

Kim naprawdę byli „dwaj panowie stateczności”? albo: Z frontu walki o gdybizm, albo: Sławiński nareszcie uzupełniony

Stanisław Barańczak

Stanisław Barańczak

**Kim naprawdę byli
„dwaj panowie stateczności”?**

albo:

Z frontu walki o gdybizm

albo:

Sławiński nareszcie uzupełniony

Motto:

— *I co, panie Bachórz, co z nami będzie?*

[Janusz Sławiński do Józefa Bachórze, wiele lat temu, ok. drugiej w nocy, po długiej i ciężkiej pauzie, jaka nastąpiła w rozmowie w trakcie tłumnego posiedzenia towarzyskiego, w czymś pokoju, uczestników konferencji teoretycznoliterackiej bodaj w Kołobrzegu, a może był to Ślemień.]

W roku 1968 na stadionie olimpijskim w Mexico City Bob Beamon oddał swój legendarny skok w dal, ustanawiając rekord świata nie pobity przez następne ćwierć stulecia. Wrzawa wokół tego wydarzenia odwróciła, niestety, uwagę szerokich rzesz od innego, bardziej nawet długowiecznego i zapewne bardziej imponującego rekordu. Na ponad dwa lata przed wyczynem Beamona Janusz Sławiński ogłosił mianowicie w tomie zbiorowym *Liryka polska. Interpretacje* (Kraków 1966) swoją słynną pracę na temat *Ballady od rymu* Mirona Biało-

szewskiego. Zdaniem piszącego te słowa, ale chyba nie tylko jego, szkic ten stanowi po dziś dzień najwyższe osiągnięcie polonistyki w dziedzinie sztuki interpretacji utworu poetyckiego. Tego rekordu nikt dotąd nie pobił i zapewne długo jeszcze nie pobije.

W przeciwieństwie jednak do rekordu w skoku w dal, który można tylko pobić albo nie, z rekordem w dziedzinie humanistyki można także polemizować. Nie musi się to wcale wiązać z usiłowaniami obalenia czy przekreślenia ustaleń pracy albo odmówienia jej ustaleniom aktualności. Jeśli z okazji jubileuszu naszego Mistrza („My z Niego wszyscy”) składam u Dostojnych Stóp Jubilata polemikę zamiast hymnu, to tylko dlatego, że polemika ta nie podważa znanego powszechnie odczytania utworu Białoszewskiego przez Sławińskiego; przeciwnie, uznając je za równie trafne jak 28 lat temu, pragnę jedynie zwrócić uwagę na możliwość zupełnie innego, choć komplementarnego, odczytania sensu czy sensów *Ballady od rymu*. Odczytanie to możliwe jest dopiero dzisiaj: w roku 1966 zbyt świeża była jeszcze pamięć nadużyć, jakich dopuszczał się historycznoliteracki psychologizm i biografizm, nie mówiąc o wulgarnym socjologizmie. Tymczasem wszystkie te trzy typy nadużyć razem wzięte, jeśli tylko dopuszczać się ich z umiarem i w godnym celu, pozwalają uzupełnić strukturalistycznie zorientowaną *explication du texte* Sławińskiego o kilka ważnych ustaleń. Najistotniejszym z tych ostatnich będzie zapewne odpowiedź na pytanie, którego Sławiński w ogóle nie stawia: kim byli – w realnym życiu, poza granicami tekstu – „dwaj panowie stateczności”, para głównych bohaterów *Ballady*.

Wniosek płynący z mojej interpretacji – zdradzę go od razu, aby nie utrzymywać czytelnika w dręczącej niepewności – jest następujący: *Ballada od rymu* to utwór „z kluczem”, autobiograficzny i osobisty, a zarazem polityczny i poddający krytyce pewną wizję kultury, jest to, mówiąc z prosta (i wyjątkowo, przy tej uroczystej okazji, pozwalając sobie na odrobinę przyjemnie świeżego w swej wulgarności socjologizmu i psychologizmu), literacki wyraz frustracji, w jaką wpędzał Białoszewskiego masowy sukces poety, którego uważał, podobnie jak Słowacki Mickiewicza, za swego głównego i niezmiernie groźnego konkurenta do tytułu pierwszego na polskim Parnasie. Mam na myśli, oczywiście, Jeremiego Przyborę.

