


Wojciech Ratajczak  <https://orcid.org/0000-0003-4307-4811>
Uniwersytet Jagielloński

Niedośpiewana polityczność. O *Toaście* Agnieszki Osieckiej

Unsung Political Character. On *Toast* by Agnieszka Osiecka

Abstract: The article discusses Agnieszka Osiecka's poem *Toast*, found in manuscript only after the poet's death. The author begins by looking at the strategies of functioning in the reality of communist Poland employed by the author of *Biała bluzka* (White Blouse). In particular, however, he draws attention to Osiecka's reaction to the declaration of martial law as the main reason for her confronting the poem form. In the rest of the argument, the author interprets *Toast*, defining it – adopting the term proposed by Jacek Łukasiewicz – as a multi-voice, medium-sized poem with a lyrical dominance. He also looks at the linguistic side of the work, paying particular attention to the typical as well as different patterns used by the poet for the language of martial law poetry. In concluding, the author draws attention to the role that the very attempt to write the poem played in Osiecka's correction of her creative technique so that the language of her songs was in line with the new socio-political reality of the 1980s.

Keywords: Agnieszka Osiecka, *Toast*, martial law, poem, song

Streszczenie: Artykuł omawia poemat *Toaście* Agnieszki Osieckiej, odnaleziony w rękopisie dopiero po śmierci poetki. Autor rozpoczyna od przyjrzenia się strategiom funkcjonowania w rzeczywistości PRL stosowanym przez autorkę *Białej bluzki*. Szczególnie zwraca jednak uwagę na reakcję Osieckiej na ogłoszenie stanu wojennego jako główną przyczynę zmiękczenia się przez nią z formą poematu. W dalszej części wywodu autor interpretuje *Toaście*, określając go – zgodnie z zaproponowanym przez Jacka Łukasiewicza terminem – jako poemat wielogłosowy średniego rozmiaru z dominantą liryczną. Przygląda się również stronie językowej utworu, szczególnie używanym przez poetkę zarówno typowym, jak i odmiennym dla języka poezji stanu wojennego schematom. W konkluzji autor podkreśla rolę, jaką sama próba napisania poematu spełniła w skorygowaniu przez Osiecką jej warsztatu twórczego, tak by język jej piosenek przystawał do nowej rzeczywistości społeczno-politycznej lat 80.

Słowa kluczowe: Agnieszka Osiecka, *Toaście*, stan wojenny, poemat, piosenka

1. Polityki Osieckiej

„Haniebny trzynasty”¹, jak określiła w swoim dzienniku początek stanu wojennego w Polsce Agnieszka Osiecka, stał się dla jej pokolenia i środowiska, w którym przez lata funkcjonowała, momentem przełomowym. Wówczas doszło do ostatecznych podziałów towarzyskich na tle ideowym. Rozpadła się redakcja tygodnika „Polityka”, zerwały się więzi twórczo-przyjacielskie tego środowiska z Kabaretem Pod Egidą² – z oboma tymi miejscami poetka była w poprzedniej dekadzie silnie związana. Osiecka w nowej sytuacji dokonała wyborów wówczas dla wielu oczywistych, między innymi zakończyła swoją przyjaźń z Jerzym Urbanem, który został rzecznikiem rządu³, ale jednocześnie nie potrafiła całkowicie opowiedzieć się tylko po jednej ze stron sporu.

Czynników, które na to wpływały, było z pewnością wiele. Rodzinne – Daniel Passent, z którym wspólnie wychowywała córkę Agatę, zdecydował się wówczas bronić ekipy Jaruzelskiego. Na pewno nie bez znaczenia były również kwestie zawodowe. U progu lat 80. Osiecka była już w Polsce najważniejszą i najpopularniejszą autorką tekstów piosenek obok Jonasza Kofty i Wojciecha Młynarskiego. Zdawała sobie sprawę, że nagłe pojawienie się zapisu cenzorskiego na jej nazwisko skomplikowałoby życie zawodowe nie tylko jej, ale również licznej już wtedy grupy muzyków i piosenkarzy, którzy budowali swoje kariery na wykonywaniu utworów z jej tekstami. Wreszcie wydaje się, że osobowościowo nie była zdolna do tak radykalnych wyborów. Tłumaczą to niejako jej własne słowa o poezji Zbigniewa Herberta, które pochodzą z prowadzonego w 1985 roku w formie listów, a opublikowanego dopiero po śmierci Osieckiej, dziennika dla Adama Michnika, który był wtedy więźniem politycznym: „Duże wrażenie zrobił na mnie wiersz *Cnota*⁴. Rozumiem obie strony: i tych, co ją uważają za nudziarę i chwałą urodę rzeźni życia, i tych, co pozostają jej wierni. Ja jestem z rzeźni, ale słyszę jej głos”⁵.

¹ Zob. Z. Turowska, *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000, s. 213.

