



Prywatna historia poezji (III)

Małgorzata Baranowska

Autobiografia

Małgorzata Baranowska

Prywatna historia poezji (III)

2 IV 1990

Tłumacz epoki. Szedł Barańczak od Beatlesów do Szekspira przez poetów metafizycznych.

Filozof masowych środków przekazu. Świadomy świadek.

Szczęśliwie nie był filozofem zastępczym. On tak po prostu idzie.

Wielotorowo. Nieprzerwanie.

Czy zmorą naszego życia nie stała się zastępczość? Robiliśmy mnóstwo rzeczy zamiast tych, które próbowaliśmy zrobić, ale się nie udało, albo zamiast zupełnie nieznanych.

Właściwie to dopiero miało nadejść, ale było już świetnie widoczne na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Kiedy skończyłam studia, zabrakło czegoś. Dostałam druk zastępczy 5 × 5 cm — zamiast dyplomu. Po jakiejś konferencji zaczęto sobie przypominać — Barańczak opowiedział, jak w todze i birecie, z całą pompą uniwersytecką, otrzymał wielką doktorską tubę. Zanurzył w niej dłoń i wyjął — druk zastępczy. Barańczak nigdy nie wyglądał na dziecko-kwiat, raczej na równie jak ono zajętego wewnątrz, ale nie oddechem Ramy. Aktywistyczny duch w małomównej postaci. Może on mówi od razu pismem.

4 IV 1990

Zastępczość. Białoszewski nawet twierdził, że mur wokół cmentarza dla

Marsjan — jak mówił — czyli Cmentarza Północnego na Wólce Węgłowej jest zrobiony z prasowanych śmieci. Podobnie wielkie osiedla: Wawrzyszew, Ursynów.

Nieprawdopodobna nonszalancja administracyjnej nudy stwarzała sytuacje purnonsensowe. Ulica, przy której znalazł się Cmentarz Północny, nazywała się Wodewil. Przepowiadaliśmy sobie te ulice wieczorami u Białoszewskiego.

Na przykład Wergiliusza. Zdaje się, że tylko przedszkole opatrzone jest tym adresem, bo wielkie bloki stoją raczej do Wergiliusza ślepym bokiem.

Ojciec Wergiliusz (Wirgiliusz?) uczył dzieci swoje,
A miał ich wszystkich sto dwadzieścia troje.

Los? Szarada Agaty Christie? Geniusz miejsca.

10 IV 1990

Na kartce, wyrwanej z zeszytu w jedną linię, zapisany pionowo cały margines: „wiersz pisany na audycję z Małgosią Baranowską, która to audycja już nie doszła do skutku z nagłego powodu stanu wojennego”. W lewym górnym rogu na ukos: „9–10 grudnia 81 W-wa, czyli w stanie przedwojennym”.

w blokowych
gwizdo-betonach
przemykało
szarzało
objało się

i obja
o dwieście sześćdziesiąt drzwi
od gór korytarza
do piwnic
okradanych w ciągu

ani piśnie?
może czasem piśnie
— kto jesteś?
— geniuszek miejsca

Wiersz wszedł później do tomu *Oho* (1985).

Mieliśmy tę audycję nagrać 14 grudnia 1981, ale przeszło na wieczność.

15 IV 1990

Planowaliśmy rozmowę o bloku. Zdaje się, umówiliśmy się między sobą, że audycja będzie miała tytuł (na razie) *Blok-świat*. Przygotowywaliśmy się bardzo dokładnie, bo żadne z nas nie wierzyło w te rozmowy „na żywo”. Zawsze zresztą drobiazgowo planował.

Nastawiliśmy się na peryferyjność, regionalizm bloku. Był przecież pisarzem regionalnym — z całą tego świadomością.

Miało być o niewielkim regionie, nie bez zamieszania kosmosu. W końcu wszyscy tak robią: Homer, Mickiewicz, Joyce, Grass, I. B. Singer. Czy to się później rozniesie na wszechświat, to kwestia znalezienia języka, no i, w ostatecznym rachunku, sławy.

Białoszewski udawał, że nie ma nic wspólnego z mitotwórczym uniwersalizmem w stylu Joyce’a. Co wypisał mały Stefan Dedal z *Portretu artysty z czasów młodości* na przedtytułowej stronie swego podręcznika geografii?

Stefan Dedal
Klasa Przygotowawcza
Gimnazjum w Clongowes Wood
Sallins
Hrabstwo Kildare
Irlandia
Europa
Świat
Wszechświat

U Białoszewskiego doszłoby najwyżej do „Sallins”, już hrabstwo nie miałoby żadnego znaczenia. Ten poeta przydomowy zachowuje jednak kontakt ze światem, nieskończonością, anektując ją przeważnie dla własnych potrzeb regionalnych.

