



Raut w Teatrze Słowackiego 15 maja 1993 r. Loża cesarska: Franciszek Józef (Tadeusz Huk) i cesarzowa „Sisi” (Beata Rybotycka)

„Piwnica pod Baranami” – antropologiczna interpretacja formuły kabaretu

Czesław Robotycki

Trzy argumenty przemawiają za tym, by działalnością tytułowego kabaretu mógł zająć się antropolog kultury (umyślnie piszę „działalność” – bo nie tylko o spektakle tu chodzi).

Po pierwsze, kabaret „Piwnica pod Baranami” istnieje i działa w Krakowie już trzydzieści pięć lat, ciągle w tym samym miejscu – z przerwą w latach 1962–1964. „Piwnicę” przez wszystkie jej lata tworzyli nie tylko zmieniający się z czasem „artyści”, ale też krąg przyjaciół – różnego rodzaju twórców – oraz bliżej nieokreślona grupa stałej publiczności. To płynne, ale zawsze wspólne, środowisko obrosło swoją historią i narastającą legendą podtrzymywaną przez niezależny styl bycia prezentowany przez piwnicznan w trakcie rozmaitych zdarzeń aranżowanych przez kabaret.

Po drugie, w potocznym odbiorze, ale też i wśród znawców, „Piwnica” uważana jest za autonomiczne środowisko twórcze, w którym treści ideowe i artystyczne wyraża się

inaczej niż w uznanych stylach wykonawczych. Powiada się wręcz o rozpoznawalnym, tak zwanym „stylu piwnicznym”.

Po trzecie, w przekazywaniu samoistnych sensów jakie niesie w swoich przesłaniach każdy program „Piwnicy”, kabaret wykorzystuje różne matryce kulturowe, figury myślenia, struktury o różnej proveniencji i różnych pierwotnych funkcjach. Tworzy to w sumie stylistyczny melanz – atrakcyjny dla widza oraz interesujący dla badacza kultury.

Biorąc powyższe pod uwagę, łatwo przychodzi uznać istnienie i działalność kabaretu za zjawisko kulturowe sui generis. Potwierdzają to liczne próby zdefiniowania, opisanie i zdokumentowania tego fenomenu.

Kilkanaście lat temu napisano o „Piwnicy” pracę magisterską (H. Cyganik). Z roku 1968 pochodzi utrzymany w „duchu piwnicznym” album fotograficzny zawierający również teksty z kabaretu (Łagocki 1968). Dokumentalny wymiar ma też najnowszy album z portretami współczesnych

artystów „Piwnicy” zaopatrzone w krótkie, jednozdaniowe ich charakterystyki (Bobek R., Gardulski M. 1992).

Od lat osiemdziesiątych ukazywały się liczne wywiady z Piotrem Skrzyneckim – jednym z twórców kabaretu – w których tenże wiele mówił o założeniach artystycznych i koncepcjach kabaretu. Również inni artyści kabaretu i dawni współtwórcy „Piwnicy” coraz częściej wypowiadają się publicznie. Joanna Ronikerowa ogłasza fragmenty własnych wspomnień o początkach kabaretu oraz zanotowane przez nią wypowiedzi innych osób związanych z „Piwnicą”.

Niektórzy z „piwniczn” od lat gromadzą ciekawe archiwalia (J. Garycka, J. Ronikerowa, P. Ferster, M. Pacuła). Dokumentację filmową prowadzi W. Morek.

O „Piwnicy” powstało kilka filmów dokumentalnych i jeden pełnometrażowy utrzymany w konwencji paradoksalnej (*Przewodnik* reż. T. Zygadło). Piotr Skrzynecki był scenarzystą i reżyserem wspomnianego filmu *Dwa pawie na sznurku*. Obecnie powstaje jego film *O Groblach na Groblach* (fragment scenariusza drukowała „PSL – Konteksty”, nr 3/4, 1992). Od 1991 roku także Telewizja Polska przedstawia co pewien czas zarejestrowane recitale artystów „Piwnicy”, zdarzenia parateatralne, bale, rauty itp.

A więc i sama „Piwnica” dbała i dba o swój obraz. Podtrzymuje w ten sposób potoczne przekonanie o istnieniu niezwyklej „zbiorowej osobowości” kabaretu. Przez wiele lat Piotr Skrzynecki współpracując z krakowską prasą („Przekrój”, „Echo Krakowa”, „Dziennik Polski”, „Czas Krakowski”) oraz z eleganckim miesięcznikiem „Kraków” prowadził w nich rubryki informujące w quasi-dadaistycznej formie o życiu „Piwnicy”. Podobnie rzecz miała się z Krakowskim Polskim Radiem, z którym współpracowało wielu „piwniczn”. Od trzech lat jest w jego programie stała audycja „Piwnica pod Baranami” – redagowana przez J. Drużyńską przy współudziale P. Skrzyneckiego i tak zwanych „ludzi piwnicy”. W „Polskiej Sztuce Ludowej” wypowiedział się P. Skrzynecki na temat istoty święta oraz przygotowanego filmu „O Groblach na groblach” (Benedyktowicz 1988 i 1992).

Wielostronność zjawiska jakim jest „Piwnica pod Baranami” wymaga częstego wykraczania poza antropologię kultury i poszukiwania interpretacyjnej pomocy w literaturoznawstwie i historii sztuki. W tym bowiem przypadku nie można zamknąć się w jednej formule opisowej, a pograniczna z zasady interpretacja antropologiczna jest najskuteczniejszą strategią, jaką należy zastosować wobec „Piwnicy”. Tym bardziej, że na równi ze źródłami przyjdzie korzystać w analizie z ludzkiej pamięci, krążących plotek, anegdot i zbiorowych przekonań o „piwnicznych” artystach i tak zwanym środowisku – ergo – posługiwać się trzeba materiałem czysto etnograficznym.

Istota interpretacji antropologicznej w każdym przypadku – a więc również i w odniesieniu do kabaretu „Piwnica pod Baranami” – polega na umieszczeniu interpretowanego zjawiska w kontekście kulturowym, na jego wyjaśnieniu przez inne fakty kulturowe (Łotman, Uspieński 1975, s. 117).

Kabaret to forma artystyczna pochodząca dopiero z końca XIX wieku. Wywodzi się z rozwiniętej kultury dużych europejskich miast – przede wszystkim Paryża, Berlina, Monachium – i właściwie od początku służyła wyrażaniu alternatywnych idei, krytycznych, nieuznawanych lub awangardowych treści. Kabaret był miejscem wolnej ekspresji i często krzywym zwierciadłem politycznej lub społecznej rzeczywistości. Tak było w pierwszym paryskim kabarecie „Le Chat Noir” Rodolphe Salisa, podobnie w „Le Mirillon”, gdzie królował Aristide Bruant – jeden z twórców

kabaretowego stylu wykonawczego (Maziere 1926, s. 209). Podobnie później w Berlinie Ernst Wolzogen (w „Buntes Theater”) i Max Reinhardt (w „Schall und Rauch”) stworzyli sceny (Brettle) kabaretowe pełne politycznych aluzji, satyry i parodii, gdzie występowali aktorzy literaci, malarze (Weiss 1987).

Kabarety to co innego niż rozwijające się równolegle z nimi rewie i variettes. Niestety w latach dwudziestych dawne paryskie kabarety były już raczej legendą. Natomiast rewie, jak pisze znawca paryskiego obyczaju, rozkwitły przy rue Pigalle. Otwierane o północy, do świtu mamili kolorowymi świetlistymi reklamami. Przyciągały prowincjuszy i egzotycznych cudzoziemców już samymi nazwami: „Palermo”, „Royal”, „Harem”, „Paradise” (Maziere 1926, s. 216–217). Jak widać, mimo upływu lat, w Paryżu nic się nie zmienia.

Współczesny kabaret jako fenomen mieści się w zbiorze historycznych wariantów kulturowych, które modelowane są przez głębokie kategorie kultury, takie jak komizm i śmiech, zabawa, karnawał, ironia. Jako taki ma więc swoje dalekie kulturowe parantele w literaturze sowizdrzałskiej, w postaci błazna oraz w karnawałowym odwracaniu świata (Ślotwiński 1990, Bachtin 1975, Huizinga 1967).

Łatwiej byłoby zapewne dociec, czym jest komizm i śmiech, gdyby Arystoteles napisał drugą księgę swojej poetyki – lub, jak niektórzy powiadają – gdyby część drugą udało się odnaleźć. Mówi się bowiem, że została ona napisana, ale zaginęła (Podbielski 1989). Fakty te z paradoksalnego punktu widzenia są wielce znaczące dla rozpatrywanych tu kwestii. Tajemniczy los tej księgi uczestniczy bowiem w ambiwalentnym stosunku jaki żywiono do komizmu i śmiechu w kulturze europejskiej od czasów jej greckich początków.

Jak wiadomo, istniejąca księga *Poetyki* wprowadza kluczowe dla istoty tragedii i teatru pojęcie katharsis. Katharsis to podstawowa funkcja dramatu. Psychiczne oczyszczenie jakiego doznaje widz wywoływane jest uczuciem „litości i trwogi”, które opanowuje obserwatora wobec bohaterów tragedii w trakcie spektaklu (Arystoteles 1989, s. 19–21, 33).

Wiemy z napomknien w *Poetyce* oraz z innych tekstów Stagyryty, że druga jej księga miała być poświęcona satyrze, komedii i sztukom naśladowczym. Nie wiemy natomiast, czy gatunkom tym przysługiwałaby funkcja katharsis. Autor *Poetyki* wiodł spór ze swoim nauczycielem Platonem o to, czy śmiech może oczyszczać poprzez stosunek do rzeczy, z których śmiejemy się. Czym jest komedia? Co to jest śmiech, czy uwalnia od namiętności, czy też jest czymś niskim?

Platon wykluczał poetów z państwa za to, że swoją sztuką skierowują uczucia i myśli obywateli na sprawy błahe (Gawroński 1984, s. 39–64).

Ten spór został przeniesiony w wieki średnie. Znana jest humoralna teoria temperamentów, rozwinięta ze starożytnej przez św. Hildegardę. Powiada się tam, że śmiech pochodzi od śledziony, od organu wytwarzającego w człowieku złe soki. Skrajnym przykładem śledziennika jest melancholik, który w swych stanach psychicznych łatwo przechodzi od głupiego śmiechu do rozpacy. Nie ma więc w śmiechu niczego dobrego.

Sumę średniowiecznych, kontrydiktorycznych poglądów na śmiech przypomniał Umberto Eco w swojej postmodernistycznej powieści *Imię Róży*. Ten świetny znawca kultury tamtych czasów beletrystyczną formą nie zubożył istoty jednego z ważniejszych sporów epoki. Powieściowa dyskusja klasztornego bibliotekarza Jorgego i brata Wilhelma potwierdza ówczesne argumenty.

