

POWTARZAŁ, NIE MOGĄC WIDAĆ PRZESTAĆ (o pewnym żółtciu z Oksfordu)

Piotr Sommer

Nie wiem, czy umiałbym powiedzieć o swoich podziwach dla *Żółtwa z Oksfordu* wedle jakiegoś wyraźniejszego porządku, na przykład wedle podziałów gatunkowych – przymierzając *Żółtwa* do jego polsko- lub innojęzycznych mniej więcej równolatków w dyscyplinie poematu – albo wedle środków poetyckich, impulsów językowych bądź pomysłów kompozycyjnych, z jakich Wąt korzysta i jakim się poddaje. Czy umiałbym, raczej się nie dowiem, bo lęk, że miałbym sprawić Państwu zawód czasowy – nie zmieścić się w tak zwanym swoim czasie – jest tak silny, iż myślę poprzestać na prostej wyliczance. Chciałbym mianowicie wymienić powody swoich admiracji, posuwając się, o ile w ogóle tak wypada, wzdłuż wiersza, jak wzdłuż drogi, ale frymuśnie – wydłubując z niego jakieś konkretne to i jakieś owo, które mnie obchodzi, cieszy albo wzrusza, mimo że wzruszenie albo radość to prawdziwe zmienne – nawet jeżeli znamy trochę samych siebie, często są dla nas niespodzianką.

I chciałbym opowiedzieć, co mi się podoba – w miarę możliwości poza czytaniem przyśrubowanym do tematyki komunizmu, stalinizmu, totalitaryzmu, a więc do moralności, dobra i zła, i podobnych w przypadku Wata niezmienników. Nie wzrusza mnie nawet, że Wąt pojechał do Oksfordu jako uczestnik konferencji o semantyce socrealizmu. Jeżeli zwyczajowe wiązania – życiorys autora, choroba, historia, polityka, uczestniczenie, nieuczestniczenie, późny katolicyzm – są takie oczywiste, czemu by nie czytać wierszy Wata również poza nimi (*Żółt z Oksfordu* takim skłonnościom sprzyja). Ale nie poza radością, jaka płynie z lektury, i nie poza sztuką poetycką, jaka (zapewne) zawiera się w języku – w żadnym wypadku. Najprościej mierzyć mi to moje upodobanie szczegółami wiersza, zwłaszcza że często nie jestem pewien, czy opis ogólnikowy zbliża nas do pamiętniejszych diagnoz.

Inna sprawa, że w przypadku wielu wierszy Wata sensowne wydawałoby mi się samo odczytanie ich – nie jakieś recytatorskie „wykonanie”, ale przeczytanie na głos, bo przeczytanie na głos, przy stosunkowo neutralnym ustawieniu głosu (w przypadku *Żółwia* głosów jest kilka), mogłoby nawet podpowiedzieć, jakim to środkiem każdy z tych wierszy zawdzięcza swoją siłę i wspaniałość, i mogłoby zniuansować rozumienie ich. Wydaje mi się, że u Wata, bardziej niż u innych poetów, czytanie na głos potrafi wydobyć te właściwości wiersza, dzięki którym mamy do niego jakiś dostęp, dyskursywny i niedyskursywny. O ile w przypadku tak precyzyjnego jak u Wata zapisu intonacyjnego neutralne ustawienie głosu jest możliwe. Myślę, że jest możliwe tylko częściowo.

Z krótszych mógłby to być wiersz rozpoczynający się słynnym incipitem warunkowym „Jeżeli wyraz «istnieje»...” – ten z nieznanym wcześniej w języku polskim wyrazem „jąbo”, o „jednorazowości” wszystkiego, co się nam wydarza, i o tym, że do pewnych rzeczy dobrze jednak „powracać”, i jeszcze o tym, że stale „trzeba tkać i pruć” (rad jestem, że mają Państwo ten wiersz w pamięci, bo nie ma go w *Wyborze poezji* opublikowanym w serii Biblioteki Narodowej). Albo mógłby to być wiersz zaczynający się pamiętnym incipitem bezokolicznikowym „Być myślą...” – z nieznaną wcześniej światu wiadomością o „obłym świetle” księżycy (wiadomość ta i po siedemdziesięciu latach wciąż pozostaje nowiną) i o tym, jaką to woń człowiek „ekshaluje”, i o „palpitującym” mysim sercu, o nim przede wszystkim, które jest jak kryształ (rad jestem, że i ten wiersz Państwo pamiętają, bo jego też nie uwzględniła edycja Biblioteki Narodowej).

Żółw z Oxfordu to jeden z wierszy Wata wyraźnie skomponowanych na głosy, a nawet – z uwagi na rozległość swojej polszczyzny – jeden z wierszy skomponowanych na różne „mowy”, acz pod względem rozległości językowej jest wyjątkowy tylko do pewnego stopnia. Przygoda zaczyna się od motto i trudno sobie w tym miejscu wyobrazić kilkanaście słów innych, żywszych, bardziej składniowo nieoczekiwanych, a przecież zwykłych i zadomowionych – słów niby to spoza wiersza, a zrośniętych z nim na dobre, mimo że to jedno zdanie spożytkowane przez Wata jako motto („A królowa z Saby, usłyszawszy sławę o Salomonie i o imieniu Pańskim, przyjechała, aby go doświadczyła w zagadkach”. *III Regum*, X, I) powiedziane jest (inaczej niż poemat) w swej wczesnosiedemnastowiecznej składni, w tej niesłychanej mowie, której nie da się dziś usłyszeć na ulicy ani w żadnym innym miejscu, i nikt z tego powodu jakoś nie płacze, wszyscy oplakują inne rzeczy. Ale chwila: jeżeli Wat ma dobre informacje, żółw się urodził około roku 1668 i od razu, w pierwszej części jego wystąpienia, najwyraźniej przebija się coś z mowy, jaką znał w dzieciństwie, bo „szanowity” i „wrzekomo” – „wrzekomo” pojawia się jeszcze raz w bardzo pięknym wierszu *Z kosza* (1964) – to w najpóźniejszym razie rówieśnicy Biblii Gdańskiej, z której pochodzi motto, a oba słowa to zaledwie najbardziej intensywny składnik archaizacji w tej części poematu.