Dwaj panowie stateczności
umknęli w cudzej samochodowości [ww. 1–2]

Już pierwsza linijka identyfikuje postać przeciwnika najzupełniej jednoznacznie; aby to dostrzec, wystarczy zaakceptować celowo naiwnie-przejrzystą metodę szyfrowania, przyjętą tu przez Białoszewskiego, i po prostu odczytać słowa wersu w odwrotnym porządku. „Dwaj panowie stateczności” zmieniają się w „Stateczności panowie dwaj”, a ponieważ „stateczność” to przejrzysty synonim dojrzałości osiągananej z wiekiem, atrybut „starszości” (nawet inicjalna sylaba „sta-” igra z naszymi oczekiwaniami, żłudnie zapowiadając to właśnie słowo), ostateczny wynik to „Starsi panowie dwaj”, słynny refren piosenki i zarazem niejako wspólna wizytówka Jeremiego Przybory i kompozytora Jerzego Wasowskiego.

„Umknęli w cudzej samochodowości” może odnosić się do konkretnej akcji podjętej przez nich w innej piosence, *Na ryby* (podobnie również *Nad Prosną* i in.), tj. do „umknięcia” ze świata cywilizacji miejskiej na łono przyrody. Ale dlaczego ich „samochodowość” miałaby być „cudza”? Obecność tego przymiotnika nasuwa inną możliwość interpretacji: „samochodowość” to nie, jak chce Sławiński, zwyczajny „samochód” na siłę dostosowany morfologicznie do rymu, ale neologizm oznaczający „samo-chodowość”, „chodzenie samemu”, „chodzenie własnymi drogami”, tak ważną dla Białoszewskiego „osobność”, indywidualistyczną odrębność, niepowtarzalną tożsamość. Sukces „Starszych Panów” – których publiczność ceniła tak bardzo właśnie dlatego, że na tle zhomogenizowanej kultury masowej PRL-u byli tacy inni, odrębni, niepowtarzalni – wydaje się poccie swoistą uzurpacją, podszyciem się pod „cudzą” (= jego własną) „samochodowość”, trudniejszą i bardziej autentyczną „osobność” pisującego „od rymu” (a nie „do rymu”, jak Przybora) poety-nowatora.

Zapušcili motor, brody. Ciach! [w. 3]

Aż dziw bierze, że ta najzupełniej oczywista aluzja do brody, którą w pewnym okresie s w e j kariery zapušcił Jeremi Przybora, uszła uwadze wszystkich dotychczasowych interpretatorów poezji Białoszewskiego. Ponieważ z dwóch Starszych Panów zarost posiadał tylko Przybora, słowo „brody” należy rozumieć jako dopełniacz I. poj., a nie biernik I. mn.: „zapušcili motor – motor brody” jednego z nich, w tym sensie, że szykowny zarost ozdabiał jedynie twarz Przybory (stanowiąc skuteczny „motor” jego kariery na szklanym ekranie), ale

odpowiedzialna za jej zapuszczenie była hierarchia wartości ukształtowana wcześniej wspólnymi siłami przez obydwu Starszych Panów. Zwróćmy teraz uwagę na charakterystyczną dla Białoszewskiego grę znaczeń: broda Przybory jest „zapuszczona” (tzn. jej posiadacz pozwolił jej wyrosnąć), zarazem jednak n i e jest „zapuszczona” (tzn. zaniechana, niechłujna), na co wskazuje wyraźnie wykrzyknik „Ciach!”, onomatopiejcznie symbolizujący czynność systematycznego przystrzygania zarostu.

