

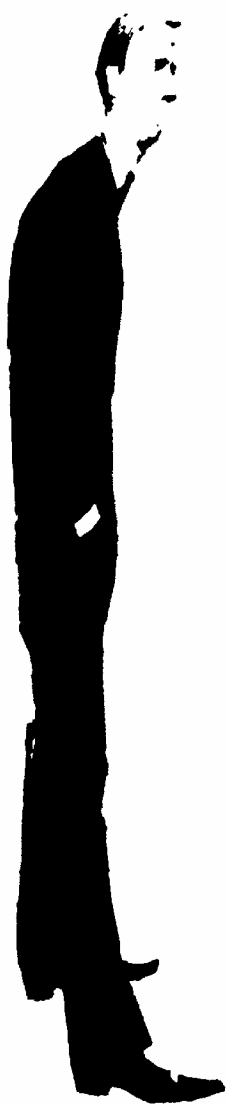
Agnieszka Sosnowska

III rok socjologii, gr.3

Wydział Ekonomiczno-Socjologiczny

Uniwersytetu Łódzkiego

Łódź, czerwiec 2002



Róbmy swoje

czyli

**cenzura i jej omijanie
na przykładzie twórczości
Wojciecha Młynarskiego**

I. Kilka uwag teoretycznych

1. Cenzura i jej miejsce w systemie realnego socjalizmu

Jak twierdzili funkcjoniści, żaden system – w tym system społeczny – nie może trwać (a przynajmniej nie może trwać przez dłuższy czas), jeżeli nie wykazuje mniejszego lub większego stopnia integracji. Elementy tegoż systemu winny działać „wystarczająco harmonijnie, czyli zgodnie wewnątrznie”, tak by ograniczyć powstawanie konfliktów, a jeśli się już pojawią – w miarę sprawnie je neutralizować i rozwiązywać.¹

Jednym z mechanizmów mających zapewnić spójność i sprawne funkcjonowanie systemu społecznego jest system kontroli społecznej. Cenzura jest jednym z elementów tego systemu.² W różnych epokach była ona mniej lub bardziej zinstytucjonalizowana, miała mniejszy lub większy zasięg, dotyczyła różnych spraw. Jej zadaniem jest zawsze ochrona jakiegoś tabu³ – religijnego, obyczajowego czy politycznego. Łamanie tego tabu może być określone w kategoriach dewiacji i zwykle jest dysfunkcjonalne dla systemu.

Krzysztof Dmitruk zauważa, że „u podstaw różnie formułowanych »filozofii« cenzury leży przeświadczenie o istotnym znaczeniu tekstów werbalnych”⁴. Przypomina teorię aktów mowy Johna L. Austina, wg której „Mówienie jest czynieniem czegoś, jest operacją nie tylko semantyczną, ale i społeczną. Tworzy określone relacje między ludźmi i wywiera wpływ na ich zachowanie. Wyrażenia mowy »działają«, są więc czynami”⁵.

W Polsce Ludowej cenzura była istotnym narzędziem władzy w walce o utrzymanie swojej pozycji. Jako jeden z instrumentów przemocy symbolicznej⁶ ułatwiała tworzenie spójnego obrazu rzeczywistości społecznej, utrwalanie wiary w „jedynie słuszną” ideologię, a co za tym idzie – legitymizację istniejącego porządku społecznego.⁷ Sprawy te były niepodważalne, stanowiły tabu, nietykalną świętość.

¹ por. A.Radcliffe-Brown, *O pojęciu funkcji w naukach społecznych*, w: *Elementy teorii socjologicznych*

² por. K.Dmitruk, *Kontrola literatury*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.1

³ por. A.Kłóskowska, *Kontrola myśli i wolność symboliczna*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.1; T.Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994

⁴ K.Dmitruk, *Kontrola literatury...*

⁵ tamże

⁶ por. B.Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy*”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.2

⁷ koncepcja przemocy symbolicznej P.Bourdieu przytoczona za A. Kłóskowską, *Kontrola myśli...*

Cenzura uniemożliwiała swobodną wymianę myśli, przepływ informacji i artykulację problemów społecznych. To wszystko w istotny sposób utrudniało kształtowanie się opozycji wobec systemu, nie były spełnione techniczne warunki organizacji grup interesu⁸. Tak więc cenzura była funkcjonalna z punktu widzenia systemu realnego socjalizmu.