I w związku z mottem jeszcze tylko zwróciłbym uwagę, jak niejednoznacznie i zarazem jak ogłędnie brzmią te „zagadki” i to „doświadczenie”, którym planuje poddać Salomona królowa Saby, a także – jak w przekładzie świętego Izaaka Cyłkova akurat to niepokojące „doświadczenie w zagadkach” zamienia się w pozbawioną biglu frazę „królowa Saby przybyła, aby wypróbować go zagadkami”. I wyobrażam sobie, że to spłaszczenie u Cyłkova – z powodu mniej splątanej dwieście pięćdziesiąt lat później składni i z racji „zagadek” w narzędniku, który jest w liczbie mnogiej cokolwiek nudny, spowalniająca.

Po drugie – funkcje kompozycyjne pierwszego zdania, które mi zwykle umykały, a kiedy je kątem oka dostrzegałem, zaraz zapominałem o nich, bo coś

innego w wierszu odwracało mi uwagę. Więc chcę powiedzieć, że ten początek wiersza, do spółki z trochejem tytułowym ('żułwzo-'ksfordu) brzmi prawie heroizująco (jak zresztą można by oczekiwać na okoliczność tak otrzaskanego, wieloepokowego bohatera) i brzmi prawie epicko, co też się składa w całość, bo pierwsze zdanie to prolog opowieści, co swoim zawrotnym skrótom ogarnia trzy tysiące lat, od króla Salomona i królowej Saby po dzień dzisiejszy, choć może ktoś z Państwa powie, że po dzień wczorajszy (wcale bym się nie dziwił, choć dla mnie to dzień dzisiejszy, nawet królowa Saby to dla mnie dzień dzisiejszy, codziennie o niej myślę). A żeby zabrzmieć w materii epickości jak bezsporny erudyta, to taka *Odyseja* ma w tytule podobny trochej, a *Ene-ida*, jeśli tylko odpowiednio przeczytać tytuł, też.

Więc ten początek wiersza, to spowolnione wejście –

Na wschodnim chodniku w Magdalen College mały
 żółw długo namyślał się, nim odpowiedział na
 pytanie, poruszał żuchwami jak mecano

– brzmi niemalże dostojnie, a zatem odpowiednio detalicznie (bo dostojność bez detalu trąci fałszem), prawie obiektywistycznie (bo miejsce oznaczone jest dokładnie, wszystko do sprawdzenia, że może jeszcze dałoby się wpaść na tego żółwia, który tymczasem trochę by ochłonał po rozmowie z Watem, i wziąć go na dalsze spytaki, i nawet dopisać epopei jakieś wątki).

I ta dostojna rzeczowość ekspozycji („Na wschodnim chodniku w Magdalen College...”), to dostojność metrum i tym samym dostojność rzeczy, które się mają zdarzyć, które się oto zapowiada, a także (nie chcę tego przejąć) wielce odpowiedzialne tempo zdania, które komunikuje, że wiersz się będzie toczył od tego tutaj miejsca, od tego tu początku, do jakiegoś nie mniej odpowiedzialnego końca – więc ta rzeczowość i ta dostojność, i to tempo będą od razu, już w tym pierwszym zdaniu „podcięte” (chyba) – za sprawą nieco mechanicznie poruszających się żuchw naszego bohatera. Bo dzięki nim do pierwszej sceny i do trójki protagonistów przyklepa się niepewnie, jeszcze nie całkiem oczekiwana, tonacja groteskowa i parodystyczna (dlatego międlę słowo „prawie” – prawie dostojnie, prawie epicko). A potem, do pewnego miejsca, to łączenie intonacji będzie się odbywało intensywniej, bardziej brawurowo.

Znakiem wstępnej groteskowości jest „mecano”, wyraz może nieokazały, ale skaptowany czujnie. Wedle edycji Wata w Bibliotece Narodowej „mecano” pochodzi od francuskiego *mécano* i znaczy „maszyna”. Na moje ucho „mecano” jak gdyby od niechcenia, i może poza intencją autora, przywołuje słowo „marano”. To, powiedziałbym, po pierwsze. Po drugie, „mecano”, zapisane antykwą i bez *accent aigu*, to u Wata eponim – od firmy imieniem Meccano, założonej pod koniec XIX wieku w Liverpoolu, produkującej zabawki typu „mały konstruktor”. W moim dzieciństwie, chwilę temu, skręcało się te zabawki z aluminium, a później (choć nie rozumiem, jak to się stało, że mówimy w ogóle o późniejszych czasach) aluminium ożeniło się z plastikiem. Skręcane w ten sposób mechaniczne zwierzątko ma w sobie coś przedpotopowo-groteskowego. Ortograficznie nazwie fabryki bliżej do włoskiego *meccanico*. Tyle że taka etymologia też byłaby psu na budę: nie da się orzec, czy pan Frank Hornby z Liverpoolu dał firmie nazwę Meccano, wychodząc od języka francuskiego czy od włoskiego – i nie wiem, jakie by to mogło mieć znaczenie. Przydatne jest tylko, że chodzi o eponim, a zatem – taka jest istota ustalenia – o konkretny przedmiot.

Można by rzecz ustalić i od innej strony: czy Wat powiedziałby o swoim bohaterze „poruszał żuchwami jak maszyna”? I czy potrzebowałby do tego francuskiego słowa? Budować metaforę, w której rzeczownik tak konkretny („żuchwy”) jest porównany do abstrakcji – to byłby zaskakujący kiks warsztatu. U Wata w tym okresie raczej nie do pomyslenia. A na dobitkę ani po włosku, ani po francusku „mecano” to nie maszyna – ani „tu”, jak informuje przypis, ani „gdzie indziej”, bo gdzie właściwie? Zarówno włoskie *meccanico*, jak i francuskie *mécano* znaczy „mechanik” ♣.

I w pierwszym zdaniu poematu lubię jeszcze, że chociaż wchodzimy do wiersza bez pośpiechu, a seria przygód zaczyna się dzięki temu jakby naprawdę od punktu zerowego, to jednocześnie ten początek łączy w sobie przemysłnie zastosowany koncept *in medias res*. Bo najwyraźniej coś wydarzyło się już wcześniej, skoro my nic nie wiemy o pytaniu, na które żółw po długiej deliberacji odpowiada, pytaniu, którego mamy się domyślić dopiero później.