² Ze względów cenzuralnych niektórzy autorzy tekstów prasowych współpracowali również z kabaretem. Tę siatkę zależności tak obrazuje Daniel Passent: „Rakowski po moim felietonie, który odrzucił, mówił, że mogę sobie to zanieść do piwnicy, do Egidy. Kabaret Pietrzaka mieścił się w tym samym budynku, na ul. Chmielnej (wtedy ul. Rutkowskiego), co redakcja „Polityki”, tylko w piwnicy. Cenzura miała taką politykę, że im większy był zasięg medium, tym była surowsza. Telewizja, radio były traktowane najbardziej surowo, potem dzienniki o dużym nakładzie, tygodniki. W kabarecie pozwalali już na więcej, bo odbiorcami było małe grono ludzi”. *Passa. Z Danielem Passentem rozmawia Jan Ordyński*, Warszawa 2012, s. 236.

³ Zob. *Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, wybór, red. i oprac. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015, s. 242.

⁴ Poetka ma tu zapewne na myśli wiersz *Pan Cogito o cnocie* z wydanego w paryskiej „Kulturze” w 1983 roku tomu *Raport z obłąkanego miasta* – czytanego i ważnego w środowiskach opozycyjnych lat 80. Zob. Z. Herbert, *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, wyd. nowe, Kraków 2011, s. 470–471.

⁵ A. Osiecka, *Na wolności. Dziennik dla Adama*, Warszawa 2008, s. 7.

Po kilku latach w programie telewizyjnym *100 pytań do...* dopełniła tej autocharakterystyki, mówiąc: „Politycznie nie byłam drapieżna nigdy, ponieważ jestem z natury tchórzliwa. Bardzo się boję sytuacji konfliktowych, kiedy jest jakieś większe napięcie, po prostu znikam, uciekam”⁶.

W latach 90. kontynuowała ten sposób myślenia w *Rozmowach w tańcu* – sfingowanym wywiadzie rzece z samą sobą – „[...] nigdy się nie zdobyłam na odważny, poważny gest. Bałam się ryzyka”⁷. Dalej poetka wspomina o swojej ciotce Barbarze Sikorskiej, która twierdziła, że Osiecka osiągnie pełnię swoich możliwości pisarskich, dopiero gdy trafi do więzienia; sama poetka uważała jednak, że nie byłaby skłonna podjąć takiego ryzyka:

ONA: A ty nie chcesz naprawdę dobrze pisać?

JA: Nie za taką cenę. [...]

ONA: A kiedy twoi koledzy siedzieli pozamykani w więzieniach, a ty pisałaś w samolocie, nie wstyd ci było?

JA: Wstyd.

ONA: I jak to się objawiało?

JA: W formie tępego bałwochwalstwa. Nie byłam w stanie sensownie i głęboko ocenić twórczości moich znajomych i przyjaciół. W kółko tłukła mi się po głowie ta jedna myśl: *On siedzi w zamknięciu, on jest bohaterem, męczennikiem...* To uniemożliwiało trzeźwe czytanie. Odkąd zaczęłam czytać na kolanach, przestałam właściwie rozumieć to, co czytam⁸.

Choć sama Osiecka mówiła, że nie zdobyła się nigdy na „odważny gest”, nie oznacza to, że nie ryzykowała wcale. Od końca lat 50. współpracowała z paryską „Kulturą”, przewożąc przez granicę rękopisy i maszynopisy przeznaczone do publikacji na Zachodzie⁹. Za pierwszym razem były to *Cmentarze* Marka Hła-

⁶ *100 pytań do...* [program TV], realizacja Krzysztof Jaślar, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=xpLykkn9x2I>, dostęp: 15.09.2022.

⁷ A. Osiecka, *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 2005, s. 110.

⁸ Tamże, s. 111–112.

⁹ Agnieszka Osiecka związana była zresztą nie tylko z kręgiem skupionym wokół Maisons-Laffitte. Pod koniec lat 80. pomogła również Jerzemu Pilchowi w dostarczeniu maszynopisu jego debiutanckiej książki do londyńskiego wydawnictwa Puls. Jak wynika ze wspomnień autora *Wyznań twórcy pokątnej literatury erotycznej*, wśród twórców drugoobiegowych jej rola pośredniczki między pisarzami krajowymi a wydawnictwami emigracyjnymi nie była tajemnicą: „Nawet tak niegroźne, znacznie bardziej bezinteresownie poetyckie niż wymownie antykomunistyczne prozy jak moje trzeba było szmuglować. Jedną z najwybitniejszych przemytniczek materiałów wolnościowych w tamtych czasach była Agnieszka Osiecka; z paru krakowskich, nagłosowych imprez znaleźliśmy się – jak to z imprez – z jednej strony bardzo powierzchownie, z drugiej dosyć dobrze. W sumie wystarczająco, by przekazanie przerzutowego materiału mogło się odbyć bez siatki konspiracyjnych pośredników”. Autor *Zabawy w głuchy telefon* doprecyzowuje, że: „Był to [...] przemyt na dużą skalę – mówi Janusz Anderman. – Często wyjeżdżała i przez lata przetrzcuciła na Zachód, do Paryża i Londynu, kilogramy maszynopisów. Wiele książek, które

ski¹⁰. W 1971 roku na prośbę Witolda Woroszyńskiego pomimo początkowych obaw podpisała list w obronie więźniów politycznych¹¹. W stanie wojennym jej interwencja w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych doprowadziła do zwolnienia z internowania w Białoleccu Janusza Andermana. Drobniejszych aktów pomocy dla znajomych, nawet nie najbliższych przyjaciół, było wówczas więcej¹². W 1984 roku wysłała list do Czesława Kiszczaka, w którym pomimo swojego wielkiego strachu przed pozbawieniem wolności zaproponowała, że w zamian za skrócenie wyroku dla Adama Michnika może spędzić rok w więzieniu lub wpłacić kaucję do wysokości miliona złotych¹³. Był to gest z pewnością odważny. W reżimie totalitarnym list taki mógł albo wywołać jedynie wzruszenie ramion u adresata, albo ściągnąć konsekwencje polityczne na nadawcę. Tym razem szczęśliwie skończyło się na tym pierwszym¹⁴.