W Egipcie, kiedy sprawdził już „naczelną metaforę”, to znaczy związek Egiptu z nieskończonością — wiersz *Piramida* (z tomu *Rozkusz*, 1980) — nie zapomniał poszukać komórki kotki Mizi. — wiersz *Jeszcze miałem sprawdzić Mizię* (też z tomu *Rozkusz*).

12 VII 1990

Wszystko to umowne z tymi miejscami. Zarówno miejsca stałe, jak miejsca odwiedzane w podróży, mogą podlegać mistyfikacji, działaniom wyobraźniowym, kreacji.

Fantastyczny skandal zdarzył się nie tak dawno — w maju 1989

— w Paryżu. Marlena Dietrich, która nie opuszcza od lat swego mieszkania wściekła na biografistę Cary Granta rzuciła książką. Dzień był ciepły, więc okna otwarte a tom ciężki. Uderzył przechodnia, który mimo perswazji — gwiazda to przecież gwiazda i może nawet rzucać książkami — wystąpił do sądu. Dopiero na sali sądowej dowiedziano się ogólnie, gdzie mieszka Marlena Dietrich: Avenue Montaigne 12, tuż koło Pól Elizejskich.

Tam się ukrywa w swych wspomnieniach, wśród wycinków prasowych i obfitej korespondencji. I co robi? Wysyła listy, listy z różnych miejsc, na przykład z Londynu, nie opuszczając mieszkania i drogo opłacając specjalnego posłańca.

Przecież to tamten fragment z *Wieśniaka Paryskiego* (1926) Louisa Aragona, rozdział *Pasaż Opéry*:

Chciałem uzyskać wiadomość, czy istnieje jeszcze na jego terenie osobliwa instytucja, o której mówił mi kiedyś Paul Valéry, agencja, która podejmowała się nadawania listów w którymkolwiek punkcie globu i przysyłania ich na dowolny adres, co pozwalało odbywać zmyśloną podróż, na Daleki Wschód na przykład, nie opuszczając nawet na chwilę dalekiego zachodu tajemnej przygody. Nie sposób się dowiedzieć, dozorca nigdy nie słyszał o czymś podobnym... Ale ostatecznie co może wiedzieć dozorca? Kto wie zresztą, czy nie minęło więcej niż dwadzieścia lat od czasu, gdy Valéry używał takich podstępów [tłum. A. Międzyrzecki].

Czyli trzeba od roku 1926 odjąć ponad dwadzieścia lat. Okazuje się, że to paryskie szachrajstwo trwa prawie od wieku. Tylko jego centrum przeniosło się z Pasażu Opéry na Avenue Montaigne. Oczywiście jeśli nie istnieją jeszcze inne nie odkryte.

Niech ktoś udowodni, że prawdziwe adresy ważniejsze. Na pewno nie dla literatury, choć Białoszewski ich używa.

14 VII 1990

Białoszewskiemu, który nie mógł znać awantury z książką wylatującą z okna, Marlena Dietrich i tak kojarzyła się z zamyleniem rzeczywistego i wyobrazonego.

W tomie *Odczepić się* (1978) *Skarby Inków i kłopoty z Eklezjastą i Marleną* najpierw wzmówiona przez Heringa wersja z Eklezjasty, a potem:

Tak opowiadał nam o filmie z Marleną. Idzie na końcu w pióropuszcach, pantofle od rewii w piasku, idzie, idzie... Ja to opowiedziałem Agnieszce, Agnieszka innym. Wskrzeszają film. Wszyscy przy telewizorach czekają, a tej sceny takiej z pióropuszcami nie ma. Nic nie pomogło. Marlena będzie szła przez pustynię w pióropuszcach i będzie szła.

15 VII. 1990

Wylatująca książka.

W czasie powstania warszawskiego wielka bomba przebiła od góry do dołu osmiopiętrową wieżę kamienicy wydawnictwa Gebethnera i Wolffa zwróconą ścianą do skrzyżowania ulic Nowosiennej (później Sienkiewicza) i Zgody. Bardzo wysoki, czerwony dach i charakterystyczny kształt budynku znany był wszystkim warszawiakom. Po uderzeniu bomby wyleciała na ulicę książka znana wszystkim. Jak, według słów Jana Gebethnera, podaje Budrewicz, byli to *Krzyżacy*.

Starożytni wróżyli z wnętrzości zwierząt. U starożytnych ich wróżby. U nas nasze znaki.

Na tym polega cała interpretacja poezji, żeby rozumieć, dlaczego po uderzeniu tej właśnie bomby z tej wieży musiała wypaść ta właśnie książka. Nawet w obliczu wulgarnie namacalnej bomby trzeba się umieć zachować symbolicznie.

