

Jacek Kopciński

Stare klabzdry na wojnie : "Kabaret Kici Koci" Mirona Białoszewskiego

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (31), 62-75

1995

Artykuł został 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

**Stare klabzdry na wojnie
(„Kabaret Kici Koci”
Mirona Białoszewskiego)**

1. W jedynej jak dotąd, oficjalnej antologii poezji stanu wojennego *Zielona wrona* nie ma wierszy Mirona Białoszewskiego z lat 1981–82.¹ Antologia ułożona przez Danutę Dąbrowską jest oczywiście jedynie wyborem twórczości „niezależnej”, w przeważającej części anonimowej, szkoda jednak, iż nie znalazł się w niej choćby fragment cyklu zatytułowanego *Kabaret Kici Koci*. Wszak składające się nań piosenki, monologi i skecze — rozpisane na głosy pięciu postaci — powstawały właśnie po to, by utrwać i komentować polską codzienność początku lat 80. Owszem, Białoszewski nie był poetą „niezależnym”. Jego cykl ukazał się w państwowym wydawnictwie w roku 1985 (już po śmierci poety) i nie miał swoich powielaczowych pierwodruków. Jednak jeszcze w tym samym roku odbyła się pierwsza „podziemna” premiera *Kabaretu*, wystawionego przez Zbigniewa Micha i Wojciecha Królikiewicza w mieszkaniu ich przyjaciół.² Kabaretowe scenki sprzed wybuchu stanu wojennego — co zrozumi-

¹ *Zielona wrona. Antologia poezji okresu stanu wojennego*, wybór, wstęp D. Dąbrowska, Gdańsk 1994.

² J. Majcherek *Widok z mostu na M. B. (z Królikiem w tle)*, Teatr 1993 nr 5.

łe — dzieją się głównie na ulicy. Po 13 grudnia ich akcja przenosi się do mieszkania jednej z bohaterek cyklu. Wiadomo, stan wojenny był czasem wzmożonych kontaktów towarzyskich, które rekompensowały brak autentycznego życia publicznego. Charakterystyczna zmiana nastąpiła nie tylko w kontaktach artystów, którzy prywatne mieszkania zamieniali w galerie czy teatry, ale także w zwykłych relacjach rodzinnych czy sąsiedzkich. Trudne czasy skłaniały ludzi do częstszych odwiedzin, choćby po to, by wspólnie pouragać komunic. Takie bliskie kontakty w bezpiecznej przestrzeni mieszkania zawsze stanowiły dla Białoszewskiego najważniejszą sytuację liryczną.

Białoszewski nie pisał swojego *Kabaretu* z myślą o reaktywowaniu domowej sceny, mimo to wybierał dialog, ponieważ sama rzeczywistość początku lat 80. ujawniała w jego odczuciu wiele cech dramatyczności, a czasem teatralności.³ Zwłaszcza po Grudniu ciągle „wpady” i „wypadki” znajomych Białoszewskiego nabrały szczególnego charakteru. Przyjaciele odwiedzający poetę — on sam, schorowany, rzadko ruszał się z domu — dzielili się z nim swoimi wrażeniami i spostrzeżeniami, może nawet przedstawiali sceny z ulicy czy sklepu. Te emocjonalne „donosy rzeczywistości”, odgrywane przed poetą na gorąco, ale zapisywane przez niego z dystansem człowieka leżącego w łóżku, nadal słychać w *Kabarecie Kici Koci*. A jednak skecze Białoszewskiego nie trafiły do antologii poezji stanu wojennego, ponieważ z trudnością mieszczą się w konwencji poezji politycznej i patriotycznej, którą autorka *Zielonej wrony* słusznie uznała za najbardziej typową dla tamtego okresu. Co tu ukrywać, swoim klimatem przypominają one raczej *Zieloną gęś*.

