


KATARZYNA CUDZICH-BUDNIAK
Uniwersytet Jagielloński

 <https://orcid.org/0000-0001-5002-384X>



„Śpiewające wiersze” z *Kabaretu Kici Koci* w autorskim wykonaniu Mirona Białoszewskiego

STRESZCZENIE

Tekst stanowi część powstającej rozprawy doktorskiej na temat perspektywy audialnej w twórczości Mirona Białoszewskiego. Na przykładzie wybranych wierszy z cyklu *Kabaret Kici Koci* autorka próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak kwestia głosowej realizacji utworów przez poetę (nagrania zarejestrowane były na użytek domowy i są dostępne w Pracowni Fonicznej Muzeum Literatury w Warszawie) wpływa na odbiór wierszy zapisanych. Nie bez znaczenia na interpretację pozostaje również fakt autorskiego wykonania wierszy niewybranych przez Białoszewskiego do tomów *Rozkurz czy „OHO” i inne wiersze* (zostały zamieszczone dopiero w 2017 roku w zbiorze *Świat można jeść w każdym miejscu*) czy też choćby *Piosenki placu do tańca*, która nigdy nie została zapisana przez autora. Praca nawiązuje do koncepcji poezji „głośniejszej”, „gadanej”, realizowanej głosowo, która – w przekonaniu Białoszewskiego – tylko w ten sposób osiągała swoje „pełne bycie”.

Słowa kluczowe

Miron Białoszewski, *Kabaret Kici Koci*, intermedialność, audialność, konkretyzacja głosowa, wykonanie autorskie

**“Singing Poems” from *Kabaret Kici Koci* in an Authorial Performance
by Miron Białoszewski**

The text is part of a doctoral dissertation which is being written on the subject of auditory perspective in the works of Miron Białoszewski. On the example of selected poems from the series titled *Kabaret Kici Koci*, the author attempts to answer the question of how the issue of the poet's voice interpretation of his works (the recordings were made for home use and are available in the Audio Department of the Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw) affects the reception of recorded poems. Not without significance for the interpretation is also the fact of the author's performance of poems not chosen by Białoszewski for the volumes titled *Rozkurz* czy „OHO” i inne wiersze (were only included in 2017 in a collection titled *Świat można jeść w każdym miejscu*) or *Piosenka placu do tańca*, which was never written down by the author. The work refers to the concept of “loud” or “spoken” poetry, realised through voice, which – in Białoszewski's opinion – was the only way to achieve its “full being”.

Keywords

Miron Białoszewski, *Kabaret Kici Koci*, intermediality, audibility, voice concretisation, authorial performance

1.

Na *Kabaret Kici Koci* Mirona Białoszewskiego składają się wiersze powstałe w latach 1975–1983. To dzieło nie posiada osobnej książki, w której wszystkie wiersze z serii byłyby zebrane w jedną całość, utwory są bowiem rozproszone w różnych tomach: od *Rozkurzu*, przez „OHO” i inne wiersze, aż do *Świata [który] można jeść w każdym miejscu*¹. U tego autora taki chaotyczny, niemalże łamigłówkowy, zamysł artystyczny nie dziwi. Wielu badaczy podkreślało rolę dziecka w jego twórczości², czy to w doborze języka, czy to w sposobie postrzegania świata, czy właśnie w nieco zabawowym stosunku do literatury, pisania i życia w ogóle. Sam poeta w jednym z programowych szkiców ujmuje to tak: „W moich wierszach jest wiele różnych spraw, obok smutku, dużo humoru, zabawy i słowno-znaczeniowej, i innej”³.

¹ Posługuję się następującymi wydaniem: M. Białoszewski, *Rozkurz*, Warszawa 2015; M. Białoszewski, „OHO” i inne wiersze, Warszawa 2017 oraz M. Białoszewski, *Świat można jeść w każdym miejscu*, Warszawa 2017.

² Zob. przede wszystkim rozdział „W stronę języka dziecięcego” w książce Stanisława Barańczaka (S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016). Ponadto Jacek Łukasiewicz mówi o „dziecięcej naiwności”, „dziecięcej świeżości”, ale i – jako konsekwencji – „dziecięcych lękach” (J. Łukasiewicz, *Prolegomena do leżenia na łóżku*, [w:] tenże, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963, s. 49). Z kolei Czesław Miłosz taką postawę nazwie „pierwotnym i dziecięcym – stosunkiem do świata” (Cz. Miłosz, *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*, „Kultura” [Paryż] 1956, nr 10/108, s. 469), a Mateusz Werner wspomni o „dziecięco-naiwnej świadomości” (M. Werner, *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4, s. 74).

³ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu*, [w:] tenże, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976, s. 9.

Z zabawowym stosunkiem do literatury obecnym u tego poety wiąże się również rola, jaką do odegrania ma odbiorca⁴. Krytyka często mówiła o Białoszewskim jako o tym, który wymyśla nam rebusy i gry językowo-literackie, a jak już odkryjemy wszystkie znaczenia, wyjdzie nam wynik⁵. Wiele mówi się właśnie o grach słownych⁶, ale też czytamy o „grze w potoczność”⁷, „grze między znaczeniem, formą graficzną i brzmieniem”⁸, „grze pomiędzy złudzeniem prawdy a jawnym zmyśleniem”⁹. Są jednak badacze, którzy wyrażają sprzeciw wobec takiego zero-jedynkowego spojrzenia na twórczość Białoszewskiego, udowadniając, że na zabawie się nie kończy, bo przecież idzie o coś więcej¹⁰. Mamy więc tutaj do czynienia z charakterystyczną dla tego poety wieloznacznością recepcji. Autor *Rachunku zachciankowego* to poeta aporii. Niejako mimochodem udawało mu się realizować wizję, której główną ideą było „zamienianie brzydoty w piękność, z dysharmonii robienie nowej harmonii”¹¹. To na styku różnych sprzecznych jakości powstaje oryginalna twórczość. Forma jest tu jedynie wypadkową treści, co przyznał sam poeta w wywiadzie ze Zbigniewem Taranienko: „Zależało mi naprawdę na przekazaniu t e g o , c o b y ł o [podkr. K. C.-B.], na treści. Nie dbałem o formę”¹². O potrzebie realizowania wizji rzetelnego

⁴ Romuald Cudak zakłada, że „praktyka pisarska Białoszewskiego stanowi także wyraz neoawangardowych tendencji do sprowadzania roli artysty do technika i majsterkowicza, redukcji aktywności twórczej do wyboru i obróbki, powierzania odbiorcy aktu dokończenia dzieła” (R. Cudak, *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999, s. 53), zaś w książce Henryka Pustkowskiego czytamy o „wieloznaczności motywowanej, gotowej w każdej chwili do rozszyfrowania” (H. Pustkowski, *Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz*, [w:] tenże, *Gramatyka poezji?*, Warszawa 1974, s. 79).

⁵ Pisała o tym m.in. Anna Świrek: „Odbiorca wciągnięty w autorską zabawę, by w pełni w niej uczestniczyć, musi rozpoznać reguły gry” (A. Świrek, *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997, s. 25).

⁶ Por. np. Jarosław Fazan: „Językowa gra aliteracjami oraz podobieństwem brzmieniowym słów o przeciwnym znaczeniu odkrywa przestrzeń dla poezji. Dziwaczne i niezwykle wyszukane zabawy słowami koncentrują się na zacieraniu różnic między biegunowo różnymi jakościami” (J. Fazan, *Ale ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998, s. 102).