Powiedzmy nawet, że *Krzyżacy* rzeczywiście spadli na ulicę. Cóż w tym dziwnego? Gdy bomba trafi w wydawnictwo, wysypują się książki. Ale nie. Przecież Budrewicz zanotował to wyłącznie jako symbol. Jego historie rodzin warszawskich są oparte na jak najbardziej realistycznym założeniu. Zapisał, bo tak było naprawdę. A gdyby chodziło o inną książkę? Ani Gebethner by nie mówił, ani Budrewicz nie pisał.

18 VIII. 1990

Śmieszne te wszystkie realizmy i naturalizmy. Że to niby ma być prawda! Panowie w tużurkach z epoki pętający się z uczuciem w oczach po scenie teatru, fraki zastygłe w brązie na pomnikach. Szczytem wszystkiego jest pomnik generała Sowińskiego w Parku Sowińskiego na Woli. Paradoks realizmu! Odrobiono mundur i koło od działa, i oczywiście drewnianą nogę — wszystko z metalu.

Właściwie czy jest różnica między odlanym w brązie metalowym guzikiem od munduru a drewnianym szczudłem także z brązu?

19 VIII. 1990

Jedynie sztuka symboliczna nie jest oszustwem. Wskazuje na siebie jako na sztukę — sztuczną po prostu. Bez metalowych bokobrodów, bez teatralnych kanap i ścian zalecających się od strony widza kolorem, a od strony pustej, czarnej dziury z tyłu — niczym.

20 VIII 1990

Tuż przed nie odbytą rozmową w Radiu z Białoszewskim nagrałam 12 minut (po wyczyszczeniu) z Jerzym Zagórskim. Miała to być seria audycji o poetach, ale już w następnym tygodniu do studia wpuszczano tylko wojskowych i Chopina.

Z Zagórskim odbyliśmy podróż z Kijowa na Żoliborz. Okazał się związany z krajobrazem biblijnego potopu. Wielka, symboliczna Ukraina dopiero zaczęła się ukazywać w studiu, gdzie tamtą rozmowę przeprowadziliśmy, kiedy już musieliśmy kończyć (rozmowa ta ukazała się na antenie w końcu roku 1989 lub na początku 1990).

Przyjście wroga, 1934, wspaniały poemat o zejściu Antychrysta został przez autora pokrojony na kawałki (po wojnie). Ocalały tylko te, które wycięte z poematu pozostawały w zgodzie z logiką i Matką Boską. Jest w tym coś przerażającego z punktu widzenia sztuki. Albo ona znaczy, albo nie. Wydawałoby się, że nie ma możliwości przerabiania na niby tę samą, tylko ze znakiem przeciwnym. Zadziwiający relatywizm.

Nigdy, nigdy nie pozwolił przedrukować tamtego poematu. Właściwie, kiedy w ogóle zaczęto dużo mówić o Żagarach, już ta fascynująca całość, z *Tropicielem* Aleksandra Rymkiewicza, z *Przyjściem wroga*, z wczesnym Miłozsem, była całkowicie zniszczona. Nie do odrobienia. A gdyby mieli takiego Bretona, pedantycznego strażnika grupy, to by świat podbili. Oczywiście gdyby też nie byli z Wilna, gdzie mówiło się tyloma językami, przeważnie niekongresowymi. Gdyby nie było drugiej wojny światowej i socjalizmu, i ciągle czegoś.

I tak cud sprawił, że Miłosz świat podbił. Za nim wszyscy ciągną do źródła, natrafiając czasem może na ich młodość.

Ale dlaczego Zagórskiemu tak zależało, żeby zamazać młodość i eksponować poemat o bitwie pod Studziankami, a nie surrealistyczny poemat młodzieńczy? Potem już nawet trochę rzucił tych *Pancernych*, a tamtego i tak się bał. Chyba nawet nie chodziło o wiarę, choć trudno z zewnątrz oceniać. Wyglądało, jakby on bał się bać. Bardzo ostrożnie postępował ze swoim byłym katastrofizmem.

21 VIII 1990

Sięgnęłam po tomik Zagórskiego z jego własnym wstępem. Dlaczego porzucił metodę surrealistyczną właściwą poematowi *Przyjście wroga*? Bronił się chyba przed zupełnym odpadnięciem od ściany rzeczywistości. Wolał mieć wyobraźnię uporządkowaną. Dobrze. Ale żal tego sur-

realistycznego epizodu, który kto inny — przede wszystkim ktoś mieszkający gdzie indziej — uznałby i opiewał jako zdarzenie wysoce poetyckie i zasługujące na reklamę.