2. Margines swobody w satyrze i kabarecie politycznym

Wg Talcotta Parsonsa w systemach społecznych „istnieje na ogół – jakkolwiek w bardzo różnym stopniu – pewien zakres tolerancji, w obrębie którego działanie [...] może przybierać różne formy, bez narażenia się na zarzut odchylenia od normy w granicach tolerancji”⁹. W PRL-u ta tolerancja dotyczyła kabaretu i satyry, do których, z braku oficjalnego i legalnego dyskursu krytycznego, przeniosła się dyskusja o polityce. Satyra i kabaret z zasady stają w opozycji wobec obowiązującego porządku. Twórcy „występują zawsze przeciw czemuś lub komuś, łamią jakieś tabu. [...] satyra jest sposobem podważenia istniejącego stanu rzeczy, wyrażenia protestu, »szargania świętości«”¹⁰.

Tadeusz Szczerbowski za szczególne cechy kabaretu uznaje m.in. przekraczanie tabu (politycznego lub / i obyczajowego) oraz ryzyko konfliktu z cenzurą lub innymi instytucjami (osobami), które stoją na straży tabu. „Szarganie świętości” nie mogło się jednak odbywać bezpośrednio, gdyż sankcją za takie postępowanie był zakaz publikacji, internowanie, więzienie. Dlatego kabaret „stał się sztuką aluzji i kamuflażu, grą twórców z cenzurą przy aktywnym udziale publiczności”¹¹. Twórca czy artysta, by móc legalnie się wypowiadać, musiał sobie narzucić pewną formę autocenzury. Prawo internalizacji kontroli, czyli przeniesienie zewnętrznych regulacji w autokontrolę¹², realizowało się połowicznie. Nie dochodziło do powstawania tekstu niepożądanego – zostawał on zablokowany jeszcze w fazie pomysłu przez samego autora. Był to jednak tylko kompromis zewnętrzny – autorzy szukali połowicznych i bardziej niejednoznacznych form obchodzenia zakazów¹³. Tabu nie było przekraczane wprost, ale jednak przekraczane było.

⁸ por. R.Dahrendorf, *Teoria konfliktu w społeczeństwie przemysłowym*, w: *Elementy teorii socjologicznych*

⁹ T.Parsons, *Szkice z teorii socjologicznej*, rozdz. *Propaganda a kontrola społeczna*

¹⁰ T.Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994, str. 11

¹¹ tamże, str. 5

¹² por. K.Dmitruk, *Kontrola literatury...*

¹³ por. A.Kłóskowska, *Kontrola myśli...*

Wg Szczerbowskiego funkcjonowanie tekstu w kabarecie podporządkowane jest przede wszystkim dwóm zasadom:

- a) zasada implicytności dotycząca autorów i wykonawców: „Nie przekraczaj tabu (przynajmniej nie wprost)”; treści nie są zatem wypowiedziane wprost, lecz drogą okólną, za pomocą skrótów, półsłów, niedomówień;
- b) zasada istnienia „wspólnego świata” twórców i publiczności, odwoływanie się do podzielanego przez obie strony systemu wiedzy i przekonań.

Te dwie zasady z jednej strony umożliwiają łagodzenie konfliktu z cenzurą i uniknięcie represji, z drugiej pozwalają na porozumienie autora z publicznością, mimo operowania znaczeniami nieprzeźroczystymi.¹⁴

Sztuka satyryczna bywa analizowana w kategoriach swoistej gry. W tej grze „występują dwa opozycyjne zespoły; w naszym wypadku autor i odbiorcy jego dzieła grają wspólnie przeciw cenzorowi. Gdy gra już się rozpoczęła, musi mieć powtarzalne sekwencje, zagrywki. Tu chodzi o strategię czytania między wierszami, poszukiwania aluzji, naddawania sensów, wykorzystywania alegorycznych odniesień niejednoznacznej metafory, czynienia satyrycznych użytków z groteski”.¹⁵ Gra z cenzorem polegała nie tyle na usypianiu jego czujności, co raczej na pozbawianiu go możliwości ingerencji ze względu na brak dowodu przekroczenia tabu.¹⁶

3. Język ezopowy. Rozrywkowy charakter satyry

Jedną z metod omijania cenzury było posługiwanie się językiem ezopowym. Wg Bogusława Sułkowskiego komunikacja w języku ezopowym to „takie procesy odbioru i interpretacji sztuki, głównie tekstów fabularnych, które wykorzystują z określoną intencją społeczną przekazy o specyficznej alegorycznej konstrukcji, ale które mogą też być tendencyjnym, alegorycznym, »naddanym« odbiorem dzieł konwencjonalnie realistycznych”¹⁷. W kabarecie i satyrze komunikat często przybierał postać metafory, tworząc „fasadę usprawiedliwiającą takie aluzje satyryczne, które w stylizacji realistycznej i współczesnej byłyby niecenzuralne”¹⁸.