⁷ P. Sobolczyk, *Język potoczny Białoszewskiego w przekładzie*, [w:] *Między oryginałem i przekładem XII. Głos i dźwięk w przekładzie*, red. J. Brzozowski, J. Konieczna-Twardzik, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2006, s. 85.

⁸ J. Fazan, *Ale ja nie Bóg...*, s. 107.

⁹ E. Winiecka, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006, s. 215.

¹⁰ Tu warto przywołać na przykład słowa Anny Sobolewskiej: „W życiu i pisaniu Mirona Białoszewskiego zabawa była nie tylko rozrywką, ale czymś więcej – jego własnym projektem egzystencjalnym” (A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 32) i jeszcze: „Wielu czytelników nie dostrzegало, że jego strategia zabawy językiem, parodii, dowcipu jest rozumiana jako obrona własnego «ja» i własnego widzenia świata przed fałszywym określeniem. Dowcip jest próbą ujęcia własnego losu, własnego stosunku do spraw ostatecznych – z dystansu i w zabawie” (tamże, s. 42–43), a także Tadeusza Sobolewskiego: „Prosto ze swojej zabawy, która była jego życiem, zabawy, którą nieraz wytykano, której mu zazdrozczono, potrafił przejść do rzeczy ostatecznych. [...] W tym, co wydawało się w jego życiu niepoważne, frywolne, dziecinne, nagle okazało powagę, konsekwencję do samego końca” (T. Sobolewski, *Szaman*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrała H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 233).

¹¹ M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu...*, s. 9.

¹² M. Białoszewski, *Szacunek dla każdego drobiazgu*, rozm. przepr. Z. Taranienko, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986, s. 398.

odwzorowywania rzeczywistości mówiono często, podkreślając jego równie kreatywny, co realistyczny wymiar. „Zadyszany kronikarz codzienności”¹³ – jak powie Józef Baran – cenił to, co realne. Czy zatem traktowanie dorobku Mirona Białoszewskiego jako przykładu dzieł realistycznych jest zasadne?

Pytanie odnieśmy już bezpośrednio do utworu będącego tematem niniejszego wywodu: czy zatem *Kabaret Kici Koci* można uznać za tak zwane „świadczenie epoki”¹⁴? Z jednej strony mamy głosy, w których przypisywane jest mu wręcz „werystyczne przedstawienie” rzeczywistości¹⁵, a jego cel upatruje się w „utrwaleniu i komentowaniu polskiej codzienności początku lat 80.”¹⁶, z drugiej – słyszymy apel o ostrożność¹⁷ i zwrócenie uwagi na to, że „historia dla Białoszewskiego to nie zbiór realnych faktów, ale przebie-ranka”¹⁸. Jak wobec tego pogodzić dwa tak odmienne spojrzenia na ten problem? Czy możliwa jest odpowiedź na pytanie Dariusza Pawelca o wartość poznawczą modelu świata Białoszewskiego: „czy wyraża on schemat rzeczywistości, czy jej interpretację?”¹⁹

Krystyna Pietrych zauważa, że:

[Białoszewskiego] nie interesuje Historia pisana wielką literą, interesują go historie osobne, indywidualne – wielość tych równorzędnych i symultanicznie dziejących się historii, zdawać by się mogło tak nieistotnych w tym dziejowym momencie, jak np. smażenie placków kartoflanych ze śliwkami²⁰.

Miron Białoszewski pisze sumę małych historii i z nich tworzy Historię. Literatura ta powstaje na styku tego, co publiczne i prywatne. Tak samo powstał *Kabaret Kici Koci*. Jego genezę Białoszewski opisuje w nagraniu²¹

¹³ J. Baran, *Mistrz Miron i pani gość*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie...*, s. 327.

¹⁴ Jacek Kopciński w tekście *Stare klabzdry na wojnie. „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego* powołuje się na antologię poezji stanu wojennego (*Zielona wrona. Antologia poezji okresu stanu wojennego*, wybór, wstęp D. Dąbrowska, Gdańsk 1994) i zauważa, że poezja Mirona Białoszewskiego nie została tam uwzględniona, bowiem nie jest to utwór mieszczący się „w konwencji poezji politycznej i patriotycznej” (J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie: „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1). Kwestię *Kabaretu Kici Koci* na tle poezji okresu PRL zajmuje się też Dariusz Pawelec (D. Pawelec, *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994).

¹⁵ D. Pawelec, *Lingwiści i inni...*, s. 69.

¹⁶ J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie...*, s. 62.

¹⁷ „Traktując literaturę jako świadectwo, trzeba być ostrożnym. W poezji Białoszewskiego, o której mówi się, że jest niewyczerpanym źródłem wiedzy o codziennych sposobach bycia człowieka, że z fotograficzną dokładnością potrafi zatrzymać ulotne fragmenty ludzkiej egzystencji – w tej właśnie poezji jest wiele białych plam, miejsc, których poeta po prostu nie chciał widzieć” (M. Werner, *Jak można dziś mówić...*, s. 88).

¹⁸ Tamże, s. 89.

¹⁹ D. Pawelec, *Lingwiści i inni...*, s. 70.

²⁰ K. Pietrych, *Białoszewski (nie)zaangażowany. Rekonesans*, [w:] *Formy zaangażowania: pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Łódź 2017, s. 221. Kilkadziesiąt lat wcześniej na podobną kwestię zwrócił uwagę Michał Głowiński (M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 338).

²¹ Nagranie znajduje się w Pracowni Fonicznej Muzeum Literatury, a w 2013 roku zostało wydane przez Bólt Records na płycie *Białoszewski do słuchu vol. 2*.

stworzonym na użytek domowy, na którym wykonuje te – jak sam je nazywa – „śpiewające wiersze”²². Poniżej przytaczam niepublikowaną dotąd wypowiedź poety:

Jak powstał *Kabaret Kici Koci*? Zupełnie niechcący, a może chcący, tylko moja podświadomość czekała na okazję teatralną. Teatralną to znaczy dramatyczno-aktorską, że pisać i to od razu można wykonywać, bo o to mi chodzi, dlatego ja obrażony nie chodzę do teatru. Była w moim towarzystwie, jest nadal, taka poetka. Chciałem ją nastraszyć, trochę jej zrobić na złość, i powiedzieć, że jest druga poetka w tym towarzystwie. No, pomyślałem, kto... Kicia Kocia. Przyjdę do tej znajomej poetki, zaprzyjaźnionej, i powiem, że Kicia Kocia pisze wiersze. Ale jaki dowód na to... Muszę napisać te wiersze. Więc zacząłem przymierzać. Jakie wiersze Kicia Kocia... Chyba takie jak piosenki, duże litery, pisane i śpiewane. Zacząłem się bawić, rozbawiłem się, aż wyjechałem tramwajem na Bielany. I tam chodziłem po lesie, śpiewałem i p r z y m i e r z a ł e m [podkr. K. C.-B.] te teksty²³.

I tak jak o powołaniu do życia tej osoby decydowały względy osobiste (o ile wierzymy autorowi), tak już fakt, że do opisu otaczającego świata w czasie stanu wojennego wybiera on Kicię Kocię zapewne nie jest przypadkowy²⁴. To właśnie dzięki nie do końca poważnej bohaterce możliwe jest opowiadanie o rzeczywistości w krzywym zwierciadle, a tym samym osvajanie jej, na co zwraca uwagę kilku badaczy²⁵, jak choćby Krystyna Pietrych, gdy mówi o „odczynianiu grozy realnego świata”²⁶, czy Anna Sobolewska, określając tego typu zabiegi próbą „zamiany katastrofy w poezję”²⁷. Bardzo szczegółowo ideę tę uchwycił – już w kontekście *Kabaretu Kici Koci* – Jarosław Fazan:

Dla Mirona Białoszewskiego forma kabaretu najlepiej nadawała się do przekazania doświadczenia zagrożenia życia. Śmiechem rozbrajała grozę, oswajała naznaczoną lękiem sytuację; t e a t r a l i z u j ą c [podkr. K. C.-B.]