Jednocześnie poetka nie potrafiła rozstać się ze swoimi czytelnikami. Za publikowanie w latach 80. w oficjalnych pismach spotykały ją, jak wspomina Anderman, nieprzyjemności od dawnych znajomych – zerwanie przyjaźni, kierowane publicznie w jej stronę negatywne uwagi. Sama uważała, że nieważne jest, gdzie się publikuje, ale co¹⁵.

To ciągle rozdarcie Osieckiej – niemożność pełnego zaangażowania się po stronie opozycyjnej i jednocześnie potrzeba ciągłego tłumaczenia się z tego – miało źródło już w jej dorastaniu. Podkreślała, że jej ojciec, jeden z najważniejszych dla niej autorytetów, mówił, iż należy trzymać się z boku i zajmować się na przykład muzyką, która na to pozwala. Z pozoru wydaje się, że posłuchała tej rady, ale muzyka rozrywkowa jej pokolenia nie pozwalała już pozostać na marginesie życia politycznego.

Największym i formacyjnym przeżyciem jej młodości, co często akcentowała, był Październik '56. Jak w rok przed swoją śmiercią powiedziała w rozmowie z Magdą Umer: „ta jesień to była moja wiosna”¹⁶. Czuła się uformowana przez Studencki Teatr Satyryków, który współtworzyła, i choć nie miała ambicji, by należeć do rozpolitykowanego rdzenia tej grupy, to jednak jej liryczne piosenki

ukazały się na emigracji, przeczytaliśmy dzięki niej. W 1967 roku Jerzy Giedroyc pisał: «jest bardzo odważna i bardzo wyraźna politycznie». J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012, s. 139; Z. Turowska, *Agnieszki...*, dz. cyt., s. 211.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. tamże, s. 214–215.

¹³ Zob. W. Beres, J. Skoczylas, *Generał Kiszczak mówi... prawie wszystko*, Warszawa 1991, s. 220.

¹⁴ Ówczesny minister spraw wewnętrznych najprawdopodobniej nie traktował tej oferty ani przez chwilę poważnie: „Generał Kiszczak w rozmowie z podwładnymi lubił żartować, że Osiecka jest za ładna na siedzenie w więzieniu. Generał spotykał się z nią kilka razy i ciepło się o niej wyrażał” (tamże).

¹⁵ Zob. Z. Turowska, *Agnieszki...*, dz. cyt., s. 219–220.

¹⁶ *Rozmowy o zmierzchu i świecie*, [program TV], odc. 6, reż. M. Umer, Telewizja Polska S.A., 2002, płyta DVD.

pozostawały silnie osadzone w realiach społecznych. Mówiła o nich Osiecka, że były właściwie rodzajem muzycznej publicystyki. Wystarczy wspomnieć, że *Okularnicy* byli traktowani jako tekst pokoleniowy.

Również po opuszczeniu STS-u Osiecka kontynuowała ten styl pisania. Piosenka *W żółtych płomieniach liści* została przez publiczność odebrana jako reakcja poetki na antysemicką nagonkę roku 1968¹⁷. Należy jednak wspomnieć, że wbrew utrwalonym odczytaniom nie było to możliwe. Pierwsza wersja tekstu ukazała się już w listopadzie 1967 roku w „Przekroju”¹⁸. W książce *Piosenka literacka 1956–1989* Piotr Derlatka dowodzi z kolei, że: „Do wydarzeń grudnia 1970 roku nawiązuje [...] Agnieszka Osiecka w piosence *Czerwone maki na Entej Ulicy*”¹⁹. *Sztuczny miód* natomiast to utwór o rozczarowaniu polityką ekipy Gierka, co wyłapała także cenzura i nie dopuściła do wykonania go przez Barbarę Krafftównę na scenie amfiteatru opolskiego podczas XI Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w 1973 roku²⁰.

Mimo wszystko poetka uwierzyła, że lata 70. pozwolą jej na oddalenie się od polityki. Nie porzucając w pełni pisanie dla kabaretu, zbliżyła się wówczas do piosenki estradowej. W tym okresie tworzyła teksty głównie do – używając określenia z epoki – „muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej”. Po protestach robotników w 1976 roku, zawiązaniu się Komitetu Obrony Robotników, z którym współpracę podjęło wielu jej współtowarzyszy z okresu politycznej odwilży końca lat 50., świadomie zdecydowała się pozostać z boku tych wydarzeń. Po latach podkreślała, że miała z tego powodu wyrzuty sumienia²¹. Zabolało ją również zdanie Adama Michnika, który powiedział, że: „Agnieszka nigdy nie rozumiała głębokogo prawdziwego ruchu demokratycznego w Polsce lat siedemdziesiątych”²².