¹⁴ por. T.Szczerbowski, *O grach językowych...*

¹⁵ B.Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy...*”

¹⁶ por. T.Szczerbowski, *O grach językowych...* str. 12

¹⁷ B.Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy...*”

¹⁸ tamże

Niewykluczone, że z podobnej przyczyny powstały w starożytności bajki ezopowe, choć na ten temat trwają spory – i to też od czasów starożytnych¹⁹. Niewątpliwe za to jest, iż bajka stanowiła i wciąż stanowi chętnie wykorzystywany chwyt stylistyczny, niezależnie od sytuacji polityczno-społecznej. „Stanowiąc epizod w formie dramatycznego obrazu potęgowała [bajka] uwagę słuchacza, posiadała większą siłę dowodową niż argument logiczny. [...] jej rozumienie następowało stopniowo, przy czym słuchacz stawał się współczynnym ciesząc się wykrywaniem związku, jakby rozwiązując zagadkę.”²⁰

Zatem zastosowanie aluzji, poza unikaniem odpowiedzialności za sens wypowiedzi, wprowadza dodatkowy element w zabawę autora z publicznością. Prawdopodobnie dlatego język ezopowy nie znikł zupełnie z polskiego kabaretu mimo zniesienia cenzury.

Zastosowanie metafory to także przekroczenie codziennej rzeczywistości, co jest cechą rozrywki i zjawisk ludycznych²¹. Istotą rozrywki „jest urozmaicenie, odwrócenie uwagi od codzienności czy też raczej zmiana perspektywy, zerwanie – przynajmniej na chwilę – z tradycją, pewnymi konwencjami, nużącą monotonią.”²² Temu samemu służy przekraczanie tabu w kabarecie, czy też satyrze.

4. Ryzyko związane z interpretacją tekstów satyrycznych

Jednym z podstawowych warunków skutecznej komunikacji jest przeźroczystość komunikatu. Komunikat jest przeźroczysty, jeżeli pozwala odbiorcy na sprawne i bezbłędne odczytanie intencji nadawcy. Jednak właśnie istnienie tabu i instytucja cenzury uniemożliwiały posługiwanie się komunikatem przeźroczystym. Zamiast niego twórcy musieli posługiwać się aluzjami.

„Wszelka aluzja jest mówieniem o jakimś przedmiocie bez wymieniania go w sposób wyraźny. Duszą aluzji jest jakieś przemilczenie, niekomunikowanie pewnej treści [...] Nadawca wypowiedzi aluzyjnej nie posługuje się słowami jako znakami o jednym sprecyzowanym sensie, lecz igra nimi kunsztownie, aby wyrazić coś, czego dosłownie powiedzieć nie chce.”²³

¹⁹ por. M.Golias, *Geneza, rozwój i charakter Bajek Ezopowych*, w: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego (Nauki humanistyczno - społeczne)*, seria I, zeszyt 7, Łódź 1957?, str. 5

²⁰ tamże, str. 10

²¹ por. J.Huizinga, *Homo ludens*, Warszawa 1985, str. 21

²² T.Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 10

²³ K.Górski, *Aluzja literacka*, w: *Z historii i teorii literatury*, t.2, seria 2, W-wa 1964, s. 7-32. Cytat za T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 64

Przekaz satyryka ze swej istoty jest więc niejednoznaczny. Z reguły przybiera postać komunikatu dwuwarstwowego. Warstwa wyrażona *explicite* jest dopuszczalna, „politycznie poprawna”. Dopiero druga warstwa wyrażona *implicite*, pomiędzy wierszami, łamie polityczne tabu. Jednak odkrycie „drugiego dna” wymaga od odbiorcy komunikatu wysiłku interpretacyjnego, który nie zawsze zostaje uwieńczony sukcesem. Często stosowana przez satyryków parabola (opowieść alegoryczna) zazwyczaj mogła być odczytywana na różne sposoby, nie zawsze zgodnie z intencją autora.