2. „Do poezji politycznej zaliczamy jednocześnie te utwory, których autorzy starają się urobić właściwą postawę społeczeństwa wobec wewnętrznych problemów społeczno-politycznych narodu, jak i te, których autorzy pragną uzbroić duchowo swój naród wobec zagrożenia go przez wroga zewnętrznego

pisał przed laty Juliusz Nowak-Dłużewski.⁴ Danuta Dąbrowska dodaje, iż poezja stanu wojennego to w większości „teksty powstające jakby na zamówienie społeczne, podejmujące określony system wartości i system społecznych zachowań uznany za właściwy”.⁵ W tej wyjątko-

³ Pierwsze fragmenty cyklu pojawiły się już w 1980 roku w tomie *Rozkurz*.

⁴ J. Nowak-Dłużewski, w: *Zielona wrona*, s. 3.

⁵ *Zielona wrona*, s. 4.

wej sytuacji historycznej i komunikacyjnej anonimowi poeci aktualizowali język narodowej symboliki wypracowany przez romantyków. Jego bezpośrednim wzorem stał się słynny wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza *13 grudnia*:

To ciało gwoździe w dłoniach ma
Nad ciałem krąży czarna wrona
Jak całun jest grudniowa mgła
O patrz! Ojczyzna kona.⁶

Personifikacja ojczyzny zyskuje w wierszu Rymkiewicza wymiar sakralny: ciało złożone do grobu ma przebity bok i przekłute dłonie. Ojczyzna jest więc zamordowanym Chrystusem — jej śmierć, zaświadczona śmiercią niewinnych ludzi, zostaje wyniesiona do poziomu narodowej ofiary. Rana w bok Chrystusa–narodu została zadana żołnierskim bagnietem, samo zaś ciało ulepione jest „z naszych” — polskich popiołów i z „naszej” krwi, przelanej w grudniu. Mimo iż „u grobu” „trzyma straż” wojsko polskie, „flaga łopoc mu czerwona”. A więc nie wojna domowa czy, jak chciała oficjalna propaganda, „przywracanie porządku”, ale agresja imperium, które tłumi kolejny niepodległościowy zryw. Rymkiewicz patrzy na Polskę oczami księdza Piotra: wskazuje ofiarę i jej kata. Prorokuje nawet zmartwychwstanie, choć w swojej wielkosobotniej wizji mówi jedynie o śniącej ojczyźnie, która być może kiedyś się przebudzi.

Poeta, wkrótce po wybuchu stanu wojennego, przypomina Polakom romantyczny wzór narodowego męczeństwa. Wpisana w jego wiersz dialektyka śmierci i zmartwychwstania ujawnia metafizyczny i etyczny wymiar historii. Ponoszona przez Polaków ofiara jest ofiarą niewinną i sytuuje naród po stronie Dobra, którą wyznaczają dwie wartości naczelne: Bóg i Ojczyzna, implikujące przede wszystkim wolność, a zaraz potem — sprawiedliwość. Stronę Zła zajmuje bratobójca i kat. Jego działanie opiera się na antywartościach, wśród których zdrada i zbrodnia zajmują miejsce naczelne. Jednak wiersz Rymkiewicza nie jest „katechizmem”, ale „widzeniem”. Celem poety będzie więc przede wszystkim symboliczne ukształtowanie świadomości Polaków poddanych kolejnej próbie męczeństwa i propagandowej manipulacji. Mit, który przynosi poeta, nadaje sens dziwnej wojnie

⁶ Tamże, s. 57.

bez wroga i wskazuje cel historii – niepodległość Polski jako wypełnienie opatrnościowego planu.

Łatwo zauważyć, iż Rymkiewicz, pisząc o ciele Ojczyzny, w gruncie rzeczy zajmuje się duszą narodu. Aktualizuje bowiem określony sposób myślenia Polaków o sobie, historii i ojczyźnie. Wzór tyrtejsko–mesjański, bo o nim mowa, uzupełniany wzorem niepodległościowym i insurekcyjnym, zdominuje wyobraźnię Polaków. Pojawi się wkrótce zarówno w anonimowych wierszach okresu stanu wojennego, jak i w niedzielnych kazaniach. Znajdzie swoją konkretyzację w stylu działania grudniowej konspiracji i w wystroju polskich świątyń. Wielka Sobota w 1982 roku w całej Polsce była dniem żałoby narodowej.