Te nadzieje na życie w oddaleniu od spraw politycznych, spotęgowane jeszcze rozluźnieniem cenzury po powstaniu Solidarności, rozwiało ostatecznie wprowadzenie stanu wojennego. Jak wynika z zapisków Osieckiej, początkowo uważała,

¹⁷ To odczytanie utrwaliło się w recepcji wspólnego przeboju Łucji Prus i zespołu Skaldowie, o czym świadczy choćby audycja radiowa Piotra Metzsa sprzed kilku lat czy artykuł Adama Redzika. Zob. *Przeboj, którym Agnieszka Osiecka uciekła cenzurze*, [online:] <https://trojka.polskieradio.pl/artykul/1700261,Przeboj-ktorym-Agnieszka-Osiecka-uciekla-cenzurze>, dostęp: 10.10.2022; A. Redzik, *Marzec '68*, „Palestra” 2018, nr 3, [online:] <https://palestra.pl/pl/czasopismo/wydanie/3-2018/artykul/marzec-68>, dostęp: 30.09.2022.

¹⁸ A. Osiecka, *Walc pierwszy. W żółtych płomieniach...*, „Przekrój” 1967, nr 48 (1181), s. 1.

¹⁹ P. Derlatka, *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012, s. 118.

²⁰ Por. *Krafftówna w krainie czarów. Barbara Krafftówna w rozmowie z Remigiuszem Grzelą*, Warszawa 2016, s. 170–171; P. Derlatka, *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*, Warszawa 2015, s. 317.

²¹ W latach 90. Osiecka nie tylko tłumaczyła wielokrotnie motywacje swojego postępowania w Polsce Ludowej, ale – jak się zdaje – próbowała niejako nadgonić tamten czas poprzez częstsze zabieranie głosu w bieżących sprawach publicznych. Poetka wystąpiła na przykład w telewizyjnym spocie wyborczym Kongresu Liberalno-Demokratycznego przed wyborami parlamentarnymi 1993 roku.

²² *Rozmowy o zmierzchu...*, dz. cyt.

że w tej sytuacji dalsze pisanie nie ma sensu. Równie mocno obawiała się o dalsze losy jej ówczesnego związku ze Zbigniewem Mentzlem²³. Wszystko to razem sprawiało, że źle znosiła ten czas. Odnotowywała w *Dzienniku*:

13 grudnia 1981 roku

Śpieszyłam się, jak co wieczór, do biurka. Wbiegłam na schody. Weszłam do domu pośpiesznie, jak nieprzyzwyczajona do śmierci wdowa. A przecież nie mam się do czego śpieszyć, moja książka, moja pisanina umarła. Od dziś wszystko, co mam do powiedzenia, wyda się każdemu szczebiotem. Teraz liczą się tylko dwa dźwięki: cisza i kanonada. Cisza i Kanonada.

14 grudnia

Zamknęli dziś banki. Więc nie kupię mieszkania, nie będziesz spał ze mną. Potem będzie już za późno, jeżeli nawet będzie jakieś potem.

Moja skóra i moje pisanie są zupełnie bezużyteczne²⁴.

27 grudnia dodawała:

Odbieram to zimne piekło jak osobistą klęskę, wszystko mi popsuli, zabrali: plany wydawnicze, perspektywę podróży, majątek i jakie takie poczucie bezpieczeństwa, a przede wszystkim dumę narodową, która zaczęła tlić się we mnie od powstania Solidarności (przedtem – niepobudzona przez ojca i nierozbudzona przez historię)²⁵.

Osiecka poczuła się obezwładniona przez strach, przed którym całe życie uciekała. Prawdopodobnie rozważała wówczas emigrację z Polski. W liście do premiera z początku 1982 roku, jak datują ten list pracownicy fundacji jej imienia, pisała:

Mam już czterdzieści pięć lat; doznawałam w życiu wielu najrozmaitszych uczuć, ale wśród nich strach odgrywał olbrzymią rolę: w dzieciństwie bałam się ojca, na studiach – kolegów, w urzędach – urzędników.

Jedynie kilkanaście miesięcy życia, kiedy całkowicie zapomniałam o strachu, zawdzięczam istnieniu związku Solidarność. Już choćby przez samo to – przez pamięć tych kilkunastu miesięcy – nie jestem w stanie przejść do porządku dziennego nad tym, co się dzieje i podjąć w pół taktu pisania powtarzanych refrenów. Tego się nie tańczy.

²³ Nie należy lekceważyć tych osobistych rozterek, być może bowiem było tak, jak sugeruje Katarzyna Nowicka, że: „Agnieszka Osiecka każdy z udokumentowanych w jej twórczości okresów z dziejów PRL-u oceniała pod kątem szans pozostawianych miłości. Pytanie: czy miłość jest możliwa? – stanowiło jedno z kryteriów osądu rzeczywistości”. K. Nowicka, „*Gapa polityczna*” oswaja stan wojenny [w:] *Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, opieka nauk. I. Kiec, Poznań 2003, s. 154.

²⁴ Z. Turowska, *Agnieszki...*, dz. cyt., s. 213.

²⁵ Tamże, s. 214.

Innych zawodów nie znam. Do pracy fizycznej będę wkrótce nieprzydatna. Uprzejmie proszę o zezwolenie na opuszczenie kraju²⁶.

