszy* to pomysł na zrealizowaną, a więc zaśpiewaną, opowiedzianą oraz przedstawioną balladę w oparciu o jej synkretyczną poetykę i typowy temat, z właściwym Białoszewskiemu wykorzystaniem cech stylistycznych i językowych pieśni plebejskiej – nie bez parodystycznych wycieczek po obszarze tradycji literackiej.

Z miejscem akcji – cmentarną ulicą i domem na Parysowie (okolice obecnych Stawek)⁸ – wiąże się pogrzebowo-weselna kompozycja *Osmędeuszy*. Wianczarki wprowadzają nas w klimat lamentu pogrzebowego i skargi na los podmiejskich nędzarzy – „Tu Powązki dla ludzi. Tu dla nieboszczyków”. Wyrażone w pieśni lub recytacji, lament i skarga są nawiązaniem do najgłębszej tradycji ulicznej ballady – średniowiecznych „*complaints*”, czyli pieśni związanych z obrzędami cmentarnymi, które dały początek późniejszym „*complaintes*” wędrownych dziadów, śpiewaków czy trup teatralnych. Z nich wyrosły londyńskie „*street songs*” i paryskie „*chansons réalistes*”, w swych różnych odmianach: od tekstów stylizowanych wedle wzorów pieśni dziadowskiej, poprzez jej pastisz, do parodii. Jest to także zakres działań twórczych Białoszewskiego, który sięga do poetyki podmiejskiej ballady oraz jej archaicznego wzoru znanego pośrednio z Mickiewiczowskich *Dziadów*, poetykę tę stylizuje i równocześnie karykaturuje, w końcu korzysta z jej zasad zgodnie z własną koncepcją poezji.

Stylizację archaiczną spotykamy już w tytule utworu. Rdzeniem słowa „*osmędeusze*” jest oczywiście „smęt”, czyli smutek, generujący niegdyś formę różnych części mowy: można było „być smętnym”, „mieć smęt” lub „się smęcić”. Odpowiednikiem dzisiejszego „być zasmuconym” jest dawne „być osmęconym”. Przyczynę stanu przygnębienia stanowiło zdarzenie doświadczane bezpośrednio lub za sprawą osoby „osmęcającej”. Słownik Karłowicza, Kryńskiego i Niedźwiedzkiego jako oboczności słów „smęt” i „smęcić” podaje „smęd” i „osmędzać”⁹, co, obok „zasmucać”, znaczyło także „wędzić” lub

⁷ Kerényi, *op. cit.* 150.

⁸ L. Murawska (*Jak to się zaczęło*, „Polska Kultura Ludowa” 1991, z. 3/4) twierdzi, iż nazwa „Parysów” została wymyślona i nie dotyczy żadnej z dzielnic Warszawy. Informację tę powtarza za Białoszewskim (list do redakcji „Dialog” 1977, nr 9). Zastanawiający jest jednak fakt, iż miejsce zwane Parysowem (od ulicy Parysowskiej i placu Parysowskiego) rzeczywiście istniało na przedmieściach starej Warszawy i kilkakrotnie wspominał o nim Białoszewski w *Pamiętniku z Powstania Warszawskiego*. Dokładnie chodzi o okolice dzisiejszych Stawek, ulicy Dzikiej i dawnej Szczęśliwej. Topografia powązkowska z *Osmędeuszy* i Parysów tworzyłyby w tej sytuacji jedną, realnie istniejącą całość. Zob. *Warszawa, jaka była: oryginalne mapy stolicy sprzed 1939 i z 1945 roku*. Wstęp i opracowanie J. Kasprzycki, Warszawa 1984.

⁹ J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*. Warszawa 1904.

„dymić”, w sumie – wyciskać łzy! „Osmędeusz” to wykonawca czynności „osmędzania” – w słowie tym do dziś słychać skargę i czuć cmentarny dym – czyli współczesny dziad-zasmucacz!

Kolejne wystąpienia zasmucaczy tworzą szczególny typ narracji, kształtujący fabułę utworu. Szyladowi opowiadacze, przedstawiając znane sobie fragmenty tajemniczej historii w stylu związanym z ich statusem ulicznych handlarzy czy grajków, wykorzystują pokrewny, choć w każdym wariacie inny, schemat ulicznej pieśni, zrytmizowanej deklamacji, gadki wierszem lub prozą czy podwórkowej plotki, co w efekcie prowadzi do wielokrotnego powtórzenia stałego elementu, jakim jest rozpamiętywanie zawiedzionej miłości i przedwczesnej śmierci bohaterów. W istocie mamy tu do czynienia z szeregiem wariacji na jeden temat, konstruowanych jednak w ten sposób, by w następujących po sobie partiach narratorów zawsze zawierała się informacja nowa, uzupełniająca, choć nie zawsze rozjaśniająca poznane już fakty opowiedzianej historii. Nić fabularną *Osmędeuszy* tworzy system wieloznacznych sygnałów zawartych w wypowiedziach o symbolicznym, szaradowym i aluzyjnym charakterze; tajemniczość i sensacyjność cmentarnej historii wynika nie tyle ze splotu niecodziennych wypadków, ile ze sposobu ich prezentacji. Kryminalna i metafizyczna zagadka kryje się przede wszystkim w niejasnych „zeznaniach” szyladowych narratorów, dlatego pretekstem dla analitycznej lektury *Osmędeuszy* – dramatu narracyjnego – niech będzie śledztwo w sprawie śmierci trojga bohaterów utworu.

2

Oto relacja pierwszego z osmędeuszy, Harfiarki „patetycznie pobrzdąkującej” na tekturowych strunach. Podwórkowa śpiewaczka wprowadza nas w klimat tajemniczego zdarzenia, wygłaszając frazes ulicznego szlagieru: „Miłość jest ślepa”, by natychmiast 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 słońcem...

Wstęp jest przykładem typowej dla Białoszewskiego językowej zabawy, w której „perypetia samego wysłowienia”¹⁰ wyznacza mechanizm skojarzeń i tok myślenia bohaterki. Początkowy frazes, choć chwilowo zdemaskowany, natychmiast przeradza się w następny. W ten sposób zostaliśmy przygotowani na „przepastnie” liryczny pastisz ulicznej ballady, której bohaterkami i adresatkami bywały porzucone kochanki warszawskich apaszów¹¹. Złamane serce przywodziło do samobójstwa, a częściej do zbrodni, po której następowała przecież kara... Harfiarka śpiewa: „O Teodozjo, / patrz, na górze twój sznur”, i w typowym dla siebie stylu kojarzy sznur z... bielizną: „Kto twoją noc zdjął, / że aż suszy się tu?” Noc? Może poślubna? (suszy się jak prześcieradło...). Kim jest Teodozja?

¹⁰ Sławiński, *op. cit.*, s. 509.

¹¹ Zob. Wieczorkiewicz, *op. cit.*, s. 238.

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 ballady. Najogólniejsze szkicowe zarysowanie głównych aktorów zdarzenia, 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”¹². Białoszewski, o czym się jeszcze przekonamy, ściśle przestrzega powyższych zasad, a we wstępnej prezentacji Teodozji niemal realizuje konwencjonalną metaforykę teoretyka ballady:

Ty przecież sama:	czarne dno
cztery koła na falbanach	a po środku
odlane w deszczu	кто? ach? kto
a na wierzchu	ach: ty.

– czyli Teodozja trumienna, do grobu w welonie wieszona. Harfiarka wyśpiewuje opis karawanu z otwartą trumną, a zarazem... szyldu, na którym w finale przedstawienia ukaże się bohaterka¹³.

Wianczarki, w nawiązaniu do opisu Teodozji, choć w zupełnie odmiennym stylu gderliwych przekomarzań prozą, sprzeczą się o rodzaj materii przeznaczonej na całun: „kanaus / a nie tiul / kanaus, kanaus”. Niewykluczone także, że „zwyyczajny atlas”, wszak czasem służy jako welon. Przenikliwość i zdrowy rozsądek Wianczarek, mimo egzotycznie brzmiącej nazwy tkaniny z jedwabiu, na chwilę niszczą klimat lirycznie rozpoczętej ballady. Odbudowuje go, choć na inny sposób, Mahoniowy, kulawy dziad z chorą wątrobą. „Odprawiając liturgicznie rytm słów na kulach” (uderzenia kijem zaznaczone w tekście pauzami), wygłasza rodzaj melorecytacji żebraczej, którą otwiera parafraza formuły nagrobkowej: „Nie uwierzy przechodzący: / I Salomon był tej nocy”. Salomon jest patronem jego regularnego, 4-zgłoskowego zaśpiewu, choć „tej nocy” odegrał on jakąś poważną rolę. Nie osobiście, lecz jako królowa cmentarza i nowy bohater ballady:

Miała łożę	w tych komorach
miała baldach	Salomonem była sobie
miała skarby	

– kto? – Katakumbowa! Mahoniowy, w nawiązaniu do trzeciej części *Pieśni nad pieśniami*, snuje opowieść o cmentarnym skarbie i strzegącym go duchu kobiety, jednak baśniowo-biblijna symbolika¹⁴ – grób niczym tron królewski, cmentarz jak plaster w ulu lub mityczne kopalnie Salomona wypełnione

¹² Zgorzelski, *op. cit.*, s. XXVI.

¹³ Autorką szylków była Ludmiła Murawska, grająca rolę Pomagierki. Aktorka Teatru na Tarczyńskiej, a potem Teatru Osobnego, w r. 1957 była studentką warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Ludwik Hering projektował scenografię do *Osmędeuszy*. Na jej oryginalny związek z plastyczną wyobraźnią Białoszewskiego, zaprezentowaną w wierszach z tomu *Obroty rzeczy*, zwracam uwagę w pracy „Teatr z makaty” – „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego (w druku).

¹⁴ Zob. *Słownik folkloru polskiego*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. Warszawa 1965, s. v. *Ballada*.

miodowym złotem – daje impuls ironicznej poincie. Katakumbowa jest „wolną jak pszczołka” królową cmentarza. A więc nie tyle stylizacja, co dyskretny pastisz ludowej opowieści, z elementami biblijnej trawestacji. Sprzeczka Wianczarek o kwaterę Katakumbowej nieco bulwersuje. A więc to nie duch? Ale czy trup, czy raczej żywa osoba i jaki jest jej związek z Teodozją?

Enigmatyczną odpowiedź przynosi Handel-na-brzuch, sprzedawca kłódek, tytułem autoprezentacji zachwalający podwórkowym nawoływaniem niezaprzeczalny walor swojego towaru – dyskrecję – jeżeli stosować go zgodnie z instrukcją łobuzerskiej pogroźki... 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.

Handel-na-brzuch, w pozorowanym dialogu z klientami, myli imiona bohaterów zdarzenia, wszak w grobie leżała Teodozja, a teraz mowa o Teodorze, niezbyt wysoko ocenionej na dodatek. Z pozostałej trójki znamy Katakumbową i jej namiętność do gromadzenia skarbów. Ale czy wyłącznie? Pojawiają się przecież dwaj mężczyźni – nowi bohaterowie ballady. „Pan z mięsem” to może rzeźnik, skoro mowa o wieprzach. Kto w tym układzie będzie perłą? Sylwester, choć los jego powikłany. Nie lekceważmy „naiwnego” odczytania – przyda się w śledztwie! Zabawa Białoszewskiego prostymi aluzjami realizuje znany już nam schemat skojarzeniowego samograja. Między burzliwą miłością a przedwczesną śmiercią musi zdarzyć się jakaś zbrodnia, a skoro 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 literacki kontekst snutej opowieści.