3. Kiedy Rymkiewicz grzebał w swoim symbolicznym wierszu umęczone ciało Ojczyzny, Miron Białoszewski odnotowywał kolejne zniszczenia, jakiemu uległo ciało Kici Koci.

Kicia Kocia (od drzwi):

czas mnie goni

...nogi!

...ręce!

niewymienne

(wchodzi z ciężkimi torbami)

klapnąć ...buch

trzask!

uch!

i noga złamana

od krzesła,

tyle się niszczy

człowiek się niszczy ... więcej [s. 169]⁷

„Człowiek się niszczy...” – oto perspektywa, z jakiej stan wojenny oglądać będzie Białoszewski, opiewając w swoich skeczach zmęczone, schorowane ciało „otorbionej baby”. Ta szczególna afirmacja niszczonego ciała Kici Koci nosi ślady zabawnej polemiki z mitem mesjańskim. Posłuchajmy modlitwy, jaką nad ciałem ojczyzny wypowiadają bohaterki *Kabaretu*:

KICIA KOCIA (dzwoni do błogosławioncej Siwuli z Wisznu Woli):

Przyjeżdżaj

⁷ M. Białoszewski *Kabaret Kici Koci*, w: *Oho*, Warszawa 1985.

(do siebie)
 Teraz wszędzie się kłęka
 (kłęka w drzwiach)
 Twe ciało
 BŁOGOSŁAWIONA SIWULA (wchodzi):
 Twe ciało
 KICIA KOCIA
 Wisznu Wola

BŁ. SIWULA
 gdzie pola malowane masłem
 KICIA KOCIA
 mięsem
 BŁ. SIWULA
 mięsem rozmaitem...
 KICIA KOCIA
 Twe ciało
 BŁ. SIWULA
 twe ciało trylodytem [s. 141–142].

Pojawienie się Błogosławionej Siwuli z Wisznu Woli wywołuje u Kici Koci wspomnienie arkadyjskiej krainy dobrego zaopatrzenia, skojarzonej z pogrzebanym rajem dzieciństwa, o którym marzył Mickiewicz na paryskim bruku. Aluzje są oczywiste, istotne jednak, iż polemika z romantycznym dziedzictwem nie odbywa się tu wyłącznie na poziomie literackiej parodii. Owszem, Białoszewski przedrzeźnia wieszczą, ale jednocześnie w typowym dla siebie stylu sięga w tych ciężkich czasach do romantycznego eposu, by dowiedzieć się np. o domowych sposobach produkcji masła, którego zaczynało przecież brakować. Nie szydzi z narodowej tradycji, raczej wybiera z jej skarbcza najbliższe mu wzory przeżywania i opisywania rzeczywistości. Mickiewiczowi z III części *Dziadów* Białoszewski przeciwstawia Mickiewicza piszącego *Pana Tadeusza*, rytmowi ofiary i zmartwychwstania — rytm życia i powolnego przemijania, idei — konkret oglądany z dystansem. Związki *Pana Tadeusza* z *Kabaretem Kici Koci* mają także charakter metafizyczny. Szlacheckim Mickiewiczem i PRL-owskim Białoszewskim opiekuje się wszak ta sama patronka — Matka Boska.

Tymczasem jednak zajmijmy się konkretem. Cóż to takiego trylodyt? Trylodyt, a właściwie trylobit, to skrzelodyszny stawonóg morski, opancerzony, występujący w erze paleozoicznej. Jego ślady można odnaleźć zarówno w skamielinach, jak i wczesnych wierszach Białoszewskiego: „Dnami garnków (latają) jaszczury starych rąk” (*Jednym*

palcem wystukane, Obroty rzeczy) Anno domini 1981 te opancerzone stwory najczęściej występują w okolicach polskich sklepów, w kolejce po kielbasę i masło:

KICIA KOCIA

A teraz...ogon.

(za linę i do okna)

Przywieźli!

BŁOGOSŁAWIONA SIWULA, a za nią KICIA KOCIA

(sfruują na linie z prześcieradeł)

(pobierają)

(krzyczą)

Pani tu nie stała!

