

Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu



Uniwersytet Śląski



Katowice 1993



znajomym
gościńcem

Wojna, stan wojenny, ironia, kabaret, Białoszewski...

1

W jednym z numerów, paryskich jeszcze, „Zeszytów Literackich” odnaleźć możemy wśród ineditów ogłaszanych ze spuścizny Mirona Białoszewskiego tekst zatytułowany *Dwusen wrześniowy*¹:

Wychodzę z Grzybowskiej w Królewską, parkan, łąka, całe w iskrach, za mną
gromadka ludzi, już cały plac Grzybowski w płomieniach

już kościół zburzony
wszędzie giną ludzie
Marszałkowska się rozpada, pali
biegiem, wołamy

— to ci! to ci!

już wszędzie się wali...
lecimy, wyjemy z rozpaczy,
chcemy się wbić w chodniki,
zajeżdża trzypiętrowy
pojazd, celuje na nas
ginać? czy chcieć żyć?!
i tak ko...

budzę się

sen

budzę się

sen

już nie idzie o siebie, swoich, Warszawę

¹ „Zeszyty Literackie” 1988, nr 23, s. 6—7.

cały naród zaraz zginie
 z sekundy na sekundę
 odwlekane
 — jeszcze! jeszcze! macie, co mamy zbudowane!
 wyrzekamy się!
 — jeszcze! co od wieków pisane!
 — jeszcze! co śpiewane
 słysząc
 „Bogurodnicę”
 ostatnią na szalę
 za jeszcze sekundę
 życia
 już
 budzę się

Wiersz jest zapisem dwóch sennych sekwencji. Obraz pierwszy odwołuje się wyraźnie do utrwalonej przez film ikonografii zamieszek ulicznych. Pierwsze kadry ukazują tłum bezradny wobec nadciągającego niebezpieczeństwa („biegiem [...] lecimy, wyjemy z rozpacz”). Zagrożenie pojawia się dość nieoczekiwanie ponad głowami („chcemy się wbić w chodniki”), a jego źródłem okazuje się jakiś niezidentyfikowany „trzypiętrowy pojazd” celujący, nie wiemy dokładnie czym, w zbiegowisko. Współczesne doświadczenia nakazują skonkretyzować ów pojazd jako transporter opancerzony wyposażony w armatki wodne. Dopełniałyby one zresztą znakomicie i tłumaczyły motyw ognia, dominujący w omawianej sekwencji („już cały plac Grzybowski w płomieniach”, „parkan, łąka, całe w iskrach”, „Marszałkowska się rozpada, pali”). W tak zbudowanej domyślnej opozycji, symboliczny ogień, w tradycji narodowej przynależny młodości albo też, jak powiada poeta, niezbędny, by „jarzmo lodów”² z ziemi zrzucić, przeciwstawiony zostaje najzupełniej realnej wodzie, mającej posłużyć do rzeczywistego jego ugaszenia. Opis poetycki odwołujący się do przejrzystej symboliki podlega jednocześnie silnemu zhiperbolizowaniu („cały plac [...] w płomieniach”, „wszędzie się wali”). Na tym tle zasadnicze pytanie, „ginać czy chcieć żyć?!” uwydatnia oniryczną genezę rysowanej przez poetę sytuacji. Podkreśla ją dodatkowo dramatyczne, mogłoby się zdawać, urwanie ostatniego słowa („ko...”), które miało niechybnie oznajmić konanie. Dramat zamknięty przerwany w pół słowem, rozwiązany zostaje nagłym przebudzeniem się podmiotu.

W drugiej z przedstawionych w wierszu sekwencji hiperbola osiąga wymiar totalny („cały naród zaraz zginie”). Klęską dotknięty zostaje dorobek kultury materialnej i duchowej Polaków („co mamy zbudowane! [...] co od wieków pisane! [...] co śpiewane”). Patos tragedii podkreśla użycie pierwszej osoby

² R. Zmorski: *Ognia!* W: Idem: *Poezje*. Lipsk 1866, s. 106.

liczby mnogiej („co mamy”, „wyrzekamy się”). „My” w wierszu Białoszewskiego akcentuje obywatelską konsolidację wobec zagrożenia, pojawia się też jako konsekwencja przedstawienia zbiorowości w pierwszej sekwencji. W narodowym chórze rozmywa się spojrzenie indywidualne, bardziej przystające do wizji sennej. Podmiot rezygnuje z niego świadomie, wbrew logice, dając wyraz swej odpowiedzialności za los zbiorowy. Przejawia się to również w stopniowym (gradacja rosnąca) opuszczaniu przezeń kolejnych kręgów swojskości:

już nie idzie o siebie, swoich, Warszawę
cały naród zaraz zginie

I jeszcze rzecz być może najważniejsza dla właściwego odczytania omawianego utworu — data umieszczona pod tekstem: 29 09 1976. Razem z tytułem (*Dwusen wrześniowy*) nasuwa skojarzenia z okresem wojny, powstaniem warszawskim czy przeżyciem „jesieni ostatniej”. Symboliczne „płomienie” odzyskują wymiar historycznej realności. Pierwsza sekwencja wiersza staje się „wiernym opisem rozpadu”, czytelnym np. na tle *Pamiętnika z powstania warszawskiego*.