– Jorge posługuje się Platonem. Jest więc przeciwny śmiechowi, który wstrząsa ciałem, zniekształca rysy twarzy, czyni człowieka podobnym do małpy.

– Wilhelm replikuje, że małpy nie śmieją się, że śmiech to właściwy ludzimi znak rozumności.

– Jorge odpowiada, że to znak głupoty. Kto śmieje się ten nie wierzy w to, co jest powodem śmiechu, ale też nie czuje do tego czegoś nienawiści. Jeśli więc śmiejemy się z czegoś złego, oznacza to, że nie zamierzamy owego zła zwalczać, jeżeli śmiejemy się z czegoś dobrego, oznacza to, że nie cenimy siły, przez którą dobro szerzy się samo z siebie. Tak więc głupiec śmiejąc się powiada w domyśle: *Deus non est*.

– Wilhelm znowu: śmiechem można podważyć fałszywy autorytet lub niedorzeczność co budzi odrazę rozumu (Eco 1987, s. 152–155). Gdzie więc racja ostateczna. Ta skrótowo zreferowana kontrowersja – mająca w powieści swoją funkcję – jest równocześnie wyrazem ogólniejszej myśli. Jest przedstawieniem teologicznego sporu, który – pisał Jacques Le Goff – w XIII wieku był przedmiotem uniwersyteckich dysput na Sorbonie, w których roztrząsano, czy Pan Jezus się śmiał. Jak pogodzić bowiem przeciwstawne sobie teologię śmiechu z społeczną praktyką. Śmiech, powiada tenże autor, był funkcją zbiorową – był więc kategorią kulturową. W ciągu średniowiecza był on początkowo potępiany i wstrzymywany, następnie rozróżniano jego dobre i złe wersje, a w późnym okresie wybuchł on groteską i formą nieokreśloną, karnawałową (Le Goff 1993). Ta średniowieczna tradycja trwa nadal w europejskiej kulturze. Pozostajemy do dzisiaj w przeświadczeniu o ambiwalentnym charakterze śmiechu jako kategorii kulturowej.

Potwierdzają tezę powyższą inne jeszcze funkcje śmiechu w kulturze. Oto Karol Čapek przekonywał, że poprzez śmiech oswaja się obcość, że śmiech idzie zawsze od dołu (w sensie metaforycznym). Wywołuje skojarzenia pozwalające przybliżyć rzeczywistość wysoką lub niepojętą. Bliski jest postaci Marsjasza – nieszczęsnego konkurenta Apollina (Čapek 1981, s. 41–47).

Fascynująco społeczną rolę śmiechu opisał Michał Bachtin. Śmiech towarzyszy ustanawianiu relacji społecznych powiada tenże autor prowadząc w swoich pracach następujące rozumowanie. Socjologicznie rzecz biorąc w istnienie społeczeństwa zróżnicowanego stanowo wpisany jest konflikt ról i statusów. Trwałość społeczną osiąga się przez cykliczne, rytualne odnawianie istniejących struktur. Kulturowym wyrazem tego procesu był karnawał rozumiany jako rytualne odwracanie społecznego świata. Towarzyszył temu śmiech, powoływanie karnawałowego króla – postaci sprzecznej samej w sobie: pochodzącej z dołu a zajmującej na czas karnawału wysoką pozycję. Karnawałową wykładnię można zastosować do analizy każdego czasu przełomu, uważa Bachtin. Ma argumenty – na przykład – menippeja, czyli powstająca w takich czasach literatura powagi i śmiechu, literatura pomieszanych gatunków (Bachtin 1970, s. 175–184).

Pokrewną śmiechowi jako kategorii kulturowej jest zabawa. Jej różne postacie i formy oraz jej rola w kulturze zostały wielokrotnie i wnikliwie opisane. Na użytek niniejszych rozważań wystarczy przypomnieć, że etnologowie podkreślają poważne reguły zabawy, trwa ona tak długo, dopóki respektuje się jej zasady. Naruszenie reguł przerywa zabawę, kończy się jej kulturowa siła (Huizinga 1967, s. 12–48).

W tradycji europejskiej przez wieki występowały dwa porządki kulturowe jako swoiste lustrzane odbicia. Ład społeczny – powaga – sztuka akademicka versus anarchia (karnawałowy chaos) – zabawa – sztuka niska (kontrkultura). Tendencje w sztuce i kulturze z przełomu lat dwudzie-

stych i trzydziestych naszego stulecia – mam na myśli ruch Dada i surrealizm – podważyły ostatecznie kulturową wagę tego podziału.

Wieloraka kulturowa funkcja śmiechu i zabawy powołała do życia groteskową sztukę oraz związaną z nią postać błazna. W kulturze europejskiej natrafiamy już w gotyku na wspaniałe przykłady groteski a różne przekształcenia, warianty i tradycje postaci błazna przewijają się w typach króla karnawału, jokera, pierrota i cyrkowego clowna. Błazen, groteskowo przerysowany, jest postacią ze zbioru kulturowych przekształceń opozycji: głupie/mądre, niskie/wysokie, śmiech/powaga, ludowe/elitarne. Błazen i groteska znikają gdzieś w historii pod koniec XVII wieku, by pojawić się ponownie na przełomie XIX i XX wieku. Jako szczególnie nośna forma wyrazu groteska trwa w sztukach naszego stulecia: w plastyce, literaturze i właśnie w kabarecie (Gryglewicz 1984).

Forma kabaretowa nie może istnieć bez ironii. Ta też pochodzi ze starożytności. Jest to specyficzny punkt widzenia, ale też postawa kulturowa. Postawa ironiczna podkreśla i wywołuje poczucie sprzeczności, skłania do dystansu wobec tego, czym się zajmuje. Poprzez ironiczny dystans można porządkować rzeczywistość w sposób pełny, pokazując, że ma ona antynomiczny charakter, że każda strona jasna ma swoją stronę ciemną, że śmiechowi towarzyszy tragizm. Ironia bywa też rodzajem intelektualnej samoobrony przed światem, z którym się nie zgadzamy. Zajmując postawę ironiczną nie uznajemy rzeczywistości (Łaguna 1984, s. 28–46).

Kabaret „Piwnica pod Baranami” od swoich początków był i pozostaje do dzisiaj formą hybrydyczną. Jego twórcy świadomie, lub też mimowolnie posługują się różnymi sposobami ekspresji, odwołują się do rozmaitych przypomnianych wyżej tradycji.

Najmniej wykorzystywano przy tym formy satyry. Ich działania szły w stronę wywoływania nastrojów refleksji lub groteskowego zdziwienia i oszołomienia. Intuicyjnie wycoznawali, że między groteską a satyrą zachodzi istotna różnica. Jak pisze Michał Głowiński:

„...Groteska to swobodna gra zastanymi elementami wyobrażeń, poglądów, ideologii, to uchylanie praw rządzących oficjalnym światem – satyra zaś, to przemawianie w imię pewnych racji... Groteska kwestionuje obowiązujące wartości, satyra poucza – często w imię tych wartości... Groteska stanowiła zawsze votum nieufności wobec usankcjonowanych poglądów i obyczajów, była sprzeciwem, z natury rzeczy odznaczała się więc nonkonformizmem...” (Głowiński 1992, s. 81–82).

W takim kontekście można snuć myśli o oryginalności „Piwnicy” przypominając i to, że od lat toczą się spory o granice sztuki. Dyskutuje się wszak o jej końcu, o stylu wysokim, o dziele unikatowym, o zagrażającym im kiczu, pastiszu, cytacie, formie mieszanej. Problemem do rozstrzygnięcia stały się relacje sztuka – twórczość, co jest w nich bardziej autentyczne: stylistyczna poprawność czy szczerłość ekspresji (Brach-Czaina 1984, s. 135–213). Twórcy i aktorzy „Piwnicy” swoją postawą już wiele lat temu opowiedzieli się za ekspresją bliską formule Dada, którą interesowali się na przykład Wiesław Dymny i Piotr Skrzynecki. A więc również i stąd to pomieszanie w „Piwnicy” stylów, gatunków i poetyk.

Kabaret „Piwnica pod Baranami” jest przestrzenią i „czasem” dla gry znaczeń, symbolów, stereotypów, figur, tropów, znaków plastycznych i teatralnych. Sposobem prezentacji rządzi zasada kalejdoskopu i kontaminacji. Teksty, gesty, akcje pojawiają się w zmiennych kontekstach, innych funkcjach i poziomach użycia. Widz czerpie satysfakcję z odkrywania nowych sensów, z poczucia ironicznego dystansu, z własnych interpretacji i znaczeń nadanych spektak-



Program i bal na cześć ustępującego prezydenta m. Krakowa – prof. Jacka Woźniakowskiego w „Piwnicy”

lowi. Spektakl istnieje przecież pomiędzy widzem i aktorem. W tej grze czasem widz, czasem aktor bywa mądrzejszy. Razem poszukują miejsc wspólnych dla poezji, plastyki, groteski, śmiechu, banału, folkloru i kiczu. Tak było od początków kabaretu.

Z pewną chronologiczną tolerancją – esej niniejszy nie jest kroniką ani historyczną rekonstrukcją – można, tnąc z grubą, wyróżnić w działalności „Piwnicy” trzy okresy. Lata 1956–1959 to początki kabaretu bez specjalnej jeszcze linii programowej. Lata 1960 do ok. 1970 to okres „starej Piwnicy” tak nazwany przez „piwniczian” czas, gdy wykryształizował się trzon zespołu, który stanowili E. Demarczyk, J. Garycka, K. Zachwatowicz, M. Zającówna oraz L. Długosz, W. Dymny, Z. Konieczny, T. Kwinta, K. Litwin, M. Obłoński, M. Święcicki, P. Skrzynecki (Łagocki 1968).

Po czasie kryzysu – większość zespołu odeszła – Piotrowi Skrzyneckiemu udało się powoli skompletować nowy zespół, który okrzepł pod koniec lat 70-tych i znowu w pewnym podstawowym składzie istnieje do dzisiaj jako „nowa Piwnica”.