Pani tu nie stała!

(torbią się na górę)

(intonują)

Boże, coś Polskę, ustawił w ogoony... [s.142]

Parafraza pieśni religijnej należała do konwencji poezji stanu wojennego. Nikt jednak nie śpiewał o kolejkach, które dla Białoszewskiego były najbardziej charakterystycznym zjawiskiem początku lat 80. Historia złożyła naród do grobu — życie ustawiło ludzi w ogonach. Stało się dosłownie po wszystko, o czym trudno dowiedzieć się z wierszy zebranych przez Danutę Dąbrowską w jej antologii.

KICIA KOCIA

Pan tu czeka na tramwaj?

PAN

Na bony na kaloryfery.

GŁOS

To po chleb, nie po ogrzewanie.

DRUGI GŁOS

Miało być po dżem.

KICIAKOCIA

A do spowiedzi gdzie? [...] [s. 146]

pyta Kicia Kocia tonąc w śniegu, na rok przed wybuchem stanu wojennego. Białoszewski z upodobaniem odtwarza potoczną świadomość Polaków wyrażaną w kolejkowych dialogach. Interesuje go ten niezwykle zlepi codziennego zabiegania, plotki, biernie przyjmowanej lub wyszydzanej propagandy, wzmożonej religijności i mitu narodowej ofiary. Dlatego jednym uchem słucha wieszczów, drugim zaś otorbionych bab:

Czy panią SW męczy? Bo mnie nie męczy.

— mnie męczy

- mnie nie męczy
- mnie męczy. A co to „SW”?
- stan wojenny
- mnie męczy
- a mnie nie męczy [s. 173]

Męczeństwo? Owszem, ale takie zwykłe, jak ból żylaków. „SW” – skrót często stosowany przez Białoszewskiego – kojarzy się tu z nazwą jakiejś starszej choroby, a nie z wojną, o której jedna z bab zdaje się nawet nie wiedzieć. Białoszewski troszczy się o jej spuchnięte nogi, ale trywializuje stan wojenny. Być może dlatego, że sam przeżył prawdziwą wojnę, taką z nalotami i bombami, które spadały na głowę. Jeden z odcinków *KKK* poeta nazwie *Bomby*, przy czym mowa będzie w nim o bombach zegarowych, które ktoś podrzucił lub nastął „z hen, zdalnie.” Białoszewski w tym świetnym skeczu ośmiesza oficjalną propagandę zagrożenia, a zarazem subtelnie sygnalizuje, że stan wojenny w gruncie rzeczy niewiele ma z wojną wspólnego. Poeta z pewnością wiedział o ofiarach milicyjnych represji, a jednak jedyny ślad jego politycznego i moralnego zaangażowania to skecz *Bohaterka*, z którego dowiadujemy się o internowaniu Sybilli Grochowskiej. Oto jak skończyła się ta niebezpieczna historia:

SYBILLA GR.

Wzięli mnie za zasłużoną ciotkę ZMP, KOR-u i „Solidarności” z przystępem do komunii... Bu-da pędzi. Ja w niej sama. Zaczęłam tłuc butlami z mlekiem o przegrodę. Stanęli. Wtedy ja na siebie chlup! dwie torby czerwonej mrożonki i na podłogę – w trupa. [...] raptem jak się nie zerwę! Jak spieprzali! Umylam się śniegiem na Grochowskiej. Cha cha cha! [s. 157]

Nieco teatralny ten śmiech... Wydaje się jednak, iż Białoszewski nie drwi z ofiar stanu wojennego, ale z mitu narodowego męczeństwa, którego nie był w stanie przyjąć za wykładnię losu własnego i ludzi żyjących w tym niszczącym kraju. Poeta ośmiesza uczestników wojny, w której aresztuje się kobietę „za torbę” pełną nawet nie ulotek, ale worków z mrożonką. Żołnierze – w wierszu Rymkiewicza kaci narodu – w opowieści Sybilli są zwykłymi, tchórzliwymi funkcjonariuszami. Nieprzypadkowo tę uliczną potyczkę wygrywa baba – w poezji Białoszewskiego uosobienie życiowej energii i sprytu – a na dodatek ciotka, chciałoby się powiedzieć, rewolucji. Po pierwsze jej życiorys – dowcipny skrót typowej biografii polskiego inteligenta – nie mieści się we wzorze niewinnej ofiary, chyba że wyłączymy inteligencję z kategorii narodu. Po drugie ta typowa biografia, wyznaczana