Listu poetka ostatecznie nie wysłała, pozostał w brudnopisie, z kraju nie wyjechała. Wkrótce też powróciła do pisania. O tworzonych wtedy przez siebie piosenkach mówiła jednak po kilku latach bez entuzjazmu:

Mnie się udało odezwać właściwym głosem dla lat osiemdziesiątych w prozie. Natomiast w piosence na pewno nie. Nasze piosenki ludzi dorosłych wydają mi się zwłaszcza w rzeczywistości stanu wojennego i tuż po stanie wojennym jakieś takie miękkie, taka gliceryna, tak za dużo jakiejś elegancji, za dużo jakiejś refleksji, za dużo tego porządnego rymowania²⁷.

Rzeczywiście, w ostatniej dekadzie PRL Osiecka uaktywniła się jako prozaiczka. Ukazuje się wówczas jej *Biała bluzka*, w której opisy szarej codzienności, wymarłego miasta grają dużą rolę, pisze wtedy *Czarną wiewiórkę* – powieść psychologiczną z okresu stanu wojennego²⁸. Wreszcie decyduje się też na publikację *Szpetnych czterdziestoletnich*, książki wspomnieniowej o pokoleniu '56. Wydanie w czasach beznadziei memuarów z okresu rozbudzania wielkich nadziei na tzw. socjalizm z ludzką twarzą również miało charakter gestu politycznego.

2. Osiecka w poszukiwaniu *właściwego głosu*

Choć poetka była rozczarowana swoimi piosenkami z tamtego okresu, to jak pokazały jej archiwa, próbowała dać wyraz własnym poglądom również w formie poetyckiej. Przynajmniej podjęła jedną taką próbę, pisząc *Toast*, poemat polityczny, z którym czytelnicy mogli zapoznać się jednak dopiero w 2009 roku²⁹ przy okazji wydania jej wierszy zebranych lub prawie wszystkich, jak głosi podtytuł³⁰. O wadze znaleziska z „szuflady” poetki świadczy choćby fakt, że jest anonsonwane już we wstępie przez Jarosława Klejnockiego: „Wśród wierszy odnalezionych

²⁶ A. Osiecka, *Na wolności...*, dz. cyt., s. 115–117.

²⁷ *100 pytań do...*, dz. cyt.

²⁸ Jak zauważa Katarzyna Nowicka, w tych „[...] obydwu utworach dotyczących lat 1981–1983 Osiecka zaznacza upadek etosu jej pokolenia. Z goryczą pisze o degradacji symboli połowy lat pięćdziesiątych oraz o – z perspektywy okresu «wojny» – śmiesznych manifestacjach sprzeciwu i krytyki systemu, dziecinnej wierze w rewolucyjność zmian”. K. Nowicka, „*Gapa polityczna*”..., dz. cyt., s. 169.

²⁹ Poetka jednakże opublikowała w latach 90. niewielki fragment *Toastu*. W *Rozmowach w tańcu* przedrukowała część ósmą poematu z wprowadzonymi skrótami oraz część dziewiątą. Nie zdradziła jednak wówczas pochodzenia tych wersów ani ich przynależności do większej całości. Zob. A. Osiecka, *Rozmowy...*, dz. cyt., s. 219.

³⁰ A. Osiecka, *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, wybór i przygot. M. Dobromirska-Passent, wstęp i oprac. J. Klejnocki, t. 1–2, Warszawa 2009.

po śmierci poetki zwraca zwłaszcza uwagę poemat *Toast* – przejmująco i z nadzwyczajną powagą opisujący mizериę lat osiemdziesiątych Polski pogrążonej we mgle stanu wojennego³¹.

Dokładna data powstania utworu nie jest znana, jednak pewne umieszczone w nim szczegóły na temat rzeczywistości otaczającej „ja” liryczne pozwalają datować go na początek okresu stanu wojennego lub przynajmniej przypuszczać, że odnosi się bezpośrednio do wydarzeń z tego czasu.

Toast można określić jako – używając terminu zaproponowanego przez Jacka Łukasiewicza³² – poemat wielogłosowy, średniego rozmiaru z dominantą liryczną. Dzieli się na czternaście niewielkich części ponumerowanych przez poetkę. Przywodzi to na myśl piętnastoczęściowy *Poemat dla dorosłych* Ważyka, najważniejszy utwór okresu odwilży. Dodatkowo, jak pisze Łukasiewicz, w poemacie Ważyka: „Znajdziemy «ja» liryczne [...], «ja» retoryczne, apelujące [...], wreszcie «ja» obiektywno-poznawcze [...]”³³. Wszystkie te trzy podmioty/podmiotki występują również w *Toaście*, w którego ostatniej części znajduje się urwany, niedopowiedziany wers „Noc w Nowej Hucie...” (NM II 562)³⁴.

W swojej książce *Oko poematu* stwierdza też Łukasiewicz, że poematy są „ściśle związane z czasem, w którym powstawały i w którym zostały opublikowane”³⁵. Nie ma w przypadku utworu Osieckiej wątpliwości co do pierwszego z tych wyznaczników. Problematiczna jest kwestia publikacji. Nie można jednak wykluczyć, że *Toast* nie został wcześniej częściowo upubliczniony, chociażby w sytuacji towarzyskiej. Była to wówczas znana praktyka – tak było na przykład z *Szarym poematem* Jonasza Kofty³⁶.