Wianczarki kłócą się tym razem o brzmienie czyjegoś nazwiska: „Kwieciński. / A nie Skwieciński?” Chodzi chyba o Sylwestra, skoro chłopak „tak się zmarnował”. Akcja rozgrywa się już na trzech poziomach: realnym, baśniowym i... intertekstualnym, co jeszcze bardziej komplikuje nasze dochodzenie.

Prezentację bohaterów kończy wystąpienie Alojzego-do-spółki i Franina-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: „Fant-faktem-się-stanie-i-mieszka-wtył-za-nim”. Fant to los, „magiczny przedmiot” wróżby i przeznaczenie, które niechybnie się spełni – fant, jak słowo ucieleśni się. Co przyniesie los, według dalszych skojarzeń „sybillicznej” wyroczni, kruchy jak „włos”? To już wiemy – śmierć – a na dodatek mieszkanie w kwaterze obok kochanka albo „wtył za nim”. Mowa o losie Teodozji. Przepowiednia dla Sylwestra równie nieprzyjemna, wszak „Je-go-fant-włos-rwa-ny” – z głowy, w obliczu nieszczęścia i podczas wróżby, w której nie tylko symbolizuje życie, ale na moment jest samym życiem, kruchym i bliskim kresu. W końcu trzecia bohaterka przepowiedni „zabry-

lantowana” lub raczej „zabrylantowująca”, a więc pewnie namiętna pszczołka Katakumbowa. Powraca kontekst *Pieśni nad pieśniami*, w której czytamy: „oczarowałaś me serce / jednym spojrzeniem twych oczu, / jednym paciorkiem twych naszyjników” (4, 10–12).

Oto przykład awangardowego kalamburu wpisanego w melodię dziadowskiej pieśni. Białoszewski rozbija pierwotny kształt tradycyjnych formuł – fragmentu Ewangelii i przysłowia – przeplatając je obcymi słowami i wyrażeniami potocznymi. „Ezoteryczna” głębia tkwi w nieprzypadkowej, *quasi*-cytatowej aluzji zaszyfrowanej w tekście przepowiedni, będącej bezpośrednim komentarzem do kilku, niewidocznych na scenie, czynności magicznych Alojzego-do-spółki i Frania-oddaj-gęś. Wyciąganie włosa (przypomina się inna forma wróżenia z włosa lub z nitki znalezionych na ubraniu w poszukiwaniu inicjału imienia nie znanej jeszcze sympatii) i rozsypywanie groszku (w takt słów Frania) pozwala przewidywać przyszłość, choć zagadki nadal się mnożą. Jedyną pewną odpowiedzią jest nieustanne memento: „śmierć trzy po trz”, tym razem pogodna jak znany pamiętnik i łatwa jak partyjka kart czy dziecięca wyliczanka Przedstawiacza, w której drzemie jednak nieodwołalny wyrok. Przedstawiacz z obawą i drżeniem żongluje: „Ula, ula, / w którym rękę złota kula / tu groch, tu los”. Los bohaterów ballady 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. Niewykluczone jednak, iż właśnie w sposób typowy dla Bretona poeta etykietkuje pomysły teatralne współtwórców przedstawienia – Ludwika Heringa i Ludmiły Murawskiej – często zbieżne z poetyką surrealizmu nieco oczyszczonego z ideologii.

Piosenka Bretona-apasza w swej wierszowej organizacji imituje sentymentalny walczyk miłosny:

Sercee	wesele
Sylwester	wesele
Syp-syp-syp-syp...	cyk-cyk-cyk-cyk,

– niewolny od niemal parodystycznych transakcentacji melicznych:

mistrzom sztuk-	muzy-kantom
mistrzom dla-	wzbroniony
rzom-handla-	wstęp.
rzo kantom-	

Rozbite rytmem melodii słowa układają się w nowy, płynny sens: mistrzowie sztuki za swój talent pozostają dłużni nie tylko muzom, ale także żonom handlarzy (może handlarzy mięsem?), ich profesja zaś 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-apasza (z akcentem na drugiej sylabie), swoim walczykiem, który staje się jednym z muzycznych lejtmotywów *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 w teatrze Białoszewskiego przemienia się natychmiast w rodzaj „sceny balkonowej” z udziałem romantycznych kochanków, najlepiej poety i niedostępnej dla niego 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:

Sylwester	talerzem, talerzem
Sylwester	o dachy rzuć
w trykocie z róż	i sercem rzuć,

– a intryga, ubrana w podobny kostium średniowiecznej ballady, staje się nieco jaśniejsza. Potrzebny jest jeszcze jeden rekwizyt – spadająca z okna róża. I oto Teodozja w odwiecznym języku kochanków poświadcza swoją miłość do Sylwestra. Teatralną tandetę przez chwilę uzupełnia nieporadność poetycka Przedstawiacza:

ale ty rzucasz	a od-kapnie ci
gorzki jak sól	na głowę
kapelusza	sól już.

Ratujący frazę rym jest w wierszu Białoszewskiego dobrotliwą parodią, nie zawsze błyskotliwych stylistycznie, piosenek ulicznych.

Teatralny kicz paradoksalnie zyskuje oryginalność poprzez analogiczną do żonglerki Sylwestra poetycką organizację banalnych tropów poetyckich, w których rozpoznajemy motywy z początkowych partii monologu Gustawa!¹⁵ A więc to on stoi pod oknem domu weselnego! Wzlatujące wraz z talerzami serce i spadająca z deszczem 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 skonstrastowany 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.

Przedstawi go Infantka Podwórzowa – panna z dzieckiem – w balladzie rozpoczynającej się typowym zwrotem do słuchaczy: „Posłuchać proszę, jak rzecz się miała”, śpiewanej „na podwórzową melodię”, w stylu imitującym relację z właśnie oglądanego zdarzenia. Iluzję dramatyczności pogłębia cytaty mowy niezależnej – Infantka na chwilę oddaje głos Sylwestrowi. Mimo iż na scenie nie pojawia się jego szyld, kluczowy fragment klasycznej pieśni podwórzowej musi wyśpiewać sam bohater: „Niech z mego łona dusza czerwona / w górę wyleci z talerzem!” Jesteśmy świadkami próby samobójstwa, które zostaje opisane za pomocą znanej z miłosnych wyznań, „szybującej” i coraz bardziej pąsowej symboliki. Stereotyp – czerwone serce, róża, ogień, krew jako miłosno-śmiertelna mieszanka – zostaje przełamany poprzez dowcipne nadużycie. Czerwony jest także mur cmentarza i „żebaczka draperia” nieznaney istoty, rubinem, „na czerwono gubiącej” Sylwestra. Rubinem po-

¹⁵ Por. wersy 64–70 części IV *Dziadów* i wersy 14–25 i 116–117 *Osmędeuszy*.

chodzącym, być może, z naszyjnika — a więc Sylwestra kusi Katakumbowa! Jej skarb to przypuszczalnie słynne „miliony”, na których sypia każdy szanujący się żebrak.

Infantka potwierdza przyczyny nieszczęścia dwojga kochanków. Jest nim status Sylwestra: „bidaora” — orzącego biedę „bidaka” zrymowanego z Teodorą, oraz „osmędeusza” — śpiewaka i... poety! Kontekst IV części *Dziadów* zostaje potwierdzony bezpośrednią aluzją zaszyfrowaną przy pomocy współbrzmiających głosek — upór Sylwestra zamienia się w „upiór”:

Młodzian się cofnie, zawoła: „och, nie!”
ale go trafia ten rubin
trafia jak piorun! mimo upioru!
i na czerwono go gubi.

Balladę kończy prośba o datek, a jej sensacyjny temat podejmuje Piłat, autor czy może czytelnik prasy brukowej — współczesnego odpowiednika pieśni ulicznej¹⁶.

Bezwzględne czyny rzymskiego namiestnika (rzeź Galilejczyków i Saracenów) to dobry kontekst głoszonej zbrodni, jednak źródłem imienia kolejnego narratora — źródłem świetnie określającym charakter jego relacji — jest zwykła piła. Białoszewski „wycina” fragmenty gazetowych doniesień, tzn. odczytuje kolejne wyrażenia umieszczone na jednym poziomie stronicy w artykułach „złamanych” w systemie szpaltowym:

dla ludu mas	z uczucia bić
— — —	— — —
zbrodnia mordercza	motor pośpiechu
— — —	— — —
	popędu punkt

— i tak dalej. Ten chaotyczny, choć nieprzypadkowy wybór (to nie kapelusz dadaistów!) jest oczywistą parodią śmiesznie wzniosłego stylu gazetowych relacji (choć wiersz bardzo przypomina futurystów!), przy czym nietrudno zauważyć, że kronika kryminalna miesza się tu z agitką gospodarczą, pełną patetycznych — dopełniaczowo-mianownikowych — haseł.

Piłat — zgodnie z legendą — nękany wyrzutami sumienia szaleniec, nie rozwiązuje zagadki zonglera i jego kochanki. Streszcza gazetowe rewelacje na temat czyjejkolwiek 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 pozór ich obiektywnego istnienia.

Parysowski chór *Wianczarek* nie tylko komentuje wydarzenia i rozstrzyga winę, ale przede wszystkim, korzystając z tradycyjnych uprawnień, głosi nieodwracalność ludzkiego losu w jego typowych realizacjach. W wersji książkowej *Osmędeuszy* między jednym a drugim „bywa” pojawia się, na

¹⁶ Zob. cykl ballad *Pan Wiśniewski zabija żonę i dzieci* (oparty na temacie zbrodni waszawskiej z końca w. XIX) w antologii: *Polska epika ludowa*. Opracował S. Czernik. Wrocław 1958, s. 359–360. BN I 167.

zasadzie ilustracji „z życia”, Mania Łobuzka. Jednak w nagraniu magnetofonowym utworu, dokonany przez Białoszewskiego prawdopodobnie w połowie lat siedemdziesiątych¹⁷, tuż przed partią Mani rozbrzmiewa dodatkowy, nie drukowany fragment, którego bohaterką jest Łysa z kotem. Zapowiadają ją Wianczarki:

Świątokradczynia
 Łysa z kotem
 na święconym miejscu
 pod cmętazem. Oooo, aaaa, niedoczekanie tu twoje, idi won, Biesz-cza-dy.
 Sfiksowata, sfiksowata.
 Ni zatem, ni potem
 [wtrąca Łysa z kotem [?]]
 Co ona wi, co on wi,
 tyle wi, co jej kot zji

– krzyczą Wianczarki i śpiewają:

Dmuchał tędy, Mania Łysia
 Do fotografa na Parysia
 Już, no już, nie ma Łysej, nie ma Łysej
 gwizd, gwizd, wyj, gwizd

Łysa z kotem odpowiada ze spokojem i nutą wyższości:

Silence, silence
 dw gwizd dw
 Nie pluj, Kartezius, nie pluj
 Szkoda każdego prychu.