Innego rodzaju niebezpieczeństwem jest „odbiór naddany”, czy też nadinterpretacja utworu. Zdarzało się, że ostrze satyry wymierzone było w tabu obyczajowe, utwór mógł zawierać jedynie metaforę ogólnoludzką, odkrywać prawdy uniwersalne. Tymczasem „polskie przeciążenia, urazy, fobie i kompleksy [...] prowadziły do imputowania autorowi intencji, o których ten nawet nie pomyślał”²⁴.

Interpretacja alegorii wymaga uczestnictwa odbiorcy i nadawcy komunikatu we „wspólnym świecie”, a więc m.in. posiadania wspólnych doświadczeń. „Podstawowym warunkiem uchwycenia aluzji przez odbiorcę jest znajomość jej sfery odniesienia, a więc np. faktu politycznego (aluzja polityczna) lub tekstu literackiego (aluzja literacka).”²⁵ Bez tej wiedzy aluzja staje się niezrozumiała, a najczęściej jej istnienie w ogóle umyka uwadze odbiorcy.

Satyrycy często posługiwali się symbolami. Symbol jest rodzajem znaku, którego szczególną cechą jest abstrakcyjność, wieloznaczność i samozwrotność, a więc zatrzymywanie na sobie uwagi twórcy i odbiorcy²⁶, nieprzeźroczyść. „Właściwością symbolu jest niedookreśloność, mglistość; jest często płynny, migotliwy, pełen sprzeczności, nieraz dostępny tylko wtajemniczonym.”²⁷ Zasadą posługiwania się symbolami w twórczości artystycznej jest wieloznaczność i dowolność interpretacji²⁸.

[znaczenie symbolu] jest dwupłaszczyznowe: obok tego, które jest bezpośrednio dane w związku z określoną sytuacją fabularną, sceniczną lub liryczną, istnieje wyższy poziom znaczeniowy, wskazywany przez system sygnałów, choć niejasny i niejednoznaczny. Znaczenie symbolu nie jest objęte konwencją, [...] jest ono jednorazowe, uchwytnie w ramach danego utworu.²⁹

Sama definicja pojęcia symbolu dostarcza zgrzytot kulturoznawcom i literaturoznawcom, co dopiero mówić o interpretacji symbolu w utworze literackim...

²⁴ B.Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy...*”

²⁵ T.Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 65

²⁶ A.Kłoskowska, hasło „Kultura”, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, str. 37

²⁷ W.Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, str.8

²⁸ S.Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum 1970, hasło „symbol”

²⁹ S.Jaworski, *Terminy literackie*, hasło „symbol”

II. Twórczość satyryczna Wojciecha Młynarskiego

Kilka słów o autorze

Urodzony w 1941 roku Wojciech Młynarski debiutował w pierwszej połowie lat 60. Jest płodnym i wszechstronnym twórcą tekstów piosenek – od piosenki rozrywkowej poczynając, na librettach operowych i musicalowych kończąc. Najlepiej znany jest z tekstów satyrycznych o tematyce politycznej i obyczajowej, które sam wykonuje na autorskich recitalach. Jego twórczość była akceptowana przez cenzurę i choć oczywiście Młynarski nie ustrzegł się wezwań do urzędu i poprawek w tekstach, to jednak przed 1989 rokiem udało mu się wydać kilka płyt i dwa tomiki wierszy, występować przed liczną publicznością, a nawet prowadzić autorski program w telewizji.

„Po co babcię denerwować?”³⁰

W piosence opisane są stosunki panujące między pewną babcią a resztą rodziny. Rodzina owa starannie unika przekazywania babci niewesołych wiadomości, lub przekazuje je w sposób sugerujący, iż sprawy idą w jak najlepszym kierunku. Wujkowi Ziutkowi, który się powiesił, „idzie jak po sznurku”. Na pytanie o kuzynkę, babcia otrzymuje informację, że „krzywa rośnie”, co w obliczu jej upadku z drabiny jest dość dwuznaczne. Wzmianki o przestępstwach taty pojawiały się w gazetach, jednak specjalnie dla babci drukowane jest osobne piśmko. Rodzina zaś liczy na to, że w ten sposób osiągnie „sytuację, w której może być nam tylko lepiej”.

Przedmiotem satyry jest tutaj oficjalna propaganda. W oficjalnych środkach masowego przekazu unikano mówienia o sytuacjach przykrych, niepowodzeniach. Na straży tego stała cenzura. Starano się także ograniczyć oddziaływanie niezależnych środków przekazu, m.in. zagłuszano Radio Wolna Europa.