I jak po chiromancji drogą życia
wjechali in medias res.
Zaznaczy ich za to kres
wiśniowy. [ww. 4–7]

Przekształcenie utartego frazeologizmu „jak po maśle” w „jak po chiromancji” to jeden z rozsianych gęsto w tym tekście — a nie docenionych chyba przez Sławińskiego — zaszyfrowanych akcentów krytycznych pod adresem rzeczywistości PRL. W kraju, w którym notorycznie brak masła, szaremu człowiekowi pozostaje jedynie chiromancja, wskazująca mu złudnie jego „drogę życia” i zarazem (kolejny dwuznacznik, tu oparty na typowym dla Białoszewskiego mechanizmie „przesłyszenia się”) niezdolna wyróżnić mu czegokolwiek lepszego niż dotychczasowe „drogie życie” (w sensie drożyzny, wysokich kosztów utrzymania; por. motyw podwyżki cen serków topionych w *Donosach rzeczywistości*).

Ale znacznie ważniejszą — wręcz kluczową dla zrozumienia właściwego sensu balladowej filipiki Białoszewskiego — porcję znaczeń serwuje nam słowo „medias”. Sławiński analizuje to słowo — które za chwilę, jak pamiętamy, zmieni się w imię własne, nazwę fikcyjnego „miasta” — wyłącznie jako składnik łacińskiego zwrotu. Tymczasem jest to przecież przede wszystkim widoczna jak na dłoni aluzja do mediów, środków masowego przekazu, w których tryby dostają się nieuchronnie Starsi Panowie Dwaj z chwilą pierwszego pokazania się na ekranie telewizyjnym. Wprowadzenie tego słowa kieruje krytyczny impet Białoszewskiego na nowe tory. Do tego momentu wiersz mógł być odczytywany jako wyraz prywatnej zawistnej animozji poety piszącego bezkompromisowo „od rymu” wobec poety zdobywającego masowy poklask mistrzowskim, ale konwencjonalnym pisaniem „do rymu”. Odtąd — ballada zmienia się w oskarżenie systemu. Systemu

kultury przestoczonej w rozrywkę i systemu środków masowego przekazu tej rozrywki, tłamszącego i unicestwiającego naturalną niezależność, „samo-chodowość” najwybitniejszego nawet twórcy. Kto taki system umacnia, zasilając go produktami swego pióra czy występami na ekranie — przestrzega Białoszewski—moralista — tego „zaznaczy [...] kres / wiśniowy”. Ten ostatni nicoczekiwany przymiotnik oznacza jednocześnie: 1) jak chce Sławiński krwawy, ale również: 2) jako kolor — mocniejszy, bardziej nasycony od „czerwonego”, a zatem nic sobie nie robiący z osłony, jaką dla twórcy stanowi rzekomo jego uprzywilejowane miejsce w „czerwonym” systemie, 3) słusznie się należący człowiekowi moralnie splamionemu, nieczystemu (słowo „wiśnia”, co nie może nie rzucić się w oczy czytelnikowi wiersza, jest anagramem słowa „świnia”).

Medias — miasto zero trzy
rynek zdobny w pie-ękno,
w głębi idzenie muzułmanów
do synekdochy
raz na miesiąc — — [ww. 8–12]

Fragment ten — znowu: zdumiewające, że dotąd tego nie zauważono — to w podstawowej warstwie swych znaczeń po prostu z lekka karykaturalny opis wnętrza ośrodka telewizyjnego. To „miasto mediów”, które z niedawnego zupełnego nicistnienia („zero”) zdołało podnieść swoje techniczne możliwości do trzeciej potęgi („trzy”), swoją filozofię sprowadza do prymatu sukcesu rynkowego („rynek”); wartości estetyczne jego produktów („pie-ękno”) są drugorzędnym, dekoracyjnym („zdobny”) przydatkiem. W interpretacji sensu zapisu słowa „piękno” jako „pie-ękno” znowu różni się znacznie ze Sławińskim. Dla niego jest to zapis pijackiej czkawki; dla mnie — naśladowanie graficznego zapisu tekstu słownego w utworach wokalnych, w sytuacji, gdy jedna sylaba, taka jak „pie-”, obejmuje dwie nuty różnej wysokości łączone *legato*. Nie beztrioskie bekanie alkoholika odzywa się w takiej pisowni, ale raczej wysilone wysokie C staromodnego tenora. Tylko takie, konwencjonalne i wyzbyte spontaniczności „pie-ękno” jest w stanie osiągnąć — zdaniem Białoszewskiego — jego ideowy przeciwnik, poeta piszący „do rymu”. „Rynkowość” (merkantylność) kultury „miasta Medias” pokazują już zupełnie brutalnie linijki 9, 6, 12, gdzie oczom naszym ukazuje się scena udawania się „raz na mie-

siąc” po odbiór pensji do „synekdochy” (= kasy Telewizji Polskiej; nie „synagoga” bynajmniej, jak odczytuje Sławiński, ale „synekura” stanowi tu słowo przekręcone przez autora w „synekdochę”!) „mużulmanów”, tj. pracowników mediów bijących pokłony wszechwładnemu Allahowi systemu.