²² M. Białoszewski, *Tajny Dziennik*, Kraków 2012, s. 547.

²³ Historię tę opowiadają także Anna i Tadeusz Sobolewscy (A. Sobolewska, T. Sobolewski, *Nie mogę kotysać się razem ze wszystkimi*, rozm. przepr. J. Majcherek, „Teatr” 1993, nr 5). Odnosi się do niej również sam Białoszewski w wywiadzie z Marią Janion (M. Białoszewski, *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka. Z nieograniczoną odpowiedzialnością*, rozm. przepr. M. Janion, oprac. M. Adamiec, „Punkt” 1980, nr 10).

²⁴ Mowa o dwóch różnych częściach cyklu: pierwszy cykl to ten powstały „przypadkiem”, drugi już stanowi celową kontynuację.

²⁵ Kopciński dodaje, że „Białoszewski w tym świetnym skeczu ośmiesza oficjalną propagandę zagrożenia” (J. Kopciński, *Stare klabzdry na wojnie...*, s. 68), a Barańczak ujmuje to następująco: „Komizm, który rozbraja przemoc; który ośmiesza nie kolejkowe i poezjotwórcze wysiłki Kici Koci, lecz rzeczywistość do tych wysiłków zmuszającą” (S. Barańczak, *Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] tenże, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, s. 613. Pierwotnie tekst został zamieszczony w książce Stanisława Barańczaka *Przed i po. Szkice o poezji krajowej przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych*, Londyn 1988).

²⁶ K. Pietrych, *Białoszewski i PRL*, [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010, s. 57.

²⁷ A. Sobolewska, *Maksymalnie udana egzystencja...*, s. 25.

rzeczywiste przeżycia, obiektywizowała je i oczyszczała z egzystencjalnej grozy, a wreszcie chroniła pisarza przed sentymentalnym cierpiętnictwem²⁸.

Fazan wspomina o teatralizacji, będącej kluczową kategorią dla działalności Mirona Białoszewskiego. Zwróćmy uwagę na to, że *Kabaret Kici Koci*, przynajmniej pierwsza jego część, został napisany i wykonany niejako równocześnie. W cytowanej wcześniej wypowiedzi Białoszewski podkreśla różnicę między działalnością dramatyczno-aktorską a teatrem jako takim, gdyż idzie mu o możliwość wykonania dzieła od razu, *ad hoc*, to znaczy „sprawdzenia sobą”, wypróbowania, czy też „przymierzania” go na bieżąco i na żywo. Zatem mamy tu kilka etapów: stworzenie i wykonanie dzieła, nagranie go *post factum* (gdyby ów „człowiek audiowizualny”²⁹, jak określa go Mikołaj Gliński, miał przy sobie telefon komórkowy lub dyktafon, na pewno nagrałby wszystko od razu), a dopiero na samym końcu zapisanie – czy też przepisanie? – i wydanie utworów.

2.

Jakiego typu to było „przymierzanie”? Nie chodzi jedynie, jak można by przypuszczać, o czytanie tych utworów na głos. Sygnały o „śpiewaniu Kici Koci” pojawiają się kilkakrotnie u poety w różnych miejscach³⁰, ale także ich ślady odnajdujemy u innych komentatorów jego twórczości³¹. Maria Janion w rozmowie z pisarzem³² dźwiękowe wykonanie Białoszewskiego nazywa „dodatkowością”. Nie wnikając na tym etapie w teoretyczno-badawcze niuanse związane z głośną interpretacją dzieł, odnotuję tu jedynie, że określenie Janion wyraźnie sytuje działania Białoszewskiego po stronie badaczy traktujących dźwiękowe realizacje jako przydatne, nie zaś konieczne. Dodatek, czyli coś, co może być, a nie musi. Warto jeszcze zanotować, że autorka *Krytyki fantazmatycznej* określenie „dodatkowość” opatrzyła komentarzem „jakby to pan powiedział”. Pytanie jednak brzmi, czy według Białoszewskiego faktycznie mamy do czynienia z jakością *de facto* zbędną, albo inaczej: ambiwalentną? Abstrahując od innych pozaliterackich komentarzy aktora *Teatru Osobnego*, wystarczy spojrzeć na odpowiedź, której udzielił w wywiadzie „profesor Misi”:

²⁸ J. Fazan, *Ale ja nie Bóg...*, s. 171.

²⁹ M. Gliński, *Miron – człowiek audiowizualny*, Culture.pl 2014, on-line: <https://culture.pl/pl/artykul/miron-czlowiek-audiowizualny> [dostęp 25.04.2021].

³⁰ Zob. np.: „Śpiewałem Kicię Kocię na paradnym tle” (M. Białoszewski, *Aaameryka*, [w:] *Małe i większe prozy*, Warszawa 2017, s. 249).

³¹ Do faktu „śpiewania” *Kabaretu...* odniósł się na przykład Adam Poprawa: „Informację o śpiewaniu autor zaraz powtarza, chcąc wyraźnie zaznaczyć przeznaczony dla niektórych własnych tekstów kształt realizacji wokalne. To było dla pisarza istotne. Z jego wspomnień o doświadczeniach teatralnych wynika zresztą, że także niemuzyczne wykonanie tekstu wcale nie musi być czymś jednorodnym” [mowa o śpiewaniu-mówieniu – K. C.-B.] (A. Poprawa, *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3, s. 51).

³² M. Białoszewski, *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka...*, rozm. przepr. M. Janion, s. 34.

Bo tak właściwie wiersze Ciotki Anieli były do czytania, a wiersze Kici Koci były do wykonywania. A były wydrukowane prawie niechcący. [...] Ja sobie myślę książka to co innego, a takie pismo to przeleci, to tak jak *libretto* albo jakaś rybka³³.

Ten fragment wypowiedzi autora *Było i było* rzadko bywa komentowany przez krytyków czy teoretyków literatury³⁴. Tu zaś Białoszewski używa wręcz kategorii „libretto” czy „rybka” i bardzo wyraźnie komunikuje, że pismo jest w tej sytuacji wręcz wynikiem przypadku. Sytuuje się więc w pewnym sensie po stronie autorów, którzy widzieli w jego tekstach rodzaj partytury (od Stanisława Barańczaka³⁵, poprzez Jacka Kopcińskiego³⁶ i Andrzeja Hejmeja³⁷, aż do Piotra Bogaleckiego³⁸). Istotniejsze od pisma jest więc wykonanie na żywo, nietraktowane jednak tylko jako „odczytanie” czy „deklamowanie”, ale bardziej jako rodzaj performatywnego – bo ściśle związanego z działaniem, tudzież białoszewskawym „dzianiem się” – wygłoszenia (połączonym z głosem i jego istnieniem w przestrzeni i czasie).