A nieco dalej, w pierwszej części monologu żółwia, ogromnie lubię, jak do tej familijnej epopei, od króla Salomona do Aleksandra Wata – wraz ze zdaniem:

Ale w rodzinie
przechowuje się pamięć jak praszczur nasz b.p.
asystował amorom królowej Saby z twoim praojcem –

wkrada się, też bez ostentacji, acz wyraźniej, klimat burleski – leksykalnie, intonacyjnie, aliteracyjnie, archaizacyjnie, rytmicznie. I lubię jeszcze, jak wiele w tej materii wnosi mała inwersja „praszczur nasz b.p.”. I to pośmiertne wskazanie oksfordczyka na oczywistą przynależność żółwiego przodka, o którym potomek mówi nieco bez respektu „praszczur”, do narodu wybranego. Ów brak respektu łączy jednak z poczuciem pychy „osoby uniwersyteckiej”. A jeśli o religię chodzi, żółwie rzecz jasna są starozakonnie niejako z natury. Bo one starsze nawet od tekodontów, z których – o ile nam wiadomo – dopiero kiedyś się wylęgła krokodyl, dinozaury i ptaki. Więc inicjały „b.p.” też podziwiam, ponieważ – zwrócili Państwo uwagę – w sposób stosunkowo nierozbudowany, dwuliterowo, pokazują, jak rozległe, już „w on czas”, religia potrafiła wywierać wpływ.

Z podziwu zmilczę nawet, iż to wszystko działo się „w rodzinie” i że „zagadki” miały być przez królową „zadane”. Skąd ten podziw, nie jestem całkiem pewien, bo przecież ani w jednym sformułowaniu, ani w drugim nie ma właściwie nic niezwykłego (zagadki się „zadaje”, „w rodzinie” dzieją się różne rzeczy, jacyś członkowie „rodziny” podpatrują czasem jakichś nieczłonków, niekiedy podpatrują nawet królewskie „amory”) – może polubiłem tylko spiętrzenie tych informacji w jednym zdaniu. Zmilczę je wszystkie, bo inaczej będę się tak przesuwiał od wyrazu do wyrazu i mlaskał aż do rana. A ja chcę iść od słowa wybranego do słowa wybranego, bo mam się zmieścić.

♣ Wydanie wierszy Wata w Bibliotece Narodowej jest, przykra sprawa, dziełem mniej udanym, niż można by oczekiwać. Moja krytyczna ocena dotyczy refleksji i języka – na poziomie logiki zdań, klasy spostrzeżeń, kwalifikacji (ogólnych i szczegółowych) – zarówno we wstępie, jak i w tzw. opracowaniu. Towarzyszy temu spory stopień autorskiego samozadowolenia i pokaźna dawka prztyczków pod adresem większości poprzedników, których autor edycji koryguje i „ustawia” (wyjątkiem jest przywoływany z niezmienną rewerencją Czesław Miłosz). Wyboru wierszy Wata całkiem popsuć się nie da, ale w tym wypadku i wybór, pozbawiony słowa komentarza, pozostawia do życzenia zbyt wiele. Wszystkie moje przytoczenia z wierszy według tomu: A. Wat, *Poezje*, opracowanie tekstu A. Micińska i J. Zielińskiego, posłowiem opatrzył J. Zieliński, Warszawa 1997.

Więc teraz idę do frazy króla Salomona „Daję go wam”, długości nie więcej niż półtora daktyla, który można by nazwać daktylem godnościowym. Odzywając się w te słowa, król bowiem, prawdziwie po królewsku, przystaje na prośbę królowej Saby o „Mały paznokietek [...] / z najmniejszego palca” jego królewskiej nogi. „Daję go wam”, mówi Salomon do królowej Sabejczyków, a brzmi to tak, jakby ofiarowywał jej królestwo. Co by się zresztą zgadzało z relacją Księgi Królewskiej, w wersecie trzynastym rozdziału dziesiątego: „Król także Salomon dał królowej z Saby wszystko, czego chciała i czego żądała”. Wskazując na fabularną bliskość obu dzieł, pragnę zanegować historycznoliterackie pomówienia, że poemat Wata to przypis do Biblii albo niedajbóg jakiś apokryf.

Przeskakuję teraz do pierwszej partii „didaskaliów”, bo fragmentów, które pełnią między innymi funkcję didaskaliów, jest w *Żółwiu* więcej. Bo nie wspominałem jeszcze, że to zmieszanie groteski i burleski ma skutki sceniczne. Poemat teatralizuje się od pierwszego wejścia żółwia – kiedy słyszymy, że ma on „lat dopiero dwieście i dziewięćdziesiąt trzy” (słysząc tę teatralność w słowie „dopiero” i w dokładności wyliczenia). Z tą chwilą liryczno-genealogiczny epos Wata zamienia się po trosze w epos sceniczny, po trosze w heroikomiczny, a idąc dalej w wiersz, być może od momentu, kiedy w tekście z nagłą pojawia się ów „płacz, / i to niemowlecia”, lub później, kiedy dowiadujemy się, że na wieczku przywiezionej przez królową czarki widnieje „ryta groźna twarz Astaroth” (owej demonicy pożądania z piekła rodem), a może dopiero kiedy krew króla tryska do czarki, poemat zaczyna się zamieniać w dramat, czy raczej w epos rycersko-dramatyczny, w którym autor podejmuje nawet motyw poszukiwania Graala.

A dramat, jak to u Wata, też niepozbawiony pierwiastków żartobliwych i groteskowych, w języku i anegdocie – głównie za sprawą Adriany, „naszej ślicznej przewodniczki”, to jest, ciągłości intonacyjnej wszystkich jej wypowiedzi, i dzięki precyzyjnemu rozegraniu męsko-damskich stereotypów płci (przy czym skrócona do stereotypów postać Salomona do końca utrzymuje naszą sympatię, podobnie jak zredukowana na podobną modłę postać Adriany). I pewnie to z powodu tego spojenia – dramatu życia i instynktu komicznego, co chyba u nikogo więcej nie mogły się połączyć w podobnie poruszającą całość – Wat pozostaje w polskiej poezji takim spełnieniem i takim niedoścignionym wzorem.

W obrębie tych – niech będzie że didaskaliów (które tymczasem na dobre instalują nam burleskę i zapowiadają łożkowe buffo), tych „dygresji” (którym z nawyku trzeba zaaplikować owo pokątne miano, choć grają w *Żółwiu* rolę pierwszoplanową) i tych pudełek z czasem (bo czas ma tutaj strukturę szkatułkową, idzie wstecz w pudełkach, nie sposób się inaczej z nim uporać) czeka nas mnóstwo wzruszeń i przyjemności. Nie przeszedłbym obojętnie nawet obok zdawkowych, jak to w epepei, epitetów na temat obu pań: żona jest „piękna”, przewodniczka „śliczna”, a potem przewodniczka staje się już tylko „biedna miła”, ale to do niej – ustalił Jan Zieliński – skierowane są, po niemiecku, ostatnie słowa pierwszego zakończenia poematu: „Ariadne, Ich liebe dich dein Dionysos”♦. Pojawia się też „pewien angielski diuk w szynku portowym” i jego „pra-pra-pradziad admirał”, a całkiem widmowo – Empedokles i Hajle Sellasje.