Dwusen wrześniowy wydaje się należeć do rzędu tych utworów, które wyrastają z niemożności otrząśnięcia się z koszmaru wojennej nocy. Sytuacja podmiotu przypomina tu trochę *Krzyczałem w nocy* Tadeusza Różewicza³. Choć wiersz Białoszewskiego nie opowiada o wypadkach stanu wojennego, jego przytoczenie w tym miejscu, jako przykładu pewnej możliwości, wydaje się zasadne. Ukazuje mianowicie, jak w specyficznej, indywidualnej poetyce Białoszewskiego mógłby zaistnieć ton poezji stanu wojennego, jak wreszcie łatwo mógłby się Białoszewski wpisać w zbiorowy, poetycki Tekst Stanu Wojennego wyznaczony utworami Anonima, Jacka Bierezina, Marcina Komiegi, Tomasza Jastruna, Ernesta Brylla, Jarosława Marka Rymkiewicza, Ryszarda Krynickiego czy nawet Stanisława Barańczaka⁴. Białoszewski w omawianym wierszu czerpie z katalogu martyrologicznych stereotypów, wśród których wskazać można obraz śmierci „z pieśnią na ustach” („słysząc *Bogurodnicę* / ostatnią na szale”) czy wspomniane już słowo „konać”, tak nierozzerwalnie sprzęgnięte z frazeologią Polski uciemżonej. Przypomnieć tu trzeba Juliusza Słowackiego „Niechaj nas przecie widzą — gdy konamy”⁵ — *notabene* frazy tej użył Barańczak jako motta do jednej z części *Przywracania porządku*⁶.

³ *Poezja*. Kraków 1988, T. 1, s. 382.

⁴ O poezji stanu wojennego zob. między innymi: J. Malewski [Wł. W. Bolecki]: *Cóż po poecie w czasie marnym*. W: Idem: *Widziałem wolność w Warszawie. Szkice 1982–1987*. Londyn 1989, s. 25–52.

⁵ J. Słowacki: *Pogrzeb kapitana Meyznera*. W: Idem: *Dzieła*. Wrocław 1949, T. 1, s. 117.

⁶ S. Barańczak: *Atlantyda*. Londyn 1986, s. 7.

2

Rzeczywistość stanu wojennego, jak również dni bezpośrednio go poprzedzających, doczekała się w twórczości Mirona Białoszewskiego werystycznego niemal przedstawienia w ostatniej odsłonie *Kabaretu Kici Koci*⁷. Poeta prezentuje w nim fikcyjną przestrzeń o niezwykle wysokim stopniu homologiczności wobec realnego świata z lat 1981—1982. Określony zostaje czas zdarzeń, niczym nie jest maskowana przestrzeń warszawskich ulic: Marszałkowska, Świętokrzyska, Nowy Świat, Grochowska. Analiza warstwy świata przedstawionego tego utworu jako pewnej „struktury prezentacyjnej”⁸ wymaga jednak dość specyficznego, w końcu mamy do czynienia z poezją, spojrzenia na pojęcie konsekwencji przedmiotowej. Świat *Kabaretu Kici Koci* jest światem w dużym stopniu koherentnym. Koherencji tej nie wymyka się nawet stylistyka tekstu. Warstwa językowa stanowi wręcz element współprzedstawiany. Pojawia się frazeologia przetworzona już wcześniej poetycko w „wierszach nabywczych” Barańczaka⁹: „Pani tu nie stała”, „Przywieźli!”, „ja stoję za panem”, „gaz mogą wyłączyć”, „puchy tu są”. Model świata zaprezentowany przez Białoszewskiego odznacza się niewątpliwą wartością poznawczą. W ujęciu Barańczaka *Kabaret Kici Koci* jest „jednym z najbardziej realistycznych utworów literackich o stanie wojennym w Polsce”¹⁰. Trudno się z tym poglądem nie zgodzić, choć mając na uwadze intertekstualne uwikłanie każdego modelu artystycznego-literackiego, nawet modelu najkonsekwentniej zmierzającego do wyrażenia schematu rzeczywistości realnej, musimy spojrzeć nań jak na model interpretujący. Wymaga to prześledzenia reguł konsekwencji przedmiotowej tekstu Białoszewskiego. Są to jednocześnie reguły gry między gatunkiem, stylem a światem przedstawionym.