Przez cały czas istnienia „piwnicy” przewinęły się przez jej scenkę dziesiątki „artystów” różnych specjalności, zawodów i różnego stopnia amatorstwa. Mimo to nie zatraciła ona nigdy swojego charakterystycznego stylu, kształtując raczej tych co do „Piwnicy” przychodzili. Działo się tak, ponieważ przy tym ciągłym krążeniu ludzi – artystów, kibiców, współpracowników – pozostały w niej trzy osoby, które kabaret współtworzyły: Piotr Skrzynecki, Janina Garycka i Zygmunt Konieczny. To trzy filary, którymi stoi obecny kabaret. W „starej Piwnicy” ciężar istnienia kabaretu inaczej się rozkładał. Oprócz wymienionych, silnymi osobowościami twórczymi byli Krystyna Zachwatowicz, Wiesław Dymny i Leszek Długosz, a pozostali mieli niecodzienną vis comica lub niezwykle talent wykonawczy, jak na przykład Ewa Demarczyk.

Piotr Skrzynecki, Janina Garycka i Zygmunt Konieczny nadal wpływają na rodzaj aktorskiej wrażliwości i ekspresji. Niektórzy z aktorów nie zdają sobie sprawy z tego, że ulegają ich osobowościom, inni zwracają się wprost do nich po radę, pomysł, chwyt, korektę zamierzenia.

W „nowej Piwnicy” niepomniernie wzrosła kreatywna rola Piotra Skrzyneckiego, który w sposób z pozoru bałaganiarski, można rzec *en passant* – a przecież z ogromną wyobraźnią i wyczuciem – reżyseruje, by nie powiedzieć składa kabaretowe „numery” w spektakle.

O Zygmuncie Koniecznym Piotr Skrzynecki mówi, że dla „Piwnicy” był najważniejszy z tych co byli”. Stojący obecnie trochę z boku ma wciąż ogromne poważanie. Powiada dalej

Piotr S., że „Konieczny potrafi zrealizować dźwiękowo to co dzieje się w poezji. Przykładem może być wspaniały collage z wierszy wojennych Baczyńskiego (śpiewała Demarczyk). Z słabego wiersza – *Ta nasza młodość* – uczynił jakiś świetlisty hymn” (śpiewa Halina Wyrodek). To On współtworzył interpretacje Ewy Demarczyk (Skrzynecki 1993). Obecnie wiele pisze dla Anny Szałapak nie obniżając prognozy wymagań.

Janina Garycka – historyk teatru z wykształcenia – w „starej i nowej Piwnicy” wyszukuje opracowuje i podrzuca aktorom teksty. Niegdyś bardziej bezpośrednio uczestniczyła w kształtowaniu programów, gdy miały one pewną przewodnią ideę – na przykład – programy „starej Piwnicy”: *Siedem dziewcząt pod bronią* lub *Łaska Imperatora albo pamiętnik Mary z Reguł albo koncert ambitnych samouków* (Łagocki 1968). Janina Garycka z intuicją podobną etnologom, ze zmysłem paradoksu albo też wyczuciem stylu epoki wyszukuje stare teksty i układa z nich słowa pieśni, skecze lub pastisze form dramatycznych jak na przykład ostatnie *Niedole życia Wazów*.

W kabarecie „Piwnica pod Baranami” tworzyłem bywały teksty o różnym charakterze: pamiętniki, opisy podróży, listy, instrukcje, opisy etnograficzne, stare encyklopedie, dawna prasa, książki kucharskie, druki ulotne różnej treści, traktaty filozoficzne, Biblia, ludowe apokryfy. Wyliczenie to łatwo kojarzy się z indeksem źródeł i materiałów jakie wykorzystuje współczesny antropolog kultury. W „Piwnicy” jako równoważne wyrazowo i dramatycznie traktowano ogłoszone w 1981 roku przepisy stanu wojennego, sentencję wyroku na Piotra S. z kolegium orzekającego oraz literaturę surrealistyczną, wysoką poezję i dramaty.

ABOLICJA

(muz. Zbigniew Raj)

Kolegium Rejonowe do Spraw Wykroczeń przy Naczelniku Dzielnicy Kraków-Sródmieście – pieczęć Kolegium – numer rejestru: 3692 przez 82

3692 – dotyczy obywatela

Piotr Skrzynecki syn Mariana

postanowienie, postanowienie, postanowienie

Kolegium w składzie: mgr Jan Kozioł – przewodniczący

członkowie: Zbigniew Puczek

Irena Michalska

działając na podstawie artykułu ósmego Ustawy z dnia 21 lipca o amnestii

postanowiło na posiedzeniu dnia 28 lipca 1983

przebaczyć i puścić w niepamięć

przebaczyć i puścić

wykroczenie z artykułu 50 o to, że w Rynku Głównym nie opuścił zbiegowiska publicznego, pomimo wezwania uprawnionych organów MO.

Popełniono 31 sierpnia 82.

Na niniejsze postanowienie przysługuje obwinionemu zażalenie do Kolegium.

Do Kolegium zażalenie wnosi się w terminie siedmiu dni.

Wszystko to jest śpiewane, wypowiedane w różnych manierach, odgrywane w scenkach lub wykrzykiwane. Przychodzi więc skojarzenie następne: początek wieku i Kabaret Voltaire i ruch Dada i tylekroć cytowane wspomnienie Hugo Balla o początkach zuryskiej scenki:

.....W ten sposób mieliśmy kabaret. Pani Hennings i pani Leconte śpiewały po francusku i duńsku. Pan Tristan Tzara czytał swoje rumuńskie poezje. Zespół bałajek grał rosyjskie ludowe piosenki i tańce...

Hans Arp postarał się o obrazy, były akwaforty Picassa, na scenie występował też Marcel Janco i Max Oppenheimer, recytowano Apollinaire'a, Jarry'ego, Rimbauda i innych – pisze Mieczysław Porębski rekonstruując początki ruchu Dada. Występy w kabarecie Voltaire nie były przy tym zabawą grzecznych dzieci. Pełni życia dadaści urządzali na scenie tańce, hałasy, bywali manifestacyjnie pijani, używali masek, dziwnych kostiumów, rzucali w publiczność jakimś

kulkami (Porębski 1989, s. 260–277). Były członek kabaretu Hans Richter wspominał po latach:

„...Każdy grał tu na swoim własnym instrumencie, czyli grał samym sobą, i to grał z całą namietnością, z całej duszy. Każdy tak niepodobny do pozostałych, był sobie własną melodią, własnym tekstem, własnym rytmem. Każdy ze wszystkich sił wyśpiewywał swoją własną pieśń... a przecież okazywało się wreszcie, że jakimś cudem stanowią jedność, że pasują do siebie i potrzebują siebie nawzajem...” (Richter 1983, s. 38).

I tu znowu przypominają się obrazy z „Piwnicy”. Pierwsze, to przebrania sceniczne – bo nie kostiumy – aktorów komponowane z części zdekompletowanych strojów, nakryć głowy, peruk, piór, bielizny itp. Drugie, to ulubione przez „piwniczian” do dziś rzucanie w publiczność szmatami, posiekaną w trakcie skeczu kapustą, niewiele wartymi banknotami itd. Trzecie, to surrealistyczne scenografie aranżowane przede wszystkim z martwych przedmiotów – Duchamp powiedziałby z rzeczy gotowych. Po czwarte wreszcie, to występujący w „Piwnicy” goście. Od zawsze pojawiali się w niej Cyganie, karły, baletnice, iluzjoniści, polykacze ognia. Przychodzili do niej nienajlepsi krakowscy aktorzy opowiadający stare dowcipy i anegdoty, przychodził amator śpiewający arie operetkowe w stylu fryzjerskiego belcanto. Czasem by wystąpić w „Piwnicy” wystarczyła sama wyrazistość postaci. Taką osobą z nadmiarem ekspresji była – na przykład – niezapomniana Kika Szaszkiewiczowa, która z autoironicznym dystansem śpiewała w pierwszym okresie „Piwnicy” francuskie piosenki.

Treść wykorzystywanych tekstów pochodząca z odległych czasów usytuowana w kontekście współczesnego kabaretu wywołuje u wszystkich uczestników spektaklów (aktorów i widzów) wrażenie fascynującej egzotyki i obcości.

Na przykład w „starej Piwnicy” mogła to być śpiewana przez Krystynę Zachwatowicz piosenka *Strasne dziecię* (słowa XIX-wiecznego poety Franciszka Morawskiego):

Mówią, że gdzieś chodzi w świecie
jakieś dziwne, ciche dziecię
dziewczyneczka to jest mała
twarz jej śniada, suknia biała,
wzrok jej dziwny i uroczy,
jakieś martwe, trupie oczy.
w polne maczki się przebiera,
po cmentarzach kostki zbiera,
krwawą chustą głowę słoni,
czarny pręcik nosi w dłoni,
a gdzie przejdzie tam jej ramię
wszystkie kwiatki niszczy, łamie,
a gdzie przejdzie tam o wiośnie
trawka nawet nie porośnie...
Raz ją chłopiec jakiś trafił
zaraz mu się mózg pomącił,
ręka w krótkiej uszła porze
i powiesił się gdzieś w borze...
Tak po świecie jak po grobie
drobna mara chodzi sobie.
Słucha miłych sobie dźwięków,
pogrzebego dzwonu jęków
a po miejscach, gdzie przemija
cień jej krwawo się przewija
i nikt nie wie skąd przybywa
patrzając na nią dreszcz przeszywa
zimno grobów od niej leci
Mówią, że to mór na dzieci.

– lub polecane ze starych ogłoszeń przez Tadeusza Kwinę kosmetyki do twarzy z CK apteki Schwartza:

Ogłoszenia prasowe z XIX-wiecznej prasy austriackiej.
C.K. obwodowa apteka M. Schwarza poleca następujące
środki kosmetyczne do pielęgnowania i upiększania twarzy:

Schwarza Krem Wschodnich Piękności – nader szczęśliwe
połączenia do wydelikacania naskórka, wygubienia piegów,
przeciw opalaniu słonecznemu, pryszczynom, trądzikom itp.
nieczystościom skóry. cena 80 halerczy. (...)

Schwarza Mleko Wschodnich Piękności – do odświeżania



Fragment występu (1991): śpiewa Aleksandra Maurer, grają Maryna Barfus, Robert Chobrzyk i Michał Półtorak

i odmładzania twarzy, usuwa w zdumiewający sposób zmarszczki, piegi i opalenia słoneczne. cena 1 korona i 60 halerczy.

– albo anonimowy tekst o gorzałce mówiony przez Wiesława Dymnego:

GORZAŁKA

(znaleziony przez Janinę Garycką)
Bądź co bądź gorzałka była i jest zabójczynią życia ludzkiego,
bo sama w sobie jest trucizną. Jakże często bowiem słyszy się:
umarł na ropienie się wrzodów na nogach
umarł na zatwardzenie wątroby
umarł na puchlinę wodną
umarł w wstrzymanie moczu
umarł, bo się w nim wódka zapaliła – korona pijaństwa.
O, bo to żniwo dla suchej śmierci w okolicach tych, gdzie
gorzałka panuje.