Dowiadujemy się również czegoś więcej o Wacie jako narratorze. Konstruuje on tu jak gdyby teatr w teatrze: korzysta z tego, że starowina, idąc i jednocześnie

♦ Wygląda na to, że Wat rozważał mocniejsze zanurzenie *Żółwia* w mitologii, w końcu jednak dał sobie z Ariadną i Dionizosem spokój. „Ucieczkowa” w fabule i w swoistej niekonkluzywności końcówka wiersza – w postaci, jaką znamy, to majstersztyk. (Nie włączone ostatecznie zdanie po niemiecku – między „dich” a „dein” nie ma przecinka – przytaczam za *Poezjami zebranymi* w opracowaniu A. Micińskiego i J. Zielińskiego, Kraków 1992, s. 519.)

mówiąc, trochę się zasapał, toteż narrator zwraca się do widowni jak gdyby na stronie, żeby wyjaśnić, czemu w ogóle zwraca żółwiowi głowę: „Piszę, mianowicie, autobiografię i zbieram dane / do genealogii naszego starego rodu”.

Wyjaśnienie jest poprzedzone zdaniem – „Po to przecie objam się! / po obcym świecie!! Na stare lata!!!” – rozbitym na trzy segmenty konwulsyjnie żartobliwymi wykrzyknikami. Zabieg był wcześniej spektakularnie zastosowany w wierszu *Przed Breughlem Starszym* (1956), który zaczyna się od zapewnienia, że „Praca jest dobrodziejstwem”. Taka sentencja w kontekście Breughla nie brzmiałaby wcale gołosłownie, ale Wat uwierzytelnia ją – intonacyjnie, dzięki właśnie temu eskalującemu rozbiciu – wylczeniu, które w miarę swego trwania i eskalowania dzieli ciężar zdarzeń na odcinki, z którymi łatwiej dojść do ładu – enumeracja żartobliwieje, pozwala na intonacyjną lekkość:

Ja wam to powiadam, ja – leń zakuty!
który przebarłożyłem się w tyłu więzieniach! W czternastu!
I w tyłu szpitalach! W dziesięciu! W gospodach – bez liczby!

Po czym następuje powtórka sentencji o dobrodziejstwie pracy, co teraz, jak to się często dzieje przy powtórcie, brzmi inaczej (pomijam „zakute” lenistwo i więzienne „barłożenie”, choć one też domagałyby się życzliwego słówka). Wat jest mistrzem obniżania rejestru i przejść między rejestrami, i łączenia ich, choć można by sądzić, że one tak bardzo różne, że nie da rady. W obu wierszach to interpunkcyjne szatkowanie (na segmenty) dotyczy czegoś, co bez zabiegu obniżającego temperaturę zdarzeń czytałoby się bez uśmiechu. Tymczasem my patrzymy na zdanie „Po to przecie objam się! / po obcym świecie!! Na stare lata!!!” i patrząc, uczymy się motywów tego podziału i uśmiechamy się pod nosem, widząc, jak dziarsko poemat daje sobie radę z doświadczeniem narratora.

Jest także epitet „nie był uczonym”, którego nie miałem jak wtrącić przy epitetach damskich, a który charakteryzuje protoplastę żółwiego rodu. To jedyny epitet „negatywny” – występuje w wierszu dwa razy. W obu wypadkach jego negatywność całkiem funkcjonalna: ma, podejrzewam, usprawiedliwić prostoduszne wścibstwo przodka, to jest ochronić jego reputację, bo gadatliwy potomek, jak to w rodzinie, chyba się trochę podglądactwa krewniaka wstydzi. „Dużo więcej, niż wam tu opowiadam – zdaje się mówić żółw – mój praszczur w alkierzu nie zobaczył, albowiem, musicie wziąć to pod uwagę, oceniając dziada, uczonym nie był”. A my rozumiemy, że uczoność zapewniłaby nam spojrzenie bardziej sofistykowane, ale „w on czas” zostać uczonym nie było łatwo („Kto zresztą / był w on czas uczony?!” – czytamy dalej, też tytułem usprawiedliwienia, bo praprzodek szybko zmęczył się i zasnął).

W drugiej części „didaskaliowej” strofy bardzo jestem przywiązany do sceny, w której przepływająca nieopodal łódką para młodych („Nieładni oboje”) wybuchają nagle śmiechem („trysnął / młody śmiech” – mówi Wat), podczas gdy trójka naszych bohaterów słucha żółwia „z namaszcz- / niem należnym tak dostojnej osobie uniwersy- / teckiej”. Moje przywiązanie, znowu, dotyczy zdarzeń językowych i pozajęzykowych. Może najbardziej – tego niskiego pochylenia w dreptaniu za żółwiem:

Nie muszę dodawać, że
drepcząc za żółwiem i nasłuchując co nam
rzec raczy, przygięliśmy byli tak nisko,
że wypadałoby powiedzieć: raczkowaliśmy.

Przy tym staruszkowi, dopowiada Wat na stronie, naprawdę się przemienili w trójkę oseków. Ideał Schulza – „dorosnąć do dzieciństwa”, dodaje mi jeszcze szeptem na ucho – spełniam bez kłopotu, za pośrednictwem jednego czasownika, i to w dwudziestolecie jego śmierci! Wat zastanawia się przez chwilę, z czego się śmieli (dziś w czasie przeszłym, w trzeciej osobie liczby mnogiej mówi się już bodaj tylko „śmiali”): czy z tego zbiorowego raczkowania? „Z własnej miłości? Z miłości w ogóle?”. Po czym powiada: „Mniejsza o nich”, i w taki sposób, szybko i gładko, udaje mu się wyjść z tej sceny i ruszyć dalej (by w dalszej części wiersza, po epizodzie z kardynałami, jeszcze na ćwierć zdania do tych dwojga wrócić) – tutaj sugerując, że wszystko, co dotyczy roześmianej pary kochanków, to sprawa drugorzędna, niewarta dalszego zachodu? Nie wiem, dlaczego to wyjście jest dla mnie takie przejmujące – bo takie skrajnie nonszalanckie? zagrane *va banque*?