czasem zdrady i czasem odkupienia, w recepcji Białoszewskiego stanowi kolejną, zewnętrznie kształtowaną formę świadomości społecznej. W jego geście trywializacji stanu wojennego kryje się więc przede wszystkim niechęć do zbiorowych mitologii.

Jeszcze w czasach Sierpniowej euforii Kicia Kocia wołała w swoim *Od-czycie*:

Korzystam z wolności słowa
Kochani! Kochane!
Oddzielność się skończyła.
Zabija nas bezustanna bomba łańcuchowa społeczności.
(schodzi z mównicy). [s. 152]

Charakterystyczne to zastrzeżenie na wstępie. Białoszewski doskonale rozumiał rolę mitologii społecznej w wydarzeniach roku 1980. Mimo to, gdy tylko wolność została odzyskana — przynajmniej wolność słowa — natychmiast upomina się o prawo do prywatności. Trudno się zresztą dziwić, skoro Kicia Kocia nie jest pewna nawet tego, czy po śmierci warto łączyć się z „duszą świata”. Z S. O., czyli z Sądu Ostatecznego, na którym zebrały się tłumy, ostentacyjnie wychodzi. Za to chętnie nawiedza ludzi w niedzielne południe, by ich nawracać na Yogę. Wędrówki „nawracaczy”, tajemniczycy ciotek, które podrzucają ulotki i łańcuszki do św. Antoniego, to oczywiście jeszcze jeden „donos” tamtej rzeczywistości. Jakże jednak istotny dla zrozumienia postawy Białoszewskiego, który z zainteresowaniem słucha przepowiedni o końcu świata: „Zbliża się dzień... gdy świat się wywróci swoją podszewką na wywrót siebie...”, ale ignoruje narodową apokalipsę.

Dla Białoszewskiego liczył się przede wszystkim bezpośredni kontakt z ludźmi, nie zapośredniczony przez jakikolwiek system symbolicznej komunikacji. Ale czy jest to możliwe? Projekt ten należy raczej zaliczyć do poetyckiej utopii „stróża” codzienności, który przez wiele lat próbował ją „notować”, choćby w formie ułamkowych dialogów wyjętych z zasłyszanej rozmowy. Jednak nieufność Białoszewskiego wobec gotowych schematów opisywania i interpretowania rzeczywistości pozwoliła mu w stanie wojennym zająć wyjątkową pozycję uczestniczącego świadka. Pozostając w centrum wydarzeń, Białoszewski — polski poeta współczesny — nie próbuje kształtować zbiorowej świadomości, ani narzucać swoich poglądów. Owszem, aktualizuje sche-

maty zbiorowego myślenia i zachowania, ale czyni to głównie po to, by się im przyjrzeć, a potem delikatnie „rozbroić”:

GŁOWA NA SZTYLECIE

(trudem):

Litwo, ojczyzno moja...

(zmienia ton na energiczny)

Polskę

sprzedali

za beczkę złota

ale ich oszukali

zaraz pod wierzchem

(słabnie)

było sztu – czne

ma – sło [s. 143]

W czasach kryzysu kartkowego Białoszewski po prostu nie potrafi wejść w rolę poety, który głosi klęskę, zaświadcza o zdradzie i wiesz czy zmartwychwstanie. Autor cyklu prześmiewczych skeczy raczej „widzi i opisuje” wojenną codzienność, która dzięki zastosowaniu kabaretowej konwencji zyskuje jego zdaniem właściwe sobie proporcje: „Przechodniu, powiedz Sparcie,/ jak zdrożało żarcie”. Poeta nie stroni przy tym od autoironii. Oto jak bohaterki kabaretu reagują na wybuch S.W.:

BŁ. SIWULA

módlmy się do wszystkich bóstw o male nic złego (padają rzędem we cztery, głowy do podłogi, antyglowy wypięte).