Przypatrzmy się teraz jak ta nieboga sucha śmierćka za-
wczasu pieczętuje tych, którzy mają być wybrani:
nogi mu się trzęsą i głowa
białko mu się w oczach czerwono skrzy
kuprowatą ma twarz
stracił apetyt
jedzenie mu nie smakuje.
Choć są czasami i inne tego przyczyny.

– czy też sposób na tanią podróż przedstawiany przez Krzysztofa Litwina:

PODRÓŻ

(fragmenty – autor nieznany)
Kto chce tanio podróżować, musi uprościć swój bagaż.
Wystarczy tornister nieprzemakalny, jedna zmiana bielizny,
pantofle, szlafrok, szlafmyca oraz kącik małego formatu do
zapisywania wrażeń. Do tornistra należy przytroczyć siatkę na
motyle, lunetę oraz łopatkę do kopania dołków...

I tutaj śmiałość i odwaga bywa nagradzana. Kto słabości
ulega i leży beczynninie, cierpi daleko więcej od tego, kto wbrew
tej słabości zażywa przechadzki po pokładzie, jeżdżąc sobie do
Rygi. Taka podróż dziwnie odmładza i ośladza. Bon voyage!

W „nowej Piwnicy” podobne wrażenie ogarnia widza, gdy
słucha *Duchów polskich* (wykonuje Małgorzata Górniewicz):

CZAROWNICE, STRZYGI, MAMONY itp.

Czarownicami – są stare baby napiętnowane jaką ułomno-
ścią lub bardzo brzydkie. (...)

– tekstów Czesława Wojtały *Co jest w Polsce* (zredagowa-
wane z cytatów z *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego),
czy też złożonej z dwóch różnych tekstów pieśni o Annie
Csillag (wykonuje Anna Szałapak):

ANNA CSILLAG

(słowa: Bolesław Leśmian, Bruno Schulz
muzyka: Zygmunt Konieczny)

Wkosmacona w kwiat płytki,
leś ująwszy w dwie chwytki,
pszczoła, nim ją porwie lot,
w słońcu myje się jak kot.

Niech się dłuży cień ławy,
niech wyczną w nim trawy,
z łbem na łapie chudy pies
śpi po łapy owej kres.

Porośnięta szła przez ziemię,
porastało ludzkie plemie,
porastało pod niebiosa,
rozwłoszone włosząc włosy. (...)

Ja, Anna Csillag urodzona w Karłowicach na Morawach,
miałam słaby porost włosów.
Byłam nim dotknięta z dopustu Bożego.
Na skutek długotrwałych modłów zostałam wysłuchana.
Otrzymałam znaki i wskazówki.
Sporządziłam specyfik, lek cudowny.
Zaczęłam porastać we włosy, a także
mój mąż, szwagry i bratankowie. (...)

A więc świat przedstawiony w kabarecie to pozornie nie nasz współczesny świat. Jedną z wielu różnych reakcji na program kabaretu może być refleksja bliska spojrzeniu antropologa na rzeczywistość. Kabaretowe teksty wywołać mogą zdziwienie i chwilę zastanowienia się nad dawnymi ludzkimi wysiłkami i sposobami opanowywania codzienności, nadawania jej kulturowego sensu.

Ironicznie przywołany w kabarecie krąg dawnych znaczeń w mimowolnym porównaniu z naszym światem daje efekt paradoksu lub olśnienia surrealistyczną logiką każdej rzeczywistości. Oczywiście, że kabaret nie jest uniwersytecką katedrą antropologii kultury. Jego celem i sposobem wyrazu nie jest naukowy dyskurs, lecz śmiech i komizm. Ale przecież i śmiech ma głębokie kulturowe funkcje. Kabaretowy śmiech również bywa formą poznania, osvajania rzeczywistości, lub odwrotnie, dystansowania się wobec niej (Bystron 1968, Bachtin 1975, Čapek 1981).

Wykładnia wizji świata jaka dominuje w „Piwnicy” należy do tradycji ruchu Dada i surrealizmu. Stwierdzenie to nie oddala wcale od tezy o antropologicznej interpretacji w kabarecie, ponieważ surrealizm i współczesna antropologia mają wiele wspólnego.

Przy odpowiednio szerokiej definicji surrealizm to nie tylko prąd w sztuce, ale rodzaj światopoglądu, program na odczytywanie rzeczywistości świata. W takim rozumieniu w surrealizmie spotkali się w Francji w latach 1920–1930 artyści i antropologowie. Na przykład Michel Leiris i George Bataille to surrealiści, którzy z czasem zajęli się antropologią. Na wykłady znanego antropologa Marcela Maussa powoływali się artyści. Związki takie zaowocowały nowym programem dla sztuki i dla nauki (Kaniowska 1991).

W sztuce dzięki surrealizmowi i ich fascynacjom etnograficznym zrównano wszystkie możliwe formy wyrazu. Maski „afrykańskie” okazały się równie piękne co dzieła „europejskiego” artysty (Janicka 1985, Porębski 1989).

W nauce surrealizm przywrócił znaczenie wyobraźni, obudził postawy paradoksalne i wskazał, że relatywnie wszystko powinno nas dziwić. Egzotyka jest wśród nas – wystarczy przyjąć odpowiedni punkt widzenia. Czymże bowiem, różni się w XX wieku bilet i kryza w stroju rektora europejskiego uniwersytetu od metalowych obręczy na szyi egzotycznej piękności, czym makijaż żony tegoż rektora od rytualnych barw na twarzach uczestników obrzędu (Kaniowska 1991). Dziwni jesteśmy sami dla siebie podpowiada surrealistyczna formuła w antropologii i w kabarecie.

Teza powyższa była i pozostaje siłą kabaretu „Piwnica pod Baranami”. Większości tekstów w „Piwnicy” nie trzeba

było tworzyć na potrzeby spektakli, wystarczyło wykorzystać okruciny historii i współczesności.

Forma „piwniczna” jest wehikułem znaczeń. W tekstach zaadaptowanych przez artystów „Piwnicy” dawne fakty, wzorce obyczajowe, wyobrażenia, stereotypy, przeniesione w inny kontekst, ozdobione kontrastową lub wystylizowaną muzyką, kostiumem i nową formą wyrazu są nowymi znakami i sensami. Wywołują efekty komiczne lub niosą refleksyjne przesłanie. Bywa też, że wiele z dawnych tekstów niespodziewanie aktualizuje się, nabiera antropologicznego wymiaru a pierwotne intencje autorów i wykonawców są na nowo interpretowane.

Oto kilka ilustracji.

Wspomniana już piosenka *Straszne dziecię* (muzyka Zbigniew Paleta) śpiewana przez Krystynę Zachwatowicz później przez Małgorzatę Górniewicz, opowiadającą o morowym powietrzu nabrała nowych znaczeń w kontekście inwazji AIDS.

Scena *Seans u państwa Siemiradzkich* (tekst Janina Garycka, muzyka Grzegorz Turnau) opowiadająca o wyczynach Eusapii – dziwnego medium z rzymskiej willi malarza – koresponduje z współczesną modą na parapsychologię, okultyzm, erę wodnika i związany z nim ruch New Age:

U Siemiradzkiego
w styczniu tysiąc osiemset dziewięćdziesiąt trzy
w willi rzymskiej
na via Gaetta
ukazała się Eusapia Palladino
dama z prostej sfery – i dość pełnoletnia –
w drodze z Neapolu do Mediolanu
dała pokaz magii.
A ujrzeni go:
państwo Siemiradzcy
państwo Bakałowiczowie
państwo Azzurri
hrabina Bremla – osoba z wyższego
towarzystwa, znajoma królowej...

W okresie stanu wojennego i w latach po nim następnych w „Piwnicy” wiele tekstów miało patriotyczny wydźwięk. Zaktualizował się bowiem romantyczny wzorzec przeżywania, według Marii Janion, obecny w polskiej „zbiorowej podświadomości” (Janion 1981). Pojawiła się wówczas znowu czarna biżuteria, orzełki z koroną, kotwice i inne drobiazgi będące znakami społecznych nastrojów. W tym czasie w „Piwnicy” Anna Szałapak śpiewała pieśń *Czarna sukienka* (słowa Seweryn Goszczyński, muzyka Zbigniew Preisner) pochodząca z czasów powstania styczniowego:

Schowaj matko suknie moje,
perły, wience z róż,
jasne szaty, świetne stroje
to nie dla mnie już.
Niegdyś jam stroje, róże lubiła
gdy nam nadziei wytryskał źródło,
lecz gdy do grobu Polska zstąpiła
jeden mi tylko przystoi strój
Czarna sukienka. (...)
Lecz gdy nas zdrady wrogom przedały,
gdy zaległ Polskę najeźdźców rój,
gdy w pętlach jęczy nasz naród cały
jeden mi tylko przystoi strój
Czarna sukienka.

Nastrój w kabarecie tworzyły wtedy właśnie zwierzenia co „kobiecie przystoi gdy na wojnie kochanek lub brat” modlitwa Jana Lechonia *Matko Boska Częstochowska* (muzyka Zbigniew Raj) śpiewana przez Aleksandrę Maurer:

Matka Boska Częstochowska ubrana perłami
cała w złocie i w brylantach modli się za nami.
Aniołowie podtrzymują jej ciężką koronę
i jej szaty, co jak noc są gwiazdami znaczone.
Ona klęczy i swe lice, gdzie są rany krwawe

obracając, gdzie my wszyscy patrzy na Warszawę.
O Ty, której obraz widać w każdej polskiej chacie
i w kościele i w sklepiku i w pysznej komnacie,
w ręku tego co umiera, nad kołyską dzieci
i przed którą dniem i nocą wciąż się światło świeci. (...)
Nieraz potop nas zalewał, krew się strugą łała,
a wciąż klasztor w Częstochowie stoi jako skała.
I tyś była też mieczami pogańskimi ranną,
a wciąż świecisz ponad nami Przenajświętsza Panno.
I wstajemy wciąż z popiołu, z pożarów co płoną
i Ty wszystkich nas powrócisz na Ojczyzny łono.
Podniesiemy to co legło w wojennej kurzawie,
zbudujemy zamek większy, piękniejszy w Warszawie.
I jak w złotych dniach dzieciństwa będziemy słuchali
tego dzwonka sygnaturki co Cię wiecznie chwali.

– wiersz Adama Asnyka wykonywany przez Jacka Wójcickiego i Tamarę Kalinowską (muzyka Zbigniew Preisner).