Mamy więc muzyczno-aktorską genezę powstania dzieła, a także jego muzyczno-aktorskie realizacje obok (pomimo?) już istniejącego zapisu. Mamy też sygnały płynące z samego tekstu, zatem jeśli chcemy uszanować tak zwane Ecowskie *intentio operis*, sięgnięcie po interpretację dźwiękową staje się już pewnego rodzaju „odpowiedzialnością”. Jakie to wskazówki wewnątrztekstowe? Wśród wierszy możemy wskazać utwory, które poprzez swoje tytuły wiążą się z gatunkami muzycznymi (przez Jerzego Wiśniewskiego zwane „wierszami-piosenkami”³⁹), jak na przykład *Piosenka na wyjazd* (KKK/R) czy *Piosenka Kici Koci do stanu wojennego* (KKK/O). I tak jak w przypadku tej ostatniej w tekście brakuje informacji, które kierowałyby na wykonanie realnie muzyczne, tak w przypadku na przykład *Melodii na zamknięcie* (KKK/O) mamy do czynienia już z wykonaniem utworu przy fortepianie (zresztą fortepian w części „OHO...” pojawia się kilkakrotnie).

Didaskalia dotyczą zarówno kwestii teatralnych („wchodzi”, „krzyczą”, „wsiada do szafy”, „sunie” etc.), jak i wskazówek muzycznych („intonuje”, „tańczy”, „śpiewają”, „zasiada do fortepianu” etc.). Mamy też odniesienia do konkretnych tytułów piosenek: popularnych, ludowych, jak również związanych z tradycją narodową (*Boże coś Polskę* czy *My pierwsza brygada*). Z kolei

³³ Tamże, s. 34.

³⁴ Badacze najczęściej powołują się na tekst *Mówienie o pisaniu* (M. Białoszewski, *Mówienie o pisaniu...*) czy odczyt *O tym Mickiewiczu jak go mówię* (M. Białoszewski, *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6).

³⁵ S. Barańczak, *Język poetycki...*

³⁶ J. Kopciński, *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.

³⁷ A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, [w:] tenże, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008.

³⁸ P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grzeźczaka*, [w:] tenże, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020. Jako ciekawostkę warto tu odnotować, że książka Piotra Bogaleckiego, w której autor interpretuje wiersze z *Kabaretu Kici Koci* jako wiersze-partytury, powstawała niezależnie i równoległe z niniejszym tekstem.

³⁹ J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004, przyp. 13, s. 43.

w trzeciej odsłonie *Kabaretu...* (KKK/Ś) pojawiają się też kolędy (*Hej kolęda, kolęda, Wśród nocnej ciszy, Chwata na wysokości*), a także odniesienia do muzyki poważnej, jak *Koncert Brandenburski Bacha* (który Kicia Kocia „śpiewa z podrygami”) czy melodia z *Aidy*.

Można zatem wysnuć następującą hipotezę: Białoszewski traktuje muzykę jak wszystkie pozostałe elementy rzeczywistości⁴⁰. Śpiew i taniec są równie naturalne, jak mówienie czy chodzenie, a momentami są wręcz istotniejsze. Wystarczy przywołać na przykład fragment, w którym Kicia Kocia „nagle niepewna” tego, co mówi, przechodzi „w śpiew” (KKK/Ś, s. 279), czy wiersz *Było tak* (KKK/R): w miejscu, w którym powinny pojawić się zwierzenia bohaterki, znajduje się tajemnicze „trallala” (muzyka przyjmuje więc w pewnych momentach formę kamuflażu). Jeśli zatem obecność tych muzycznych elementów jest kluczowa dla tekstu, nie można ich potraktować jedynie jako metaforycznych wstawek, za czym optują zwolennicy czytania dzieł tego autora czysto wzrokowo. Dla pełniejszej – a może wręcz „jedyniej możliwej”? – interpretacji konieczne wobec tego zdaje się prześledzenie autorskich wykonań tekstów Białoszewskiego.

Druga część sekwencji nagrań *Białoszewski do słuchu vol. 2*⁴¹ (pierwszą część stanowią nagrania z kabaretu *Pieśni na krzesło i głos*) rozpoczyna się tak jak pierwszy tom zawarty w *Rozkurzu* – od cyklu nazwanego *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany i robiącej na drutach*. Do pewnego momentu kolejność utworów jest zachowana. Później pojawiają się wybrane numery z tomu „OHO”..., a po następnym komentarzu odautorskim przewijają się teksty z trzech tomów już bez zachowania kolejności (por. Aneks). Wydaje się, że z jednej strony rządzi tu przypadek, z drugiej – wybierane są te bardziej charakterystyczne, zdaniem autora, wiersze. Całość wieńczy *Piosenka placu do tańca*, która nie została zamieszczona w żadnym z tomów⁴², stanowi więc dzieło *stricte* dźwiękowe. Co ciekawe, mamy tu również kilka wierszy, których Białoszewski nie uwzględnił w tomach *Rozkurz* czy „OHO”..., jak na przykład *Kicia Kocia z Zawichostu, Amerykańskie Dziady Kici Koci* czy *Kicia Kocia ogląda amerykańską telewizję*. Warto także zauważyć, że w kilku przypadkach pojawiają się inne tytuły (por. Aneks), co pokazuje, że dzieło czytane było z osobistych notatek (dodatkowo wskazuje na to słyszalny w tle szelest kartek), nie zaś z gotowej, wydanej już książki. W przypadku tekstów z tomu *Świat można jeść w każdym miejscu* z kolei to nagrania właśnie służyły za pomoc w rozszyfrowywaniu tekstów z rękopisów autora⁴³, co dodatkowo wskazuje na swoistą niegotowość tych utworów (w wierszu *Posłałam me-go świa-dka* pojawia się zapis „dwa wersy nieczytelne” ujęty w kwadratowym nawiasie), a także daje kolejny argument za niezwykle istotnym znaczeniem tych dźwiękowych wykonań.

⁴⁰ Jest to zgodne ze stwierdzeniem, że u Białoszewskiego „motyw, także muzyczny, jest *per se* elementem świata przedstawionego” (A. Poprawa, *Motywy muzyczne...*, s. 52).

⁴¹ *Białoszewski do słuchu vol. 2...*

⁴² *Piosenka* dostępna jest pod tym linkiem: bit.ly/piosenka_o_placu [dostęp 25.04.2021].

⁴³ W *Nocie od wydawcy* czytamy: „Dokumentują one [taśmy – K. C.-B.] zwykle pierwsze wersje utworów, nieuwzględniające poprawek nanoszonych przez poetę na rękopisach. Podczas pracy nad książką nagrania te niejednokrotnie pozwoliły rozstrzygnąć wątpliwości dotyczące kształtu tekstów i skorygować błędy powstałe w wyniku mylnego odczytania rękopisów” (M. Byliniak, M. Sokołowska, *Świat można jeść w każdym miejscu...*, s. 329).