Słowem do tego fantastycznie funkcjonalnego wynalazku „Mniejsza o nich” (poręcznie jest się nim posłużyć po serii pytań), czyli do tego, jak Wat się z nimi żegna i jak kończy tę niby-dygresyjną scenę, też jestem bardzo przywiązany. Wat również musiał być, bo wykorzystuje ten typ emocjonalno-językowego gestu wielokrotnie, za każdym razem jasna rzecz inaczej. Pierwszy raz bodaj w wierszu *Potępiiony* (1956), a w pięć lat po *Żółwiu*, w roku swojej śmierci, we wspomniałym poemacie *Na spacerze*. I jest jeszcze wydobyty z ineditów *Poemat bukoliczny* (1964?), cokolwiek ćwiczebny i jednoplanowy, w którym chwyt występuje w kilku odmianach. Ów markowany gest zniecierpliwienia – „Mniejsza o nich” w *Żółwiu*, „Czy to ja wiem dokąd?!” w *Potępionym*, „bo ja wiem czemu?” w *Na spacerze*, lub „o tym potem” albo „ale to nie należy do rzeczy”, albo „Passons” w *Poemacie bukolicznym* – jest wyjątkowo wygodny, bo daje niewymuszoną szansę dygresji i pozwala w dowolnym miejscu dygresję urwać lub też wrócić do przerwanej wątku (np. „Passons” w drugim *Śnie sponad Morza Śródziemnego*). Pomijam sytuacje, w których gest Wata (np. „albo ja wiem” w siódmej części *Pieśni wędrowca*) pojawia się w celu niedygresyjnym – nie po to, żeby zmienić tok opowieści.

Że epos ma być zwięzły, to pisze się go skrótem – potrzebne są wtrącenia, dygresje, przeskoki, myślники i nawiasy, i pożądana jest aktywność wszystkich środków, każdy ożywiający środek dobry. A że narrator, też w końcu nie osek, łapie zadyszkę od tych skrótowości? Wykorzystamy tę zadyszkę na rzecz wiersza – z miejsca i bez wahania, i podzielimy drepczącemu za żółwiem narratorowi nieznośnie długi przymiotnik („uniwersy- / teckiej”), żeby chłopina dał radę go wydukać; lub podzielimy go dlatego, że taka nieruchawa sześciosylabówka na koniec wersu byłaby trochę ciężka i dość nudna. Jeszcze bardziej semantyczny jest podział czasownika „wy- / stękała”, który się tu pojawia, powiedzmy, dźwiękonaśladowczo – w momencie, kiedy Salomon odwraca się „na wznak” po pierwszej akcji w łóżku.

Dlaczego dawać za wygraną, jeżeli można nie dać – wiersz chwili nieuwagi albo chwili lenistwa autorowi by nie wybaczył. Rozbawić nie za wszelką cenę, ale częściej, niż jest w obyczaju, niż się uważa za stosowne, zwłaszcza że – jak to nam wiadomo z wiersza o Breughlu, bo niby skąd byśmy mogli wiedzieć? – „wszystko / [...] tak trudne, tak nieludzko trudne, tak bolesne!”. Czemu odpuszczać, jeżeli wiersz zdoła, prawdopodobnie, skonsumować więcej? Wat aktywizuje język, czym się da, archaizacją, intonacją, aluzją, rymem – jedno drugiego ani trzeciego, ani czwartego, ani jeszcze któregoś nie wyklucza.

Z wyjątkiem pary słów zrymowanych przez żółwia rymy są pełne, w miejscach akcentowanych, i przez to odpowiednio funkcjonalne. Ponieważ takie dokładne, sprawiają wrażenie mocniejszych niż w wierszu zrymowanym w całości. I raczej o to chodzi, żeby je rzeczywiście było słyhać – wzmacniają

momenty buffo i parodię. Rymy niepełne nie byłyby tu na miejscu; niepełnych byłoby za mało, żeby o sobie dały znać. Pełnych jest tylko trzy, a takie wyrażenie, że robią swoje. Wszystkie trzy miejsca („przecie” – „świecie”, potrójne „mała” – „zapałach” – „wy-stękała”, „Adriana” – „wychowana”) są zrymowane dokładnie, ale poza „gramatycznością”. W końcu narrator jest poetą nie byle jakim. Nad pojedynczym rymem żółwia („wiadomo” – „zatonął”) też warto się pochylić, choć jeśli ambitny autor starał się uzyskać współbrzmienie dokładne, to bez obrazu można chyba powiedzieć, że znamionuje go kunszt nieco późniejszy. To żaden obciach, nie każde zwierzę musi pisać wiersze.

I uwielbiam, jak Wat przekracza stereotyp i wchodzi w groteskę. I patrzeć, jak mu nierówno puchnie, kiedy groteska poddana dalszemu „podbijaniu”, dalszym amplifikacjom, nie przestając być sobą – nie wiem, czy groteska mogłaby sobie na niebycie sobą pozwolić – więc patrzeć, jak groteska po swojej, powiedzmy, fazie wstępnej wędruje po najwyższe godności i kumuluje się w coś więcej, przekracza siebie i staje się jednym z najbardziej skutecznych składników poematu, czymś niemal najwspanialszym i najważniejszym w świecie, dorównującym, jak mi się zdaje, wszystkim mniej więcej zdomowionym od starożytności kategoriom estetycznym, takim jak wzniosłość, tragizm albo patos. Ale u Wata w *Żółwiu* – na przykład w *Żółwiu* – jako te kategorie przebija, bo mieści w sobie je wszystkie. Nieco podobnie z parodią. Może najlepiej słyhać te kumulacje w dialogach – Adriany z żółwiem i królowej Saby z królem Salomonem.

Inny ton mają wymiany żółwia z Watem – raz quasi-genealogiczne (np. dzieje czarki), a raz faustyczno-baśniowe (np. ta szczegółowa myśl, że „krew praojca” zafunduje mu „młodość, wieczną?! I mądrość, / wiekuistą?!”) – chociaż i one niepozbawione akcentów parodystyczno-groteskowych, a to dzięki „wścibsko-łóżkowej” perspektywie, trochę „plebejskiej”, trochę dziecięcej, którą Wat włącza od pierwszego wejścia żółwia. Skądinąd wątek erotyczny za sprawą owej wścibsko-plebejskiej perspektywy wybija się w anegdocie na plan pierwszy, a reszta biblijności stosunkowo pretekstowa, z wyjątkiem rytuału krwawych jatek, które mającą w tle panowania króla Salomona i kończą się „w sitowiu”, nad rzeką Ili. W materii miłosnej poemat też nie budzi podejrzeń o apokryficzność – tak zwany oryginał nie jest jedynie wystarczająco szczegółowy♥.