MIEJCIE NADZIEJE

Miejcie nadzieję! ... Nie tę lichą, marną
co rdzeń spróchniały w wąty kwiat ubiera,
lecz tę niezłomną,
która tkwi jak ziarno przyszlých poświęceń w duszy bohatera.
Miejcie odwagę! ... Nie tę jednodniową,
co w rozpaczliwym przedsięwzięciu pryska,
lecz tę, co wiecznie z podniesioną głową
nie da się zepchnąć ze swego stanowiska.
Miejcie odwagę... Nie tę tchnącą szaleń,
która na oślep leci bez oręża,
lecz tę, co sama niezdobytym wałem
przeciwnie losy stałością zwycięża.
Przestańmy własną pięścić boleścią,
przestańmy ciągłym lamentem się poić
kochać się w skargach jest rzeczą niewieścią,
mężom przystoi w milczeniu się zbroić...
Lecz nie przestajmy czcić świętości swoje
i przechowywać ideałów czystość,
do nas należy dać im moc i zbroję,
by z kraju marzeń przeszły w rzeczywistość.

Po roku 1989 niespodziewanie powróciła część dawnego kontekstu jednej z licznych piosenek organizacji strzelców śpiewanej przez Małgorzatę Górnisiewicz *Szabla i karabin* (muzyka Paweł Orkisz, słowa Henryk Zbierzchowski). Komizm anachronizmu złał się tu z reaktualizowaną mitologią okresu przed „złotym czasem niepodległości” (Romanowski 1990). Wszak znowu mamy drużyny strzeleckie, legionistów (w Krakowie nawet dwa zarządy), pilsudczyków i kłótnie o to, kto jest prawowitym spadkobiercą idei Marszałka.

Niech w Księgach wiedzy szpera rabin
Nauka to jest wymysł diabli
Mądrością moją jest karabin
i klinga ukochanej szabli.

Nie tęsknię do kawiarni gwaru,
gdzie mieszka banda dziwołagów
gardzę zapachem buduaru
gdzie amor psoci na szeszlągu.

Nie nęcą mnie zalety babin
kobieta zdradną, bierz ją diabli.
Kochankiem moim jest karabin
i klinga ukochanej szabli. (...)

Przez pewien czas niespodziewaną nową siłą komiczną uzyskał jeszcze jeden stary tekst „piwniczny” odgrywany ponownie w parodystycznej scenie przez Kazimierza Madeja. Oto gdy w roku 1990 minister Jacek Kuroń rozpoczął akcję pomocy społecznej od spektakularnego rozdawania darmowej zupy, piwniczny artysta, parodiujący też inne postaci, sięgnął po XIX-wieczne przepisy na zupy w kuchniach dla ubogich. Kiedyś w „starej Piwnicy” tonem żalostnego nabożeństwa czytała je Krystyna Zachwatowicz, a teraz jak ugotować zupę Jacka Kuronia tłumaczy Kazimierz Madej.

I wreszcie „piwniczny” hymn *Dezyderata* (muzyka Piotr Walewski). Jest to jedna z późnych wersji (1692) średnio-

wiecznego apokryfu tzw. „listu z nieba”. W tym przypadku zawiera on zbiór protestanckich zaleceń moralnych. Piotr Skrzynecki powiada, że jest autentyczny, ale co znaczy autentyczny w odniesieniu do apokryfu. Listy z nieba są znane w folklorze religijnym kultury europejskiej od czasów wczesnego średniowiecza. Były formą ówczesnej agitacji lub przestrogi. „Moralne dezyderata” przeniesione w piwniczny kontekst nie tracą wagi i mocy etycznego przesłania.

DEZYDERATA

Przechodź spokojnie przez hałas i pośpiech, pamiętaj jaki spokój można znaleźć w ciszy.

O ile to możliwe bez wyrzekania się siebie bądź na dobrej stopie ze wszystkimi.

Wypowiadaj swą prawdę jasno i spokojnie wysłuchując innych, nawet tępych i nieświadomych, oni też mają swoją opowieść.

Unikaj głośnych i napastliwych, są udręką ducha.

Niech twoje plany będą dla ciebie źródłem radości.

Bądź ostrożny w interesach, na świecie bowiem pełno oszustwa.

Bądź sobą, zwłaszcza nie udawaj uczucia, nie podchodź cynicznie do miłości, albowiem wobec oschłości i rozczarowań ona jest wieczna jak trawa.

Przyjmij spokojnie co ci lata doradzają z wdziękiem wyrekając się spraw młodości.

Jesteś dzieckiem wszechświata nie mniej niż drzewa i gwiazdy masz prawo być tutaj.

Tak więc żyj w zgodzie z Bogiem, czymkolwiek On ci się wydaje, czymkolwiek się trudnisz i jakiegokolwiek są twoje pragnienia, w zgiekłym pomieszeniu życia zachowuj spokój ze swą duszą. Przy całej swej złudności, znoju i rozwianych marzeniach jest to piękny świat.

(Znalezione w starym kościele Świętego Pawła w Baltimore, datowane 1692 rok)

O kabarecie powiada się czasem lekceważąco – błazenada. Błazenada, to działanie błazna. Ten trop językowy kieruje uwagę na inny aspekt antropologii „Piwnicy”. Kabaret to krzywe zwierciadło rzeczywistości, to możliwość stosowania odwrotnej optyki wobec faktów i ludzi.

W „Piwnicy” mimo stałego nadzoru cenzury i szykan dyrekcji Krakowskiego Domu Kultury można było powiedzieć to co nieoficjalne i ośmieszyć to co oficjalne. Schizofreniczna i pompatyczna rzeczywistość PRL była dobrą pożywką dla kabaretu. Bunt przeciw niej, gry z cenzorem, aluzje i śmiech przeciw nudzie były istotą „Piwnicy”. Ale oto i życie społeczne w trzeciej Rzeczypospolitej pozostało wielce zrytualizowane i jest aż do przesytu „święcone”. Śmiech, który idzie od dołu, oswaja i czyni niegroźną nieprzychylną rzeczywistość albo degraduje zbyt patetyczne i wysokie tony, w jakie tak łatwo popadają Polacy.

W „starej Piwnicy” wśród innych, szczególne wycucie formy błazeńskiej miał Wiesław Dymny. Często występował w kostiumie guzika clowna: wypchanym, za obszernym, z dużymi guzikami, w meloniku. Wykorzystywał go do kreowania swojej scenicznej osobowości. Pisał teksty utrzymane w poetyce sowizdrzalskiej, na przykład *Łazik z Tormesu*, a jego prześmiewcze monologi wygłaszane w kabarecie, ze słynnymi *Na przykład Majewski*:

Rodacy i Rodaczki! Czworacy i Czworaczki! Dość tych kabaretów politycznych, tych kawałów abstrakcyjnych, tych sztuczek podejrzanych, tych absurdalnych kojarzeń i całego tego memłania. Weźmy przykład z Majewskiego: ten nie memta, ale za to jak coś powie, to boki zrywać. Precz z fałszywą ułudą sceniczną, pozostawiającą wiele do życzenia. Nie zaciemniajmy horyzontu myśli współczesnej. Na przykład Majewski. Nie zaciemnia. Zerwijmy z tym chwiejnym balansowaniem na krawędzi egzystencjalizmu i wegetarianizmu. Skończmy, skorygujmy i skonfrontujmy. Na przykład Majewski. Skończył, skorygował, a teraz konfrontuje. Nie oglądajmy się na różne prądy, prądziaki, arabeski, frytki i frykasy. Na przykład Majewski. Ten się nie ogląda... (fragment)

i *Zadania obywatelskie* należą do klasyki gatunku.

Obywatele! Obywatelki! I ty, młodzieży najmilsza! Niewątp-

liwie nikt z was nie poda w wątpliwość tego, co powiem, że jasne jest, że musimy się rozwijać. Rozwijać się konsekwentnie, rozwijać permanentnie, konsolidalnie, wertykalnie, hormonalnie oraz horrendalnie. Rozwijać się trzeba! A czasy są, jak skądinąd wiemy, ciężkie. Lecz nie ciężenie jest tu ważne. Ważne jest, żeby do czegoś dojść. Żeby dojść trzeba iść, żeby iść trzeba mieć buty. I to dobre buty, a czasy są, jak wiemy, skądinąd, ciężkie, więc żeby mieć buty, trzeba wykonać swoje zadanie. I tak są różne zadania, które na nas ciążyą. Jest na przykład zadanie bojowe. Jest zadanie domowe. Jest zadanie ciosu, zadanie bobu, zadanie dnia codziennego. Zadanie najwyższe, zadanie specjalne.

Niewątpliwie większość z nas nie zna swojego zadania!

Więc w celu ułatwienia wam szybkiego włączenia się w nurt wykonywania swoich zadań, podaję na dziś zadanie. Niech każdy z was tam w domu nad łóżkiem sobie złotymi literami wypisze: Adsum te pressurum esse ... Jaka to forma? Aaa, do widzenia. (fragmenty)

Piotr Skrzynecki wspomina Go jako człowieka wielowarstwowego wyczulonego na każdą dwuznaczność ludzi. Według Skrzyneckiego błazeńska i groteskowa poetyka „Piwnicy” jest zasługą Wiesława Dymnego. Skłonny do obscenów, co miały mu za złe koleżanki z kabaretu (wypowiedź Janiny Garyckiej), był człowiekiem o niezwykłym poczuciu humoru. Teksty Dymnego gromadzi i chroni, czasem opowiada w „nowej Piwnicy” Marek Pacuła. Współcześnie, poza Markiem Pacułą, tradycję Dymnego w innych ramach kontynuuje Kazimierz Madej.

Natomiast groteskę i zabawę formą – nieobcą też Dymnemu – rozwija piwniczny entuzjasta Witkacego Zbigniew Raj.

W nurcie błazeńskim, w bachtinowskim oczyszczającym śmiechu, dochodzącym dzisiaj z „Piwnicy”, mieszczą się śpiewane do niedawna dekrety o stanie wojennym, pieśń o Koniewie (spreparowana z wywiadu z Antonim Hajdeckim – twórcą pomnika Koniewa) oraz współczesne *Kazania sejmowe* Krzysztofa Janickiego, wykorzystujące już rzeczywistość III Rzeczypospolitej.

W kontraście do formy prześmiewczej pozostają dzieła sztuki wysokiej odpowiednio dopełniające całość wyrazu dramatycznego spektakli. Druga strona „piwnicznych” nastrojów czerpie przede wszystkim z poezji. Lista wykorzystywanych autorów jest bardzo bogata, ale sama niewiele tu powie, ponieważ efekt artystyczny osiąga się różnymi sposobami.