Mniej więcej połowa tytułów została zrealizowana wokalnie (doprecyzowując: „umuzyczniona”). Z jednej strony interesujący wydaje się fakt, że brakuje tu takich tytułów, jak choćby *Piosenka na wyjazd* czy *Oberek z bloku*. Te dwa utwory Białoszewski zrealizował bowiem bez sięgnięcia po linię melodyczną, choć właśnie ich tytuły jak najbardziej na to wskazują. Z drugiej strony mamy kategorię wierszy zupełnie „niemuzycznych”, to znaczy takich, w których w warstwie tekstowej nie pojawiają się żadne wskazówki muzyczne, a które Białoszewski wykonał z wykorzystaniem linii melodycznej. Do takich należą na przykład wiersze: *Coś ogólnego* brzmiący jak ludowa piosenka, *Komunikat* zaśpiewany w rytmie oberka, melorecytowana *Skakanka ufoistki* czy melodia charakterem przypominająca dziecięcą wylizankę: *Idzie sobie człowiek*. Tu cenne będą refleksje Piotra Bogaleckiego, który zwraca uwagę, że systemy zapisu Białoszewskiego „nie muszą być bynajmniej w pełni transparentne”⁴⁴, a w innym miejscu określa je „nieprzeniknionymi”⁴⁵. Ów fakt niekonsekwencji może wynikać z traktowania wykonania dzieła jako jednorazowego aktu, niczym improwizacyjnego utworu, którego powtórzyć się nie da. Wtedy uprawomocnione wydają się pewne zmiany i modyfikacje. Swoista autoironia Białoszewskiego to także pewnego typu gra konwencją⁴⁶, gra z odbiorcą, a wreszcie może i gra z samym sobą, w końcu przecież idzie o to, by samemu też się zabawić. A zatem element zaskoczenia i wytrącenie z utartego schematu są potrzebne, by zachować równowagę i nie dać się wtłoczyć w ramy (wystarczy, że sam fakt istnienia tekstu stanowi już swoistą ramę).

Pozostałe wiersze są już raczej bezpośrednim odzwierciedleniem tego, co zapisane w tekście (uzasadniałoby więc użycie wobec nich kategorii partytury lub chociaż „partytury”), a zatem: *Tango Kici Koci* wykonane jest w charakterze tanga, *Kicia Kocia* w *Buffalo* śpiewa o piramidzie na melodię *Patrzaj, dziadu, idzie pani*, a *Kicia Kocia* z *Zawichostu* – pieśń wojskową *Marsz Pierwszej Kadrowej* na słowach: „raduje się serce, raduje się dusza, kiedy Kaligula dziadka poduszka dodusza”. Co z realizacją pozostałych piosenek? Niestety, ani utwór z tomu „*OHO*”..., w którym pojawia się hymn *Boże, coś Polskę* („ustawił w ogony”), ani wiersz *3 maj*, w którym *Kicia Kocia* śpiewa piosenkę *Psa* wyprowadziła na melodię pieśni *My, Pierwsza Brygada*, nie zostały przez Białoszewskiego zinterpretowane głosowo. Nie mamy więc pewności, czy byłyby zaktualizowane, czy też nie. Wydaje się jednak, że przynajmniej w tekście *Kabaretu Kici Koci* (jak również w tekstach z *Teatru Osobnego*) przywoływane tytuły piosenek są traktowane całkowicie dosłownie, a nie jedynie metaforycznie.

Jak aktor *Teatru Osobnego* wykonuje utwory z *Kabaretu Kici Koci*? Dużo tu improwizacji (rozumianej także w sposób muzyczny), dowolnego traktowania linii melodycznej czy też metrum. Ważny jest rytm i puls – autor nieraz dopełnia pauzami do końca taktu, ale czasem „zrywa frazy” i idzie dalej, bez „ogładania się” na kwestie metryczno-rytmiczne. W swoich

⁴⁴ P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, przyp. 155, s. 192.

⁴⁵ Tamże, s. 197.

⁴⁶ Adrianna Kabza-Biernacka powie: „gra z formułą” (A. Kabza-Biernacka, „*Osmędeusze*” *Mirona Białoszewskiego – o pogrzebie, który jest weselem*, „*Kwartalnik Opolski*” 2007, nr 1, s. 75).

interpretacjach parafrazuje utwory polskiej piosenki okresu międzywojennego (np. chór Dana, Eugeniusz Bodo) i wczesnopowojennego, jak na przykład Kabaret Starszych Panów, piosenki Marii Koterbskiej, Kaliny Jędrusik, Mieczysława Fogga. Wielokrotnie mamy do czynienia z kontrafakturą (na co zwraca także uwagę Piotr Bogalecki) – Białoszewski piosenki nostalgiczne zmienia na żartobliwe, wręcz frywolne, nie interesuje go spójność z oryginałem. Wiele tu także inspiracji muzyką ludową – słyhać wpływy środowiskowe charakterystyczne dla rodzinnych i towarzyskich śpiewów, a także tak zwanych „piosenek podwórkowych” (kategoria ta pojawia się m.in. w *Osmędeuszach*): dziecięce melodie, zabawy, wyliczanki. Można wysnuć hipotezę, że są to autorskie melodie twórcy *Wypraw krzyżowych* powstałe w oparciu o zasłyszane piosenki z czasów dzieciństwa i młodości, a także współczesne, popularne utwory. Pojawiają się kompilacje melodii, rytmów, metrum. Melodyka często kantylenowa, ale również deklamacyjna (muzyczna recytacja, melodeklamacja, melorecytacja – charakterystyczne dla Białoszewskiego „śpiewanie-mówienie”). Jeśli słuszne jest przypuszczenie, że ów meloman, za jakiego uchodził autor *Obrotów rzeczy*, sam umuzyczniał te wiersze, a nie sięgał po gotowe piosenki (pomijając sytuacje, gdy powołuje się na nie wprost), świadczy to o jego wyjątkowym słuchu, na który nieraz w różnych kontekstach zwracano uwagę⁴⁷.

3.

Chciałabym teraz przyjrzeć się zagadnieniu głosowej realizacji utworów przez Białoszewskiego na przykładzie wiersza *Kabaret Kici Koci* z cyklu *globalnego* (KKK/R, s. 270).

Kabaret Kici Koci
z cyklu **globalnego**
Na melodię wirującą
„Medytować, a potem”:

Lewitować
Lewitować
Choć życie ciągnie do dna.

Alarmować
Alarmować
Że wszystko jest na sto dwa.

Bombardować!
Bombardować!
Co tylko z góry się da.

⁴⁷ Zob. m.in. J. Wiśniewski, *Miron Białoszewski i muzyka...* oraz I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków 2017.

Odbudować
Odbudować
I śmiać się cha cha cha cha!

Szczególnie ciekawe wydaje się określenie „na melodię wirującą”, które Białoszewski zawarł w czymś w rodzaju podtytułu utworu (mamy tu niewątpliwie do czynienia z paratekstem). Tomasz Stępień traktuje ten utwór jako inicjujący drugą część kabaretu, za pierwszą uznając *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany i robiącej na drutach kiecki*⁴⁸. Miałoby to sens, gdyż uzasadniałoby dobór słowa „cykl globalny” (wcześniej widocznie był cykl bardziej lokalny), jednakże cykl ten byłby dość ubogi, zawierałby oprócz tego tekstu, jeszcze tylko trzy inne. Trudno wobec tego wyrokować, jak ów zabieg porządkujący interpretować.