Wątek baśniowo-egzotyczny – od złota pochodzącego z Tyru, przez Hiram-Abiego (istotę tym bardziej tajemniczą, że w poemacie jego imię nie odменя się przez przypadki), po żeglarzy senegalskich, Ocean Indyjski, brzuch kaszalota, Abisynię i sezam Króla Królów – wskazuje na niewyobrażalne, zdawałoby się, pokrewieństwo z bajkami Leśmiana. Pod względem logiki zdarzeń i rodzaju zdarzeń egzotyka Wata ociera się o granicę snu i ma w sobie coś z poetyki snu, z którą wiersze Wata są w ogóle za pan brat. Inna sprawa, że w okolicy Abisynii i skarbcza Hajle Sellasjego prosto z bajki lądujemy na przedpolach drugiej wojny światowej.

Motyw czarki i nieśmiertelności nie byłby taki mocny (machnąłbym płetwą na Graala, złote runo, a może i kwiat paproci, nie, jednak na kwiat paproci nie), gdyby nie scena, w której się pojawia, i gdyby nie język, jaki go wprowadza, stosownie retardujący intymności: „a ona wyciągnęła z zanadru złotą czarękę, / kunsztownie rzeźbioną przez samego Hiram-Abi, / którą Król, po pierwszym

♥ Ów godny ubolewania fakt odnotowało wielu badaczy. Po Aleksandrze Waciu kwestię podnosił m.in. D.J. Enright w swoim analityczno-syntetycznym *Raju w obrazkach*, Wrocław 2008.

stosunku, ofiarował jej był. W tym leksykalno-frazeologiczno-syntaktycznym buffo (po wspomnianym chwilę wcześniej „trzecim”, jak twierdzi żółw, „zlezeniu z Królowej”) szczególną życzliwość żywią dla spotkania „stosunku” z wyszukaną inwersją czasu zaprzeszłego i dla tej akcentowanej jednosylabówki, co kończy zdanie z nieoczekiwanym przytupem. Sam „stosunek” także rozweselający – niekoniecznie z tego powodu, który śmieszył Kanta, ale z racji rejestru tego słowa po polsku. Bo ono trochę urzędnicze, a trochę jak z rysunku Mleczki („Przejdźmy do rzeczy, Michalska. Chciałbym odbyć z panią stosunek płciowy”), więc pewnie też „plebejskie”.

Ale może ono tak z urzędnicza brzmi dopiero dzisiaj, bo Wat używa go jeszcze raz, kilka lat po *Żółwiu*, czyli przed półwieczem, w *Poemacie bukolicznym*, kiedy relacjonuje list Machiavella do znajomego na temat pewnej „pięknutki” – tam „stosunek” brzmi względnie neutralnie.

We fragmencie o czarce jest jeszcze – znów dość wyjątkowa – interpunkcja: przecinek po rzeczowniku „młodość” i przecinek po rzeczowniku „mądrość”, a także pytajnik i wykrzyknik po towarzyszących im przymiotnikach („młodość, wieczną?! I mądrość, / wiekuiastą?!”). Oto nagle, w momencie faustycznego zaćmienia umysłu bohatera, umysłowego „skotłowania” i przyspieszenia emocji, jakaś jego wewnętrzna interpunkcja okazuje się opiekunką instynktu samozachowawczego: przecinki sygnalizują, jak mowa cały czas trzyma nad sobą samą nadzór – nawet w chwili, kiedy emocje wydają się mimowiedne, poza kontrolą, towarzyszy im ten frapująco jednoczesny, nieodkładalny, oznaczony interpunkcyjnie odruch medytacji. Ćwierćsekundowe zawahanie? coś z przetrzeźwienia? Nie wiem, czy odruch medytacji to oksymoron. Czasami pewnie oksymoron, ale tutaj nie. Tutaj „odruch” i „medytacja” wiążą się z sobą poza figurami retorycznymi, to raczej skuteczność ucha na tajemniczym styku mowy i emocji – i pewność ręki.

Z innych całości składniowych rzuciłbym Państwu na pożarcie zdanie „Nie mieliśmy muszek, ani czym ułagodzić incydent”. Kiedyś wydawało mi się, że ten uskok o włos przesadny – dziś lubię go właśnie dlatego, że składniowo taki osobliwy. Wat wykorzystuje okoliczność, iż punkt, za którym przeczenie wymusza dopełniacz, jest ruchomy, trochę niepewny, jakoś zależny od tego, co robi reszta zdania. Uskok polega na tym, że po słowie „ani” nie czeka nas, jak można by się spodziewać, kolejny rzeczownik w dopełniaczu liczby mnogiej (np. „Nie mieliśmy muszek ani chrabąszczy”) – zamiast tego nadziewamy się na tę zaskakującą frazę bezokolicznikową („ani czym ułagodzić”). „Incydent” w bierniku uzasadnia dość znaczna odległość od zaprzeczonego „Nie mieliśmy” i od „musków” – w drugiej części zdania „incydent” jest od nich wyraźnie oderwany.

I całkiem nagle, pod koniec opowieści żółwia o przygodach czarki – z zatonieniem królowej, z senegalskimi żeglarzami (co oni robią akurat na Oceanie Indyjskim?), z kaszalotem, który naczynie połknął, ze skarbcem abisyńskim, z Etną i sandałem Empedoklesa – nagle, bo to właściwie bardzo nagle i nieprzewidywalne, chociaż logika sceny jest bez zarzutu – więc nagle, z wersu na wers, ma miejsce ten związły epizod ornitologiczny, najmniej żartobliwy w całym poemacie, a raczej całkiem pozbawiony żartobliwości, o „dwóch samcach-kardynałach, którzy staczali bój rycerski / na trawniku, rozszarpując sobie wzajem szkarłatne piękne / grzebienie”, intonacyjnie rzeczowy, więc też poniekąd obiektywistyczny. O ptakach ani chybi. Ale kardynały w Anglii? Wygląda to na jakiś anatopizm, chyba że ptaki czmychnęły studentom z pokoju i zdążyły się rozmnożyć, co zawsze może się przydarzyć w krzakach. Ale u Wata to przecież „dwóch samców” (nie „dwa samce”), „którzy staczali bój rycerski” (nie „które staczały bój”), prawda?