Jednym z ciekawszych jest praktykowany do dzisiaj collage z tekstów jednego lub kilku twórców, co daje wrażenie zaskakujące i oryginalne. Swoboda z jaką dokonuje się pewnych zabiegów na pierwotnym tworzywie literackim nie degraduje oryginałów, raczej wydobywa z nich nowe sensory. Duża w tym zasługa Piotra Skrzyneckiego, znawcy poezji, obdarzonego wyjątkowo dobrym smakiem. Jego pomysły uzupełnia oryginalna twórczość „piwniczani” i zaprzyjaźnionych autorów.

W „Piwnicy” poezja jest śpiewanym dramatem, muzyczną liryką lub żartem. Z założenia istnieje ona tu jako forma muzyczna – powraca więc do swojej archaicznej postaci i związków. Obserwacja ta może być również tropem interpretacji antropologicznej. Powiada bowiem Władysław Tatarkiewicz o dawnej łączności muzyki i poezji:

„...Muzyka była związana w wiekach średnich z poezją nieporównanie ściślej niż w czasach nowych: długo nie było muzyki bez słów ani poezji bez akompaniamentu. Liryki (trubadurów) były pieśniami, utwory dramatyczne (misteria) rodzajem oper...” (Tatarkiewicz 1989, s. 124).

Wiedza lub intuicja twórców „Piwnicy” potwierdza w tym przypadku tezę o nieustannych transformacjach i nawrotach do form wyrazu utrwalonych w kulturze europejskiej. Awangarda to sposób wykorzystywania tradycji.

Cotygodniowe spektakle w małej, dusznej, piwnicznej

salce pałacu Pod Baranami nie są jedyną formą istnienia kabaretu. Pomijając liczne od pewnego czasu wyjazdy artystyczne – wcześniej kabaret miał kłopoty z występami poza Krakowem, co przydało mu jeszcze legendy – „Piwnica” organizuje dla siebie i przyjaciół liczne bale, święta, rocznice, parateatralne zdarzenia plenerowe, performance i żywe obrazy. Przez trzydzieści lat istnienia „Piwnicy” odbyło się ich tyle, że trudno je zliczyć i chronologicznie uporządkować. Dla ilustracji zatem, a nie dla potrzeb kroniki, przedstawiam wybór rozmaitych dawnych i nowych piwnicznych działań.

Pierwsze bale odbyły się w ówczesnych krakowskich barach „Wiarus”, „Smocza Jama”, „Sielanka”. Miejsca te nie należały do najelegantszych w mieście, miały opinię raczej podłą. Inne słynne bale związane były z premierami programów i miały miejsce w zamkach w Piaskowej Skale i Niepołomicach. Niezwykły bal – według wspomnień Janiny Garyckiej – zorganizowała „Piwnica” w opuszczonym pałacu Potockich w Krzeszowicach. Uroczyste obchodzono kolejne jubileusze kabaretu uświetniające 15, 20, 25 i 30 lat jego istnienia. Lata siedemdziesiąte przyniosły bardzo udane rekonstrukcje zdarzeń historycznych, a to: wjazd księcia Józefa Poniatowskiego do Krakowa i bal w Sukiennicach (z roku 1879). Spośród najnowszych wydarzeń przypomnieć warto bal pod nazwą „Lata pięćdziesiąte”, wystawę „resztek” własnej działalności w Pałacu Sztuki „Co nam z tego zostało”, której wernisaż zamienił się w kolejną dadaistyczną manifestację. Następnie, „Noc paryską” na ulicy Floriańskiej, bal na pożegnanie komuny, bal modernistyczny, przysięga Tadeusza Kościuszki, święto krakowskich kopców, Hołd pruski, raut w teatrze Słowackiego z duchem Franciszka Józefa.

Program (napisał P. Skrzynecki) otwarcia Rautu w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w dniu 15 maja, w którym podpisany został układ o opuszczeniu przez wojska radzieckie terytorium Republiki Austrii.

Część pierwsza: powitanie

Camerata gra wiedeńską muzykę w westybuli teatru,
na pięknych schodach upozowane tancerki
w pięknych romantycznych pączkach,
schodzą się goście,

Konsul Austrii w otoczeniu świty wita przybywających gości,
publiczność powoli wchodzi do teatralnej sali lekko przyciemnionej,

Łoża Cesarska na razie pusta oświetlona punktowym reflektorem,

kurtyna Siemiradzkiego podświetlona,
po wejściu publiczności, do łoży przylegającej do Cesarskiej
wchodzi Konsul z małżonką

wraz ze swoimi gośćmi,
światło na sali nieco przygasa,
Łoża Cesarska oświetlona bardzo silnie,
zapala się światło w prawej łoży obok sceny,
w tzw. łoży Dąbrowskiego,

do Łoży wchodzi gość w pelerynie,
staje przy balustradzie,
zapowiada przybycie Cesarza i jego małżonki
Cesarzowej Sisi,

fanfary – trzy razy,
do Łoży wchodzi Cesarz z Cesarzową i ze świtą,
publiczność na wezwanie Gościa wstaje,
Ogromne Oklaski !!!!

powtórzenie fanfar,
kurtyna Siemiradzkiego podnosi się,
na scenie Teatru ukazuje się Apoteza Habsburgów,
powtórzenie fanfar,

Artyści wygłaszają odezwy i zapowiedzi przyjazdu
Franciszka Józefa I do Krakowa,
światło skierowane na Łożę Cesarską nieco przygasa,
wchodzi Elżbieta Towarnicka w cudownej sukni,
E. Towarnicka śpiewa dwie pieśni wiedeńskie,
wbiegają dzieci,
dzieci recytują nieznaną wiersz na cześć Cesarza,

Gość w pelerynie zapowiada Seans u pp. Siemiradzkich w Rzymie,
po Seansie M. Górnisiewicz śpiewa *Gdy się ma 16 lat* – modną piosenkę wiedeńską z końca XIX wieku,

i
Austriackie Gadanie w wykonaniu Cz. Wojtały i p. Grabowskiego,

Gość w pelerynie z Łoży wzywa do oklasków na cześć Cesarzowej Sisi,

Łoża Cesarska oświetlona pięknie, kolorowo,

Cesarz i Cesarzowa wstają,

Cesarz pozdrawia publiczność,

Cesarz mówi: Witajcie Mieszkańcy Krakowa – po polsku i po niemiecku,

Witajcie pp. Strausowie,

Panowie Strausowie wstają,

Szalone Oklaski !!!!

Gość w pelerynie błaga Cesarzową Sisi o przemówienie,

Cesarzowa Sisi śpiewa wiersz Byrona *Wędrowki Childa Charolda* w tłumaczeniu A. Mickiewicza,

Apoteoza Habsburgów znika,

na scenę Teatru wchodzi chór Dominanta, śpiewa

Hymn Habsburgów,

publiczność wstaje,

Oklaski !!!

po zakończeniu Hymnu Cesarz i jego świta opuszczają Łożę, kurtyna Siemiradzkiego powoli spada,

Gość w pelerynie z Łoży:

„W imieniu Cesarzowej i Cesarza, w imieniu pp. Strausów, w imieniu Konsula Republiki Austrii zapraszamy na uroczysty bankiet, szampana”,

pp. Strausowie i publiczność powoli opuszczają salę i udają się do sal recepcyjnych teatru,

w sali balowej na gości oczekują Cesarzowa i Cesarz,

kelnerzy roznoszą szampana,

Uroczystość otwarcia dokonuje się powoli i dostojnie,

potem dział będą się rzeczy niezwykle.

(Odbyło się 15 maja 1993 r.)

Część druga: Piękny bankiet.

Już przytoczone tytuły i nazwy organizowanych paraartystycznych i towarzyskich przedsięwzięć sugerują, że każde z nich miało ideowe założenia. Świadomie przywoływano tradycję, zdarzenia, które już w swojej pierwotnej formie były świętem, zbiorowym przeżyciem lub legendą. W te zamiary wciągano aktorów, krąg przyjaciół, władze miasta, profesorów, wojsko, dorożkarzy, kwiaciarki i przypadkową publiczność. I oto bez względu na charakter administracji, zajmowane etaty i prestiż, osoby różnych stanów i funkcji pomagały w realizacji pomysłów „Piwnicy”. Ich głównym reżyserem i scenarzystą był zawsze Piotr Skrzynecki. Oprócz reżyserskiej wyobraźni, dysponuje on antropologiczną intuicją i wie czego można oczekiwać od uczestników piwnicznych spotkań i widowisk. Wykorzystuje przy tym zawsze swoistą atmosferę Krakowa i tradycyjną gotowość jego mieszkańców do świętowania i uroczystości (Woźniakowski 1991). Dyrektor kabaretu – Pan Piotr S. – zdaje też sobie sprawę, że w ogólniejszym planie realizują się w tych akcjach archaiczne struktury zabawy i święta. Wypowiadał się on kiedyś na ten temat. (Benedyktowicz 1988)

Z kulturowego punktu widzenia zabawa jest swobodnym i bezinteresownym działaniem według reguł pochodzących spoza kręgu codziennych zachowań. Te cechy zabawy, jako pierwotnego wzorca, odnajdujemy w świecie – stwierdził Johan Huizinga:

„... W owej platońskiej identyfikacji zabawy i świętości bynajmniej świętość nie zostaje pomniejszona wskutek tego, iż nazwana zostaje zabawą, lecz zabawa podniesiona zostaje dzięki temu, iż pojęcie to uznaje się nawet w najwyższych rejonach ducha... Człowiek może bawić się na owym poziomie kiedy zabawa wyraża piękno i świętość...” (Huizinga 1967, s. 46).

Odwołanie powyższe odnosi się do świata kultur, którymi

zajmuje się etnologia, należy ono do historii kultury. Współczesna kultura europejska, w efekcie dominacji racjonalizmu, ograniczyła swoje zdolności symbolicznego myślenia i przeżywania świata. Waży to istotnie na takim postrzeganiu otoczenia, w którym dostrzegaliśmy się jedność wszystkich wymiarów ludzkiego istnienia. Ale Mircea Eliade przekonuje, że nawet najbardziej zdesakralizowane społeczeństwa zachowują nieświadome pokłady rytualizmu, zakamuflowanych mitów i struktur magiczno-religijnych (Eliade 1993, s. 414–416). To właśnie te sfery zbiorowej „nieświadomości” wyzwalają się w „piwnicznych” świętach i balach.

Powaga reguł zabawy pozwoliła na sesję naukową o „Piwnicy” zorganizowaną w PAN przy okazji jubileuszu 20-lecia (1976) a „Święto kopców” (1992) poprzedziła sesja naukowa w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego – i nie chodziło przy tym o tanie efekty. Innym zdarzeniom towarzyszyły patriotyczne uniesienia. Szczególnie widać to było w czasie „wjazdu księcia Józefa do Krakowa” i podczas „Hołdu pruskiego”.