Wspomniane określenie „na melodię wirującą” można rozumieć metaforycznie, natomiast jeśli prześledzić inne zapisy Białoszewskiego o muzyce, łatwo zaobserwować, że tworzenie neologizmów, które obrazowo mają opisać utwór, jest dla niego charakterystyczne. Anna Śliwa zwraca uwagę, że „kręcenie, wirowanie to ruch, do którego autor *Obrotów rzeczy* dość często porównuje zmienne tempo utworów muzycznych”⁴⁹. Ale może też chodzić na przykład o melodię, która „krąży” od góry do dołu lub też po prostu powtarza się. Interpretacja ta wydaje się trafna, kiedy spojrzymy na warstwę tekstową utworu. Mamy tu bowiem liczne powtórzenia czynności: „lewitować”, „alarmować”, „bombardować”, „odbudować”. Powtórzenia pojawiają się zarówno w obrębie poszczególnych wersów – wszystkie bezokoliczniki wypowiedziane są dwukrotnie, jak również powtarzany jest układ wersów: aab, z tym że każde „a” rymuje się z kolejnym „a” i każde „b” rymuje się z kolejnym „b” („lewitować” – „alarmować” – „bombardować” – „alarmować” oraz „do dna”, „sto dwa”, „się da”, „cha cha!”). Jest jeszcze taka możliwość, że „melodia wirująca” dotyczy tylko słów ujętych w cudzysłów, to znaczy „Medytować, a potem”. Zastanawia również sugestia, czy nie jest to tytuł jakiejś piosenki, która posiada „melodię wirującą” – wskazywałby na to zapis dużą literą, cudzysłów oraz dwukropki na końcu. Co prawda, w kolejnych tomach tytuły piosenek zapisywane były kursywą (np. „na melodię *To jest Ameryka*”, KKK/O, s. 241) lub „na melodię *Spotkamy się na Nowym Świecie*”, KKK/Ś, s. 292), jednak możliwe, że w tym wydaniu koncepcja była inna (w tomie z utworami z *Teatru Osobnego* zapis przywoływanych utworów pojawia się w cudzysłowie i kursywą). Możliwe, że jest to też jakiś cytat lub nazwa własna „mantry” Białoszewskiego, którą należy wykonywać na „melodię wirującą”, czyli powtarzalną właśnie. Dodatkowo fakt, że wiersz został ujęty w swoisty „cykl globalny”, pokazuje, że może on stanowić pewnego rodzaju wiersz programowy. Rozważania Tomasza Stępnia podążają w podobnym kierunku, gdy określa on utwór „manifestem”⁵⁰.

⁴⁸ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001, s. 150.

⁴⁹ A. Śliwa, *Miron i muzyka*, „Bliza” 2013, nr 4, s. 151.

⁵⁰ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata...*, s. 150.

Czy jednak sam fakt zaproponowania sposobu, w jaki należy ten utwór wykonywać, zmienia coś w jego interpretacji? Wydaje się, że podanie typu melodii ma za zadanie utwierdzić odbiorcę w przekonaniu, że ma do czynienia z konkretną medytacją (a nie rozumianą przenośnie jako na przykład „myślenie, zastanawianie się”). Dopiero medytacja wykonywana w określony sposób – a tu jest on określony precyzyjnie, choć enigmatycznie – ma pomóc wznieść się ponad to, co tu i teraz, a także widzieć wszystko na „sto dwa” i „śmiać się cha cha cha cha!”.

Posłuchajmy więc nagrania, na którym Miron Białoszewski realizuje głosowo ten utwór (nagr. 21)⁵¹. Najpierw w p o w i e d z i a n y [podkr. K. C.-B.] zostaje tytuł oraz wskazówka wykonawcza⁵²: na melodię wirującą / „Medytować, a potem”. Wykonanie Białoszewskiego nie wprowadza jednak dodatkowej informacji i nie rozwiewa wątpliwości, czym ów tajemniczy zwrot jest. Następnie – zgodnie z informacją zawartą w tekście – pojawia się wspomniana melodia (próba rekonstrukcji w zapisie nutowym poniżej; tego typu zapis Andrzej Hejmej określa „wtórnym preparowaniem notacji muzycznej”⁵³).

Kabaret Kici Koci z cyklu Globalnego

Le - wi - to - wać Le - wi - to - wać choć ży - cie cią - gnie do dna.

A - lar - mo - wać, a - lar - mo - wać, że wszy - stko jest na sto dwa.

Bom - bar - do - wać, bom - bar - do - wać, co tyl - ko zgó - ry się da.

Od - bu - do - wać, od - bu - do - wać i śmiać się cha cha cha cha.

Co jest w niej charakterystycznego? Nie jest to na pewno melodia powstała *ad hoc* (ma spójną kompozycję) i nawet jeśli jest autorstwa samego

⁵¹ Białoszewski *do słuchu vol. 2...*

⁵² Zwraca na to uwagę również Bogalecki: „Inaczej niż w pozostałych przykładach, w zachowanym wykonaniu utworu inicjującą instrukcję z jakichś powodów autor *Rozkurzu* wygłasza – tyle tylko, że wyraźnie mniej śpiewnie niż właściwą część tekstu (rozpoczynając się od czasownika „lewitować” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 197).

⁵³ A. Hejmej, *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego...*, s. 153.

Białoszewskiego, to na pewno powstała pod wpływem piosenek istniejących realnie, o czym była już mowa. Melodyka kantylenowa, śpiewna, falująca (to określenie jest szczególnie przydatne w kontekście wspomnianej wskazówki wykonawczej zawartej w tekście), oparta na dźwiękach gamy (diatoniczna). Mamy tu do czynienia ze zbliżeniem do melodyki deklamacyjnej: mówienio-śpiewania, swoistej melorecytacji w kabaretowo-teatralnym sposobie wykonania, co wynika z jednej strony z przyjętej konwencji, a z drugiej z pewnych braków warsztatowo-emisyjnych wykonawcy. Białoszewski nie trzyma się też metrum, swobodnie traktuje kwestię rytmu i śpiewa raczej *Ad libitum*.

Oparta na motywie sekundowym i utrzymana w małym *ambitusie* melodia zbudowana jest z czterech powtarzających się – z niewielkimi zmianami – fraz, co łączy się ze wspomnianym już wirowaniem. „Krążenie” melodii zauważalne jest już w obrębie powtarzanych bezokoliczników: każde ze słów umuzycznione jest w inny sposób, ale wspólnym mianownikiem jest typ melodii falującej. W drugim powtórzeniu frazy („Alarmować / Że wszystko jest na sto dwa”) mamy do czynienia z progresją opadającą, w kolejnym („Bombardować! / Co tylko z góry się da”) – melodia wznosi się, prowadząc do punktu kulminacyjnego. Wraz z ekspresją i charakterem tekstu rośnie napięcie i zmienia się dynamika (dodajmy tu dla ścisłości: rozumiana muzycznie). W powtórzeniu ostatnim melodia opada i mamy do czynienia z rozładowaniem napięcia. A zatem melodia stopniowo wznosi się ku górze (w międzyczasie również opada – na tym też polega jej wirowanie), niejako ilustracyjnie podkreślając obecne w tekście „lewitowanie”, by dojść do kulminacji na słowach „bombardować” (zauważmy, że po raz pierwszy pojawia się w tym miejscu wykrzyknik, dwukrotnie powtórzony). Kulminacja przejawia się także poprzez samo brzmienie słowa (zlepek głosek wybuchowych), a także sposób jego wypowiedzenia: Białoszewski akcentuje słowo i śpiewa je dużo głośniej niż pozostałe (*sforzato* i *subito forte*)⁵⁴. W ostatnim wersie („i śmiać się cha cha cha cha!”) również pojawia się wykrzyknik, dodatkowo czterokrotnie powtórzona zostaje sylaba „cha”. Można więc odnieść wrażenie, że to tam mamy do czynienia z punktem kulminacyjnym, jednak w realizacji wokalne Białoszewskiego ten ostatni trójwers następuje już po kulminacji – odnotowujemy spadek napięcia, melodia opada, jest też zaśpiewana ciszej (*decrescendo*) i lżej (*leggiero*) niż wykonane w mocnym *forte* słowo „bombardować”. Zauważmy też, że mowa jest o bombardowaniu „z góry” (słowo „z góry” autor dodatkowo akcentuje głosowo), wydaje się więc, że „lewitująca” melodia zaprowadziła do góry, skąd ma owo bombardowanie nastąpić. Dopiero na słowach „odbudować” ma miejsce opadanie melodii (oraz podmiotu, który wznosił się w niebo).