22 VIII 1990

Zagórski po pół wieku od tamtego wydarzenia — 1971 — pisał we wstępie do *Poezji wybranych* w serii (LSW) Biblioteki Poetów: „Pod koniec owego miesiąca już się doprowadziłem do czegoś w rodzaju komponowania w stanie sennym”. Słowa te dotyczą tworzenia owego częściowo ukrywanego przez poetę poematu. Co by na to powiedział Desnos, który idąc spać i śnić wywieszał tabliczkę: „poeta pracuje”. To było właśnie daleko — nie w Kijowie, nie w Wilnie, nie w Warszawie, gdzie romantyzm zgasł wiek (wiek) temu. Tam, wśród racjonalistów, każdy może uwierzyć, że poeta pracuje w tworzywie snu, tu, wśród irracjonalistów, nigdy.

24 VIII 1990

Zagórski i Gałczyński to poeci małżeństwa. Dla żony, o żonie, na rocznice ślubu.

25 VIII 1990

W tamtym wstępie znalazłam fragment, którego po prostu nie jestem w stanie zostawić bez przypisu. Jeśli nie zrobię tego w tej prywatnej historii poezji, to nigdzie nie znajdzie się dla niego miejsce. Oto Zagórski pisze o nazwie „Żagary”:

W okolicznej, czyli jak się wówczas mówiło regionalnej mowie „żagar” oznacza długą tykę, którą można grzebać w ognisku lub spychać na wodę tratwy. Należało do magii międzywojennych grup literackich mieć w nazwie głoskę r: „Nurt”, „Zwrotnica”, „Skamander”, „Pro arte”, „Kwadryga”, „Meteor”, „Reflektor”, „Kadra”, „Prądy”... Bywały odstępstwa, ale gdzież nie ma wyjątków od reguły? Ponieważ przy „Słowie” wychodził także podobnego formatu dodatek łowiecki pod bardzo efektywnym tytułem „Gdzie to, gdzie to zagrały trąbki myśliwskie”, więc niektórzy czytelnicy nazywali „Żagary” trąbkami literackimi.

Świetny tytuł „Trąbki Literackie”. Ale nie o to chodzi, tylko o tajemniczą magię głoski r, która nie ma nic wspólnego ani ze znaczeniem w rodzaju liczby 44, ani z symbolicznym znaczeniem głosek, co już także spotykaliśmy w poezji. Nikt inny być może nie zauważyłby tej cechy nazw grup literackich. Dlaczego? Otóż w drobnej postaci Zagórskiego skrywało się

wielkie, dźwięczne, charakterystyczne, wibrujące „r”. Kiedy tylko otworzyło się upiornie ciężkie drzwi Związku Literatów, już w proggu wiedziało się, czy Zagórski jest w środku. Widocznie myślał o tym czasami, a może to jego podświadomość.

W każdym razie można się spodziewać, że kiedy święty Piotr będzie chciał się kimś wyręczyć w dniu Sądu Ostatecznego, użyje Zagórskiego do odczytania imion zawierających głoskę „r”.

15 X 1990

Jeżeli przyjąć, że wiersz Tuwima *Z kroniki wypadków* (z tomu *Treść gorejąca*, 1936):

Nieutulona czułość
Ożałobione wesele!
Serce z miłości otruło się
Jak panna młoda w kościele.

Wypiła, krzyknęła i mdleje.
Wynoszą z kościoła pobladłą...
I ono — czego się dziwić? —
Wypiło, krzyknęło, upadło.

jest rzeczywiście balladą, to jak by należało określić napisany mniej więcej ćwierć wieku później wiersz Wierzyńskiego *Nie śpiewaj z mostu* (z tomu *Tkanka ziemi*, 1960):

Nie śpiewaj z mostu, z balustrady,
Poślizniesz się nagle i co?
Przypływ jest koło północy,
Ciemno, bezludnie, dno.

Nawet głupiej mewy nie spłoszysz,
Z całego śpiewu krzyk i chlust,
Nad ranem odpływ, muł, śród mułu
Zaniemówiona trumna ust.

Miałaby to być ballada przypuszczająca?

A może ballada ostrzegawcza?

Niemożliwe, żeby nie rozmyślał o wierszach Tuwima, kiedy pisał *Nie śpiewaj z mostu*, zresztą za parę wierszy znajdujemy *Tuwima* (z tomu *Tkanka ziemi*). Szkoda, że nie najlepszy ten wiersz, ale Tuwim potraktowany tam jako źródło i rzeka polszczyzny.

Niestety „zaniemówiona trumna ust” gorsza niż „ożałobione wesele”,

które jest po prostu nadzwyczajne przez swą dwuznaczność, nie wiadomo, czy chodzi o uczucie czy uroczystość weselną.