grzdyle
chamciucie
struple [ww. 13–15]

Mowa, naturalnie, o pracownikach Wydziału Kultury KC PZPR.

– to ci byli w tle
– to ci rzucali na nich spojrzenia
i nieludzkie strucle. [ww. 16–18]

Silne zmetaforyzowanie tego fragmentu i wynikająca stąd jego niejasność są konsekwencją zdawania sobie przez Białoszewskiego sprawy z czujności PRL-owskiej cenzury. Zasztyfrowane sensy można jednak przy pewnej dozie wysiłku odczytać następująco: „w tle” działalności Telewizji (jak i wszystkich innych „mediów”) znajduje się wszechwładna Partia, kontrolująca („rzucająca spojrzenia na”) swych pracowników i nieludzko ich zastraszająca („strucle” to, jak czytelnik z pewnością już się sam domyślił, kontaminacja „strucia”, „strachu” i „struchlenia”, tj. „takiego strucia ich strachem, że truchleją”).

Wybiegli podeszli w wieku.
Odległość.
O Mekku! mekku!
Piętrzą się trudności!
We dwóch rynek pęł – ! –
O dwaj panowie nudności – – – [ww. 19–24]

Określenie „podeszli w wieku” kieruje ponownie naszą uwagę na, rzecz jasna, S t a r s z y c h Panów Dwóch, ale nie na tym kończą się jego sensy. Podobnie jak „wybiegli” obok swego neutralnego znaczenia czasownika ruchu jest jednocześnie oskarżycielskim „Wy, biegli” (biegli w sztuce artystycznego i moralnego kompromisu) oraz głównie oskarżycielskim „Wy, zdolni do wszelkich wybiegów” („wybieg – wy, wybiegli” na mocy analogii do np. „wyląg – wy, wylęgli”), tak i „podeszli w wieku” znaczy również „Wy, zdolni do wszelkich po-

dejść/podchodów, tak zgubnie znamienne dla naszego wieku/epoki”. Wykrzyknik „O Mekku! mekku!” w tę atmosferę sprzedajnego cynizmu wprowadza subtelnie poczucie winy: „Mekku” to obok Mekki, jaką dla telewizyjnych „muzułmanów” jest kasa, także zbitka pierwszych sylab nie dopowiedzianego, jakby urwanego ze strachu przed represjami, chrześcijańskiego *Mea culpa*.

Jednakże sukces, jaki wśród szerokiej publiczności odnosi dwójka Starszych Panów, powoduje – paradoksalnie z punktu widzenia zdrowego rozsądku, ale całkiem naturalnie w schizofrenicznym świecie komunizmu – że przed Przyborą i Wasowskim „piętrzą się trudności”. Czuwający „w tle” aparat partyjnych „grzdyli” nie może przejść do porządku nad faktem, że Starsi P a n o w i e Dwaj to również „dwaj panowie nudności”, tj. (przez analogię do np. „pan własnych popędów”), osobnicy zdolni do „zapanowania” nad nudą (i/lub mdłościami wywołanymi przez nudę), wzniesienia się ponad zwykły poziom – i przez to zdeprecjonowania – wytworów „miasta Medias”. Stąd:

! Tatarzy! Bitwa! Kotlecenie!