Na plan pierwszy w *Toaście* wybija się przede wszystkim próba uporządkowania emocji w zaistniałej po 13 grudnia sytuacji społeczno-politycznej, samookreślenia się wobec niej i znalezienia odpowiedniego języka, który pozwoli się z nią zmierzyć, ale też odpowiedzi na pytanie, czy jest to w ogóle możliwe:

³¹ J. Klejnocki, *Życie jak poemat. O poezji Agnieszki Osieckiej* [w:] A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 1, dz. cyt., s. 7–8.

³² Zob. J. Łukasiewicz, *Oko poematu*, Wrocław 1991.

³³ Tamże, s. 128.

³⁴ W ten sposób oznaczam wydanie wierszy Osieckiej, z którego korzystam: A. Osiecka, *Nowa miłość...*, t. 1–2, dz. cyt. Cyfry rzymskie oznaczają numer tomu, natomiast cyfry arabskie – numer strony.

³⁵ Tamże, s. 335.

³⁶ Autor *Songu o ciszy* napisał swój poemat w reakcji na brutalne stłumienie przez władzę protestów robotniczych w 1976 roku, które wybuchły po ogłoszeniu przez rząd Piotra Jaroszewicza decyzji o wprowadzeniu wysokich podwyżek cen żywności. Kofta do czasu swojej śmierci w 1988 roku recytował *Szary poemat* poszczególnym znajomym lub w trakcie większych spotkań towarzyskich, nie zdecydował się jednak nigdy na publikację – nawet w drugim obiegu. Utwór zachował się tylko w formie nagrań z taśm magnetofonowych, spisany z nich tekst po raz pierwszy ukazał się w druku w 1991 roku. Zob. P. Derlatka, *Poeci piosenki...*, dz. cyt., s. 120–125; tegoż, *Jego portret. Opowieść o Jonaszu Kofcie*, Warszawa 2019, s. 352–354.

Tym, co zostają
i tym, co jadą,
tak samo trudno
spojrzeć w oczy.
Wszystko, co powiesz, jest niewłaściwe,
wszystko, co zrobisz, ma nikły sens.
(NM II 557)

Skoro tak, to pomocy należy szukać u tych, którzy w zniewoleniu żyli wcześniej i stworzyli pewne literackie formy dla przekazania tego doświadczenia:

Zagładasz do starych książek
z dziewiętnastego wieku,
szukasz odpowiedzi
u dawnych poetów.
Robią dla ciebie, co mogą.
W pałających Paryżach,
w gorejących targach,
zostawiają ci sól życia:
szczyptę nadziei.
Polecają cię listem poleconym
Bogu i szatanowi.
Sami nie wierzą.
Ale tak jest lepiej –
dla nich.
(NM II 557)

Zwrot ku przeszłości nie jest czymś, co odróżniałoby poemat Osieckiej od twórczości wielu innych autorów krajowych tamtego czasu. Wręcz przeciwnie. Jak powiada w swojej książce *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego* Dobrochna Dabert:

Rzeczywistość stanu wojennego niemal sparaliżowała wyobraźnię poetów. To nie poezja zapanowała nad sytuacją, lecz sytuacja ujarzmiła lirykę. Natłok obeszczepiającej codzienności, cały ten „hałas historii” spowodował, iż część poetów nie potrafiła skupić się na poszukiwaniach nowych środków wyrazu i sięgnęła do gotowego repertuaru retorycznego, wypracowanego w podobnych sytuacjach dziejowych³⁷.

W innym miejscu Dabert zauważa, że w okresie PRL dla Polaków opozycyjnie nastawionych wobec władzy „status autorytetu moralnego zyskał przede wszystkim

³⁷ D. Dabert, *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998, s. 21.

język literatury pięknej okresu Romantyzmu, a także język Kochanowskiego, Reja, Sienkiewicza oraz w szczególnym stopniu poetów XX-wiecznych³⁸.

W *Toaście* przywołani zostają trzej najważniejsi dla dwudziestowiecznych czytelników polscy poeci romantyczni, lecz tylko jeden z nazwiska – Norwid (w części dziewiątej). Odwołania do Juliusza Słowackiego i Adama Mickiewicza występują w końcowej, czternastej części poematu. Twórczość autora *Beniowskiego* pojawia się w omawianym przeze mnie poemacie za sprawą pieśni z trzeciego aktu *Kordiana*³⁹. Zarówno w słynnym romantycznym dramacie, jak i u Osieckiej tożsamość śpiewającego jest nieznaną:

„Pijcie wino”⁴⁰ –
 śpiewa ktoś
 ze starych nut.
 Wina ni ma,
 kina ni ma,
 tylko w boru borsuk kima,
 tylko żona czeka w oknie na cud.

(NM II 562)

W następujących bezpośrednio po tym fragmencie wersach poetka nawiązuje z kolei do *Sonetów krymskich* Mickiewicza⁴¹:

Zapaliła się stodoła,
 raz dokoła, raz dokoła,
 nikt nie jedzie, nikt nie woła.