Wianczarki wtrącają swoje „Nie ma Łysej / Nie ma Łysej”. Łysa odpowiada filozoficznie: „Jestem, bo mam kota, / *C'est tout*, to wszystko”. „Na wyjściu” Łysej słychać jej słowa: „*Être, avoir*, być, mieć, nie *ist..* być albo nie być... *bajgel, bajgel...*”

Łysa z kotem nie jest kompetentnym świadkiem w naszym śledztwie. Pojawia się pod murem katolickiego cmentarza jak przechodzień, nie związany wspólną tajemnicą śmierci kochanków, lub jak natrętny i nie lubiany gość, bezpardonowo przeganiany przez Wianczarki. Wydaje mi się, iż bliskim kontekstem dla partii Łysej z kotem (fragmentu odtworzonego lub napisanego po latach) są wydarzenia roku 1968. Zachowanie sympatycznych do tej pory Wianczarek świetnie oddaje klimat marcowej ulicy. Cmentarne babki z krzykiem i gwizdami wypędzają sprzed powązkowskiej bramy zbłąkaną Żydówkę-wariatkę — typ postaci często spotykany w powojennej Warszawie. Atmosferę nagonki wyczuwa się przede wszystkim w charakterystycznym stylu

¹⁷ Nagrania *Osmędeuszy* wysłuchałem dzięki uprzejmości p. Jadwigi Stańczakowej, do której należy zbiór nagrań utworów Białoszewskiego w jego wykonaniu. Wydaje mi się, iż utrwalona wersja *Osmędeuszy* pochodzi z połowy lat siedemdziesiątych (co potwierdza p. Stańczakowa, sugerując jednocześnie datę późniejszą — przełom dwóch dekad), choć, jak poinformował mnie prof. Janusz Sławiński, Białoszewski posiadał nagranie *Osmędeuszy* już w latach sześćdziesiątych. Prezentował je na sesji, podczas której wygłaszał także tekst *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*. Przypuszczam, iż partia Łysej z kotem nie była recytowana w Teatrze Osobnym (nie wspomina o niej Gracja Kerényi, a przecież jej praca powstawała przy współpracy Białoszewskiego). Także w wydaniu książkowym *Osmędeuszy* nie znajdujemy dodanego fragmentu. Białoszewski w przygotowaniu *Osmędeuszy* do druku z jakichś względów pominął partię Łysej (o ile ona w ogóle wtedy istniała), jednak pojawienie się jej w nagraniu uważam za znaczące i łączące je z wydarzeniami marca 1968 roku.

pohukiwań. Prostackie „tyle wi, co jej kot zji” uzupełnione gwiazdami i rosyjskim „*idi won*”, natychmiast przywodzi na myśl sposób formułowania i wyrażania opinii nie tylko przez brukowych dziennikarzy, ale także przez uczestników marcowego zebrania w Sali Kongresowej. Przeciwno chamskiemu i histerycznemu „Nie ma Łysej!” Wianczarek – wyganiana osoba jest tu traktowana jak powietrze! – Łysa stoszy się w mieszczańskie „pretensjonalne”. Potoczny frazeologizm wpisany w odwróconą formułę kartezjańską „Jestem, bo mam kota” brzmi przygnębiająco dwuznacznie – wstydlwym wyróżnikiem człowieczeństwa stała się w XX w. choroba umysłowa. Śmiesznie wyniosła i nieco nonszalancka poza: „*Silence, silence*”, oraz banalna wprawka językowa emigrujących do Francji Żydów kryją wstydlwie maskowany dramat. Powtórkę podstawowych czasowników – motyw jakże częsty w poezji lat osiemdziesiątych – kończy, z przestachem urwane, „nie *ist...*”. I już nie ma Łysej na żydowskim Parysowie...

Oczywiście jest to tylko propozycja interpretacyjna. Nie można wykluczyć, iż partia Łysej powstała w latach pięćdziesiątych lub odnosi się wyłącznie do tego okresu. Wskazuje na to społeczny kontekst skandowanego przez Wianczarki słówka „Bie-szcza-dy”. To właśnie w okresie politycznej odwilży tereny „ściany wschodniej”, wcześniej całkowicie zamknięte, stały się rodzajem azylu dla wszelkich „sfiksowanych” – ludzi, którym z różnych względów trudno było przystosować się do warunków codziennego życia. Jednym z nich mogła być uliczna „wariatka”, błąkająca się po podwórkach i cmentarzach, skojarzona z absurdalną i powszechnie znaną postacią Ionesco. Być może także, iż dwuznaczna powtórka podstawowych czasowników francuskich jest aluzją do tytułu głośnej w tamtym okresie książki Gabriela Marcela *Être et avoir*, wszak przed momentem słuchaliśmy już „egzystencjalistycznej” tyrady Wianczarek. Wczesny rodowód partii Łysej z kotem jest bardzo prawdopodobny. Jeżeli jednak mamy do czynienia wyłącznie ze słabszym fragmentem *Osmędeuszy*, usuniętym przez Białoszewskiego podczas przygotowywania utworu do druku, wydarzenia marca przydają mu szczególnej wymowy, z czego autor zdawał sobie przypuszczalnie sprawę, zapisując partię Łysej na taśmie magnetofonowej.

Tymczasem wpada Mania Łobuzka, wykrzykując z okiennego gzymsu tajemnicze słowa:

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 wyznaczają cmentarne współrzędne i nazwy powązkowskich ulic, układające się w znaczący ciąg wzorem znanej przed wojną ballady „topograficznej”, gdzie nagromadzone nazwy wyznaczały trasę wędrowki bohatera i charakteryzowały jego przygodę. Nie jest to szlak lunatyczki wędrującej nocą po gzymsach ani topografia nieszczęśliwego upadku pijaczki, lecz prawdopodobnie trasa ucieczki przez okno, sugerowanej 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 przycmentar-

nych ulic i aluzję do znanej frazy Kochanowskiego „Wsi spokojna, wsi wesola”, wariantem baśniowej opowieści. Dodajmy, iż tajemnicze formuły typu „a wszy w Spokojną” mają u Białoszewskiego bardzo konkretne odniesienia do rzeczywistości – na Spokojnej znajdował się przed wojną zakład dezynfekcyjny! W pieśni Mani Łobuzki powraca motyw skarbu Katakumbowej, lecz w zderzeniu z pozbawioną złudzeń plebejską skargą metafora cudowności przemienia się w gorzkie i piękne porównanie: „Błyszczą kości niby srebro, / stare blachy jak granaty”. W opisie cmentarnej krainy nadal gości poeta *Pieśni nad pieśniami*, w której ciało kochanka zostaje porównane do kruszców i kamieni szlachetnych, choć tonację weselną zastępuje cmentarna – Mania śpiewa pieśń o szczątkach.

Lament nad losem uzupełnia nucona w pretensjonalnym stylu dancinowego 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 – smętnej jak los – z wykorzystaniem powracającej, Salomonowej symboliki, kończy się uniwersalną refleksją: „Pieniądz w rękę / choćby cierpieć pozwala z godnością”. Mania Łobuzka i Odcedzona na ruszcie ulicznego rysztoła śpiewają dwie najbardziej typowe dla przedmiejskiej kultury starej Warszawy skargi. Ich los jest ilustracją rozważań *Wianczarek* o Byciu, pieśni zaś stosownie nas „osmędzają”, by tym silniej zabrzmiała weselna sekwencja utworu. Po kolejnym *memento mori* *Wianczarek* – „Wszyscy troje umarli” – Przedstawiacz zapowiada: „Rokendrol!”

„Skacze, gra na wieszaku” i w rytmie rock’n’rolla wykrzykuje frazy urywane, bo podzielone w takt melodii, a nie wyrazu czy zdania. „On /kon-/dycjoner / w nią / wspią-/wszy żongle”. Rokendrol grą słów „żeńić się” i „rzeźnik” potwierdza wyrok wydany na Teosię. Rytm jego podśpiewywanej recytacji nagle staje się bardziej tradycyjny. Wśród oberkowych już teraz okrzyków wychytujemy informację o godzinie ślubu Teosi z Rzeźnikiem i przygotowywanym weselu.

Wianczarki nie prorokują młodym szczęśliwej przyszłości. W swojej wypowiedni enigmatyczną symbolikę Frania-oddaj-gęś opatrują praktycznym komentarzem: „Śnił mi się groch / groch to niedobrze / ślub się nie przyjmie?”, w którym zawarta jest także skrywana nadzieja na szczęśliwe rozwiązanie całej historii. Mimo iż od dawna znany jest jej finał, *Wianczarki* tworzą iluzję niewiadomej, która tkwi w tajemniczym kulminacyjnym punkcie szkicowanego konfliktu. „Los się z powołaniem minie?”, pyta chór, myśląc o śmierci i miłości, do której powołani zostali kochankowie, choć wyczuwamy tu przeświadczenie o niezmienności z góry ustalonego porządku (z góry, czyli zawczasu i przez bogów w niebiesiech).

Nim trafimy na zapowiadane już wielokrotnie wesele, oglądamy kolejne kuszenie Sylwestra przez Katakumbową. Narratorem tej wersji są *Wianczarki*, a ich niby-ludowa przyśpiewka, zbudowana na schemacie pytania, które pełni rolę powtarzającego się refrenu oraz rozbudowanej odpowiedzi, jest kontynuacją potocznego i kłótliwego – „brylant czy szmaragd, rubin!!!” – stylu cmentarnych przekupek. Czy ponownie oglądamy scenę przedstawioną już przez *Infantkę*? Raczej jej wcześniejszy wariant – Katakumbowa „spoj-

rzała wtedy na niego pierwszy miłosny raz” i nie zdołała zauroczyć. Sylwester idzie na wesele Teosi, która jeszcze „za rubin mu”.

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 *shimmy* fokstrotą, w końcu oberka: „Klam-ka-zapadła / drzwi-są-zesadła”. Postać rzeźnika daje impuls metaforycznym wariacjom, przydającym opisywanemu weselu cech tłustej, ludowej zabawy. Mamy więc pana młodego wypolerowanego jak „salcesooooooooo”, 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:

Na ko-go ka-pie sa-dło z gru-bej lo-su świe-cy
ach, na-te mło-de ple-cy ze sa-dła ro-bi się wosk

odnajdujemy odpowiedź: w tle pojawia się Sylwester „jak trup samotny obok weselnego tłumu”... Symbolika i melodyka weselna niepostrzeżenie zmienia się w cmentarną, i na odwrót – motywy pogrzebowe w zabawie zyskują swoje odpowiedniki ślubne. Całun Teosi zamienia się w welon, który jednak „firta się jak jaka / żałosa firanka”. Powstaje karnawałowy „rymowaniec weselny smutkiem nadziewany”, opowiadany – jak uczy mistrz Villon – w tonacji łączącej smutek z szyderstwem, lament z ironią. Jeżeli uwzględnić odwrotny wariant tej cukierniczo-literackiej formuły, stanie się ona wyznacznikiem ogólnej kompozycji *Osmędeuszy*. Podobnie jak pod cmentarnym murem również w domu weselnym przenikają się dwie rzeczywistości. Gdy znika Teodozja z Rzeźnikiem, pozostajemy na zwykłym weselu, by wraz z Chórem Gości odśpiewać i odtńczyć rumbę, a zaraz potem polkę na gwoździach:

Zatańczmy na gwo-	Zmiotli jemu rupie-
ździach	le
na gwo-	rrupie-
ździach	le
na gwo-	rupie-
ździach	le
Gdzie się baran zapo-	Nie ma kurzu w wese-
dział	le
zapo-	trele-
dział	le le
dział [...]	trrele-
	le le.