⁷ M. Białoszewski: *Kabaret Kici Koci*. W: Idem: *Oho*. Warszawa 1985, s. 141—187. Cykl utworów o tym samym tytule pojawił się wcześniej w zbiorze *Rozkurz* (Warszawa 1980, s. 218—228).

Warto przy okazji nadmienić, że w twórczości Białoszewskiego samo pojęcie „kabaret” obecne jest już od przedstawień Teatru Osobnego. W jego *Programie pierwszym* znalazł się bowiem *Kabaret: Pieśni na krzesło i głos*. Por. Białoszewski: *Teatr Osobny 1955—1963*. Warszawa 1988, s. 29—52.

⁸ Por. K. Rosner: *Świat przedstawiony a funkcja poznawcza dzieła literackiego*. W: *Problemy teorii literatury*. S. 2. Wybór prac H. Markiewicz. Wrocław 1987, s. 75—96.

⁹ S. Barańczak: *Tryptyk z betonu, zmęczenia i śniegu*. Paryż 1981.

¹⁰ Idem: *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*. Londyn 1988, s. 102.

3

W świetle teorii kabaretu¹¹ dzieło Białoszewskiego nie poddaje się opisowi w kategoriach, jakie sugeruje swoim tytułem. Uściślając — nie poddaje się im do końca. Wspólna z tradycją kabaretu pozostaje tu jedynie intencja autorska oraz w najogólniejszym zarysie zręby struktury. Z jednej strony zatem wrażliwość twórcy na przemiany polityczne, z drugiej — układ formalnych składników kabaretowego programu. Wspólny tytuł spaja tu 41 autonomicznych tekstów. Są wśród nich: scenki dramatyczne (wyposażone w tekst poboczny), udratyzowane monologi, dialogi, wiersze, piosenki, fragmenty przewidziane do melodeklamacji. Ale co ważne u Białoszewskiego, całość ta nie jest w sumie „luźnym zestawem numerów”. Jej elementy łączy zakorzenienie w koherentnej jedni świata przedstawionego. W prawdziwym kabarecie natomiast funkcję łącznika sprawuje konferansjer — „jeden gwarant spójności całego widowiska”¹². Konsekwencją takiego rozejścia się realizacji Białoszewskiego i tradycji przedstawienia kabaretowego jest złamanie zasady jego „antyiluzjonistyczności”. W *Kabarecie Kici Koci* brak bezpośrednich zwrotów do odbiorcy, nie ma miejsca na porozumiewawcze „mrugnięcie okiem”, nic nie zmierza do rozbicia „czwartej ściany”. *Kabaret Kici Koci* pomimo znanych przypadków jego adaptacji scenicznych¹³ wydaje się tekstem przeznaczonym do czytania. Podobnie zresztą, jak najbliższe mu w tradycji miniatury dramatyczne Gałczyńskiego z cyklu *Teatrzyk Zielona Gęś*. Na asceniczność — paradoksalnie — wskazują didaskalia, których dosłowne odczytanie uniemożliwia prezentację dzieła przed publicznością. Tekst poboczny uczestniczy w *Kabarecie Kici Koci* na równych prawach z tekstem głównym w kreacji świata przedstawionego.

Gdyby przyjąć, że utwór Białoszewskiego jest kroniką codzienności stanu wojennego, to słowo „kabaret” w tytule, uwolnione od odniesienia do „instytucji artystycznej”, moglibyśmy uznać za znak mówiący o ludycznym charakterze tej kroniki. Białoszewski byłby bliski w tym, nawiasem mówiąc, tradycji kabaretowej z czasów okupacji. Ale też jego utwór nie realizuje wyłącznie funkcji ludycznych, nie jest „machiną do wywoływania śmiechu”. Dowcip, osiągany wprawdzie dzięki przynależnym kabaretowi źródłom, takim jak: kalambur, pastisz, trawestacja, oprócz rozbawienia odbiorcy ma również

¹¹ Korzystam tu z ustaleń Tomasza Weissa zawartych w: T. Weiss: *Legenda i prawda Zielonego Balonika*. Kraków 1987, s. 379—387; także: T. Żeleński-Boy: *Słówka*. Wstęp i wybór tekstów T. Weiss. Wrocław 1988, s. XXXIII—XLI; T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima*. Katowice 1989; por. również Idem: *Kabaret literacki*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 439—445.