W celu osiągnięcia komizmu autor stosuje strategie intertekstualne³¹. „[Intertekstualność] dotyczy [...] tych czynników, które sprawiają, że wykorzystanie jednego tekstu jest uzależnione od znajomości innego lub innych tekstów wcześniej poznanych.”³² Do zrozumienia tekstu niezbędna jest znajomość związków frazeologicznych języka polskiego (zwrot „iść jak po sznurku”), a także partyjnej nowomowy (rosnąca krzywa). Młynarski zmusza do niestandardowego odczytania tych zwrotów.

³⁰ W. Młynarski, *W co się bawić?*, Kraków 1983

³¹ por. T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 59, str. 102-134

³² T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 59

„Pucel”³³

Czworo dzieci układa „pucla”, czyli „układankę według wzoru na obrazku”. Obrazek przedstawia sielankowy krajobraz: zboże, mleczną rzekę, kwitnące kwiaty, piernikową chatkę i „krasnalki z transparentem”; „słowem była to bajeczna / kwintesencja dobrobytu”. Jednak dzieciom nie udaje się ułożyć układanki, bo jak odkrywa Jasiu, „żaden nasz kawałek / nie pasuje do obrazka”.

Piosenka powstała w 1977 roku, a więc już pod koniec epoki gierkowskiej. Narastał kryzys ekonomiczny, rok wcześniej milicja brutalnie stłumiła robotnicze protesty przeciwko podwyżkom cen. Tymczasem wciąż jeszcze w oficjalnej propagandzie funkcjonowała idea zbudowania „nowej Polski”, w której standard życia ludności dorównywałby standardowi zachodniemu.

Baśniowa kraina na obrazku to właśnie „nowa Polska”, mlekiem i miodem płynąca. Krasnalki, z racji krasnych (czerwonych) kubraczków, przywodzą na myśl aktywistów partyjnych, względnie cały naród wyrażający poparcie dla udanej polityki rządu (transparent). Jednak idylla jest nieosiągalna, mimo trudu i zaangażowania: nie ma jej z czego budować, możliwości kredytowe się wyczerpały, a Polskę trapi kryzys ekonomiczny i społeczny. Oczywistość tej prawdy dostrzega nawet najmłodszy Jasio, jako dziecko będący symbolem naiwności i niewiedzy³⁴.

„W sprawie mojego głosu”³⁵

Podmiot liryczny (zapewne piosenkarz) przedstawia pracę nad swym głosem i jej rezultaty. Postawił przed sobą cel: „aby głos mój zabrzmiał zgoła po nowemu”. Udało się poprawić brzmienie górnych tonów, „góra / brzmi mi czysto i rezonans ma szeroki”. Nie udało się jednak tego zrobić z dołem – „dół mi ciągle po staremu brzmi fałszywie”. Artysta staje więc przed problemem, jak „dopasować stary dół do nowej góry”.

Utwór powstał mniej więcej półtora roku po przejściu władzy w Polsce przez Edwarda Gierka. Cała wina za wydarzenia grudniowe została zrzucana na starą, gomułkowską ekipę. Gierek, by odciąć się od poprzedniej polityki i wzbudzić zaufanie społeczeństwa, często podkreślał, że on sam jest nowy na tym stanowisku, że rząd jest nowy, że polityka przez niego prowadzona również będzie miała nowe oblicze. „Góra” faktycznie się zmieniła, podobnie jak styl oficjalnej propagandy. Jednak „na dole” pozostały stare struktury i stare metody

³³ W. Młynarski, *W co się bawić...*

³⁴ por. W. Kopański, *Słownik symboli...*

³⁵ W. Młynarski, *W co się bawić...*

działania. Demokracja nadal była fikcją, a lokalny sekretarz partyjny najwyższą władzą w terenie.

„Ballada o dwóch szkołach”³⁶

Ballada porównuje dwa style objaśniania otaczającej nas rzeczywistości. Pierwsza ze szkół „bierze rzecz na rozum, / że gdy kto goły, to zmarznięty”. Druga natomiast przyczyn wszelkich niepowodzeń dopatruje się w „antyelementach”.