Wiadomość o nich pojawia się na koniec strofy o czarce i nieśmiertelności – pełnej wątków, powiedzmy, bardziej monumentalnych i bardziej rozciągniętych w czasie – i jednocześnie na koniec w miarę wypełnionego już zdania, jako dodatek, prawie na marginesie, w momencie, kiedy być może nie oczekujemy, że składnia przysporzy nam jeszcze jakichś ważniejszych wieści albo wzruszeń. Ale czy „marginesowość” tej części zdania, epizodyczność anegdoty i składniowa drugorzędność sceny nie wzmagają jej siły? Wydaje mi się, że wzmagają. I czy to nie dopiero „epizod kardynalski” staje się prawdziwie dramatyczny? Nie płacz ośeska, nie groźny portret fenickiej bogini, nie motyw kastracyjny (które do pewnego stopnia są wszystkimi częściami wątków „baśniowych”). I czy to nie epizod kardynalski, relacja z tego, co nagle zaczyna się dziać (toteż wiadomość zostaje dopchnięta na duś w ostatniej chwili toczącego się zdania), jest prawdziwym momentem przejścia – zapowiedzią historii dawnej rzezi i nieprzedawnionego wstydu? Choć my, czytając te ptasie dwie i pół linijki, nie wiemy, że to zapowiedź – myślimy, że to najbardziej przejmujący moment wiersza. I wydaje mi się, że myślimy trafnie.

Różne rzeczy u Wata powracają, ptaki też. W *Naszeptach magnetofonowych* opublikowanych z ineditów (lata 1965? 66?) ptaki wracają jako „najmilsze towarzysze, najmądrzejsze towarzysze” (tylko gołębie ze swoim „natrętnym” gruchaniem są z tego opisu wyjęte). Więc kardynalska antropomorfizacja Wata nie taka znowu wyjątkowa? I w wierszu o długim tytule, który skracam do słów *O poezji blahostka* (1966?), też dobytym z ineditów, wraca Magdalen College, przekrzywiony po kilku latach w „mniej więcej” fonetyczne „Modlen Koledź”, i wracają tamtejsze chimery, co „rechotały ze mnie / do rozpuku”. Choć nie jest wykluczone, że rehot chimery, którym kończy się *Żółw*, nie tyle wraca, ile nie mógł być ustąpić.

I oto jestem nagle w końcowej partii poematu, a nie wspominałem nawet o kilku przygodach językowych, na które machnąć ręką bym nie chciał. Na przykład na to, że trójka spacerowiczów „słucha żółwia z namaszczaniem”, a troszkę dalej jeszcze raz, ale już „z namaszczaniem”, jakby to namaszczanie było na serio tylko do pewnych granic, więc musi być przecięte i w końcówce przerzuczone do następnego wersu. Albo zwierzenie narratora, że na żółwia wskazał mu za miskę klusek i szklankę wina angielski diuk. Wskazał „za” miskę klusek? Może i poza Watem, nie wiem, ktoś poszedłby na taki skrót – a może nie miałby odwagi. Albo ta „pauza”, która „zapadła” po pierwszych uniesieniach królewskiej pary. Albo Adriana, co wprawdzie odebrała dobre wychowanie, ale słowa żółwia wprawiają ją w oburzenie, dlatego pierwszy raz zdarza się jej „wpaść w mowę / osoby starszej”. I wiele innych niezwykłych przygód i perypetii, a każda z frazeologicznych czy leksykalnych przesuwów Wata ma swoje ożywcze konsekwencje intonacyjne i semantyczne. I uprzytamnia, jak elastyczna i jak plastyczna polszczyzna może być.

Tymczasem ja się chyba po języku Wata prześlizguję, bo ciągle nie wiem, jak nazwać tę szczególną niefrasobliwość i nieobliczalność jego mowy, która pozwala mu na różnorodne skoki w bok, i którą wspiera całościowa intonacja, jego melodia mówienia wierszem, też w jakiś szczególny sposób, wbrew powodom, które kazałyby nadstawiać ucha na tony inne, życzliwie niefrasobliwa. Bo jak już nam wiadomo z wiersza o Breughlu (bo niby skąd), jeżeli wszystko jest „tak nieludzko trudne, tak bolesne!” (koniecznie z wykrzyknikiem po „bolesne”), to może przyda się wierszowi trochę lekkości. Ile? Tyle, ile mu dobrze zrobi, ile wlezie bez bólu, ile sobie stworzył na lekkość miejsca. Żeby nie puchło mu się zbyt równo ani zbyt płynnie, jasna rzecz.

A kiedy kończy się ostatnia parodystycznie zbudowana scena z Adrianą, pilnie rusza końcówka, jedno z większych zwycięstw późnego Wata; końcówka, której pokazna część to ten niewielki akapit zapisany prozą (i zaopatrzony w faktograficzny przypis, który pewnie można by nazwać wierszem).

Akapit jest „nabity” tak funkcjonalnie, że głos musi zwolnić albo sprokurować sobie jakąś pauzę, bo trudno przeczytać tę tyradę jednym tchem, mimo że Wat wkłada do niej kilka znaków przestankowych, lecz one nie przynoszą zamierzonego efektu (o ile pauzy są tu naprawdę zamierzone), bo impet każe czytać ten okres *à la longue*, a my nie lubimy – nawet jeżeli autorowi o to chodzi – żeby gardło odmawiało nam współpracy w nieoczekiwanej chwili: „Krew, krwi, krwią – powtarzał żółw, nie mógł widać przestać. – Mało nażłopałeś się krwi moich kuzynów? Wybierając ich pełnymi garściami z sitowia nad rzeką Ili, tłukąc i miażdżąc wałkiem na nieheblowanym stole w garkuchni Promkombinatu, gdzie pomagałeś chamce kucharce podkraść żywność. Tryskała ci w oczy krew moich braci, ochlapywała twarz, twój złachmaniony przyodziewek, broczyłeś we krwi ich, a ciągle ci jej za mało”. Tomas Venclova, odnosząc się do tych zdarzeń, zgłasza następującą opinię: „Wśród przygodnych zajęć Wata odnotować należy mordowanie żółwi nad rzeką Ili”. Wdzięk i rzetelność tego zdania budzą żywe wzruszenie, więc szkoda byłoby go nie odnotować♣.

Potem poemat wraca do tekstu rozbitego na wersy.

Ja w partii końcowej głosiłbym czysty podziw dla trzech ostatnich linijek, linijek „ucieczkowych” –

Bałem się, że dostanie apopleksji, dławił się.
Uciekaliśmy zawstydzeni przez trawniki, i długo
ścigał nas daleki rehot chimer z Magdalen.

– a w części napisanej prozą, poprzedzającej ostatnie wersy, zauważyłbym jeszcze ów steatralizowany dystans i nieco pozowany obiektywizm komentatora i uczestnika, który zwłaszcza w tej „chwili wiersza” nie chciałby stracić statusu wiarygodnego obserwatora (bo przedzierzgnięty w uczestnika niechybnie przestałby nim być). Teatralizacja i poza są składnikami tego samego manewru.