¹² T. Stępień: *Kabaret Juliana Tuwima...*, s. 17.

¹³ Prywatny „Teatr Kici Koci” wystawił ten utwór 80 razy. Prapremiera odbyła się 31 grudnia 1986 roku w mieszkaniu państwa Brojerów w Warszawie.

uczestniczyć w budowaniu podmiotowej wizji świata. Jest to wizja w pełni autorska, zależna od działań, świadomości i kultury literackiej jedyne go dostrzegalnego nadawcy *Kabaretu Kici Koci*. Dodajmy, że nie pokrywa się on w żadnym punkcie z trzema podstawowymi typami podmiotów poezji stanu wojennego, tj. „Pojedynczego Obserwatora”, „Romantycznego Wizjonera” i „Ludowego Anonima”¹⁴.

Pierwszym gestem Białoszewskiego jest manifestacja w tytule formy „kabaretu”. Dla wspomnianych trzech dominujących spojrzeń — reakcji na stan wojenny — ideałem opowiadania pozostawała *Historia Sacra*. Słowo „kabaret” jest tu zatem znakiem interpretującym przywoływaną rzeczywistość pozaliteracką, jako nie poddającą się modelowi przedstawienia tragicznego.

4

Kształt kabaretu Białoszewskiego tłumaczy podstawowy środek rządzący interpretacją opisywanego przezeń świata. Jest nim ironia. Utwór Białoszewskiego, traktujący o czasie sprzyjającym ujawnianiu się kolejnych wcieleń bohatera romantycznego, przynosi obraz rzeczywistości niweczającej wszelkie próby jego zaistnienia. Kicia Kocia stojąca na czele tłumu, prowadząca z rozmachem i olbrzymim powodzeniem lud — już by się wydawało, że niczym alegoryczna „Wolność” na barykady — kończy przemarsz wysunięciem następujących żądań:

A teraz niech nam wszystkim rozdadzą wszystko.
Tylko bez kartek i po kolei.

Ironia jest tu oczywiście przywilejem odbioru. W świecie przedstawionym *Kabaretu*... bowiem wypowiedź Kici Koci osiąga wymiar hiperboli („wszystkim wszystko bez kartek”).

Podstawą chwytów ironicznych Białoszewskiego bywa zderzenie stylów, konflikt faktów czy anachronizm. Ironię wyzwała również ulubiona przez Białoszewskiego technika kontaminacji:

(wkracza BOLESŁAW CHROBRY z DRUŻYNĄ
w plastikowych przyłbicach z przezroczystymi tarczami)

Plastikowe przyłbice i tarcze kojarzą się jednoznacznie z atrybutami funkcjonariusza ZOMO. Sprzężenie historii i współczesności zwraca uwagę na nienaturalność tej drugiej. Smaku całej scenie dodaje jeszcze umieszczony w centrum fortepian, wywołujący gdzieś z lamusa literackich klisz *Warsza-*

¹⁴ Wyróżnia je S. Barańczak: *Przed i po...*, s. 91—98.

wiankę Wyspiańskiego. Tragizm *Warszawianki* i powszedniość *Kabaretu Kici Koci* dają właśnie wypadkową ironicznego postrzegania świata przez Mirona Białoszewskiego.

5

Ujrzenie utworu Białoszewskiego jako przestrzeni napięcia między próbą reprezentacji rzeczywistości stanu wojennego a próbą przedstawienia kabaretowego oraz jako miejsca rodzenia się strategii ironicznej prowadzi do wniosku, że właściwym przedmiotem przedstawionym *Kabaretu Kici Koci* jest jego autor. Nie chodzi tu oczywiście o jakiekolwiek doszukiwanie się w Kici Koci maski autora. Jest ona wobec niego niereprezentatywna, a będąc jednym z elementów świata przedstawionego, pada również ofiarą ironii. Zauważmy zresztą, że w finale cyklu pojawia się sam „Mistrz Miron”. Śmiertelnie zmęczony, rezygnuje z uczestnictwa w kabarecie, który tak przenikliwie rejestrował: „Nie każcie mi już niczym więcej być! Nareszcie spokój” — czytamy na pożegnalnej kartce „wysuwającej się chytrze” z kieszeni Mistrza. Ale i bez tego dopowiedzenia dojść możemy do identycznych wniosków. Gdyby na przywołaną za Barańczakiem klasyfikację typów podmiotu lirycznego poezji stanu wojennego nałożyć inną, krzyżującą się z nią, to otrzymalibyśmy jeszcze podział na „obserwatora”, „uczestnika” i „outsidera”. Z perspektywy tego ostatniego właśnie poznajemy świat w *Kabarecie Kici Koci*.