14 XII 1990

Umarł Kantor. Chyba z siódmego na ósmego.

Zaczął od happeningu — *Linia podziału*.

Właściwie nie on zaczął, tylko Pan Bóg.

To stało się tajemnicą wygnania z Raju — podział na *sacrum* i *profanum*, na życie i nieżycie, to, co wieczne i to, co śmiertelne, ograniczone ja i nieograniczone Niepoznane.

Linia podziału jest podstawowym wzorem istnienia zarówno duchowego jak cielesnego. Człowiek, który cierpi na zaburzenia czucia, nie wie, gdzie kończy się i zaczyna jego ciało. Wbija sobie widelec w palec nic o tym nie wiedząc, nie mogąc rozpoznać ani odległości, ani granicy między nim i przedmiotem. Człowiek nie odczuwający nigdy tak zwanego Strachu Bożego przed linią podziału jest potworem zdolnym, przez swą nieświadomość, zniszczyć świat.

Inna sprawa, do czego dąży poezja (to znaczy sztuka). Chce przekroczyć ograniczenia chodząc po tej linii.

22 XII 1990

Ostatnio zaniepokoił mnie, oglądany w telewizji, fragment próby sztuki *Dziś są moje urodziny*. Kantor siedział przed ramą, a zza ramy obraz życia się do niego wydzierał. Jakaś wrzeszczała — masz siedemdziesiąt pięć lat.

Siedział, co mnie przeraziło, a nie biegał, jak kiedy indziej, wśród szkieletów, koni, kukieł, grobów, szaf i okien. Coś jakby dawał sobie wymyślać i jakby odsuwał się zaglądając w okno życia.

W każdym razie było w tym coś strasznego. A może go po prostu nogi zabolowały i tak sobie usiadł, bo w innej migawce już nerwowo się poruszał. W dodatku nie było widać, żeby dyrygował tą kakofonią (przez chwilę). To tylko mignęło któregoś wieczoru i za parę dni już wszystko się stało.

23 XII 1990

Co na to Witkacy? Tak wyreżyserować, żeby umrzeć próbując sztukę *Dziś są moje urodziny!* Nikomu innemu nie mogło się coś takiego przydarzyć. I z perspektywą na życie wieczne, wieczną sztukę.

Pytanie tylko, czy jego buda jarmarczna, dziwny teatr wzruszeń — jak

mówił o swym teatrze — będzie wieczny. Do tej pory mogliśmy tam wstąpić. Strasznie nas osierocił.

24 XII 1990

Kantor uważał szczęście za nielegalne — jako ukradzione bogom.

2 V 1991

Poci myślą o sobie nawzajem.

Tuwim w *Księdze wierszy polskich XIX wieku* cytuje zdanie Słowackiego o Zaleskim:

Bohdan, mogąc być bardzo wysoko — gdyby się kształcił na wzorach, a swojej ukraińskiej samodzielności nie stracił — mogąc być Ariostem Kozaków dniewprowych, tak że kiedyś ślepy lirnik śpiewałby jego długi poemat ludowi [...] dobrowolnie prawie stanął przy wielotomowym Kniaźninie, a jeszcze i przed Karpińskim z drogi ustąpił.

6 V 1991

Oczywiście, że Białoszewski myślał o Zaleskim. Na razie nie mogę go na tym złapać. Może gdzieś rzucił wskazówkę. Zawsze dużo i uważnie wsłuchiwał się w innych poetów. Jak ich mówić. Jak słyszeć.

Kolega Zaleskiego w regionalizmie, o ile dalej zaszedł. Nie tylko z powodu nowszych czasów. Zaleski ześliznął się z góry ludowizmu. Białoszewski wszedł w głąb plebejskości z całym genialnym przecuciem i wypracowaną nadświadomością.

Szумы, zlepy, ciągi (1976). Czy to nie takie gatunki jak Zaleskiego szumki, dumki, wiośniarki? Coś brzęczy w tej tradycji. Na pewno. A dowodu nie ma. Zaleski jak zwykle ckliwszy. Takich niepięknych wyrazów — szумы, zlepy — bałby się. Miał świetny przeblýsk w nazwie — wniebogłósy — też coś w rodzaju gatunku.

16 VI 1991

Wolny rynek, wolny rynek, wolny rynek — sygnaturka czasu!

Zapis z innego świata — *Dziennik* Jana Lechonia, 25 stycznia 1951:

Kiedy Konopnicka umarła, redaktor „Tygodnika Ilustrowanego” Józef Wolff zadepeszował do będącego we Włoszech Kazimierza Tetmajera z prośbą o artykuł o niej, nie informując go o jej zgonie. Wobec tego Tetmajer oddepeszował: „Czy zmarła? I rb od wiersza”. A na to Wolff „Umarła. Dobrze”.