Od synekdochy huk żyrandol!!!! [ww. 25–26]

– czyli przewidywana przez Białoszczewskiego przypuszczalna reakcja neostalinowskich i sterowanych przez Moskwę („Tatarzy” – to czytelny eufemizm zagrożenia ze Wschodu, w słowie „ŻyrANDol” zaś pobrzmiwa fonetyczna aluzja do Żdanowa i żdanowszczyzny) elementów w aparacie partyjnej kontroli nad kulturą. Starszych Panów – ostrzega poeta – czeka prędzej czy później „Bitwa” czyli „Kotlecenie”, które to obydwie słowa („bitwa” w kontekście „kotlecenia” nabiera jednostronnego sensu „robienia bitek” z kogoś) nawiązują oczywiście do znanego powiedzenia Ławrientija Berii *sdielatjtie iz niego kotletku* (zob. *Mój wiek* Aleksandra Wata). W żądaniu tych brutalnych represji wobec Starszych Panów aparat nie będzie zresztą osamotniony: może w tym względzie liczyć na poparcie kierownictwa Telewizji Polskiej, grubych ryb „w głębi” (w. 10) luksusowego akwarium tej instytucji, ryb utuczonych na pobieranych z „synekdochy” regularnych dochodach (w słowie „żyrandol” odzywa się jeszcze jedno fonetyczne echo i zarazem fałszywa etymologia, a mianowicie rosyjskie – właśnie rosyjskie słowo *żyr* = „tłuszcz”; odczytanie to zostanie dobitnie potwierdzone przez wzmiankę o „brzuchach” w w.

34, gdzie grube ryby przybicrają z kolei postać tatarskich „lajkoników”).

Dopiero tłum z za węgla wyłoni
bohaterkę sanskryckiego rodowodu:
ta cichaczem
na majchrze
podpełza
a opatrzona tradycją yogów
a na czarakach
lajkonikom brzuchy rznąć!
w gazecie być sławną nazajutrz;
tam tytuł paneuropą
„tu padło sto tysięcy
kup loos”. [ww. 27–38]

Przed ostatecznym „skotleceniem” przez ideologicznych wrogów zabezpiecza jednak Starszych Panów — doceniemy tu obiektywizm Białoszewskiego — autentyczna ludowa popularność („tłum”) i silne osadzenie w uniwersalnej tradycji mitologii („sanskrycki rodowód”) oraz w systemie wartości kultury europejskiej (etymologicznie rozumiana „paneuropa”) głównej heroiny ich kabaretu, genialnej Ireny Kwiatkowskiej. „Sanskryt” ma w tym kontekście nie tylko znaczenie dosłowne: to również transliteracja francuskiego *sans-crit*, *sans critique* — Kwiatkowska to osobowość tak niezwykła, że nie ima się jej żadna krytyka. To właśnie ona, nie Starsi Panowie sami przez się, jest w stanie samotnie („loos” w ostatniej z cytowanych linijek to anagram słowa „solo” — cóż innego usprawiedliwałoby jego podwójne „o”?) i „na czarakach” (tzn. zmuszona presją systemu do wegetacji „na czworakach”, ale odnajdująca w tej pozycji zarówno swój „czar” osobisty, jak i ludową siłę oporu) wspomnianym „lajkonikiem”, tym tatarskim koniom trojańskim w oblężonym „mieście Medias” (gdzie wcześniej „padło sto tysięcy” mniej fortunnych obrońców), wspomniane utuczone „brzuchy” „rznąć”.

Wystarczyłoby samo pojawienie się tego ostatniego czasownika, tak bardzo nam znanego z najbardziej pamiętnych piosenek wykonywanych w Kabarecie przez Kwiatkowską („Szuja! / Cóż takiego uczyniłam mu ja, Żem jak tuja / Poderżnięta przeczeń dzisiaj jest?”), aby dla czytelnika stało się absolutnie jasne, że „bohaterka sanskryckiego rodowodu” to nikt inny jak tylko ta aktorka. Z charakterystyczną przewrotnością — a może powodowany autocenzurą? może celowo

maskujący tożsamość Kwiatkowskiej „san-SKRYTEM” (jeszcze jedna możliwość odczytania drzemiących w tym słowie sensów) pseudonimu? — Białoszewski próbuje co prawda wmówić nam, że bohaterka nazywa się inaczej:

Mańka Szpryncer
 – bo ona to była –
 owoców nie myła
 ona tępiła. [ww. 39–42]

Jakże czytelny jednak jest ten pseudonim! To po prostu kolejny w tym wierszu anagram. Wystarczy imię Mańka pozbawić zdrobnień, a zeswojszczonej ortografii nazwiska przywrócić jego prawdopodobny zapis oryginalny, aby naszym oczom ukazało się rozwiązanie zagadki tożsamości tajemniczej bohaterki, a zarazem wymowny komentarz Białoszewskiego na temat jej rzeczywistej roli w *Kabarecie Starszych Panów*:

MANIA SPRINTZER –
 IRENA, PAN-MISTRZ.