⁵⁴ I znów sięgnijmy do Bogaleckiego: „W swoim wykonaniu najwyraźniej artykułuje on też np. nagłosową sylabę wyrazu bombardować – jako onomatopieczne «bum», co nie zostało jednak w żaden sposób zaznaczone w zapisie” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 197). Pytanie tylko, czy wykrzyknik po słowie „bombardować” nie jest formą wskazówki wykonawczej, która ma mocniej zaakcentować pierwszą sylabę, choć jeśli nawet, nie jest to czytelne i jednoznaczne, o czym wcześniej wspominał Bogalecki.

Z tej analizy wynika, że tak naprawdę odbudowanie jest tylko pozorne, niejako prześmiewcze. Z rzeczywistością, która „ciągnie w dół”, nie wygramy, choć możemy próbować⁵⁵. Warto więc – jak chce Kicia Kocia – „wznosić się” pomimo, wbrew, niezależnie od. Za przyczyną medytacji bowiem jesteśmy w stanie zobaczyć świat „z góry”, niejako zdystansować się wobec niego⁵⁶. Ale należy wznosić się na każdy z możliwych i dostępnych sposobów. Czy to będzie więc forma wewnętrznego wyciszenia i próba wprowadzenia się w trans poprzez „mantryczne” powtarzanie konkretnych słów i rytmu, czy dosłowne wręcz wzniesienie się „na wyżyny” poprzez „lewitowanie”, unoszenie się w powietrzu, czy też może „uniesienie” artystyczne, do którego doprowadzi umuzycznienie owej medytacji – nie ma to znaczenia, choć najlepiej próbować wszystkiego. Jedynie takie przygotowanie duchowe bowiem umożliwi realizację celu, jakim jest nie tylko uniezależnienie się od zewnętrżności, ale także próba przejścia nad nią władzy.

W interpretacji Tomasza Stępnia, która nie odnosiła się do wykonania autora *Kabaretu...*, czytamy:

Mistyka i herezja, ostrzeżenie przed nadmiernym optymizmem cywilizacyjnym, dekonstrukcja schematów, stereotypów i mitologii użytkowych oraz tworzenie nowych, bardziej adekwatnych do ruchliwej rzeczywistości – być może tak należałoby skonkretyzować postulaty Kici Koci. Kicia Koci, która medytując i lewitując, przekracza granice ziemskiego pobytu⁵⁷.

Co wobec tego wnosi nam dźwiękowa interpretacja Białoszewskiego? Po pierwsze, fakt niezrealizowanej wokalnie melodii wirującej „Medytować, a potem” pokazuje swoisty dystans wobec tego, co czytamy. Białoszewski, niczym Gombrowicz, zdaje się mówić: „Myślicie, że to jakaś melodia, a to jest tylko «melodia». Kto myślał inaczej, ten trąba!”. Zabieg ów obnaża także pewną wieloznaczność owej „melodii”, gdyż każdy może ją rozumieć w inny sposób, a tym samym zrealizować różnorako⁵⁸ (także pozamuzycznie – „mantryczne” zaśpiewy nie mają zapisanych melodii, są raczej rodzajem niejednoznacznego dźwięku).

Po drugie, wspomniany przesunięty już punkt kulminacyjny z ostatniego wersu „śmiać się cha cha cha cha!” na wers trzeci „bombardować co tylko z góry się da” pokazuje wyraźny akcent, wyeksponowanie owej czynności niszczenia, nie zaś odbudowywania. Interpretacja głosowa wskazuje na ironiczny sens ostatniego wersu i pozorność aktu odbudowywania. Dlaczego odbudowywanie jest pozorne? Czy wiąże się to z dosłownym odbudowywaniem kraju po zniszczeniach wojennych, zwłaszcza zaś Warszawy po powstaniu, która dziś już nie ma w sobie nic z tej dawnej stolicy Polski?

⁵⁵ I tu ma rację Michał Głowiński, mówiąc, że jest do napisania rozprawa choćby o egzystencjalizmie Białoszewskiego (M. Głowiński, *Małe narracje Mirona Białoszewskiego...*, s. 332).

⁵⁶ Warto tu odnotować, że we wszystkich cyklach mamy do czynienia ze swoistym synkretyzmem religijnym oraz parodią wszelkich form duchowości.

⁵⁷ T. Stępień, *Najmniejszy kabaret świata...*, s. 151.

⁵⁸ Co skądinąd zbieżne jest z konstatacjami Bogaleckiego, który zwraca uwagę na wieloznaczność zapisu partytury: „zapis umożliwiający potencjalnie nieskończoną serię różnorodnych wykonań utworu” (P. Bogalecki, *Na scenie czy estradzie tekstu?...*, s. 187).

(co Białoszewski komentował choćby w przywoływanym już wywiadzie z Baranem⁵⁹). Czy może owym „odbudowaniem” jest socrealizm i okres PRL, który miał być ratunkiem dla zmęczonych wojną Polaków?

Jest w tym zapewne wiele goryczy, która, jak czytamy we wspomnieniach o poecie czy jego zapiskach w *Tajnym Dzienniku*, w tym ostatnim okresie życia poety coraz częściej dochodziła do głosu. I choć konwencja kabaretu jest prześmiewcza, nie jest to śmiech dla samej rozrywki. Sporo tu smutku i rozczarowania, czy – by sparafrazować cytowane już słowa poety – „wiele różnych spraw, obok humoru, dużo smutku”.

ANEKS

Spis utworów nagranych na płycie ze wskazaniem źródła i tytułu obowiązującego w tomie

15. *Wiersze Kici Koci wynajmującej barany...: A kiedy miłość...; Ach, co się stanie?; Piosenka na wyjazd; Upiję się; Było tak; Tango Kici Koci*
16. *Z ostatniej chwili*
17. *Coś ogólnego*
18. *Komunikat*
19. *Płyta wspomina*
Płyta płacze
Ktoś przebija
20. *Oberek z bloku*
21. *Kabaret Kici Koci z cyklu globalnego*
22. *Kicia Kocia robi doktorat...*
23. „To jest wszystko...” [komentarz Mirona Białoszewskiego]
24. *Niespodzianka na „N” (KKK/O)*
25. *Przemowa Kici Koci już po otrzymaniu Nagrody Nobla*
26. *Moja filozoo*
27. *Głowa na sztylcie*
28. *Kicia Kocia przekopuje się przed zastraszająco narastające śniegi [tytuł wiersza to Zima]*
29. *Pustelnia 1982 [tytuł wiersza to Pustelnica 1982]*
30. „Aha, zapomniałem powiedzieć...” [komentarz Mirona Białoszewskiego]
31. *Kicia Kocia na Manhattanie (KKK/O)*
32. *Kicia Kocia ogląda amerykańską telewizję (KKK/Ś)*
33. *Niagara (KKK/O)*
34. *Stopy amerykańskie (KKK/O)*
35. *Amerykańskie Dziady Kici Koci (KKK/Ś)*
36. *Kabaret Kici Koci w Bufallo (KKK/O)*
37. *Kicia Kocia dostaje kartkę [tytuł wiersza to Kicia Kocia w sklepociągach] (KKK/O)*
38. *Idzie sobie człowiek ABC (KKK/Ś)*
39. *Skakanka ufoistki (KKK/R)*
40. *Na zimę [tytuł wiersza to Kabaret Kici Koci na Grochowie] (KKK/R)*

⁵⁹ M. Białoszewski, *Warszawa była mi stale pod ręką*, rozm. przepr. J. Baran, [w:] J. Baran, *Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986.