22 VI 1991

Ciągle szukam Zaleskiego u Białoszewskiego. Może w końcu znajdzie się mimochodem.

I znajduję wiersz *Brzydnać* (z tomu *Odczepić się*, 1978).

nie podolać?
wołać
wniebowłosy
siwe
łyse

„Wniebowłosy” wieloznaczne, od „wydzierać się wniebogłosy”. Białoszewski użył „wołać”, bo „wydzierać się” potrzebne mu było do przeświecania od spodu, żeby kojarzyło się lepiej jeszcze z włosami. „Wydzierać sobie lub komuś włosy”. Niby wypadły, bo „łyse”, a jednak zrobione to zostało bardziej dynamicznie, jakby się rzeczywiście wydarły lub może „wywołały”. Włosy wychodzące w niebo? Lęk przed starzeniem się, brzydota, a więc „wniebowłosy wołać”. Ile trzeba się namyśleć, żeby przemysleć ten malutki wierszyk.

Białoszewski postępuje podobnie z rozbitymi, jak Szymborska z całymi codziennymi wyrażeniami. Nie da się ich porównać. Nie da się ich naśladować. Mistrzowie wieloznaczności.

24 VI 1991

To nadzwyczajne posługiwanie się wieloznacznością daje możliwość maksymalnego skrótu. Co Białoszewski umiał wyciągnąć z języka, także w dziedzinie pojęć historycznych! Na przykład *Kabaret Kici Koci*, *Wybuch stanu* (z tomu *Oho*):

STRESA

w Polsce zawsze były trzy stany: przedwojenny, wojenny i powojenny

SYBILLA GR.[OCHOWA]

teraz jest ten środkowy

Te trzy stany to historia.

„Stresa” — alegoria kobiety mającej od wieków udział w tych stanach.

„Sybilla Grochowa” — symbol kobiety wiedzącej w warszawsko-antynej mitologii Białoszewskiego.

2 VII 1991

Jednym z ostatnich wierszy Warszawy skamandryckiej był sławny wiersz

Andrzeja Nowickiego *Moja ojczyzna* (w niektórych publikacjach tytuł *Warszawa*) napisany w Oflagu II C w Woldenbergu w roku 1940:

Gdy o Ojczyźnie mojej myślę —
Myślę: Aleje, Zjazd, Powiśle...
Tobie Ojczyznę — wioska, ruczaj,
Mnie — Mokotowska, Bracka, Krucza.

Wiersz ten jest modlitwą o to, by, jeśli zginąć, to za warszawskie ulice, prośbą o jeden widok.

Lecz przedtem — daj mi ujrzeć latem
Księżyc idący Mariensztatem.

Mógł go poeta (1909–1986) zobaczyć jeszcze wielokrotnie. Czy nie nadzwyczajne, że Duch Warszawy podsłuchał tę modlitwę. Jak mówili, Nowicki umarł gdzieś na Rynku Starego Miasta czy na Krakowskim Przedmieściu na chodniku, zdążywszy tylko poprosić o zawiadomienie żony. W drodze do domu na Nowy Świat.

4 VII 1991

Dużo tu o śmierci poetów. Ale przecież daty ich urodzin jako ludzi są nieznanne. Dowiadujemy się o tym wydarzeniu bardzo długo potem. Nie znamy nawet chwili ich urodzin jako poetów.

5 VII 1991

Powiedzmy, że to *Kwiaty polskie* (1940–1944) były ostatnim wielkim utworem skamandryckim.

Właśnie — wielkim. Czy można się było spodziewać po ulotnym Skamandrze, że wyda takie dzieło? Że nie dokończone? Kto w dwudziestym wieku kończy poematy opisowe?

Emigracja stała się tym dotkliwym ziarnkiem piasku, które zmusiło Tuwima do otoczenia go perłą.

Poeci warszawscy, młodzi pod okupacją, nie pisali wcale tak dużo o samej Warszawie, ich problemem było przemijanie, chmury, chwile, pamięć potomnych i walka, a miasto tylko symbolicznie. Piękna nazwa Baczyńskiego — „Jeruzalem żalu”.

Poeci polscy zalali świat poezją o Warszawie — wiersze warszawskie powstawały w oflagach, w Związku Radzieckim, w Palestynie, w Persji, we Włoszech, Nowym Jorku, Rio de Janeiro, Paryżu, Londynie. Nie da

się nawet wymienić wszystkich miejsc. Z dnia na dzień, po obronie 39 roku, Warszawa stała się synonimem ojczyzny. Nagle, podobno kabaretowa trzpiotka, przemieniła się w Feniksa.