„Owoce”, których „nie myła” tak scharakteryzowana Mańka Szpryncer, to, ma się rozumieć, słynne pomidory z piosenki *Addio pomidory*, o których „myciu” przez Kwiatkowską w *Kabarecie* istotnie nie ma nigdzie wzmianki, co potwierdza słuszność takiego właśnie odczytania. Zwróćmy w tym miejscu uwagę na ważkie konsekwencje semantyczne niespodziewanego podstawienia „pomidorów” pod inne oczekiwane w tym miejscu „owoce”, a mianowicie wspomniane wcześniej „wiśnie”. Jakkolwiek sosu pomidorowego używa się w kinematografii jako substytutu krwi, jest rzeczą wiadomą każdemu, kto choć raz w życiu usiłował wyprać obrus lub sztukę bielizny splamioną jednocześnie sosem pomidorowym i nalewką z wiśni, że ślady po tej ostatniej są do usunięcia znacznie trudniejsze. Zapowiedziany poprzednio dramatyczny „wiśniowy kres” *Starszych Panów* zostaje złagodzony i zbanalizowany swoją transformacją w cynobrową czerwień „pomidorów”. Antycypując zakończenie ballady, powiedzmy od razu, że w tym świetle staje się ono w pełni zrozumiałe: pomidorowy „przelew krwi” to b l a d y („zbladł gorzej pestki”) i łatwo się dający usunąć z pamięci publiczności („wypran”) finał działalności dwóch idoli masowej kultury.

Gdy świt
 blady jak kij
 który ona chwytła
 i po ścianach klip!
 do wieczora
 późnego jak abstrakcja. [ww. 43–48]

Zanim jednak ten finał nastąpi, uwaga Białoszewskiego koncentruje się na — obiecującej z natury rzeczy większą autentyczność działania — postaci Mani Sprintzer, czyli „Ireny — Pana i Mistrza”. Jej funkcja rzeczywistego *spiritus movens* Kabaretu i stopień jej władczej dominacji nad Starszymi Panami ukazane zostają w scenie, stanowiącej ironiczne odwrócenie o 180 stopni sytuacji zobrazowanej w innej słynnej piosence Ireny Kwiatkowskiej, *Tangu Kat*. Masochistyczne żądania „Katu! Tratu! [...] Męcz mnie! Dręcz mnie! Ręcznie! Smagaj! Poniewiczaj! Steraj! Truj!” zastępuje tutaj sadystyczne „smaganie” „kijem” w wykonaniu samej bohaterki. (Atrakcyjną możliwością odczytania tej scenki wydaje się również osadzenie — chwilowe, jakby eksperymentalne — Ireny Kwiatkowskiej w roli telewizyjnego meteorologa, który od „świtu” do „późnego wieczora” wodzi „po ścianach” studia, tzn. po wyświetlanych na nich mapach, swoim „kijem”, tzn. specjalną palczką-wskaźnikiem, nie bardzo jednak wiadomo, co by ta skądinąd sugestywna metafora miała oznaczać i w ogóle co z nią począć.)

Lecz oto we drzwiach dwaj witacze.
 Proszą o nocleg i o jeść.
 Jedzą muchami nadziewacze.
 Ona im ściele z patosem
 i mówi nawet nie tak pod nosem:
 «pójdą w kimono w białą ściel
 ,«reinkarnacja savitri!
 «zarzną ich nożem jak woda po psie
 «radża yoga savitri!
 «dwa słoje z sokiem
 wi-sien
 wi-sznu
 wi
 -
 sien — —»

I masz ci los:
 Mańka Szpryncer
 spełniła swoją kołysanicę.