41. *Kicia Kocia z Zawichostu* (KKK/Ś)
42. *Kicia Kocia poręcza dryf* (KKK/R)
43. *A oto garść mowy wiązanej...: Oda do wody (Wodooda); Wołanie z Zawichostu do baby z mostu; Sonet zawichostski; Rozmowa Wisły ze mną; [Na czarną go-dzinę pisany wiersz tyłem do przodu...]* (KKK/R)
44. *Piosenka placu do tańca* [audio]

BIBLIOGRAFIA

Źródła

- Białoszewski M., *Kabaret Kici Koci: „OHO” i inne wiersze*, Warszawa 2017.
- Rozkurz, Warszawa 2015.
- Świat można jeść w każdym miejscu*, Warszawa 2017.

Źródła internetowe i audiowizualne

- Białoszewski do słuchu vol. 2*, płyta, wyd. Bôłt Records, 2013.
- Gliński M., *Miron – człowiek audiowizualny*, Culture.pl 2014, <https://culture.pl/pl/artypkyl/miron-czlowiek-audiowizualny> [dostęp 25.11.2021]).
- Piosenka o Placu Zbawiciela*, bit.ly/piosenka_o_placu [dostęp 25.11.2021].

Opracowania

- Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986.
- Baran J., *Mistrz Miron i pani gość*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrała H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Barańczak St., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016.
- Barańczak St., *Pożegnanie z Białoszewskim*, [w:] St. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, wyd. 2 rozszerzone, Wrocław 2016.
- Białoszewski M., *Jeden człowiek wobec drugiego człowieka. Z nieograniczoną odpowiedzialnością*, rozmowę przeprowadziła M. Janion, oprac. M. Adamiec, „Punkt” 1980, nr 10.
- Białoszewski M., *Małe i większe prozy*, Warszawa 2017.
- Białoszewski M., *Mówienie o pisaniu*, [w:] M. Białoszewski, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.
- Białoszewski M., *O tym Mickiewiczu jak go mówię*, „Odra” 1967, nr 6.
- Białoszewski M., *Szacunek dla każdego drobiazgu*, rozmowę przeprowadził Z. Taranienko, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Warszawa 1986.
- Białoszewski M., *Tajny Dziennik*, Kraków 2012.
- Białoszewski M., *Warszawa była mi stale pod ręką*, rozmowę przeprowadził J. Baran, [w:] J. Baran, *Autor! Autor! Rozmowy z ludźmi pióra i palety*, Warszawa 1986
- Bogalecki P., *Na scenie czy estradzie tekstu? Teatralne konteksty wierszy-partytur Mirona Białoszewskiego i Mariana Grześcaka*, [w:] P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.
- Cudak R., *Czytając Białoszewskiego*, Katowice 1999.

- Fazan J., *Ale Ja nie Bóg: kontemplacja i teatr w dziele Mirona Białoszewskiego*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *Małe narracje Mirona Białoszewskiego*, [w:] M. Głowiński, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.
- Hejmej A., *Tekst (dźwiękowy) Mirona Białoszewskiego*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008. <https://doi.org/10.14746/pt.2005.5.4>
- Kabza-Biernacka A., „Osmędeusze” Mirona Białoszewskiego – o pogrzebie, który jest weselem, „Kwartalnik Opolski” 2007, nr 1.
- Kopciński J., *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Kopciński J., *Stare klabzdry na wojnie: „Kabaret Kici Koci” Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 1995, nr 1.
- Łukasiewicz J., *Prolegomena do leżenia na łóżku*, [w:] J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, Kraków 1963.
- Miłosz Cz., *Dar nieprzyzwyczajenia. Nowy poeta polski*, „Kultura” [Paryż] 1956, nr 10/108.
- Pawelec D., *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych*, Katowice 1994.
- Pietrych K., *Białoszewski (nie)zaangażowany. Rekonesans*, [w:] *Formy zaangażowania: pisarki i pisarze w kulturze XX i XXI wieku*, red. M. Brzostowicz-Klajn, G. Pertek, B. Przymuszała, Łódź 2017.
- Pietrych K., *Białoszewski i PRL*, [w:] *PRL – świat (nie)przedstawiony*, red. A. Czyżak, J. Galant, M. Jaworski, Poznań 2010.
- Poprawa A., *Motywy muzyczne w pisarstwie Mirona Białoszewskiego*, „Teksty Drugie” 2004, nr 3.
- Puchalska I., *Muzyka w okolicznościach lirycznych*, Kraków 2017.
- Pustkowski H., *Miron Białoszewski i Tymoteusz Karpowicz*, [w:] H. Pustkowski, „Gramatyka poezji?”, Warszawa 1974.
- Sobolczyk P., *Język potoczny Białoszewskiego w przekładzie*, [w:] *Między oryginałem i przekładem XII. Głos i dźwięk w przekładzie*, red. J. Brzozowski, J. Konieczna-Twardzik, M. Filipowicz-Rudek, Kraków 2006.
- Sobolewska A., *Maksymalnie udana egzystencja: szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997.
- Sobolewska A., Sobolewski T., *Nie mogę kotysać się razem ze wszystkimi, rozmowę przeprowadził J. Majcherek*, „Teatr” 1993, nr 5.
- Sobolewski T., *Szaman*, [w:] *Miron – wspomnienia o poecie*, zebrala H. Kirchner, Warszawa 1996.
- Stępień T., *Najmniejszy kabaret świata*, [w:] *Miniatura i mikrologia*, t. 2, red. A. Nawarecki, Katowice 2001.
- Śliwa A., *Miron i muzyka*, „Bliza” 2013, nr 4.
- Świrek A., *Z gatunkiem czy bez... O twórczości Mirona Białoszewskiego*, Zielona Góra 1997.
- Werner M., *Jak można dziś mówić o poezji Mirona Białoszewskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1995, z. 4.
- Winiecka E., *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.
- Wiśniewski J., *Miron Białoszewski i muzyka*, Łódź 2004.
- Zielona wrona. *Antologia poezji okresu stanu wojennego*, wybór i wstęp D. Dąbrowska, Gdańsk 1994.

Katarzyna Cudzych-Budniak – doktorantka Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Teorii Literatury), absolwentka Wiedzy o kulturze (Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych). Jej rozprawa na temat perspektywy audialnej w interpretacji poezji Mirona Białoszewskiego mieści się w zakresie szeroko rozumianej kategorii intermedialności. Najważniejsze publikacje: *Cypriana Kamila Norwida operowanie dźwiękiem, czyli o dynamice muzycznej w poezji*, [w:] *Literatura – Muzyka*, Filia Uniwersytetu w Piotrkowie Trybunalskim 2010; *Jazz według Kisiela*, [w:] *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911–1991)*, Kraków 2011; *Dynamika jako element muzyki w poezji XX wieku na przykładzie wybranych wierszy Stanisława Barańczaka*, [w:] *Muzyka i muzyczność w literaturze od Młodej Polski do czasów najnowszych*, Łódź 2012; *Dynamika muzyczna w poezji na podstawie nagrania „Miron Białoszewski plays Adam Mickiewicz Dziady”*, [w:] *Potencjał wiersza*, Warszawa 2013; *Zjawiska intermedialne w realizacji prozy Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków 2016.



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC-BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)