Piosenka weselno-trelelelna jest najbardziej wyrazistym przeciwieństwem szaradowych recytacji wprowadzających nas w tajemniczą historię kochanków. Jeżeli cechą charakterystyczną partii Frania-oddaj-gęś była świadoma ekonomizacja wypowiedzi, projektowanej jako informacja zaszyfrowana, rozmyślnie niejasna i ułamkowa, to partie Chóru Gości odbieramy jako swobodną grę, której zasadą staje się nadmiar wyrazów lub niby-wyrazów oraz automatyzm współbrzmień, zamieniający wiersz w typową dla literatury ludowej rymowan-

kę Ciotki Deklamatorki: „Na podwórko wciąż ci złata? / Tralalala tralalala” (weselny rytm z *Wesela*). Przeciwwstawienie kalamburu i rymowanki, nie licząc imitacji typowej pieśni podwórzowej (regularny wiersz sylabiczny), stanowi stałą opozycję w poetyce *Osmędeuszy* – między awangardowym konceptem (eksperymentem) a dziecięcą zabawą w słowa, której przedmiotem mogą być choćby podłogowe deski (w obu przypadkach tekst bywa recytowany lub śpiewany). Mowa tu o pewnych dominantach strukturalnych. Po stronie konceptu postawiłbym np. partię Piłata, po stronie zabawy – wyliczanki Przedstawiacza: „Ula, ula / w którym ręku złota kula”, choć w tym wypadku nie można mówić o automatyzmie wypowiedzi. Wyliczanka ma w *Osmędeuszach* swoje głębsze znaczenie. Jest wierszowym ekwiwalentem losu, na którego działanie zostają wystawieni bohaterowie utworu i my wszyscy, o czym przekonują Przedstawiacz i Pomagierka w finale *Osmędeuszy*. Losu nieprzeniknionego, który bawi się swoimi wybrańcami, a częściej ofiarami.

O czystość weselnego parkietu dba Ciotka Deklamatorka. Uproszczone przez gości, wygłasza wielką sumę historii Teosi i Sylwestra, w jej realnym, paryskim wymiarze. Jednak chaotyczna deklamacja, pełna sklerotycznych dygresji wprowadzanych 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, 8-zgłoskowej gadki ulicznej z typowym wstępem: „Teofila była sobie”.

W deklamacji Teosia „złata” na dół do Sylwestra, a jej matka szykuje ślub z rzeźnikiem i wyprawia huczne wesele, na którym nie obeszło się bez pijatyki i rozrób. Po chwili jednak znane już wątki mieszają się z informacjami nowymi. Niespodziewanie poznajemy Józję, wdowę po... Sylwestrze („On miał na imię / od ogona roku w zimie)... Czyżby wariant losu Jacka Soplicy, bez sakramentu i z rychłą śmiercią bohatera? Wianczarki nazwą Katakumbową „nieslubną wdowę”. Losy Teosi też 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 myślowych („już po kłótni w wałek zwinnej”) oraz soczystych i podatnych na zabiegi instrumentacyjne wyrażen potocznej gadaniny („łokciem w słupka dracen szturga / rododendron rodem z Brudna”). Przepelniona cytatami deklamacja Ciotki wchłania w siebie różnorodne gatunki mowy (plotka, pijacka relacja, zaczepka, pogrożka uliczna), które w istocie stanowią rudymet poezji Białoszewskiego¹⁸. W rytmie oberka kończy się sekwencja weselna.

¹⁸ Zob. K. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*. Bydgoszcz 1987. Autor proponuje ciekawy i istotny dla zrozumienia twórczości Białoszewskiego sposób jej analizowania i interpretacji. Przede wszystkim wskazuje na silne związki wypowiedzi Białoszewskiego z różnorodnymi gatunkami mowy (konfrontowanymi w poszczególnych wierszach z ustabilizowanym językiem literackim), jak również z samą praktyką mowy, wrośniętą w typowe dla mieszkańców robotniczych dzielnic Warszawy sytuacje społecznego obcowania (logosfera). „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”, tkwiącej w samym procesie mówienia – rudymetem wszelkiej (żywej!) poezji. W analizie Rutkowskiego pojawia się także termin „poezja kopalna” na określenie ustnej literatury ludo-

Zgodnie z poetyką ballady, w finałowej scenie, rozgrywającej się znów na cmentarzu i zamykającej cykl kuszenia Sylwestra, bohaterowie baśni zyskują pełną samodzielność dramatyczną. Katakumbowa śpiewa własną wersję miłosnej *Pieśni nad pieśniami* („Salomonem była sobie”) z podtekstem tragicznym — wszak obiecywane przez nią królestwo złota, srebra i rubinów to przecież grób, Sylwester zaś, „weselny zbrodzień”, grany przez Przedstawiacza, nareszcie kogoś zabija... No tak, ale kogo?

Kluczowa scena *Osmędeuszy* okazuje się równie enigmatyczna jak historia, której jest zwieńczeniem — Sylwester zrywa z wieszaka suknię Katakumbowej, by następnie biegać z nim po scenie, niczym z dowodem „zbrodni nie do ukrycia”. W sferze baśni czyn Sylwestra nabiera wymiaru zbrodni magicznej. Jej ofiarą staje się sam bohater. „Rubinowe” kuszenie to przecież wyrażona w topice cudowności sytuacja cierpiącego i coraz bardziej zdesperowanego kochanka, którego namiętność niemal prowokuje katastrofę. Królestwo Katakumbowej — baśniowej staruchy wabiącej skarbem młodzieńca — jawi się jako nieprzeparta pokusa śmierci. Mimo iż pragnęlibyśmy zamknąć wątek Sylwestra-Gustawa efektywnym samobójstwem, „psychologiczna” interpretacja baśniowej historii nie wystarcza.

Przypominam, iż w pieśni *Infantki Podwórzowej* do samobójstwa nie dochodzi, przeciwnie — Sylwester ulega rubinom Katakumbowej. Wieloznaczne „mimo upioru” świadczy o niezłomnej dotychczas postawie kochanka, jest aluzją do Gustawa, ale także sygnałem, że oto porzucamy Mickiewiczowski model kształtowania i interpretacji postaci głównego bohatera. Zauroczenie skarbem żebraczki, a następnie jej śmierć każą nam powrócić do wersji handlarza klódek! Katakumbowa to być może jedna z demonicznych kobiet Dostojewskiego, ale przede wszystkim lichwiarka Alona Iwanowna, zabita w finale przez Sylwestra-Raskolnikowa!¹⁹

A Teosia, połączenie cnót Maryli i Dunieczki? Najprawdopodobniej spadła z wysokości okna podczas jednej ze swych licznych wędrówek po gzymsie, który okazał się nie tylko granicą oddzielającą dziewczynę od ukochanego, ale także linią życia i śmierci. Świadczy o tym uporczywie podejmowany przez opowiadaczy motyw sznura, gzymsu i firanki. Przed Sylwestrem Teosia pojawia się w trumnie, a więc być może już nie żyje. „Osmędeuszowe” koło zamyka się, utwór rozpoczęty lamentem nad grobem kończy wejście na scenę Teodozji Trumiennej, choć nawet jej śmierci nie możemy być pewni, wszak: „Gdy na dziewczynę zawołają: żono! / Już ją żywcem pogrzebiono”²⁰.

wej, rozpoznawalnej jako najpełniejsza, przede wszystkim z uwagi na jej aspekt społeczny, realizacja „poezji pierwiastkowej” (rodzina literatury fonematycznej). Składnikiem „poezji kopalnej” są relikty poezji melicznej, które w przypadku genologii *Osmędeuszy* wydają mi się gatunkiem dominującym. Mimo iż Rutkowski koncentruje się na współczesnych gatunkach mowy, to właśnie ze względu na wspólny pierwiastek takich wypowiedzi, jak „skarga babci kolejkowej” i pieśniowa „skarga ulicznicy”, nasze sposoby odczytywania poezji Białoszewskiego są sobie bliskie.

¹⁹ Białoszewski zadbał nawet o aluzję tekstowe — Raskolnikow, po lekturze listu od matki, powtarza w myśli: „Są pewne, że teraz już kłamka zapadła; ano zobaczymy, zapadła, czy nie zapadła” (F. Dostojewski, *Zbrodnia i kara*. Przełożył Cz. Jastrzębiec-Kozłowski. W: *Dziela wybrane*. Warszawa 1987, s. 46–47). Chór Gości Weselnych podśpiewuje zaś: „Kłamka zapadła / drzwi są ze sadła”.

²⁰ Mickiewicz, *op. cit.*, w. 364–365.

3

Nasze „śledztwo” w sprawie tajemniczej śmierci trzech osób przyniosło mizerne rezultaty. Jedynej wersji zdarzeń nie sposób ustalić po prostu dlatego, że wersja taka nie istnieje. Jest ich niemal tyle, ilu „świadców” tajemniczej śmierci. Plan fikcji miesza się z planem wypadków realnych, te zaś dotyczą nie tylko Teosi i Sylwestra, mimo iż w każdej historii powracają pokrewne motywy. Najlepszym przykładem fabularnej „swobody” narratorów „osmędeuszowych” jest opowieść Ciotki Deklamatorki, praktycznie zupełnie osobna ballada w typie sensacyjnych opowieści z maglą, rozpisanych na cytowane głosy ich bohaterów oraz autorski komentarz (np. *Polot nad niskimi sferami* z 1956 roku). Obok znanych wydarzeń i rozpoznawalnych postaci pojawiają się w deklamacji Ciotki zupełnie nowe fakty, a wraz z nimi bohaterowie do tej pory nie wspomniani. Mimo protestów Chóru Gości Weselnych sprzątaczką „klepie” kilka różnych historii na ten sam temat, opartych na wspólnym schemacie wydarzeń.

Podobnie rzecz ma się z całymi *Osmędeuszami* – opowieścią skonstruowaną z kilkunastu utworów, których wariantowość, przy różnicach stylistycznych i gatunkowych imitowanej poezji ulicznej, potwierdza ich wspólny mityczny trzon. Jest nim ludzka potyczka z losem, postrzegana przez balladowych narratorów jako tajemnicza gra fantów nieustannie zmieniających swój układ oraz wartość, przypadkowa, lecz podjęta umyślnie wyliczanka, w której ostateczne „bęć” oznacza zwykle śmierć, rzadziej miłość, czy w końcu krzywe zwierciadło ludzkich dążeń, odwracające szlachetne intencje w ich bolesne przeciwieństwo. Przeznaczenie staje się wyrokiem, a kara finałem wszelkich działań – szybujące w górę serce Sylwestra powraca jako sztywne, kalecząca róża, gorzkie łyżo i palący wosk ze świecy losu. Mityczne ziarno *Osmędeuszy* wyłania się dopiero po nałożeniu się na siebie licznych wariantów snutej historii – silnie osadzonej w realiach kultury plebejskiej i jednocześnie, właśnie poprzez jej szczególne skupienie wokół nieustannie powracającego motywu „śmierci trzy po trzy”, wchłaniającej w siebie tradycję greckiej tragedii, dramatów Szekspira i dzieł romantyków. Szczególnie interesująca jest w *Osmędeuszach* obecność Mickiewicza. Zanim przyjrzymy się dokładniej temu zagadnieniu, warto podsumować nasze dotychczasowe spostrzeżenia. Być może „śledztwo” teoretyczne przyniosło nieco więcej rezultatów.