Mucha nie kuca nic.
 I jeszcze żyła Sanskrytka sto lat!!!
 A po nich
 przelew krwi
 zbladł gorzej pestki
 i wypran. [w. 49–72]

W tym, jak rozumiem sensy końcowej partii ballady, chyba najbardziej rozmijam się z interpretacją Sławińskiego. Przede wszystkim: nie ulega dla mnie wątpliwości, że jego odruchowo przyjęte założenie, iż „dwaj witacze” to po prostu „dwaj panowie stateczności” z wcześniejszych fragmentów, jest z gruntu mylne. Wystarczy umieścić tę scenkę w kontekście Kabaretu Starszych Panów, aby stało się jasne, że „dwaj witacze” to bynajmniej nie Starsi Panowie Dwaj, ale para innych zupełnie bohaterów, a mianowicie „tanie dranie” z piosenki pod tym tytułem w niezapomnianym wykonaniu Mieczysława Czechowicza i Wiesława Michnikowskiego. „Witać” to po niemiecku *grussen*, a *grussen* fonetycznie do złudzenia przypomina angielskie *gruesome*; Tanie Dranie są zaś właśnie *gruesome* (okropni, makabryczni): u Białoszewskiego „jedzą muchami nadziewacze”, u Przyborych specjalność to, podobnie, „Zakładanie myszy w torcie”, że nie wspomnę „Obrzydzania cynaderką, / Usuwania śladów ścierką”. Jednocześnie fragment ten przynosi kolejne potwierdzenie określonych nadziei, jakie Białoszewski wiązał – wbrew swemu ogólnemu pesymizmowi co do szans moralnej odnowy „miasta Medias” – z postacią Ireny Kwiatkowskiej. Oto bowiem zaszyfrowanie przeświadczenia o jej posłannictwie w formie kolejnego anagramu, tym razem z dodatkiem charakterystycznego inicjalnego zająknięcia (jak gdyby zuchwałe proroctwo nie chciało wręcz przejść mówiącemu przez gardło):

REINKARNACJA SAVITRI –
 IR-IR-IRENA K.: SANACJA TV!

Zaledwie dwa wersy dalej pesymizm Białoszewskiego dochodzi jednak do głosu ponownie, aby pozostać dominującym nastrojem końcowej partii utworu: kolejny anagram uświadamia mówiącemu raz jeszcze zniewalającą i deprawującą funkcję, jaką w rozwoju nawet najbardziej autentycznego artysty pełni znamienne dla „miasta

Medias” ubóstwienie złotego cielca, tj. wypłacanych „raz na miesiąc” dochodów:

RADŻA YOGA SAVITRI!
JASYR RADIO, TV, GAŻA!

Użyty dla zmylenia pseudohinduski szyfr okazuje się całkiem dobrze osadzoną w lokalnych PRL-owskich warunkach przestrogą poety-moralisty (może wreszcie dostrzeżemy i docenimy ten zupełnie dotąd nie wydobyty na jaw przez krytykę aspekt osobowości Białoszewskiego?). To samo można powiedzieć o słowach „wi-sien” i „wi-sznu”, na których pseudochińskość i pseudohinduskość zwraca uwagę Sławiński. Raz jeszcze zgadzam się, ale uzupełniam. Pod azjatyckimi pozorami kryje się tu europejskie w swej istocie przesłanie: „wi-sien” to zamaskowane francuskie *[la] vie [d'un] chien* (por. „jak woda po *psie*”), „wi-sznu” to *[la] vie chez nous...*