Utwór jest satyrą na pewne cechy dyskursu totalitarnego, występujące w oficjalnej propagandzie. W dyskursie tym charakterystyczne jest dzielenie świata na siły postępu oraz siły temu postępowi przeciwne. Jest to spiskowa wizja świata. „Na nas i na wartości, które reprezentujemy, czyhają niezliczeni wrogowie, na ogół dobrze się maskujący”³⁷. Nikt nie wie dokładnie, co to są za siły, ale ich ocena jest jednoznaczna, sformułowana w języku jednowartościowym³⁸ – są to „ciemne siły, wredne siły”, które na dokładkę „chcą władzy na tej łące”. Antyelementy należy złapać i unieszkodliwić.

Młynarski, chcąc ośmieszyć takie pojmowanie rzeczywistości, posługuje się ironią, a więc „wypowiedzią, której sens właściwy jest przeciwieństwem sensu dosłownego”³⁹. Ironię można wychwycić dzięki sprzeczności kontekstualnej występującej w tekście utworu i wywołanym nią dysonansem poznawczym.⁴⁰ „Oto, choć nasz zadek goły, / choć się przyszłość ciemno kryśli, / doczekaliśmy się szkoły / mądrej politycznej myśli”.

Po pochwalę owej szkoły podmiot liryczny zgłasza jedno zastrzeżenie. Na antyelementy można „srogo zębem kłapać, / zwałać na nie winy, błędy”, ale w żadnym wypadku nie należy ich łapać. Istnieje bowiem poważne ryzyko stwierdzenia, „że ich po prostu nie ma...” A przecież wróg zawsze musi istnieć i działać, „bez niego dyskurs totalitarny byłby po prostu niemożliwy”⁴¹.

„Maraton Sopot – Puck”⁴²

Piosenka przedstawia wydarzenia, jakie miały miejsce w czasie zawodów pływackich. W ich trakcie wyróciła się łódź kierownictwa. Na jego miejsce powołano nowe kierownictwo...

³⁶ W. Młynarski, *Róbmy swoje*, Warszawa 1985

³⁷ M. Głowiński, *O dyskursie totalitarnym*, w: *Dzień Ulissesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*

³⁸ por. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990, str. 8

³⁹ T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 48

⁴⁰ por. tamże

⁴¹ M. Głowiński, *O dyskursie...*

⁴² W. Młynarski, *W co się bawić...*

Relacja podmiotu lirycznego – uczestnika wydarzeń – obfituje szczegóły. Sceneria jest mało atrakcyjna: wieje lekki, przeciwny wiatr (nowomowa), w mglistej dali hen majaczy brzeg (światlana przyszłość jest dość odległa). „Wtem / rozległ się okrzyk: kierownictwo nam się topi!” – a w 1980 roku robotnicy strajkują na wybrzeżu. Kierownik biegu, zagrzewający do walki „płynąć świadomiej, pewniej, szybciej” (parodia propagandy), „machnął orla i do wody zrobił chlup”. Jego zastępca „słynny teoretyk” nie umie pływać (niekompetencja władzy) i wzywa pomocy. „Kapoki z korka – antyimportowy produkt [...] najpierw jak gąbka nasiąknęły pięknie wodą, / potem jak kamień z kierownictwem szły na dno” (wady polskich produktów, które mimo starań nie osiągały jakości zachodnich). W dodatku ratownicy byli pijani (osławiony nałóg polskiej klasy robotniczej i nie tylko) „i mieli na państwowej łajbie pływający / warzywny ogród, co prywatny dawał zysk” (korupcja urzędników państwowych? Wykorzystywanie urzędu do załatwiania prywatnych spraw? Przywileje establishmentu? A może aluzja do jedynych w polskim socjalizmie przywaciarzy – badylarzy?).

Kierownictwo wprawdzie zostało fizycznie odratowane, ale kierowania miało już dość. Jednak sam system nie został obalony. Chociaż łajba kierownictwa „jest wywrotna” (niestabilność rządów w ostatnim okresie), „to się udało jeszcze raz obrócić ją”. Nowe kierownictwo zmienia ton: „Płyńcie, powiada, samorządnie, niezależnie” (w zalegalizowanych związkach zawodowych), choć zaznacza, że „my z was nie spuszcza my oka”.

Jak łatwo się domyśleć, piosenka powstała w roku 1980.

„Piosenka tonącego”⁴³

Tonie statek, a wraz z nim jego załoga. Jeden z członków załogi zmienia się w rybę. Inny – podmiot liryczny – w ostatniej chwili natrafia na skrzynie z książkami, odbija się od nich i udaje mu się zaczerpnąć powietrza.