7 VII 1991

Było parę pięknych wierszy wojenno-warszawskich. Ale, że cała poezja się sfolkloryzowała pod okupacją i spieśniła, warszawską poezją stającą jakiś charakterystyczny nurt stała się naprawdę dopiero pieśń i piosenka powstania warszawskiego. To pierwsze, co zapadło w powszechną pamięć po Warszawie skamandryckiej.

9 VII 1991

Tylko uparci antologięści pamiętają poezję socrealistyczną. Tymczasem piosenka socrealistyczna niewątpliwie została Warszawie wszczepiona. Może to kwestia nastroju, który nie tylko pozwalał ludziom ciężko harować wśród gruzów i wznoszących się murów, ale i kazał im chodzić podziwiać, co odzyskano. Może to były świetne piosenki. Najpewniej były prawdziwe i konkretnie regionalne. Nie występowała tu jakaś uogólniona robotnica czy murarz, czy proletariusz, czy ustrój, tylko autentyczne ulice i tramwaje. Jeśli nawet były jakieś wielkosocjalistyczne budowy znormalizowane według całego wschodniego bloku, to znikły i zostały: *Pójdę na Stare Miasto...*, *Na prawo most, na lewo most...* A przecież powtarzanych i nuconych przyjęło się znacznie więcej. Odbierane były różnie, często parodiowane. Sama pamiętam ze szkoły jedną z łagodniejszych przeróbek: „Na lewo most, na prawo most, a środkiem Wisła płynie. Tam domy roz-walone są i wpada ktoś po szyję. Autobusy z rozpędem migają i z rozpędu na ludzi wpadają...”. Ale pozbyć się tembru Chóru Czejanda? Trzeba by chyba zrobić sobie trenanację czaszki.

16 VII 1991

W roku 1957 rzuciliśmy się do świeżo odrodzonego harcerstwa. Atrakcją były obozy całych zgrupowań na wielkich obszarach Pojezierza Brodnickiego, gdzie walczyliśmy o lepsze miejsce z mrówkami. W niedzielę udaliśmy się czwórkami do kościoła, gdzie każdy z osobna niezwykle się zdumiał. Że harcerze z wielką wprawą służyli do mszy, nie dziwiło. Ale kościół rozbrzmiewał coraz to nowymi starymi przedwojennymi pieśniami kościelnymi, harcerskimi, patriotycznymi. Skąd

myśmy to umieli? My, tacy dobrzy uczniowie w szkole zupełnie innych rytmów.

W tym czasie rodzice przyjechali zwiedzać nasze obozy. Nie zastawszy nas w namiotach udali się za nami. My wyszliśmy w szyku na zewnątrz i osłupieliliśmy. Zobaczyliśmy naszych rodziców stojących naokoło kościółka dużym kręgiem i publicznie, bez skrępowania, bez możliwości powstrzymania się — płaczących.

17 VII 1991

W harcerstwie przeszliśmy rytmy od Pola i Romanowskiego do powstania warszawskiego. Może najgorzej było ze Słońskim. W każdym razie przypominam sobie przez mgłę Krystynę Sienkiewicz, która w miarę potrzeby udzielała przyspieszonych korepetycji z *Sadźmy róże*.

19 VII 1991

Mitologia barów mlecznych nabiera żywotności w miarę, jak one same upadają. Który poeta powojenny do nich nigdy nie wstępował? Iwaszkiewicz?

Dzisiaj swoim miłym, posthippisowskim głosem Jarosław Markiewicz opowiedział (w Programie II PR, audycja *Zapiski ze współczesności*) fantastyczną historię. Zdarzyło się to w latach sześćdziesiątych w miejscu, gdzie dziś ma restaurację znany bokser Kulej, a wtedy znajdował się tam bar mleczny (róg Pivnej i Zapiecka).

Markiewicz zauważył człowieka podobnego do Marksa, który usiłował za pomocą rysuneków zamówić odpowiednie dania. Markiewicz wspomógł go i człowiek przedstawił się — Allen Ginsberg. — Chyba nie ten poeta? — wykrzyknął Markiewicz, który z wielkim trudem zdobył jakieś wiersze tamtego. — Ten — odpowiedział Ginsberg. Po czym prawie rzucił mu się na szyję. Czemu absolutnie nie można się dziwić. Wziąwszy pod uwagę, że jakieś cztery miliardy ludzi nie znają jego wierszy, nie musiał zaraz trafić na Markiewicza.

A więc (tak zwana) recepcja poezji ma swoje happy endy? W każdym razie między poetami.

23 VII 1991

Jarosław Markiewicz wziął udział w nurtach najważniejszych dla, plus minus, naszego pokolenia. Artysta — malarz i poeta, reprezentant

zarówno postawy aktywistycznej, jak kontemplacyjnej, kontestator i poszukiwacz.