Na ową „podwójną agenturalność” komentatora – we wtrąceniu „powtarzał żółw, nie mógł widać przestać” – wskazuje, chyba wskazuje, słowo „widać”. To ono potwierdza wiarygodność narratora, jest gestem przyobleczenia przez niego intonacyjnej miny. Gołe „nie mógł przestać” byłoby w tym miejscu zbyt nienacechowane, nie dość pamiętne. I nie dość ustabilizowane prozodycznie: dopiero te trzy trocheje obok siebie (‘niemuk’–widać–‘przestać’) stabilizują na chwilę rytm i wspierają „obiektywizm” komentarza. W dodatku „widać” zamienia te trzy słowa we frazę, która ma ciężar. Dwa bezokoliczniki jeden obok drugiego wnoszą (pewnie i w innych językach, w których taka możliwość występuje) jakąś szczególną intensywność (zazwyczaj oba są akcentowane) i ironiczność (zazwyczaj mają

♣ T. Venclova, *Aleksander Wat. Obrazoburca*, przekł. J. Gośliński, Kraków 1997, s. 224. Trudno sobie wyobrazić, żeby polski przekład książki nie był przez Venclovę autoryzowany albo żeby monografista nieuważnie czytał *Mój wiek*, gdzie Wat komentuje swoje krwiożercze zapędy. Fragment ten, w przypisie do *Żółwia z Oxfordu*, przytaczają czujnie edytorzy *Poezji zebranych* z 1992 roku (s. 519): „Ja naprawdę nie jestem okrutnikiem – mówi Wat – nie mam w sobie nic z okrucieństwa, może w więzieniu zabijałem wszy i pluskwy, może zabijałem muchy, gdy miałem pięć, sześć lat, potem mi to bardzo zbrzydło. Na co Miłosz: «Pisziesz w swoim wierszu, że żółwie». Wat: «W wierszu to nie jest ściśle. Byłem przy zabijaniu, ale sam nie zabijałem. Nie zabiłem ani jednego żółwia. Oskarżyłem się niesłusznie, Ola świadkiem. Nie, na odwrót, krew mnie przeraża». Autokomentarz ten przeczy chyba również ogólniejszemu przeświadczeniu, że wiersze Wata dosłownie traktują wydarzenia z jego życia.

w sobie nadmiar czasownikowej emocjonalności), zwłaszcza jeżeli jeden z nich, jak to ma miejsce w przypadku „widać”, jest frazeologizmem, który, jak w tym wypadku, zmienia obiektywizujące konotacje wtrąconego zdania. W *Żółtciu* takie zdystansowane, mało sympatyczne „widać”, oznaczające coś między „bodaj” a „najwidoczniej”, decyduje o intonacji, czyli o potrzebie i zamiarze.

Ta retoryczna mina narratora – że żółt „powtarzał” i że „nie mógł widać przestać” – tworzy potencjał intonacyjnego protekcjonalizmu, czyli tonu, powiedzmy, „honorowo-godnościowego”, który chwilę później okaże się bardzo przydatny. Bo to chyba od tego miejsca zaczyna się ucieczka i Wat już wie, że nie ma z wiersza innego wyjścia. Dlatego już tutaj, w samym środku żółtwej jatki, trzeba się w tę minę przyoblec, zacząć się jakoś dystansować. Żeby po chwili dało się z tego nieszczęścia w miarę gładko wyjść. Uciec z twarzą? I w tym celu, przygotowując ucieczkę, niby to na stronie, niby od narratora, trzeba powiedzieć kilka słów takim tonem, jakim mówimy o kimś zacnym i sędziwym – szanowitym bezspornie – kogo opinii jednak nie traktujemy już całkiem serio, bo ile w końcu tego „namaszczenia” można znieść. Pozostawałoby odciąć się w taki sposób, żeby w miarę bezboleśnie zwinąć majdan i się zmyć – chyłkiem, ale z godnością – i jeśli można, „nie sprawiając starszej osobie zbytnej przykrości”. Tym sposobem choćby tylko nominalnie, retorycznie, zachować godność i cenny status „obserwatora”.

Ale dystans – nominalny czy też rzeczywisty, czasem trudno ustalić granicę – to donośny znak emocji, nieźle go słyhać. I zresztą ów mniej lub bardziej mimowolny protekcjonalizm uruchamia się ponownie w wersie o apopleksji. Wracamy do groteski? do pozornej groteski? Najpierw ten pefen uszanowania nasłuch nad żółciem w raczkującym pochyleniu, teraz ucieczka w jakimś skarłałym skurczeniu ze wstydu. I przerażenie, że on już nie ustąpi. Więc rehot chimer, którym wiersz się kończy, nie tyle wraca, ile nie może się uciszyć? Musi trwać „do rozpuku”? Po trzecim od końca wersie, „Bałem się, że dostanie apopleksji, dławiał się”, chyba już naprawdę można tylko dać nogę.

I zanim sam się zmyję, chcę jeszcze powiedzieć, że *Żółtvia* – przyjemnie by mi było to rozumieć – zawsze czytam po raz pierwszy. Z góry wiem tylko, że on napisany na głosy, intonacyjny, wielorejestralny, i że jest w nim potencjał teatralizacji. Że anegdociarski i historyczny, miłosny i smakowicie dygresyjny. I że groteska ożeniona w nim z dramatem. I może przede wszystkim, że na całej swej długości utrzymuje lekkość, bo wszystko komizmem podszyte. Tyle pamiętam z góry, potem koryguję. I jeszcze to, że *Żółt* to jeden z tych łączników, bez których ciężko byłoby się polszczyźnie obejść, bo trzeba by się obejść smakiem. I takie obejście musiałoby dotyczyć pokaźnej części tego, co w poezji najmocniejsze, najzartobliwsze i najbardziej przejmujące.

Czy wiadomości o didaskaliach, teatrze i widowni, które tu rozpowszechniam, dałyby się obronić praktycznie, nie wiem. Mnie się wydaje, że *Żółt* czytany od tej strony przywraca polskiej poezji zagubione przymierze i słynny „naturalny” związek z teatrem. Sam mógłbym *Żółtvia* wystawić na scenie, na chodniku lub na trawie. Albo na trawie wydać – jak śniadanie. Nie musi nawet być w Oksfordzie. W każdym razie praca w plenerze byłaby może bardziej przekonująca niż to gadanie na sucho.