Tekst powstał na początku stanu wojennego. Przedstawiona jest w nim sytuacja opozycji, a zwłaszcza chyba inteligencji. Stan wojenny zburzył nadzieje na demokratyzację ustroju. Nie wiadomo gdzie jest dno, jak daleko mogą sięgnąć represje, kiedy i w jakich okolicznościach stan wojenny się skończy. „A jak to dno daleko, czort je wie”.

Przyjaciół, który zmienia się w rybę, idzie na kompromis, podporządkowuje się prawom systemu – w zamian za życie, wolność, może pracę, możliwość publikowania własnych utworów? Podmiot liryczny nie idzie w jego ślady, potępia takie postępowanie. „miast czuć na sobie podły, rybi śluz / wybieram życie od oddechu do oddechu”. Wybiera

niepewność i życie w sytuacji zagrożenia, w zamian za pozostanie wiernym wyznawanym wartościom.

Utwór naszpikowany jest symbolami⁴⁴. „Morska topiel”, „odmęty złe, ponure” – żywioł obcy i nieprzyjazny człowiekowi, potężny i nieokiełznany, podobnie jak system totalitarny. Okręt pośród żywiołu jest czymś stałym, ochroną dla ludzi, których jednocześnie jednoczy we wspólnej żegludze (Wspólna walka przeciw systemowi? „Solidarność”?). Niestety, ten symbol nadziei pryska „w setki drzazg”. Ryba jest stworzeniem obcym człowiekowi przez fakt życia w wodzie, czego człowiek nie potrafi. Człowiek zmieniający się w rybę zaprzecza swojemu człowieczeństwu.

Nieprzypadkowo podmiot liryczny (zapewne inteligent) odbija się od skrzyni z książkami. Książka przechowuje prawdę, historię, jest nośnikiem kultury narodu, a więc pośrednio – jego tożsamości.

W omawianym wypadku „dzieło jest środkiem odbudowy solidarności z innymi ludźmi o podobnych poglądach społecznych, narzędziem fizycznego ataku na wroga, działaniem samoprotekcyjnym, utwierdzającym nas w przekonaniach, przywracającym nam poczucie godności”⁴⁵. Zadaniem utworu nie jest tym razem rozbawienie publiczności, zastępcze rozładowanie konfliktu. Przestaje być nieszkodliwym „wentylem bezpieczeństwa”, lecz „ujawnia [...] skrywane treści społeczne, by radykalizować postawy ludzi”⁴⁶.

„Po Krakowskim w noc majową”⁴⁷

Utwór jest skargą pomnika Prusa na siedzące na nim gołębie. Ptaki namawiają pomnik do nawiązania „dialogu”, „porozumienia”, zarzucając mu bierność i wewnętrzną emigrację. Pomnik faktycznie nie kwapi się do rozmów, głównie dlatego, że czuje białą rzadką maź ściekającą mu po potylicy. Piosenka kończy się morałem: „Trudny dialog z kimś, kto wciąż ci sra na łeb”.

Młynarski zastosował tu rodzaj przenośni opisany już przez Arystotelesa jako „przeniesienie na podstawie proporcji”. Zachodzi ono „wtedy, gdy druga rzecz ma się do pierwszej tak, jak czwarta do trzeciej”. Jest to struktura najczęściej stosowana w pierwotnej bajce greckiej. W wypadku omawianego utworu mamy również proporcję: para pojęć głównych, „opozycja i władze” stanowi pierwszy stosunek (A : B), z którym para pojęć

⁴³ W. Młynarski, *Róbmy swoje...*

⁴⁴ por. W. Kopaliński, *Słownik symboli...*

⁴⁵ B. Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy*”...

⁴⁶ tamże

⁴⁷ W. Młynarski, *Róbmy swoje...*

występujących w bajce – przenośni „pomnik i gołębie” (a i b) tworzy treściową proporcję $A:B = a : b$.⁴⁸

„Pomnik Prusa” może mieć węższe znaczenie niż po prostu „opozycja”. Pomnik jako taki jest symbolem wartości, trwałości, natomiast Prus jest reprezentantem pisarzy, czy też nieco szerzej – ludzi kultury lub inteligencji w ogóle. Interpretacja taka jest o tyle uzasadniona, iż piosenka powstała w stanie wojennym, kiedy to artyści bojkutowali oficjalne instytucje kulturalne, a niektórzy w ogóle przestali tworzyć. Stan wojenny wiązał się również z zaostrzeniem cenzury, poszerzeniem listy autorów, których nie wolno było cytować, a także internowaniami. Działania te słusznie można uznać za „sranie na łeb” ze strony ówczesnych władz.