Zaczął od poezji zwanej społeczną, a szybko polityczną, i uprawiania idealizmu w stosunkach między poetami i robotnikami. Próbował zrobić poetycki teatr robotniczy, który nie był przez robotników odwiedzany. Nowa Fala 70 (jak się wówczas mówiło, a nie, jak teraz, pokolenie 68, mniejsza o etykiety) miała, wydawało się, poczucie, że robi odkrycie człowieka masowego jako pojedynczego w wielkim społeczeństwie. Faktycznie była spadkobierczynią inteligencji polskiej z początku wieku i okresu międzywojennego. Właściwie naprawdę nowe były tylko masowe media i o tym Nowa Fala wiedziała, zwłaszcza Barańczak. Ale oczywiście Telewizja była nie dla niej. Młoda poezja powtarzała syndrom remizy, powiedzmy, klubów studenckich.

W końcu strzelba (współpracy inteligencji z robotnikami), zawieszona na ścianie sceny polskiej na początku wieku, wypaliła. Odbłyło się to znacznie później niż debiut Markiewicza, ale nie bez udziału takich jak on.

Po okresie silnie aktywistycznym sam Markiewicz zetknął się z buddyzmem Zen, z bardzo dobrym dla swej twórczości skutkiem. A czy to nie druga twarz pokoleniowego Światowida?

Przychodzi rok 1981 i Markiewicz, zamiast malować w Berlinie górski krajobraz u skraju nirwany albo coś w tym stylu, do czego się chyba właśnie zabierał, rzuca się w wydawanie bibuły. Znowu aktywizm. Po roku 1989 nie przerywa wydawania. Zapowiada poezje. Zdaje się, że połówki życia Markiewicza złączyły się.

11 VIII 1991

Czas i przestrzeń w wierszach Szymborskiej mają niepowtarzalną konstrukcję. Wydaje się, że to z Heraklita ten jej świat w ruchu. *W rzece Heraklita* (z tomu *Sól*, 1962):

W rzece Heraklita

ja ryba pojedyncza, ja ryba odrębna
(choćby od ryby drzewa i ryby kamienia)
pisuję w poszczególnych chwilach małe ryby
w łusce srebrnej tak krótko
że może to ciemność w zakłopotaniu mruga?

Ale, gdy się przyjrzeć bliżej, ujawnia się, co jej własne — „ryba pojedyncza”. Całość świata Szymborskiej zbudowana jest w ten sam sposób.

Z niepoliczalnej liczby chwil — poetka zauważa pojedynczą chwilę, z niezliczonych miejsc — jedno miejsce, z wielkiej liczby ludzi — jednego. Istnienie wielości to podstawa istnienia świata. Perspektywa sztuki to perspektywa pojedynczego człowieka, pojedynczej chwili, pojedynczego miejsca, z wiersza *Ludzie na moście* (z tomu *Ludzie na moście*, 1986):

Ludzie na moście biegą
ściśle tam, co przed chwilą.

Zatrzymanie czasu, zatrzymanie spojrzenia, zatrzymanie chwili w wierszu. Dziwny ten świat w ruchu. W wierszu *Woda* (z tomu *Sól*) kropla deszczu okazuje się drobnym elementem obiegu zamkniętego. Kropla, woda staje się tym, co łączy ludzkość jako „woda babel” i dzieli ją, jak podzieliła w końcu Wieża Babel, na drobne krople.

12 VIII 1991

Ktoś zarzucił mi, że zbyt eksponuję Staffa, ale to, że dziś krytyka o nim wcale nie myśli, nie ujmuje nic z tamtej historycznej obecności. Oczywiście nie zamierzam wmawiać Staffa Szymborskiej. Może coś takiego latało w powietrzu koło roku 57, może to ich prywatny nastrój. Założyć trzeba, że raczej poglądy filozoficzne.

Oto pogodny stary Staff, wiersz *Chwila* (z tomu *Dziewięć Muz*, 1958):

Że mija? I cóż, że przemija?
Od tego chwila, by minęła,
Zaledwo moja, już niczyja,
Jak chmur znikome arcydzieła.
Chociaż się wszystko wiecznie zmienia
I chwila chwili nie pamięta,
Zawsze w jeziorach na przemiany
Kąpią się gwiazdy i dziewczęta.

Poważna młoda Szymborska, z wiersza *Nic dwa razy* (z tomu *Wolanie do Yeti*, 1957):

Czemu ty się zła godzino,
z niepotrzebnym mieszasz lękiem?
Jesteś — a więc musisz minąć.
Miniesz — a więc to jest piękne.