Tak zachowaliby się pewnie przyjaciele Kubusia Puchatka na wiadomość o zbliżającej się burzy. Ale przecież zwierzątka wychodzą czasem ze swoich domków i wiedzą co nieco o społecznych nastrojach:

BŁ. SIWULA

(antyglowa w dół, głowa w górę)

chyba że zaprotestujemy [s. 155]

Wszystkie natychmiast „odstają od podłogi”, jednak dziecięca przekora, która wcześniej podsunęła im koncept modlitwy na wspak, tym razem realizuje się w pomyśle „stanu pokoju” wewnętrznego i zewnętrznego. Na ulicach pojawiły się czołgi, a Kicia Kocia z Sybillą Grochowską chowają się po prostu w szafie, by medytować. Mieszkanie w szafie – znany psychoanalitikom symbol ucieczki przed niebezpieczeństwem – doskonale wyraża typowy dla tamtego okresu stan nie-

pewności i wewnętrznej emigracji. Poeta jednak świetnie pamięta, do czego służyły podczas prawdziwej okupacji przepastne szafy – jego matka ukrywała w mieszkaniu Żydówkę – dlatego także pomysł na zamanifestowanie własnej „prywatności” ogrywa kabaretowo.

Jarosław Marek Rymkiewicz w rozmowie poświęconej Mickiewiczowi tak komentował sytuację twórców piszących w stanie wojennym:

Kiedy nasze tutejsze istnienie jest przez coś zagrożone – mam na myśli rok 1832, jak rok 1982 czy 1983 – szukamy różnych sposobów na przeżycie tego nieszczęścia [...] Próbujemy zachowywać się patetycznie z taką oto myślą: może to nam umożliwi godne przetrwanie. Albo próbujemy zachowywać się ironicznie z tą samą myślą: może właśnie w ten sposób uda nam się naszą godność obronić?⁸

W tonacji patetycznej zabrzmiał *13 grudnia* – wiersz-widzenie, lament i apel poległych napisany niejako na otwarcie stanu wojennego. Białoszewski „na zamknięcie” S.W. śpiewa melancholijny romans z PRL-owskim konkretem:

Zza lady anioł stróż...

[...]

krzyknął „zamyka się!”
i choć wszystkiego brak
nie wypuścimy wszak
stąd wcale cię! [s. 171]

4. W monologach Kici Koci jeszcze sprzed wybuchu stanu wojennego łatwo zauważyć rozterki poety osobnego, który jest świadkiem odradzania się świadomości społecznej. W wierszu *Ćmołek* Kicia Kocia opowiada o tajemniczych ćmach, które zaległy się w płatkach owsianych:

Coś miga, skrzy:
ćmy.

Mój na to wgląd:
w owsianych płatkach
ćmie gniazda. [s. 153]

Chociaż, może to tylko nerwica? Znajomy Kici Koci wyjaśnia:

To coś nowego
[...]

⁸ *Mickiewicz czyli wszystko. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa*, Warszawa 1994, s. 132.

I to u ciebie, i dobrze.
Uczeni jeszcze nie wykryli,
nie nazwali,
to coś prywatnego,
nim się rozłęgnie w coś ach, społecznego. [s. 153–154]

Kicia Kocia boi się po prostu, iż może ulec „społecznemu”, które po Sierpniu zdominowało wszystkie sfery życia. Jej obawy były uzasadnione. Zauważmy, że Białoszewski, jakby niechcący, przez zwykłą zbieżność brzmienia, przemycyca w swoim wierszu symbol religijny, jakże bliski romantykowi. Wyrażenie „ćmie gniazda” musi skojarzyć się z „ćmiącą gwiazdą”, która miga i rozsiewa ćmy — iskry. Jak gwiazda betlejemka, gwiazda zaranna czy jutrzienka nadziei... Czyżby ta kuchenna metafora, kryjąca w sobie bożonarodzeniowe przesłanie, mówiła nam coś o narodzinach wolności? Nie wykluczone. Oto więc w sferze jak najbardziej osobnej — w poetyce — załęgło się Białoszewskiemu „społeczne”, wolne na dodatek od ironii. Właśnie ten fakt staje się przyczyną lęku Kici Koci, nie zaś niepewna sytuacja zewnętrzna. Mówi się wszak o nadchodzącej wojnie...