Osmędeusze to świat teatralizowanej ballady ulicznej. Niemal każdy fragment utworu to inny typ pieśni czy melorecytacji. Pogrzebowy lament uzupełnia szydercza skarga czy knajpiany romans, skonstrastowany za chwilę weselnym walczykiem. Nie brak tu ludowej rymowanki i dziadowskiego zaśpiewu, na podwórku i pod cmentarzem rozbrzmiewają uliczne deklamacje, nawoływania handlarzy, słychać kłótnie i plotki dzielnicowych aferzystek – cmentarnych babek.

W swoich wierszach Białoszewski imituje typową organizację muzyczną ballady ulicznej (rytmy i tempa, rymy, zestroje zgłoskowe i symetrie wersowe) lub układem znaków językowych odtwarza strukturę rytmiczną popularnych melodii: walczyka, polki czy oberka. Akcentacja rytmiczna dezorganizuje gramatykę wypowiedzi oraz morfologię poszczególnych wyrazów i na odwrót –

„Akcentacja gramatyczna przesuwamy stopy. Robią się inności. Jak z walczyka fokstrot”²¹ czy z rock’n’rolla oberek... W rytmikę meliczną poszczególnych partii utworu autor wpisuje pieśniową formułę i potoczny frazes uliczny, bombastyczną frazeologię podwórkowego romansu i wyrażenia żargonowe, które, przybierając formę słownej szarady, ujawniają swoją wieloznaczność. Tak powstaje awangardowy pastisz ballady ulicznej. Zgodnie z jego mechanizmem Białoszewski naśladuje tradycyjny wzór i eksponuje jego podstawowe cechy. Karykaturując uliczną stylistykę, a przede wszystkim przewrotnie wyzyskując konwencje poezji melicznej, bada strukturę języka. Zauważmy, iż w ten sposób przekazywane informacje, zgodnie z podstawowym warunkiem dobrze zrobionej ballady, skutecznie komplikują opowiadaną historię.

Białoszewski „szyfruje” rozwiązanie sensacyjnej zagadki, wykorzystując nie tylko polisemiczne własności języka, lecz także wieloznaczność kilku prostych motywów, na stałe przypisanych bohaterom snutej historii. Nawiązuje tym samym do konwencji ludowej baśni, gdzie wybrane przedmioty zyskują wymiar alegoryczny bądź magiczny. Takie motywy jak szata weselna Teosi, skarb Katakumbowej czy wylatujące w górę talerze Sylwestra, w swych pogrzebowo-weselnych wariantach pozwalają zrekonstruować bieg wypadków i zastępują charakterystykę postaci, stając się jednocześnie alegorycznymi emblematami ich losu.

Podobnie w sferze baśniowej cudowności, uruchamianej plastyczną metaforą: „gubić” kogoś rubinem „na czerwono” czy po prostu „zabrylantować”. Wyrażenie przenośne implikuje metamorfozę przedmiotów i ludzi – mechanizm znany z poezji Białoszewskiego („słupiec”, „pawić się” czy „zakredkować się”, czyli powstawać jako dziecięcy obrazek za sprawą niewidzialnej kredki!)²². „Rubinowe” kuszenie Sylwestra to metafora implikująca fantastyczny wątek zbrodni magicznej, równocześnie zrealizowana jako konkretny znak sceniczny, w oparciu o plastyczną wyobraźnię poety (purpurowa Katakumbowa, suknia na wieszaku...). Metaforoplastyka Białoszewskiego i Heringa kreuje świat baśniowej cudowności eksponując jego umowny, makatkowy wymiar²³.

Brylanty i rubiny, czyli skarb Katakumbowej, obiegowy motyw ludowej baśni, pojawiają się w *Osmędeuszach* zaczerpnięte z konkretnego tekstu. Jest nim *Pieśń nad pieśniami*. Białoszewski wykorzystuje jej temat, by zrównoważyć pogrzebową tonację lamentów i skarg ulicznych, jednocześnie zbliżając do siebie tradycję pieśni dziadowskiej i biblijnej. To pierwszy stopień intertekstualnych powiązań, które nie wytrzymują próby klasycznej stosowności. W dziadowskiej „pieśni nad pieśniami”, podobnie jak w modlitwach, litaniiach czy psalmach z *Obrotów rzeczy*, biblijna symbolika i stałe formuły liryki sakralnej zderzają się z „niskim” przedmiotem opisu oraz z eksponowanym słowem lub wyrażeniem pochodzącym z obcego im rejestru. W odniesieniu do konwencji

²¹ Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, s. 298.

²² Przykłady pochodzą z wierszy Białoszewskiego *Ballada krośnińska* i *Stołowa piosenka prawie o wszechbycie* (w: *Utwory zebrane*. T. 1. Warszawa 1987, s. 32 i 63) oraz z dramatu *Szara msza* (w: *Teatr Osobny*, s. 66).

²³ O metaforyzacji generującej metamorfozę i demetaforyzacjach pisze M. Głowiński w tekście *Metafora, demetaforyzacja, konteksty* (w zbiorze: *Studia o metaforze*. Wrocław 1983, s. 97, 98).

literackich utwory te są oczywistymi trawestacjami, jednak o szczególnym zabarwieniu – nie dyskонтują konkretnego wzoru. Dowartościowują za to sferę „niską” – od języka po model kultury – i w planie dalszym kompromitują jej współczesny „wysoki” odpowiednik, przede wszystkim jako skostniałą literaturę słowa pisanego²⁴. Istotne jest także, iż „świętokradczy” wymiar pieśni niektórych osmędeuszy dyktuje sama konwencja liryki ulicznej, zezwalająca m.in. właśnie na trawestację biblijnych czy – szerzej – religijnych wzorów. Znane są dziadowskie wersje psalmów, kołęd czy litanii wywodzące się jeszcze z tradycji średniowiecznego karnawału.

Mimo iż cmentarno-weselna kompozycja utworu wyraźnie ciąży ku karnawałowej konstrukcji, Białoszewskiego nie interesuje parodia wątków biblijnych. Nadużycie pewnych motywów (symbolika barw) ośmiesza raczej ich literackie czy teatralne realizacje lub wiąże się z pastiszowym wymiarem stylizacji (pretensjonalna hiperbola podwórkowego romansu). Tradycja pieśni biblijnej przede wszystkim przydaje *Osmędeuszom* obrzędowego wymiaru. Tekst utworu rozpisany na głosy wariacyjnej narracji, a nie dialogu – jak w klasycznym dramacie czy operze! – tworzy rodzaj epickiego libretta, formalnie przypominającego oratorium, o czym informuje sam autor, nazywając *Osmędeuszy* „oratorium szyldowym”. Nie był to slogan reklamowy, lecz utrzymana w stylu konwencjonalnej informacji gatunkowej wstępna charakterystyka zaśpiewanego i wyrecytowanego utworu. W *Osmędeuszach* rzeczywiście zauważamy imitację klasycznej organizacji oratoryjnej.

Historycy form muzycznych definiują oratorium jako „utwór wokalo-instrumentalny, w którym pewne zdarzenie zostało przedstawione za pośrednictwem głosów i chórów”²⁵. O epickim charakterze dzieła decydują partie testo, czyli świadka relacjonowanych zdarzeń, a w przypadku oratorium opartego na fragmentach *Nowego Testamentu* – po prostu Ewangelisty. W *Osmędeuszach* analogiczną funkcję spełnia Przedstawiacz, jako główny narrator pozostający na zewnątrz opowiadanej historii. Na scenie obok Przedstawiacza, a za sprawą jego opowieści, 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 milczą, by w finale utworu zaśpiewać, jak Katakumbowa, lub jedynie przemówić, jak Sylwester. Chwilami ich głos pobrzmiwa w partiach narratorów, jak smutne „Idź-żesz! Idź-żesz! Idź-żesz!” zaleźnionej Teosi w piosence André-Pardona. Partie chóralne, dwukrotnie w formie eksklamacji, wykonują Wianczarki i Goście weselni, komentując i oceniając wydarzenia.

Osmędeusze w układzie arii, recytatywów i chórów nawiązują do klasycznej organizacji oratorium barokowego, którego przykładem może być *Juda Machabeusz*. Białoszewski znał słynne oratorium Haendla, a być może także mniej popularną *Teodorę*. Wydaje się, iż zbieżność tytułów (*Machabeusz* – *Osmędeusze*) nie jest tutaj przypadkowa. Idąc dalej tropem wskazanej analogii,

²⁴ Zob. S. Barańczak, *op. cit.*, s. 138.

²⁵ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy wokalne*. W: *Formy muzyczne*. Tom 5. Warszawa 1984, s. 487.

w dziadowskim oratorium Białoszewskiego ze względu na gatunkowy charakter dzieła można dostrzec podobieństwo do jednej z późniejszych, romantycznych odmian oratorium, zwanej balladową, reprezentowanej przez kompozycje Schumanna (*Paradies und Peri*, *Der Rose Pilgerfahrt*), które ze względu na swoją baśniowo-orientalną tematykę i epicki charakter bywają nazywane dużymi balladami, lub Berliozą (np. *Potępienie Fausta*), których poszczególne części wypełniają ballady romantyczne i ludowe. „Wpływ pieśni jest w nich oczywisty” – piszą autorzy *Wielkich form wokalnych*²⁶ – „gdyż najczęściej są to wariacyjne pieśni zwrotkowe (np. *Ballada o pchle*)”. Pod względem formalnym – w wymiarze pastiszowego nawiązania i trawestacji – *Osmędeusze* łączą w sobie obydwie odmiany oratorium romantycznego. Ich całościowa kompozycja, ze wstępem, enigmatycznym rozwinięciem i dramatycznym (w podwójnym znaczeniu tego słowa) finałem, odpowiada poetyce ballady, poszczególne zaś partie utworu stylizowane są przecież na pieśni uliczne.

Do tej pory, charakteryzując *Osmędeuszy*, mówiłem o balladowych elementach ich struktury, posługując się także doraźną kategorią dramatu narracyjnego w odróżnieniu od jego klasycznego – dialogowego – wzorca. Spostrzeżenia dotyczące cech kompozycji oratoryjnej nie przekreślają wcześniej sformułowanych wniosków. Przeciwnie, wydaje mi się, iż oratorium jest najbardziej typowym dla Białoszewskiego efektem teatralnej realizacji poetyki ballady. Rozpoznanie to jeszcze silniej uświadamia najważniejsze cechy strukturalne *Osmędeuszy*.

Po pierwsze: partyturowość. Wiersze z *Osmędeuszy* nie są zwykłym zapisem tekstu przedstawienia. Stanowią partyturę *quasi-nutową* i recytatywną, tzn. programują sposób ich wykonania – śpiew lub deklamację²⁷. Białoszewski czytelnika swojego utworu – a właśnie ta sytuacja odbiorcza interesuje mnie w tej chwili najbardziej – po prostu zmusza do głośnego wypowiedzania czy nucenia poezji i podobnie jak w przypadku partyturowych zapisów potocznej gadaniny czy kalamburowych deklamacji stanowi to jeden z warunków zrozumienia wiersza. A więc nie chodzi tu tylko o stylizację typowych formuł 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” (w odniesieniu do znanej wersji lub zbioru formuł). Oczywiście należy

²⁶ *Ibidem*, s. 588.