(NM II 562)

Wybrzmiewające w *Stepach akermzańskich* zawołanie „jedźmy” w *Toaście* zostaje zastąpione stwierdzeniem „nikt nie jedzie”. Czytelnik nie wie, czy „skądś”, czy „dokądś”. Najpewniej zresztą ani w jednym, ani w drugim kierunku, granice stały się bowiem nieprzekraczalne i dla tych, którzy chcieliby się do Polski doby stanu wojennego – tej „płonącej stodoły” – dostać, jak i dla tych, którzy chcieliby ją opuścić.

Ten intertekstualny katalog jest znacznie szerszy. W poemacie Osieckiej zjawia się „Wśród barów barykad / pijany Baryka” (NM II 558), który być może jest pierwowzorem „wdowca po ideach” z Października ’56 z późniejszej piosenki

³⁸ Tamże, s. 119.

³⁹ J. Słowacki, *Kordian*, oprac. M. Inglot, wyd. 7, Wrocław 1986, s. 79.

⁴⁰ Warto w tym miejscu dodać, że w kilka lat później Osiecka napisze *Pijmy wino za kolegów*, piosenkę, która dla wielu stanie się jednym z najważniejszych głosów mówiących o nastroju społecznym i losach Polaków w latach 80. Por. P. Derlatka, *Zdradziecka...*, dz. cyt., s. 319; Z. Turowska, dz. cyt., s. 221.

⁴¹ A. Mickiewicz, *Wiersze 1825–1829*, oprac. Cz. Zgorzelski [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2, red. K. Górski, Wrocław 1972, s. 17.

Szpetni czterdziestoletni; zostaje przywołany „krajobraz po bitwie” (NM II 561) – tytuł filmu Andrzeja Wajdy, który był ekranizacją prozy Tadeusza Borowskiego; w części dziesiątej „ja” liryczne zwraca się do górala z popularnej piosenki: „[...] Nie będzie ci żal góralu, / nie wrócisz do hal ojczystych” (NM II 561–562), co może być odczytane jako zwrot do Polonii amerykańskiej i szerzej – całej ówczesnej emigracji; natomiast we wcześniejszej ósmej części utworu refrenicznie powracają znane słowa Poety z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego⁴²:

Ówdzie student z nudy wyje,
 ówdzie kruk wyciąga szyję,
 ówdzie śrubka we łbie trzaśnie,
 a to Polska, a to Polska, a to Polska właśnie.

(NM II 560)

Wyciągający szyję kruk pojawia się tu zapewne w zastępstwie „wrony”, które to słowo funkcjonowało wówczas jako potoczne określenie Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego.

Nie mogę się jednak w pełni zgodzić z Klejnockim, gdy ten pisze, że w *Toaście* Polska jest opisana przez Osiecką „z nadzwyczajną powagą”⁴³. Owszem, z poematu wyłania się obraz kraju w tragicznym momencie historii, ale ta tragedia co jakiś czas niebezpiecznie zbliża się do tragifarsy. „Ja” liryczne również nie sięga po romantyczną symbolikę bezrefleksyjnie, raczej stara się zachować ironiczny dystans wobec języka tradycji, którym mówi w poemacie:

Jeszcze Cię strofa Norwidowska ukołyszę,
 i beztroska Kochanowska przerwie ciszę,
 jeszcze cień się popołudniem wydłuży,
 i kochanka się pod tobą rozchmurzy,
 jeszcze trzmiel przeleci jękiem białym lękiem,
 no a potem, to już wybac... to uklęknię.

(NM II 560)

Na podobnej zasadzie – ironicznego dystansu – do poematu wprowadzony zostaje autocytat, który pełni funkcję krytyczną wobec własnej postawy w poprzedniej dekadzie. W latach 70. Agnieszka Osiecka została autorką popularnego hasła reklamowego „Coca-Cola to jest to”, gdy napój ten za rządów Edwarda Gierka pojawił się na polskim rynku, co miało być symbolem gospodarczego rozwoju Polski i otwarcia na Zachód. Te nadzieje w *Toaście* zostają gorzko podsumowane:

⁴² S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1973, s. 215.

⁴³ J. Klejnocki, dz. cyt., s. 8.

Zostanie po tobie chata i szkło,
zostanie szkło i chata,
i napis upiorny „to jest to”
po naszej stronie świata.

(NM II 561)

W omawianym przeze mnie poemacie „ja” liryczne zwraca się z wezwaniem, które jest pewnym rozbłyskiem nadziei w trwającej nocy stanu wojennego:

Uśmiechnij się mordo,
ustawmy się w kordon,
nad Wisłą, nad Odrą,
i hejże, na raut!

(NM II 558)

Nie mogę pozbyć się wrażenia, że w twórczości Osieckiej można odnaleźć fragment, w którym te wersy *Toastu* powracają echem. Brzmi on tak:

Bał to najdłuższy, na jaki nas proszą,
nie grają na bis, chociaż żal,
zanim więc serca upadłość ogłoszą –
na bał, marsz na bał!

(NM II 77)

Przywołuję tutaj oczywiście pochodzący z 1984 roku bodaj najsłynniejszy tekst autorki *Rozmów w tańcu, Niech żyje bał*, piosenkę, w której poetka wzywa byśmy – niczym inny jeszcze romantyczny poeta – „pchali taczki obłądu jak Byron”, a którą Piotr Derlatka określa mianem „opus vitae Osieckiej/Krajewskiego”⁴⁴ (autora muzyki). Jest to tekst-manifest wzywający do afirmacji życia, ale przy jednoczesnej pełnej samoświadomości jego tragicznej natury.