Białoszewskiemu nie udało się uniknąć „społecznego” — w końcu sam kabaret jako reakcja na wydarzenia 1981 roku, a potem na stan wojenny był jego przejawem. Chodzi jednak o coś więcej. Otóż wydaje mi się, że poeta, dystansując się od romantycznej symboliki ofiary, która zdominowała ówczesną świadomość Polaków, w sposób dla siebie zupełnie naturalny aktualizuje inny fragment narodowej mitologii. Zauważmy, iż stara, schorowana kobieta taszcząca do domu ciężkie torby, to w *Kabarecie Kici Koci* osoba zupełnie realna, a zarazem postać symboliczna — personifikacja zmęczonego narodu ustawionego w ogony. Narodu? W kolejkach stały przede wszystkim kobiety — matki Polki...

Mit Matki Polki, wiąże się bezpośrednio z kultem Matki Boskiej Królowej Polski. Oddany jej pod opiekę naród stał się w XVII wieku przybrany dzieckiem Maryji, by po utracie niepodległości zająć w zbiorowej świadomości Polaków miejsce jej prawdziwego syna. Matka wstawiająca się za narodem u Boga, stała się Matką Bolesciwą, oplakującą jego męczeństwo i śmierć. Wzór ten znajduje swoją realizację w romantycznej poezji powstańczej, ujawniając niekiedy najbardziej podstawowy wymiar kultu kobiety doświadczającej śmiercią syna. Po zgonie Jezusa Matka opatruje jego nieżywe ciało, składa je do grobu, ale jednocześnie gotuje strawę jego uczniom, jest przy nich

w najtrudniejszym czasie. Stanowi więc symbol cierpienia, ale także ocalenia, przetrwania i – samego życia.

Opiekuńcza matka – choć w rzeczywistości także ciotka, a nawet kilka ciotek – jest, obok samego poety, najważniejszym bohaterem całej twórczości Białoszewskiego. Fakt ten ma z pewnością swoje uzasadnienie w psychologii poety – homoseksualisty przez całe życie poszukującego duchowego i materialnego wsparcia u kobiet. Ich obraz, zwłaszcza we wczesnej twórczości Białoszewskiego, zyskuje niekiedy wymiar archetypowego symbolu. W jednym ze spektakli w „Teatrze na Tarczyńskiej” pojawia się postać Wielkiej Matki – Panny Bozi z wczesnych ballad Białoszewskiego i jednocześnie ukochanej ciotki poety, która ratuje go przed śmiertelnym niebezpieczeństwem, wprowadzając w dojrzałe życie. Po latach obraz ten, w opowieści poety, stanie się częścią zupełnie realnej sytuacji śmiertelnego zagrożenia. W 1944 roku, podczas bombardowania warszawskiej Starówki, strop piwnicy, w której ukrył się Białoszewski, zaczął niebezpiecznie pękać. Przerażeni ludzie zbili się w gromadę. Nagle, w ciemnościach, rozległ się głos starej kobiety modlącej się słowami psalmu. Poeta wierzył, że ta modlitwa uratowała go wtedy od śmierci. O swoim cudownym ocaleniu wspominał potem w opowieści poświęconej autorowi *Pana Tadeusza*.⁹ Tak tworzył się jego mit osobisty, dzięki któremu Białoszewski – w zgodzie z własną wrażliwością i wewnętrzną biografią poety – będzie aktualizować mit grupowy.