Liczne bale, mające zawsze pewną ideę przewodnią, angażowały uczestników do działań quasi-rytualnych. Bywało, że zakładali oni maski, stroje z epoki, uczestniczyli w żywych obrazach. Bal zmieniał walor czasu i przestrzeni – jak na przykład – wspomniana przez wszystkich iluzja jakiej ulegli balowicze w zrujnowanej sali balowej pałacu w Krzeszowicach.

Inną formą „piwnicznych” świąt są coroczne, otwarte dla przyjaciół spotkania, nazywane „opłatek” i „jajeczko” – to oczywiście wersje świąt powszechnie w Polsce obchodzonych. „Piwnica” rozumiana szerzej jako swoisty socjologiczny twór artystyczny i towarzyski jest źródłem pewnych tradycji. Powtarzane przez „Piwnicę” obchody łatwo rytualizują się, ponieważ nadaje im ona niecodzienną oprawę – tak powstaje „piwniczna” tradycja. Jej etnologiczna wykładnia związana jest z istotą święta. (Benedyktowicz 1988)

Chaos zdarzeń naszej codzienności uładza co pewien czas święto. Czas świąteczny ukazuje sens życia, oświetla świadomość istnienia. Święto przywraca zbiorową wrażliwość na rzeczywistość symboliczną. W wymiarze społecznym natomiast odnawia lub kreuje poprzez rytuał społeczny ład, to znaczy tworzy lub utwierdza relacje między ludźmi na różnych poziomach (Leach 1989, s. 46–49). Ten interpretacyjny protokół – najkrócej rzecz biorąc – tak oto spełnia się w „piwnicy”.

Otwarte przyjazne drzwi, żywe światło świec, odpowiednia do święta dekoracja, zastawiony stół. Przez salki „Piwnicy” przewijają się tłum. Rytuał czytania z Biblii, kolędy – jeśli to opłatek – życzenia, gesty przyjaźni i pojednania. Rozmowy, potem alkohol, coraz więcej ludzi, wychodzą stateczni przyjaciele kabaretu. Bywa, że jeszcze później ktoś przyszyje na boku. W końcu zniszczone dekoracje, rozbite szkło, bełkotliwe resztki rozmów – tak dopełnia się w swoim przeciwieństwie każdy rytuał.

Opisane wyżej święta i zabawy mają swój specyficzny wymiar także i dlatego, że fenomen „Piwnicy” tworzy też skupiony wokół niej krąg towarzyski – dalszych i bliższych przyjaciół. Michał Roniker w jednym z wywiadów z Jolantą Drużyńską w krakowskim Polskim Radio stwierdził, że „Piwnica pod Baranami” przetrwała tyle lat właśnie dzięki temu środowisku, które stale odnawia się.

Środowisko to jest niezwykle zróżnicowane. Mówiąc o nim Michał Roniker miał zapewne na myśli aktorów, reżyserów, plastyków, poetów, polityków, dziennikarzy, naukowców i innych. Wspomagają oni kabaret swoją twórczością, postawą, aprobatą i gotowością do zabawy. Czuli krytycy, pomysłodawcy, uczestnicy premier, balów, imienin, sylwestrów i bywalcy „piwnicznego” baru tworzą rzeczywiście drugą dopełniającą część „Piwnicy” i co ważniejsze pojawiają się w niej ciągle nowe postacie.

„Piwnica” przyciąga swoją legendą, plotkami, które o niej

krążą, i świadomie tworzonym obrazem. Przyciąga więc i inne postacie, o których nie myślał cytowany wyżej znany tłumacz. Mam na myśli samouków, debiutantów, grafomanów, pijaczków, hochsztaplerów, ludzi o kiczowym stylu bycia, ale też postacie niebanalne oraz nieokreśloną masę kibiców, wieloletnich klientów baru i stałych uczestników „piwnicznych” imprez, znajomych znajomych, i tak dalej. Dopiero łącznie te dwie wymienione a przemieszane grupy tworzą środowisko kabaretu „Piwnica pod Baranami”. Socjograficzne podziały tej całości można robić stosując różne kryteria. Od wewnątrz widać ją jako bardzo zróżnicowaną, w opinii potocznej całość: „Piwnica” i krąg przyjaciół to „banda pijaków” – jak wynika z wpisu do książki wystawy „Co nam z tego zostało” – w łagodniejszej wersji to błazenada, pasożytnictwo, głupota. Kabaret zawsze fascynował i odpychał.

Takie środowisko – rozumiane globalnie – jest potrzebne „Piwnicy”. Jest ono tłem koniecznym dla jej działalności. Gdyby nie ta życzliwa środowiskowa publiczność wiele imprez nie mogłoby się odbyć. To ona przyciągała innych, nadawała kolorytu i sensacyjności wydarzeniom, gdy obok siebie stawały lub bawiły się persona grata i persona incognita. Wiele osób z tak zwanego środowiska bywanie w kręgu „Piwnicy” traktuje jako legitymację ich związków z kabaretem. Są one przekonane, że tworzą rodzaj duchowej wspólnoty i właściwie one też tworzą ten kabaret. Tak dzieje się od lat. Potwierdza to następująca obserwacja.

Kiedy po latach pojawiają się w Krakowie ludzie z kręgu przyjaciół „Piwnicy” poszukują z nią kontaktów. Znajdując w niej własne wspomnienia raczej niż rzeczywistość, konstatają co chwila: tu nic się nie zmieniło. A zmieniło się wszystko. Nie ma kawiarni „Kolorowa” (dawnego miejsca spotkań), inni są artyści w kabarecie, ma on inny wyraz artystyczny, nowi ludzie tworzą środowisko, inny jest też status kabaretu. Ale w tym niedostrzeganiu zmian tkwi siła myślenia istotowego, znanego choćby z teorii folkloru. To dzięki temu zachowuje się ciągłość tradycji – tej „piwnicznej” również.

Wspólnotę artystów i przyjaciół podtrzymuje też i inna, trwająca od lat sytuacja, ważna chyba dla obu grup – chociaż trudno tu o jednoznaczne opinie. Chodzi o uczestnictwo w kabarecie od strony kulisy.

Gdy toczy się kabaretowy spektakl w piwnicach Pałacu pod Baranami, w pomieszczeniach kabaretu obowiązuje pewien funkcjonalny podział. Część stałych bywalców nieodmiennie zajmuje swoje ulubione miejsca przy barze i w sali tzw. „kolumnowej”. Publiczność tłoczy się w salce, w której trwa występ, natomiast artyści mają do dyspozycji małą garderobę, salkę, przez którą wchodzi na podium oraz salę zwaną „planetarium” (dawniej „ślizgawka”). W salce przejściowej pod lustrem Piotr Skrzynecki układa plakat – tak nazywa się schemat występu – wprowadzając poprawki i ostateczne decyzje. Tu i do „planetarium” mają prawo wstępu osoby zaprzyjaźnione z „Piwnicą”.

W „planetarium” pełnym znajomych prowadzi się rozmowy, popija alkohol, tu przygotowują się artyści, czasem jeszcze coś próbują. Tu składa się im pierwsze gratulacje po występie, tu na stronie słyszy się o nich złośliwe uwagi i plotki. Tu oni sami wygłaszają nudne autotematyczne monologi, narzekają, krytykują innych, zarzekają się, że więcej już nie wystąpią i ... biegną na scenę. Czasem tu również grają i śpiewają artyści skracając sobie czas oczekiwania na wejście. Czasem koncertują tu podchmieleni goście. Między tym wszystkim krąży zdenerwowany Piotr S., wywołuje na scenę, pyta o wrażenia, podpowiada, kłóci się, wita w przelocie gości, wyrzuca natrętów i wraca do publiczności, by zapowiedzieć kolejny występ.

Bywa, że w „planetarium” znajdują się osoby sławniejsze

niż na scenie. Ci, którym wolno przebywać w „planetarium”, mają poczucie, że uczestniczą w misterium. Być za kulisami to rodzaj wtajemniczenia, dopuszczenie profana do procesu powstawania spektaklu. Przekroczenie progu, oglądanie od tyłu tego, co dzieje się na scenie, fascynuje i przyciąga. Napięcia i relacje jakie wytwarzają się w tej dziwnej salce są też kabaretem – jeden kreują artyści na sali z dekoracją i publicznością, inny, którego nie wszyscy są świadomi, trwa w „planetarium”. Gdy czasem artyści zapraszają tu swoich nowych gości, to widać, że wchodzący stają onieśmieleni, czują się nie na miejscu. Inni już obyci, czerpią z tej atmosfery rodzaj satysfakcji. Są w centrum, są u siebie.

Za komentarz do opisanej sytuacji niech posłuży parafraza platońskiego dialogu *Ion*, którą posłużył się Mieczysław Porębski, by uwypuklić istotę relacji między artystą i odbiorcą.

„... Gdy śpiewam – mówił Ion do Sokratesa – wychodzę z siebie, płacząc, żeby inni płakali, boję się, żeby przyprawić o strach słuchaczy. Lecz w głębi duszy wiem dobrze, co robię, i wiem również, że później będę się śmiał, ponieważ uczciwie zarobiłem swoje pieniądze. Któż więc jest autorem ten, który płacze, czy ten, który się śmieje. Któremu z nich przypisać wykonane dzieło. Odbiorca napotyka pierwszego z nich – zamaskowaną postać, która gra przewidzianą dla niej rolę. Idzie za nią i to powinno mu wystarczyć. Bo jeżeli nie, jeżeli szuka drugiego z nich – artysty w życiu prywatnym, aktora po spektaklu, rozczaruje się. Lecz być może dopiero wtedy dane mu będzie poznać aż do końca pełny mechanizm wszelkiej twórczości...” (Porębski 1986, s. 241–242).

Czym fascynować mogą odbiorcę „piwniczni” artyści w życiu prywatnym, artyści po spektaklu?

„Od zawsze” tworzyli oni bardzo specyficzny zespół ludzi i osobowości bodźcujących się nawzajem, często okrutnych wobec siebie i dla tych, którzy nie umieją się przebić. Piotr Skrzynecki powiedział wprost w jednym z wywiadów:

„... Tu wszyscy się z wszystkich wyśmiewają bez przerwy, wszyscy plotkują o sobie i bawią się sobą. Nie ma żadnego zadęcia. I ta swoboda, jak się zdaje, wyzwala... Najbardziej drętwyh ludzi, którzy tu zostali, udało się w naturalny sposób pozabawić drętwości...” (Skrzynecki 1993).