By odpowiedzieć na pytanie o rolę, jaką mógł odegrać *Toast* w twórczości jego autorki w latach 80., wróć do przywoływanej już książki Jacka Łukasiewicza, w której zauważa on, że poemat wielogłosowy, średnich rozmiarów z dominantą liryczną „jest szukaniem rzeczywistym, a nie relacją o szukaniu, które się szczęśliwie zakończyło”⁴⁵, a poeci wybierają tę formę „przede wszystkim dlatego, że chcieli sami z sobą przedyskutować jakąś sprawę, że nie byli pewni. Nie byli pewni swoich wyborów życiowych. Nie byli pewni swojej szczerości. Nie byli pewni swego języka. Nie byli pewni swej poezji. Nie byli pewni, a chcieli być pewni”⁴⁶.

⁴⁴ Derlatka wymienia tu obok poetki także Seweryna Krajewskiego, autora muzyki do słynnego walca w wykonaniu Maryli Rodowicz. P. Derlatka, *Zdradziecka...*, dz. cyt., s. 268.

⁴⁵ J. Łukasiewicz, dz. cyt., s. 8.

⁴⁶ Tamże, s. 324–325.

W ten sposób patrząc na poemat Agnieszki Osieckiej, sądzę, że choć mogła być ona niezadowolona z jego finalnej wersji, przez co być może pozostał w rękopiśmie, to sama próba ogarnięcia doświadczeń początku stanu wojennego właśnie w tej szczególnej dla polskiej poezji XX wieku formie pozwoliła poetce na sprecyzowanie własnego języka, jakim chciała wyrażać się w owej odmienionej nagle rzeczywistości, a także lub przede wszystkim na odzyskanie przynajmniej części wiary w sens swej twórczości poetyckiej, co zdają się potwierdzać powstałe w późniejszym czasie piosenki.

Bibliografia

- 100 pytań do...* [program TV], realizacja Krzysztof Jaślar, [online:] <https://www.youtube.com/watch?v=xpLykkn9x2I>, dostęp: 15.09.2022.
- Agnieszka Osiecka o kobietach, mężczyznach i świecie*, red. P. Derlatka, A. Lambryczak, M. Traczyk, opieka nauk. I. Kiec, Poznań 2003.
- Bereś W., Skoczylas J., *Generał Kiszczak mówi... prawie wszystko*, Warszawa 1991.
- Dabert D., *Zbuntowane wiersze. O języku poezji stanu wojennego*, Poznań 1998.
- Derlatka P., *Jego portret. Opowieść o Jonaszu Kofcie*, Warszawa 2019.
- Derlatka P., *Poeci piosenki 1956–1989. Agnieszka Osiecka, Jeremi Przybora, Wojciech Młynarski i Jonasz Kofta*, Poznań 2012.
- Derlatka P., *Zdradziecka Agnieszka Osiecka*, Warszawa 2015.
- Herbert Z., *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, wyd. nowe, Kraków 2011.
- Koleżanka. Wspomnienia o Agnieszce Osieckiej*, wybór, red. i oprac. K. Felberg-Sendecka, Warszawa 2015.
- Krafftówna w krainie czarów. Barbara Krafftówna w rozmowie z Remigiuszem Grzełą*, Warszawa 2016.
- Łukasiewicz J., *Oko poematu*, Wrocław 1991.
- Mickiewicz A., *Wiersze 1825–1829*, oprac. Cz. Zgorzelski [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2, red. K. Górski, Wrocław 1972.
- Osiecka A., *Na wolności. Dziennik dla Adama*, Warszawa 2008.
- Osiecka A., *Nowa miłość. Wiersze prawie wszystkie*, t. 1–2, wybór i przygot. M. Dobromirska-Passent, wstęp i oprac. J. Klejnocki, Warszawa 2009.
- Osiecka A., *Rozmowy w tańcu*, Warszawa 2005.
- Osiecka A., *Walc pierwszy. W żółtych płomieniach...*, „Przekrój” 1967, nr 48 (1181).
- Passa. Z Danielem Passentem rozmawia Jan Ordyński*, Warszawa 2012.
- Pilch J., *Dziennik*, Warszawa 2012.
- Przebój, którym Agnieszka Osiecka uciekła cenzurze*, [online:] <https://trojka.polskie-radio.pl/artykul/1700261,Przeboj-ktorym-Agnieszka-Osiecka-uciekla-cenzurze>, dostęp: 10.10.2022.
- Redzik A., *Marzec '68*, „Palestra” 2018, nr 3, [online:] <https://palestra.pl/pl/czasopismo/wydanie/3-2018/artykul/marzec-68>, dostęp: 30.09.2022.

Rozmowy o zmierzchu i świecie [program TV], odc. 6, reż. M. Umer, Telewizja Polska S.A., 2002, płyta DVD.

Słowacki J., *Kordian*, oprac. M. Inglot, wyd. 7, Wrocław 1986.

Turowska Z., *Agnieszki. Pejzaże z Agnieszką Osiecką*, Warszawa 2000.

Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1973.