Jakże istotne, że ten najważniejszy wiersz w życiu poety – psalm w tłumaczeniu Karpińskiego – wypowiedziała właśnie „stara kobieta w płaszczu”. Jedną z tych, które razem z ciotkami Białoszewskiego, zdobywały wodę i żywność w gruzach płonącej Warszawy. Te same kobiety poeta spotykać będzie podczas swoich wędrówek po warszawskich cmentarzach, do nich będzie jeździł kolejką WKD w chwilach wewnętrznego zagubienia, to one będą się nim opiekować podczas kolejnych pobytów w szpitalu, z nimi będzie rozmawiał na klatce w swoim „mrówkowcu” na Chamowic. Ciotki, pielęgniarki, dozorcynie, przyjaciółki i znajome profesorki z IBL-u. Były dla Białoszewskiego kimś w rodzaju akuszerki rzeczywistości. Wyznaczają paradygmat jego poetyckiego świata, ukryty w niezliczonych domowych i kuchennych metaforach poety. Kobiety, „stare klabzdry”, jak

⁹ M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967 nr 6.

nazwie je w *Kabarecie Kici Koci* starzejący się także poeta, strzegą jednocześnie najważniejszych dla Białoszewskiego wartości, jakimi są opiekuńczość, wytrwałość, bezpośredni i naturalny stosunek do życia. Afirmacja życia, rozumianego jako ciągle doglądanie rosnącego pod przykryciem, świątecznego ciasta, skłoniła w końcu Białoszewskiego do literackiej transgresji — poeta w *Kabarecie Kici Koci* zmienił przecięź pleć. Stał się jedną z polskich bab, dzięki którym ten kraj — nie raj, „prujący się jak stara pierzyna”, jakoś trwał. Skecz, z którego pochodzi to charakterystyczne dla Białoszewskiego porównanie, jest w pewnym sensie odpowiedzią daną Rymkiewiczowi. Z rozprutej pierzyny uciekają pióra–duszyczki. Czy są to dusze ludzi zabitych? Raczej opętanych. „Nie gub się, duszyczko / za dużo was / nie będziecie zbawione” — woła Kicia Kocia łapiąc ulatujące piórka. Ściąga dusze na ziemię i „szpuntuje pierzynę szpagatem”.

W jednym z ostatnich skeczy kabaretu Białoszewskiego Kicia Kocia wybiera się gdzieś daleko, samochodem. Nieprzypadkowo towarzyszy jej męczczyzna.

STRESA

Dokąd się udajecie?

KICIA KOCIA

Do Wólki Węglowej otwierać groby.

STRESA

(jęk)

O Matko Ludowa.

KICIA KOCIA

Symbolicznie.

STRESA

Na szczęście.

KICIA KOCIA

Umarli żyją.

My nie żyjemy.

STRESA

Nie odwrotnie?

KICIA KOCIA

Odwrotnie niż odwrotnie.

I znów odwrotnie.

STRESA

To nie za trudne?

KICIA KOCIA

To tylko rodzaj czasu. Pleć czasu. [s. 174]

Dla poetów, którzy po 13 grudnia otwierali groby, by ujrzeć w nich umierającą od dwóch stuleci ojczyznę, stan wojenny był rodzaju męs-

kiego – oznaczał walkę i ofiarę. Poeta, który sens swojego przesłania zamykał w dziecięcym przejęczeniu, z Matki Boskiej czyniąc Matkę Ludową, ten sam trudny czas rozpoznawał jako cierpliwą i mądrą kobietę, która wszystko przetrzyma. Mit Matki Ludowej, wyrażony „odwrotną” formułą „umarli nie żyją, my żyjemy”, Białoszewski wysnuł z samej rzeczywistości końca „prującego się” PRL-u, docierając jednocześnie do najniższych „archaicznych” pokładów ludzkiej egzystencji i własnej psychiki. W jego prześmiewczym, a zarazem melancholijnym kabarecie mit Matki stał się naturalnym i jakże potrzebnym dopełnieniem mitu narodowej ofiary. Właśnie dlatego w antologii poezji stanu wojennego, tuż obok wiersza Jarosława Marka Rymkiewicza, powinna znaleźć się piosenka Kici Koci:

ten stan wojenny
nie jest niezmienny
bo powszednieje
i się starzeje
aż posiwieje
tak biedaczysko
że wszędzie wszystko
zwszystkojednieje. [s. 171]