Są też konflikty, zazdrości, gwałtowne odejścia. Z dawnej, licznej grupy osób, które przewinęły się przez kabaret prawie nikt nie poświęcił się mu bez reszty. Większość reprezentowała różne inne gałęzie twórczości lub zawody i do nich z czasem odeszła. Kabaret był dla nich ważnym miejscem i formą manifestacji poglądów, ale przecież nie jedyną. Nielicznym tylko osobom udało się kariera, której początki wiązały się z kabaretem. Nie inaczej jest współcześnie. Kabaret nie wypełnia całości życia aktorom, plastynom, muzykom i ludziom innych zawodów.

Czy to co, stwierdziłem może rozczarować odbiorcę, w sensie w jakim używa tego pojęcia Mieczysław Porębski. Częściowo tak, ponieważ nad kabaretem dominuje od lat osobowość Piotra Skrzyneckiego. To On jedynie całym swoim życiem potwierdza dawną kulturową matrycę „komedianta” – człowieka marginesu. Rozwinął On przez lata swój własny styl bycia, który w banalizującym opisie dziennikarze nazywają cyganerią. Jednak u Piotra S. nie ma fałszywej pozy. Postrzegany jako ironiczny błazen, autentycznie spełnia swoje programowo samotne życie, mimo że wszystkim jest znany, z wieloma zaprzyjaźniony. Jego wyjątkowy styl życia sprawia, że jest outsiderem wobec każdego środowiska, ale i każde Go przyjmuje od dorożkarzy do profesorów. Obdarzony wyobraźnią, subtelną intuicją w sprawach sztuki, manifestacyjnie obnosi swoją poetyczną osobowość i gardzi powszedniością i niewolą rzeczy. Jego sposób widzenia świata i opowiadania o nim nie pozostaje nigdy na poziomie

protokolarnego opisu. Jego wypowiedzi to zaskakujące, sensacyjne, surrealistyczne, purenonsensowe opowieści o zdarzeniach i ludziach.

Życiowa i twórcza biografia Piotra S. nie rozczarowuje. Wypełnia bowiem pewną kulturową figurę znaną z tradycji europejskiej. Należy ona dzisiaj do – można powiedzieć – potocznej wiedzy o kulturze. Tą figurą myślenia jest przekonanie o zgodności dzieła i życia twórcy. Dlatego też biografia artysty bywa często podstawą interpretacji jego twórczości. Zgoda przekonań i działań człowieka wywołuje oceny estetyczne i moralne. Spotykamy się z ocenami „piękne” lub „prawdziwe” życie. Jurij Łotman powiada, że zobaczenie pięknej i bogatej osobowości artystycznej pogłębia przeżycia estetyczne. Biografia artysty może więc być elementem dopełniającym dzieło (Łotman 1985).

Bazą tych figuralnych sądów są przemyślenia licznych europejskich twórców. Za przykłady niech posłużą tu myśli Fryderyka Schillera o sztuce życia i sztuce jako wolności autokreacji, przekonania Johna Ruskina, że sztuka jest siłą moralną, Herberta Reada, że twórczość to rodzaj modlitwy lub ocalenia (także Cyprian K. Norwid, Herman Hesse). (Stróżewski 1983, s. 206–241).

Powyższe tezy są głęboko osadzone w systemach normatywnych. W pewnej sfolkloryzowanej postaci tworzą one część kliszy jaką posługuje się tak zwana szeroka publiczność w ocenie zjawisk artystycznych. Klisza, podobnie jak sąd stereotypowy, jest oporna na zmiany i odporna na fakty. W tym sensie jest mitotwórcza i pozaczasowa. Towarzyszy różnicowanym postawom: aprobacie, rozczarowaniu lub niechęci. Waler pozytywny lub negatywny uzyskuje w kontekście użycia i interpretacji. Może być fragmentem ideologii artystów lub podłożem ich oceny przez innych.

Legendę „Piwnicy pod Baranami” tworzą zarówno arty-

ści, jak i publiczność kabaretu. Stanowią łącznie stale odradzający się krąg. Dzięki temu legenda nie ginie a rośnie. Im więcej „kibiców” i przyjaciół wokół „Piwnicy”, tym bardziej „piwniczne” życie lub fakt z niego wzięty urasta poprzez plotkę do rangi zdarzenia i sensacji. W ten sposób powstaje kolejne złudzenie o intensywności życia „piwniczana”. Nadto na „Piwnicę” jako na całość jej artystów, potoczna opinia projektuje, na zasadzie *pars pro toto*, ocenę osoby Piotra Skrzyneckiego. On jest jej znakiem.

Czy lepiej więc, idąc za radą Mieczysława Porębskiego, pozostać na kabaretowej sali i ulegać tylko złudzie, czy też warto zaglądać za kuliszy, by wiedzieć więcej. W powyższym szkicu czyniłem i jedno i drugie. Wiodła mnie myśl wolna od rozczarowań i zarazem przekonanie, że „Piwnica” to jest jednak co innego niż „banda pijaków”. Ten kabaret, przy wielu słabościach, ma własną oryginalną formę, ma jeszcze przyjaciół i legendę, za którą ostatnio otrzymał ważną nagrodę.

„...Malarze i poeci mieli zawsze równy przywilej odważania się na wszystko...” – powiadał XIII-wieczny Wilhelm Durandus (Tatarkiewicz 1989, s. 163). I mają go nadal. Można tak powiedzieć obserwując popularną recepcję kabaretu „Piwnica pod Baranami”. Zawsze życzliwa publiczność nie dostrzega, że obecnie zespół przechodzi swoisty kryzys wieku średniego. Traci się gdzieś „piwniczna” ideologia, artyści powielają się, gdzie indziej realizują własne pomysły. Odchodzą, brak nowych dynamicznych postaci.

Pan Piotr S. kręci nostalgiczny film o dawnych swoich latach. Na ten temat prowadzi z nim rozmowy Zbigniew Benedyktowicz. Pani Joanna Roniker pisze wspomnieniową książkę o „Piwnicy”. Czyżby już czas tylko na wspomnienia? Czy „Piwnica” znowu się odrodzi, czy też przyjdzie powiedzieć: *Sic transit Gloria*.

BIBLIOGRAFIA

- Arystoteles
1989 *Poetyka*, wyd. II (opracowanie H. Podbielski), Wrocław
- Bachtin Michaił
1970 *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa
1975 *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecznego i renesansu*, Kraków
- Benedyktowicz Zbigniew
1988 *O święcie i świętowaniu*. Rozmowa z Piotrem Skrzyneckim z udziałem Zbigniewa Bujaka, Czesława Robotyckiego i Anny Szałapak, „Polska Sztuka Ludowa” nr 1–2, s. 107–114
1992 *Uciekające zdjęcia*. Rozmowa z Piotrem Skrzyneckim, „Konteksty: Polska Sztuka Ludowa” nr 3–4, s. 168–178
- Bobek Ryszard, Gardulski Marek
1992 *Piwnica pod Baranami*, album fotograf., (wyd.) Towarzystwo Przyjaciół Piwnicy pod Baranami, Kraków
- Brach-Czajna Jolanta
1984 *Etos nowej sztuki*, Warszawa
- Bystron Jan Stanisław
1960 *Komizm*, (wyd. II) Wrocław
- Caillouis Roger
1973 *Żywiol i lad*, Warszawa
- Čapek Karel
1981 *Marsjasz czyli na marginesie literatury*, Kraków
- Eco Umberto
1987 *Imię róży*, Warszawa
- Eliade Mircea
1992 *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Kraków
1993 *Traktat o historii religii*, Łódź
- Gawroński Alfred
1984 *Dlaczego Platon wykluczył poetów z państwa*, Warszawa
- Głowiński Michał
1992 *Rytuał i demagogia*, Warszawa
- Goff Jacques le
1993 *Czy Chrystus się śmiał*, „Nowa Res Publica” nr 1, s. 17–18
- Gryglewicz Tomasz
1984 *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków
- Guriewicz Aron
1987 *Problemy średniowiecznej kultury ludowej*, Warszawa
- Huizinga Johan
1967 *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa
- Janicka Krystyna
1985 *Surrealizm*, Warszawa
- Janion Maria
1981 *Odnawianie znaczeń*, Kraków
- Kaniowska Katarzyna
1991 *Surrealizm i etnografia*, (w:) *Metodologiczne problemy współczesnych badań nad kulturą i tradycją*, Toruń, s. 79–94
- Leach Edmund
1989 *Kultura i komunikowanie*, (w:) E. Leach, A.L. Greimas, *Rytuał i narracja*, Warszawa
- Łagocki Zbigniew
1968 *Piwnica* (wstęp, wybór tekstów, zdjęcia), Kraków
- Łaguna Piotr
1984 *Ironia jako postawa i jako wyraz*, Kraków
- Łotman Jurij
1985 *O biografistyce*, „Literatura na świecie”, nr 11 (172), s. 348–353
- Łotman Jurij, Uspieński Borys
1975 *O semiotycznym mechanizmie kultury*, (w:) *Semiotyka kultury*, Warszawa, s. 177–201
- Maziere Pierre la
1926 *Offiziell Amusements*, (w:) *Sitten geschichte von Paris*, (herausg: Leo Schidrowitz) Wien-Leipzig
- Podbielski Henryk
1989 *Wstęp*, (w:) Arystoteles, *Poetyka*, (wyd. II), Wrocław, s. V–CI.

- Porębski Mieczysław
 1986 *Sztuka i informacja*, Kraków
 1989 *Granica współczesności* (wyd. II), Warszawa
 Richter Hans
 1983 *Dadaizm. Sztuka i antysztuka*, Warszawa
 Romanowski Andrzej
 1990 *Przed złotym czasem. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908-1918*, Kraków
 Skrzynecki Piotr
 1993 *O Zyguncie Koniecznym*, „Suplement” nr 21, marzec, Kraków, s. 10
 Słowiński Mirosław
 1990 *Blazen. Dzieje postaci i motywu*, Poznań
- Stróżewski Władysław
 1983 *Dialektyka twórczości*, Kraków
 Tatarkiewicz Władysław
 1989 *Historia estetyki, t. 2, Estetyka średniowieczna*, Warszawa
 Wasilewski Jerzy Sławomir
 1989 *Tabu a paradygmaty etnologii*, Warszawa
 Weiss Tomasz
 1987 *Legenda i prawda Zielonego Balonika*, Kraków
 Woźniakowski Jacek
 1991 *Kraków miasto stare, nowa sztuka*, (w:) *Kraków dialog tradycji*, Kraków, s. 77–93



Zaproszenie na sesję naukową w UJ: *Krakowskie Kopce*, 5.06.1992. Projekt: Jerzy Skarżyński