„Bajka zwierzęca daje zwykle obraz przemocy silniejszego nad słabszym, zawiera przykłady chytrkości istot do walki lepiej przystosowanych; tym ostrzega słabszych. Forma tych pouczeń niekiedy zabarwiona jest swoistym dowcipem, jakkolwiek przedstawiała smutną rzeczywistość. Bajki zwierzęce, obrazy niedoli, są przeważnie pesymistyczne.”⁴⁹ Pomnik wprawdzie nie jest zwierzęciem, ale to tylko zwiększa jego bezbronność. Jako przedmiot martwy nie może nawet przegonić gołębi, jest skazany na ich towarzystwo...

III. Podsumowanie

Cenzura pełniła istotną rolę w stabilizacji i utrzymywaniu w Polsce ustroju realnego socjalizmu. Żaden tekst nie mógł nawoływać do obalenia, lżyć, wyszydzać lub poniżać konstytucyjnego ustroju PRL.⁵⁰ Satyrycy nie mogli przekraczać tego tabu wprost, posługiwali się więc aluzją, stosowali parabole, tworzyli teksty alegoryczne o bogatej symbolice, używali rozmaitych chwytów stylistycznych.

Autorzy nie musieli sobie stawiać za cel przekonania publiczności o wadach ustroju. Zazwyczaj było to niepotrzebne – łączył ich „z publicznością »wspólny świat«, a więc między innymi podobny punkt widzenia, system przekonań, w tym również uprzedzenia i antypatie”.⁵¹ Odwoływanie się do tego „wspólnego świata” było zresztą warunkiem wzajemnego porozumienia.

Kabaret spełniał funkcję integracyjną, łączył ludzi podobnie myślących, krytycznie nastawionych do rzeczywistości. Zapewniał poczucie wspólnoty, psychicznego komfortu,

⁴⁸ por. M.Golias, *Geneza, rozwój...*, str. 10

⁴⁹ tamże, str. 22

⁵⁰ por. J.Bafia, *Prawo o cenzurze*, Warszawa 1983, str. 102

pokazywał, że można się nie zgadzać z oficjalną propagandą. Według niektórych analityków, satyra, uważana za „wentyl bezpieczeństwa”, wbrew nadziejom establishmentu, w istotny sposób przyczyniła się do przekształceń ustrojowych.

⁵¹ T. Szczerbowski, *O grach językowych...*, str. 65

Bibliografia

Jerzy Bafia, *Prawo o cenzurze*, Warszawa 1983

Ralph Dahrendorf, *Teoria konfliktu w społeczeństwie przemysłowym*, w: *Elementy teorii socjologicznych*

Krzysztof M. Dmitruk, *Kontrola literatury*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.1

Michał Głowiński, *O dyskursie totalitarnym*, w: *Dzień Ulisesa i inne szkice na tematy niemitologiczne*

Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990

Marian Goliaś, *Geneza, rozwój i charakter Bajek Ezopowych*, w: *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego (Nauki humanistyczno - społeczne)*, seria I, zeszyt 7, Łódź 1957?

Johan Huizinga, *Homo ludens*, Warszawa 1985

Stanisław Jaworski, *Terminy literackie*, hasło „symbol”

Antonina Kłoskowska, *Kontrola myśli i wolność symboliczna*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.1

Antonina Kłoskowska, hasło „Kultura”, w: *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, str. 37

Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990

Wojciech Młynarski, *W co się bawić?*, Kraków 1983

Wojciech Młynarski, *Róbmy swoje*, Warszawa 1985

Talcott Parsons *Szkice z teorii socjologicznej*, rozdz. *Propaganda a kontrola społeczna*

Alfred R. Radcliffe-Brown, *O pojęciu funkcji w naukach społecznych*, w: *Elementy teorii socjologicznych*

Stanisław Sierotwiński, *Słownik terminów literackich*, Ossolineum 1970, hasło „symbol”

Bogusław Sułkowski, „*Ten przeklęty język ezopowy*”. *O społecznych mechanizmach komunikacji cenzurowanej*, w: *Piśmiennictwo – systemy kontroli – obiegi alternatywne*, Warszawa 1992, t.2

Tadeusz Szczerbowski, *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych*, Kraków 1994

Ilustracja na okładce – Jerzy Duda –Gracz, okładka książki W.Młynarskiego *W co się bawić?*