²⁷ O partyturowej organizacji wierszy Białoszewskiego na przykładzie *Ballady z makaty* pisze Barańczak (*op. cit.*, s. 96–102). Termin „partytura poetycka” w analizach twórczości Białoszewskiego pojawia się często. Wydaje mi się, iż należy odróżnić przynajmniej trzy jego znaczenia: partytury *quasi-nutowej* – zapis wiersza daje pojęcie o melodii potrzebnej do jego zaśpiewania (poezja meliczna), partytury recytatywu – zapis wiersza projektuje jego głośne wykonanie, partytury sytuacyjnej – zapis wiersza jest śladem zaistniałej sytuacji, „grafemicznym osadem rzeczywistego wydarzenia”, jak pisze Rutkowski (*op. cit.*, s. 133). Pomyśl partytury sytuacyjnej wiąże się z zastosowaną przez Rutkowskiego metodą badania poezji Białoszewskiego, na której użytek autor stosuje schematy analityczne Irvinga Goffmanna (*Człowiek w teatrze życia codziennego*). Schematy te w interpretacji Teatru Osobnego okazują się jednak niewystarczające, a może nawet bezużyteczne. Metaforą teatru nie sposób opisać rzeczywistego przedstawienia. Rutkowski mówi o dwóch teatrach: przedstawionym (spektakl) i przedstawianym (zjawisko społeczne). Mnie interesuje teatr przedstawiony, jego – przedstawiany, jako model sytuacji utrwalonych w wierszach przez Białoszewskiego-„dramaturgistę”, nie zaś dramatopisarza czy reżysera.

unikac prostych analogii, wszak tekst *Osmędeuszy*, napisany przez konkretnego autora, został graficznie utrwalony i nie może ulegac żadnym transformacjom (z wyjatkiem, co istotne, autorskich wykonan *Osmędeuszy*). Wydaje mi się jednak, iż wobec zapisu wierszy Białoszewskiego winniśmy przyjmowac postawę zbliżoną do tej, jaką proponują teoretycy literatury ustnej w odniesieniu do zapisanych pieśni średniowiecznych:

Właściwy sposób czytania i osądzania takich dzieł, mimo iż obecnie utrwalone są w książkach, polega na odtworzeniu idealnego, ustnego opowiadania czy śpiewu, nie zaś świadomości autora²⁸.

Nie interesuje nas zagadnienie trudnej do zrekonstruowania (bo w rzeczywistości nie istniejącej) autorskiej świadomości dzieła „zbiorowego”, jakim jest np. *Pieśń o Rolandzie*, choć, korzystając z kontekstu, można by stwierdzić, iż adekwatna lektura *Osmędeuszy* gwarantuje dotarcie do nadrzędnej, poetyckiej „świadomości” Białoszewskiego. Zauważmy, iż poszczególne partie utworu są nie tylko projektem ich głośnego wykonania, ale także dokumentem specyficznego procesu twórczego, który za Barthes'em nazywam „*écriture vocal*” czy „*écriture a haute voix*” – „pisanie na głos” (własny, aktora, czytelnika)²⁹. Tekst *Osmędeuszy* ujawnia obydwie – nadawczo-odbiorcze – aspekty zapisu partyturowego. Problem ten wydaje mi się decydujący w analizie nie tylko poetyckiej twórczości Białoszewskiego. W przytaczanym już komentarzu do „operowej” inscenizacji *Dziadów* czytamy:

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 pisanie³⁰.

Po drugie: synkretyzm rodzajowy, a może nawet coś więcej, próba powrotu do źródeł wszelkiej literackości poprzez znoszenie przeciwieństw formalnych czy, jak to ujął Janusz Sławiński, „likwidowanie przeciwkategorii” (wymiar sceniczny dzieła nabiera w tym przypadku niezwykle istotnego znaczenia). Porównanie poetyki ballad Białoszewskiego z budową „największej rzeczy scenicznej epickiej zamkniętej epoki przedmieścia” pozwala dostrzec jeden z podstawowych aspektów tego typu praktyk. Mianowicie w wierszach z wczesnego okresu działalności poety szczególnie charakterystyczna wydaje się jego skłonność do kompozycji „przedstawieniowych” (podmiot liryczny utworu w sytuacji analogicznej do sytuacji Przedstawiacza z *Osmędeuszy*) czy po prostu „teatralnych”. O specyficie takich wierszy, jak *Ballada z makaty* czy *Barbara z Haczowa* decyduje m.in. *quasi*-dramatyczna iluzja budowana za pomocą specjalnej odmiany liryki roli oraz *quasi*-sceniczna dynamika związana z projektowanym typem ich odbioru. Krótko: poszczególne utwory Białoszewskiego bywają scenariuszami i partyturami jednocześnie.

²⁸ R. Kellog. *Literatura ustna*. Przełożył P. Czaplinski, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 1.

²⁹ W książce R. Barthes'a (*Le Plaisir du texte*. Paris 1973, s. 104) czytamy: „Jeżeli bylibyśmy w stanie wyobrazić sobie estetykę tekstowego zadowolenia: należałoby w niej zawrzeć pisanie na głos. Owo wokalne pisanie (w żadnym wypadku nie chodzi o mówienie) nie jest praktykowane, choć bez wątpienia zalecał je Artaud i dopraszał się go Sollers. Mówmy o nim tak, jak gdyby istniało”. Wydaje mi się także, że formuła „*plaisir du texte*” staje się adekwatna w stosunku do twórczości Białoszewskiego w jej aspekcie eksperymentalno-zabawowym.

³⁰ Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, s. 291.

Z drugiej strony, widowisko sceniczne *Osmędeuszy* pozostaje w ścisłym związku z balladami i w wymiarze literackim nie wykracza poza konwencje ich synkretycznej poetyki. Tradycyjnie pojętej dramatyczności tu praktycznie brak, teatralizacja ballady nie prowadzi do jej klasycznego udramatyzowania – utwór traci charakter dialogowy, co nieustannie zaprzepaszcza – i jest to efekt świadomy – możliwość zbudowania klasycznej akcji³¹. Jej namiastkę tworzą epizody na poły pantomimiczne, będące inscenizacją teatralnych w swej naturze punktów kulminacyjnych i finałów ballady. Akcją właściwą, lecz pojmowaną w kategoriach teatru awangardowego, staje się samo działanie sztyldowych postaci, które głosem aktora-Przedstawiacza po prostu opowiadają pewną fabułę. *Osmędeusze* nabierają tym samym wymiaru epicko-lirycznego – pozostają przedstawieniem, którego teatralność odbieramy jako „dodaną” do synkretycznej poetyki ballad, dramatyczność zaś jako jeden z jej elementów.

Prawdą oczywistą stało się twierdzenie, iż Białoszewski unika form czystych, miesza style, porzuca normy gatunków i przekracza granice rodzajowe. Istotny jednak jest charakter tego typu zabiegów. W przypadku *Osmędeuszy* – i na tym polega ich specyfika także w odniesieniu do innych form scenicznych autora *Lepów* – nie chodzi o ten typ modernizacji, do jakich przyzwyczaili swoich odbiorców twórcy awangardowych sztuk lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych (np. naruszenie konwencji dialogowej w dramatach Becketta). „Przekraczanie granic” dokonuje się poprzez powrót do najbardziej podstawowych form opowiadania i przedstawiania – pieśń i gra narratora – wzmocnionych z kolei świadomym wyostreniem lub zniekształceniem ich poszczególnych cech. Wydaje mi się, iż eksperyment poetycki Białoszewskiego polega tu na poszukiwaniu nowego rodzaju literackiego poprzez nawiązywanie do pierwotnych form lirycznych (literatura ustna, jej gatunki i zasady organizacji wierszowej, wariantowość) oraz teatralnych (przedstawiana ballada i oratorium). Zaskakującym wynikiem tego doświadczenia stała się eklektyczna struktura *Osmędeuszy*, wyprowadzona z poetyki pieśni epickiej i na stałe związana z konwencjami poezji melicznej. Z poetycką koncepcją przedstawienia współgra inscenizacja Heringa i Murawskiej – płaskie, sztyldowe wizerunki bohaterów, w swej estetyce nawiązujące do „naiwnej” – archaicznej – optyki sztuki ludowej.

4

Kontekst romantyczny *Osmędeuszy* – dziadowskiego oratorium zbudowanego na planie ballady z wykorzystaniem pieśni ulicznych – nie ogranicza się wyłącznie do nawiązań formalnych. Oratorium Białoszewskiego posiada swój aspekt religijny, ballada podwórkowa podniesiona do rangi pieśni obrzędowej i nasycona biblijną symboliką sakralizuje świat Parysowa. Już nie muzycznym, a literackim odniesieniem dla takiego zabiegu, a nawet wzorem poetyckiej praktyki, są Mickiewiczowskie ballady oraz część II, a w jeszcze większym stopniu część IV *Dziadów*.

³¹ *Ibidem*, s. 296: „Może się mniej sceniczne okazać nagle coś, co jest dramatem z gatunku. Przeszkadzają [w dramacie] rozbudowane wizje przy złączeniach się osób”. Odróżniał więc Białoszewski sceniczność od dramatyczności gatunkowej.

W balladach Białoszewski znajduje pierwowzór poetyckich wycieczek ku formom ustnej poezji ludowej i po części stosuje ten sam mechanizm stylizacji. Jej efektem jest wiersz o poetyce pokrewnej naśladowanym wzorom, wykorzystujący typowy dla nich temat i stałe motywy fabularne, a zarazem stanowiący dzieło w pełni oryginalne, przeniknięte indywidualnym stylem autora. Białoszewski, imitując strukturę pieśni ulicznej i czyniąc ją materiałem poetycko-teatralnych eksperymentów, w pewnym sensie powtarza strategię pisarską Mickiewicza w odniesieniu do tradycji pieśni ludowej i obrzędowej! Mimo oczywistych różnic łączy obu poetów zainteresowanie folklorem oraz melicznym aspektem liryki ludowej. Porzucając wartościowanie gatunkowe i stylistyczne, dostrzegają oni społeczne funkcje sztuki „niskiej” oraz eksponują jej sakralny charakter, choć w przypadku Białoszewskiego odbywa się to właśnie poprzez nawiązanie do romantyków. Dla obu także właściwa im stylizacja w duchu pieśni plebejskiej była sposobem przełamywania obowiązujących konwencji poetyckich³².

Dziady „gustawowskie”, ulubione dzieło twórcy Teatru Osobnego, stanowią — jak zdążyliśmy się przekonać — specyficznie wartościowany model fabularnej konstrukcji *Osmędeuszy*. Quasi-dramatyczne partie oratorium działowskiego — Sylwester pod oknem domu weselnego, wymierzający sobie cios sztyletem i jako zjawa na zabawie — stanowią aluzję do historii romantycznego kochanka. Wątek Sylwestra zostaje jednak stosownie „sfeminizowany”, rozbudowany w stosunku do pierwowzoru o sekwencje weselne i uzupełniony motywami ze *Zbrodni i kary*, cała zaś historia, przedstawiana w konwencji jarmarcznej ballady, nabiera wymiaru... literackiej parodii? Raczej zabawowej parafrazy szacownego wzoru, która jest jednocześnie jego interpretacją!