„Życie u nas to pieskie życie” – oto naczelną, choć zaszyfrowaną, teza tego gorzkiego utworu. Genialna „Sanskrytka” może sobie żyć „jeszcze [...] sto lat”, jej „kołysanica” – makabrycznie „kołysankowa” „obietnica” „zarznięcia” własną wielkością „tanich drani”, jakimi są występujący zwykle w „mediach” artyści *minorum gentium* – może zostać spełniona, ale cóż z tego? Powtórzmy – wyjątkowo się z nią zgadzając – obserwację Sławińskiego, w myśl której „Mucha nie kuca nic” miałyby stanowić anakolutowe przetworzenie znanego zwrotu „Mucha nie siada, komar nie kuca” – wyprowadźmy jednak z tej obserwacji dalej idące wnioski. Jeśli „mucha nie kuca”, to – symetrycznie – „komar nie siada”: stwierdzenie to, nie wypowiedziane wprost, ale stanowiące logiczne dopełnienie przekręconego zwrotu, ma oczywiście sens głęboko ironiczny. To tylko Irena Kwiatkowska ludzi się – z naiwnością cechującą nawet największych artystów – że na jej miejscu „nie siadzie” ktoś taki jak mistrz w pchnięciu kulą, Władysław Komar. Smutną prawidłowością jest bowiem raczej to, że w „mieście Medias” atleta z największą łatwością „siada” całym swoim okazałym cielesnym ciężarem na miejscu uduchowionego artysty, i to „siada”, nie sprawdzając nawet, czy artysta zdążył się z tego miejsca wynieść.

To, co napisałem powyżej, stanowiłoby znakomite zakończenie szkicu, i byłbym bardzo rad, gdybym nie musiał psuć go dodatkami: nie-

stety jednak – muszę. W ostatniej chwili przyszło mi bowiem do głowy, że może dla porządku powinienem sprawdzić, czy Miron Białoszewski, pisząc *Balladę od rymu* mógł w ogóle znać, choćby ze słyszenia, kogoś takiego jak Władysław Komar i jego sportowe osiągnięcia. Myśl ta z kolei pociągnęła za sobą myśl następną: „Rany boskie, a czy przypadkiem *Ballada od rymu* nie była też napisana i wydrukowana w roku, w którym Kabaretu Starszych Panów w ogóle jeszcze nie było na świecie? W takim razie cały artykuł na nic!”

Odsuwając na bok kłopotliwy, ale mniej ważny, problem popularnego pchacza i jego kuli, rzuciłem się, zmartwiały z przerażenia, do leksykonów oraz bibliografii literackich. Po ustaleniu podstawowych faktów mogę powiedzieć, że pesymista określiłby moje straszliwe podejrzenie jako, niestety, prawie całkowicie słuszne, natomiast optymista – jako, na szczęście, w znikomej, ale istotnej mierze niesłuszne. Tom Białoszewskiego *Rachunek zachciankowy*, w którym znajdowała się m. in. *Ballada od rymu*, ukazał się w roku 1959. Piosenka *Starsi Panowie Dwaj* została odśpiewana przez Przyborę i Wąsowskiego po raz pierwszy w roku – uff, kamień z serca – 1958.

Oznacza to wprawdzie, że prawie wszystko inne, co wyszło spod piór Starszych Panów, pojawiło się na ekranie, czy w druku rzeczywiście po *Balladzie od rymu*, czyli że w samej rzeczy moja polemika ze Sławińskim jest niemal całkowicie pozbawiona sensu – ale zaraz, chwileczkę, czy ja nie za łatwo ustępuję z pola boju? Żyję przecież, jak się niedawno dowiedziałem z „Tekstów Drugich”, w epoce postmodernizmu, który to termin oznacza, jak wyjaśnia Leszek Kołakowski, „że wszystko wolno”. Dlaczego więc miałbym się przejmować czymś tak trywialnym jak chronologia i w ogóle fakty? Zamiast wyrzucać już napisany szkic, w który włożyłem sporo umysłowej pracy i który czytam teraz, podobnie jak i wszystkie wcześniejsze prace tegoż autora, z autentycznym i nie wymuszonym uznaniem – czy nie powinienem raczej dorobić do szkicu odpowiedniej metodologii (można by ją nazwać gdybizmem albo komparatystyką warunkową), która usankcjonowałaby moje nicortodoksyjne potraktowanie materiału i otworzyła innym badaczom drogę do podobnie ambitnych nadużyć?

Myślę, że rzeczywiście będę musiał zabrać się do tego, bo swój artykuł przeczytałem przed chwilą po raz drugi i uważam, że naprawdę szkoda byłoby, aby coś tak – nazwijmy rzecz po imieniu – błyskotliwego miało się marnować.