We wspomnianym na początku komentarzu Białoszewskiego do IV części *Dziadów* poeta szkicuje własną koncepcję rozumienia postaci Gustawa:

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 kryminal. 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 pomyślane sobie słowa. Słowa rozpaczy. Ostrzeżenia; ostrzeżeń w ogóle. Gustaw gasi świece. Odprawia swoje nabożeństwo. Narzeka. Błaga. Grozi. I wywleka. Te najosobistsze. Najwstydlwsze. Wizje. Mrzonki. I ciarki. O pogrzebie, własnym. Straszyl 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 błazeństw³³.

Niezwykle osobisty monolog poety-kochanka, wysłuchany i obejrzany z zewnątrz, jawi się jako dramatyczny i jednocześnie nieco komiczny spektakl, grany przede wszystkim przed samym sobą. W epatowaniu księdza urojoną śmiercią i szaleństwem, w magicznym, ale przecież udawanym samobójstwie, w śpiewie, wybuchach śmiechu i w cmentarnej powadze, pogłębionej obrzę-

³² W książce Rutkowskiego (*op. cit.*, s. 93, 106), poświęconej poezji Białoszewskiego i Stachury, znalazły się dwa rozdziały dotyczące poetyckiej świadomości Mickiewicza, rekonstruowanej w oparciu o teksty wykładów paryskich. Projektem „poezji czynnej”, zdaniem Rutkowskiego, jest w nich koncepcja „poezji mesjanicznej”, czyli po prostu literatury mówionej i urzeczywistnianej w kontaktach międzyludzkich (u jej podstaw znajdowała się tradycja poezji kopalnej: „powieść i pieśń gminna” oraz baśni).

³³ Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, s. 299.

dowym gaszeniem świec, Białoszewski dostrzega obraz prawdziwego cierpienia, a zarazem teatr i „ćwierczabawę”, której świadomy jest sam Gustaw — nazywa wszak własną zbrodnię kuglarstwem! Przeżywać tragedię miłosną, cierpieć naprawdę, a zarazem zdawać sobie sprawę z własnej naiwności, a nawet śmieszności, wstydzić się jej i... tym bardziej eksponować — o takim uczuciu mówił Białoszewski, charakteryzując Mickiewiczowskiego bohatera.

Wydaje mi się, iż cały komentarz Białoszewskiego do IV części *Dziadów* z powodzeniem możemy traktować jako autorską kryptoanalizę *Osmędeuszy*. W dramacie i w tekście z r. 1967 uderza np. wspólny sensacyjny ton, w jakim mówi się o zbrodni Sylwestra i Gustawa. Tragiczny, choć nie spełniony czyn romantycznego kochanka zostaje tu sprowadzony do rzędu krwawej rozprawy na Czerniakowie czy Powązkach! Klimat charakterystyczny dla melodramatu, gatunku nazwanego przez autorów paryskiego słownika teatralnego z r. 1824 „kancelarią sądu kryminalnego i rejestrem drobnomieszkańskich przestępstw”³⁴, daje się odczuć nie tylko w *Osmędeuszach*. Dominuje on w wielu balladach i co ciekawsze — w poetyckich komentarzach do sztuk czy wybranych wątków z „repertuaru klasycznego” (np. *Spiski, O Tais, Jeszcze o Tais*). U Białoszewskiego melodramat pojawia się w zastępstwie tragedii — w przypadku *Osmędeuszy* chodzi przede wszystkim o styl oraz konstrukcję fabularną utworu — i związany jest z charakterystycznym typem emocji wynikających z najbardziej osobistego (podskórne przeczcucie miłości i śmierci — rdzeń literatury) przeżywania zrzędzeń losu, bez refleksji nad rolą przeznaczenia i istotą racji moralnych.

Analogie między *Osmędeuszami* i sposobem odczytywania i przeżywania *Dziadów* przez Białoszewskiego wydają się jeszcze głębsze. Poeta, charakteryzując sposób myślenia i motywy postępowania Mickiewiczowskiego bohatera oraz realnie przewidując jego najbliższą przyszłość:

Szykuje się do nieba. Na spotkanie z nią. Bo po tylu męczeniach się to chyba rzeczywiście niebo³⁵

— nie wspomniał o zakończeniu *Osmędeuszy*, w którym Przedstawiacz, „zbierając się do wyjścia z Pomagierką”, nuci:

... jedna tylko	spod grobu wy-
jest	dzie
nie odrodzi	dosięgnie cie-
się	bie.

W słowach tych czai się pozorny paradoks. Pozorny, bo odrodzenie i wyjście z grobu nie jest tożsame, jeżeli założyć, że pochowano żyjącą... lub że właśnie jesteśmy świadkami zmartwychwstania! Kogo? Teodozji czy... miłości, o której sceptycznie jednak śpiewają Wianczarki: „miłość nie fe- / nix...”. Nie wiadomo. Chodzi tu pewnie o dziewczynę i uczucie jednocześnie. Pamiętając jednak o samobójstwie Teodozji i Sylwestra (czy też jego karze), zauważamy nagle, że ostatnia scena spotkania kochanków rozgrywać się musi w niebie! Oczywiście logika zawodzi, a od przestrzeni fantastycznej ważniejsza okazuje

³⁴ B. Tomaszewski, *Francuski melodramat początku XIX wieku. (Z historii tragedii nieregularnej)*. Przekład E. Szroft. „Dialog” 1967, z. 11.

³⁵ *Ibidem*, s. 299.

się przestrzeń intertekstualnych nawiązań, w tym wypadku zupełnie „osobnej”, osobistej rozmowy Białoszewskiego z tekstem *Dziadów*, której efektem jest fabuła *Osmędeuszy*. Fabuła będąca nie tyle aluzją do dzieła Mickiewicza, ile świadomie naiwną, melodramatyczną ilustracją rozumienia jego poszczególnych fragmentów. Tytuł komentarza Białoszewskiego *O tym Mickiewiczu, jak go mówię* chciałoby się uzupełnić: jak go, nieco żartobliwie, pojmuję i jarmarcznie parafrazuję we własnym utworze.

O ile *Dziady* i ballada romantyczna stanowią dla *Osmędeuszy* bezpośredni kontekst, uzupełniany nawiązaniem do *Zbrodni i kary*, o tyle intertekstem utworu Białoszewskiego pozostają dzieła operujące na poły karnawałowym interpretantem archetypowego w literaturze europejskiej tematu, jakim jest namiętność (miłosna, poznawcza) prowadząca do autodestrukcji i prowokująca katastrofę³⁶. Temat ten pojawia się w utworze Białoszewskiego jako umieszczona w określonej tradycji kulturowej i literackiej konkretyzacja tkwiącego w *Osmędeuszach* pierwiastka mitycznego (Ios). Motyw kuglarza, komedianta czy... żonglera, jak uczył Leśmian, Berent czy Wojtkiewicz, stał się symbolem dość złożonej sytuacji duchowej³⁷. Ewokował idealny świat uczuć czystych, a zarazem ośmieszał ich naiwność, demaskował schematyczny – teatralny – wymiar tragedii bohatera, nie podważając jednak jej autentyczności. Maską kuglarza była znakiem zbyt literackich przeżyć oraz... przepustką ku uczuciom wstydlivym – nostalgicznej miłości i niepokoju połączonego z drżącym, egzystencjalnym oczekiwaniem kresu, ku marzeniom dzieciństwa podszytym niewinnością, grozą i weselem. Przepustką, która jednocześnie zawsze pozwala zaznaczyć odpowiedni (większy lub mniejszy) dystans, jeżeli kreowany świat wydałby się zbyt naiwny...

Motyw kuglarza jako interpretant toposu romantycznej miłości zadomowił się na stałe w sztuce europejskiej, stając się jednym z elementów XX-wiecznej estetyki, opartej na demaskowaniu form opisywanej rzeczywistości, a zarazem dzieła w jego różnych wymiarach. W poezji szybko skonwencjonalizowany, po wojnie odrodził się w plastyce, filmie i teatrze, m.in. za sprawą słynnych aktorów francuskich: Marcela Marceau, Jeana-Louisa Barraouta i wielu innych. Charakterystyczny we współczesnych aktualizacjach motywu kuglarza jest powrót do jego pierwotnego kształtu, związanego nie z symbolistyczną postacią Pierrota, ale z uliczno-odpustową figurą komedianta czy cyrkowca (Picasso, Chagall). Marceau grywał swoje pantomimy bezpośrednio na ulicy, Białoszewski nadwerżone motywy i zużytą symbolikę ubiera w kostium plebejskiego jarmarku. Nie unikając efektów scenicznej groteski (szyldy), akcję swojego przedstawienia sytuuje w realnym świecie warszawskiego przedmieścia.

Analiza *Osmędeuszy* uświadamia wieloaspektowość jarmarcznych stylizacji w sztuce współczesnej. Jarmark na scenie teatru Białoszewskiego i Heringa jest

³⁶ Por. schemat intertekstualności przedstawiony przez M. Riffaterre'a w tekście: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przełożyli K. i J. Faliccy. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.

³⁷ Por. T. Gryglewicz, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*. Kraków – Wrocław 1984. – W. Juszcak, *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965. – M. Głowiński, wstęp w: R. Jaworski, *Historie maniaków*. Kraków 1978. – R. Nycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku w. XX (do pierwszej wojny światowej)*. „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 4.

jednocześnie imitowany i karykaturowany. Przedmiotem imitacji stają się konwencje teatru plebejskiego, a wraz z nimi elementy kultury ludowej. Jednocześnie te same konwencje, rozpoznawane przez Białoszewskiego jako zgrany materiał literacki i teatralny, zarówno w jej wersji symbolicznej jak i burleskowo „podkasanej”, padają ofiarą karykatury. A więc raczej *Buda jarmarczna* z papierowym arlekinem Błoka niż *Skrzypek opętany* Leśmiana, z dystansem wobec własnej gry charakterystycznym dla *Zielonej gęsi* Gałczyńskiego i autentycznym skupieniem na archetypowym temacie wziętym bezpośrednio z *Dziadów*, lecz możliwym do wyłuskania z każdej podwórkowej ballady. Koncepcję postaci Sylwestra-zonglera odczytuję tym samym jako z ducha modernistyczną interpretacją Gustawa, w której dowolnie potęgowane nateżenie melodramatyczne czy pastiszowe przywoływanych motywów i wątków nie burzy ich mitycznego fundamentu.

Obraz Parysowa i Bud autor *Ballad peryferyjnych* projektuje w zgodzie z typową dla ich kultury makatkowo-balladową estetyką. Powązki w *Osmędeuszach* to kraina równie cudowna i naiwnie schematyczna jak ta, której bohaterami stali się Teodozja i Sylwester. Rzeczywistość cmentarnej dzielnicy ulega sakralizacji poprzez przydanie czynnościom powszednim oraz artystycznym jej mieszkańców cech obrzędu, a zdarzeniom – charakteru baśni, a nawet mitu. Mitu znanego jednak zbyt dobrze z literatury, skutecznie demaskowanego, a jednocześnie z przejściem odtwarzanego za pomocą jarmarcznych konwencji. Spójrzmy na postać Sylwestra, z którym w finale utworu utożsamia się Przedstawiacz-Białoszewski. Oto „modernistyczny” zongler, który potyka się z wyrokami „greckiego” losu, kocha według miar „romantycznych” artystów, żyje na warszawskim przedmieściu, będąc postacią przedstawienia w odpustowym i awangardowym teatryku. Mówiąc krótko: kształt *Osmędeuszy* wyznacza specyficzny rodzaj intertekstualnego, a za sprawą szyldów – intersemiotycznego synkretyzmu („*épaisseur de signes*” Barthes’a)³⁸, przy czym autor nasycy swój utwór nie tylko różnymi tekstami, ale także gatunkami, konwencjami, stylami mówienia i gry. Wszystko zaś głównie po to, by usłyszeć prawdziwe brzmienie słowa zanurzonego w tradycji (w topice, tematyce, fabułach) poezji kopalnej i pierwiastkowej³⁹, a poprzez nie dotrzeć do głęboko skrywanych emocji. To właśnie dlatego Białoszewski wywołuje biblijne, romantyczne i plebejskie duchy poezji melicznej, a wraz z nimi ożywia upiory ulubionych bohaterów literackich, korzystając z karnawałowego zaklęcia przypomnianego w jego współczesnej – estetyczno-egzystencjalnej – odmianie przez modernistów. Jako XX-wieczny minstrel recytuje awangardową wersję zebraczej *Pieśni nad pieśniami* i pociąga za sznurki tekturowego szyldu, który bywa plastycznym kryptocytatem fragmentu dzieła literackiego. Tańcząc polkę – w wymiarze tekstowym i teatralnym – pogrzebowe oratorium ze swobodą nazwie „oratorium”, Gustawowi zaś w finale utworu karze zabić Lizawietę. Zakłada czapkę kuglarza, by w wersji oratoryjnej zaśpiewać uliczną piosenkę, sparafrazować *Dziady* głosząc prywatną pochwałę kiczu i w finale *Osmędeuszy* jak dziecko wskoczyć w świat przedstawianej ballady w poszukiwaniu pewnego „szkolnego” uczucia, bo przecież:

³⁸ R. Barthes, *Essais critiques*. Paris 1964, s. 256.

³⁹ Zob. przypis 19.

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 napisać⁴⁰.

Takie dzieło powstało, są nim *Osmędeusze*.

Postscriptum

Wydaje mi się, iż związek trzech tekstów: *Osmędeuszy*, IV części *Dziadów* i *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, przesądza sprawę autorstwa dramatu Białoszewskiego. Autorstwa pojmowanego w sposób, do którego przyzwyczaiły nas współczesne konwencje. Skąd ten niespodziewany problem?

Hanna Kirchner w artykule *Ludwik Hering i Teatr Osobny* wskazuje na rolę, jaką odegrał Hering w tworzeniu nie tylko oryginalnej i istotnej z dramatycznego punktu widzenia scenografii do przedstawień Białoszewskiego, ale także konkretnych tekstów, a wśród nich fragmentów *Osmędeuszy*. Powołuje się na list Białoszewskiego do redakcji „Dialogu” z r. 1977, w którym poeta wyjawia, iż autorem fabuły utworu, a także „prologu Harfiarki, wstawki filozoficznej *Odcedzonej*, »pieśni nad pieśniami« Katakumbowej i wszystkiego, co dalej idzie poprzez *Awerdy* aż do końca”, jest Hering. W tym samym liście Białoszewski wylicza inne teksty pisane przez Heringa do przedstawień w Teatrze na Tarczyńskiej i potem w Teatrze Osobnym. Kirchner pisze:

Nikt nie wiedział, że teatr obudził w Ludwiku dławioną świadomie dyspozycję pisarską – część tekstów wychodziła spod jego ręki, tworzona spontanicznie dla potrzeb tej wspólnej imprezy. W idealnym współbrzmieniu z poezją Białoszewskiego⁴¹. Przeciwnie od dawna jego wrażliwość i świadomość artystyczna współkształtowały twórczość młodego przyjaciela.

Oto stanęliśmy przed ciekawym, choć nienowym problemem metodologicznym: jak traktować teksty mistrzów, których autorstwo po latach przestaje być oczywiste.

Pomijam fakt, iż nie dla wszystkich oświadczenie Białoszewskiego z 1977 r. było przekonujące, a nawet dobrowolne⁴², choć, jak wspomina p. Jadwiga Stańczakowa (rozmowa prywatna), Białoszewski kilkakrotnie publicznie podkreślał podwójne autorstwo *Osmędeuszy*. Także styl listu i wzmianka o „wymyślonym” Parysowie nakazuje pewien dystans wobec zawartych tu informacji. Trzeba wszak powiedzieć jasno: Jednorodność stylistyczna przypisywanych Heringowi fragmentów i pozostałych partii *Osmędeuszy* jest bezdyskusyjna. Cóż począć jednak z „pieśnią nad pieśniami”

⁴⁰ Białoszewski, *O tym Mickiewiczu, jak go mówię*, s. 299.

⁴¹ H. Kirchner, *Ludwik Hering i Teatr Osobny*. „Polska Sztuka Ludowa” 1991, nr 3/4.

⁴² Zob. S. Prószyński, *Wspominając Mirona...* „Poezja” 1985, nr 12.

Katakumbowej i pozostałymi sekwencjami dramatu? Niewątpliwie wpływ Heringa na świadomość estetyczną, wyobraźnię i wrażliwość Białoszewskiego był ogromny. Ich przyjaźń, oparta na relacji mistrz–uczeń, owocowała wspólnie tworzonymi przedstawieniami, ale także, jak sugeruje Hanna Kirchner, konkretnymi tekstami Białoszewskiego. Tak było w przypadku *Wiwisekcji*, o czym pisze w tym samym numerze „Polskiej Sztuki Ludowej” Ludmiła Murawska, ale także samej poezji z tomu *Obroty rzeczy*.

Wpływ pozostającego w cieniu mistrza nie jest rzeczą wyjątkową w historii literatury, choć bywa sprawą kłopotliwą dla interpretatorów dzieła ucznia, że przypomnę choćby relację Mickiewicz–Towiański i problem autorstwa niektórych listów wieszcz. Pozostajemy na poziomie psychologii twórczości i z tego punktu widzenia oddziaływanie Heringa na Białoszewskiego z pewnością jest interesujące, a być może decydujące w przypadku interpretacji niektórych jego utworów. W ten sposób jednak sprawy nie rozstrzygniemy, wszak poza subtelną analizą psychologiczną nadal istnieją teksty i nasze przyzwyczajenia do ustalania ich autorstwa oraz świadectwa ludzi pamiętających pracę twórców Teatru Osobnego, wśród nich p. Hanny Kirchner.

Widzę dwie drogi rozwiązania tego problemu. Pierwsza, z gruntu logiczna, prowadzi do absurdu. Jeżeli przyjmiemy, że wyłącznym twórcą „pieśni nad pieśniami” Katakumbowej (oraz innych fragmentów) był Hering, rzeczą uczciwości jest wskazać autora tekstu. Czy w przypadku *Osmędeuszy* rzutuje to w jakikolwiek sposób na interpretację utworu? Czy podwójne autorstwo różnicuje sam tekst lub czy wprowadza do niego element ukrytej dialogiczności? Wydaje mi się, że nie, i zrozumiałe jest, iż Hanna Kirchner nie stawia takich pytań. Konsekwencją nakazywałaby jednak oficjalnie uznać Heringa za twórcę wybranych fragmentów tekstu, a w przypadku *Szurów* – za ich jedyne go autora, jednocześnie pozbawiając Białoszewskiego autorstwa wymienionych utworów. Byłoby to jednak zgubne nie dla twórcy *Osmędeuszy*, a dla samego Heringa, z czego przypuszczalnie malarz zdawał sobie sprawę. „Idealne współbrzmienie z poezją Białoszewskiego” wskazanych wierszy i dramatów czyniłoby z nich po prostu pastisz utworów ucznia popełniony przez mistrza (pod okiem ucznia!). Oto i zapowiadany absurd.

Drugi sposób zracjonalizowania tego niejasnego problemu wynika z przedstawionej przeze mnie interpretacji *Osmędeuszy*. „Podwójne autorstwo” proponuję zmienić na „wspólne autorstwo”, przez które rozumiem nie tylko wspólny pomysł i wykonanie, ale także wspólne uczestnictwo w procesie twórczym, tak charakterystyczne dla literatury ustnej! Powrót do pierwotnych form opowiadania i przedstawiania oznaczałby także powrót do pierwotnej metody twórczej: nieustannej „pracy” poetyckiej zespołu ludzi, dla której dokumentem życia i charakterystyczną praktyką ciągłego estetyzowania codzienności byłyby wiersze Białoszewskiego. Teatr Osobny jest najlepszym przykładem owej wspólnej „działalności”, a związki Białoszewskiego z Heringiem i innymi przyjaciółmi, przede wszystkim, w okresie późniejszym, z Jądrigą Stańczakową, potwierdzają przemyślany, a zarazem spontaniczny i improwizowany – oparty na cytacie i jego obróbce – styl twórczości autora *Retorów*.

W tej sytuacji nie jest istotne, kto wymyślił tę, a kto tamtą linijkę tekstu, od autora ważniejszy jest wykonawca utworu, jednak nie we współczesnym

znaczeniu aktora, lecz w sensie pierwotnym – przynoszącego i podającego tekst. *Osmędeusze*, jako utwór osadzony w tradycji literatury ustnej, której obca była instytucja praw autorskich, w pewien sposób oddalają pytanie: kto napisał ten utwór? Podczas „prób” zaśpiewali i wyrecytowali go wspólnie: Białoszewski i Hering, przedstawił go Białoszewski z Murawską, zapisał Białoszewski, nadając mu kształt ostateczny i stylistycznie pokrewny własnej twórczości poetyckiej. I chodzi tu o coś więcej niż o grę poetycką stylizacją (wedle wzoru ballady podwórkowej). W „ustności” i „meliczności” *Osmędeuszy* kryje się przecież określona świadomość literatury i styl pracy poetyckiej. Stąd nazwisko autora *Obrotów rzeczy* na okładce drukowanego (!) tomu *Teatr Osobny* i nazwiska obu przyjaciół w późniejszych programach teatralnych do przedstawień oraz – co szczególnie charakterystyczne – w zapowiedzi Białoszewskiego przed magnetofonowym nagraniem *Osmędeuszy* (który poznałem dzięki uprzejmości p. Jadwigi Stańczakowej). W moim tekście nazwisko Białoszewskiego dominuje. Autor *Obrotów rzeczy* jest dla mnie poetyckim medium grupy twórców wchłaniającym i przetwarzającym owoce wspólnej pracy artystycznej, a zarazem osobowością bezspornie dominującą i narzucającą własny styl twórczości. W końcu głównym burzycielem konwencji literackich, także tych, które określają styl pracy i sposób obcowania z tekstem poetyckim⁴³.

⁴³ Przedstawiona tu propozycja jest wynikiem dyskusji w Pracowni Poetyki Historycznej Instytutu Badań Literackich PAN. Wszystkim uczestnikom zebrania, a także pani dr Marii Prussak i panu drowi Wojciechowi Tomasiakowi dziękuję za cenne wskazówki interpretacyjne.