

KRZYKI I SZEPTY. POECI I MAGNETOFON

Józef Olejniczak

Przyjemność tekstu to chwila, w której moje ciało rusza w ślad za własnymi myślami – bo moje ciało nie ma tych samych myśli, co ja.

Roland Barthes

Aleksander Wat w najważniejszym chyba autotematycznym fragmencie swoich dzienników mówi o „twarzy poety” jako o najważniejszej cesze poety nowoczesnego, weryfikującej jego dokonania, weryfikującej – tak to rozumiem – jego wiarygodność, „prawdę” jego poezji. Wskazuje więc na aspekt etyczny poezji, intencjonalny i racjonalny, będący we władzy podmiotu¹. Wierzę mu i ufam, a moim prywatnym i intymnym „aktem wiary” było wszystko, co o Wacie przez ostatnich ponad 30 lat mówiłem i pisałem. Przede wszystkim we *W-Tajemniczaniu*, książce, która w zamierzeniu miała być wyznaniem mojej drogi do poezji, mojej drogi do rozumienia świata, historii, w końcu – tak mi się dzisiaj zdaje – mojej inicjacji w dojrzałość. Mojego intymnego docierania do tajemnicy, do prawdy... Kontekst powstawania pierwszych szkiców do tej książki nie był bez znaczenia – po kontuzji kręgosłupa leżałem na desce i szeptałem sobie o Wacie do magnetofonowego mikrofonu, o czym wie obecny tutaj badacz Wata – wtedy student sosnowieckiej polonistyki, swoją drogą jeden z pierwszych, który przyszedł na spotkanie rekonstruowanego przeze mnie wówczas studenckiego koła naukowego, na jakie zaprosiłem paroma wierszami Wata. Jeśli cielesność, „somaticzność”

¹ „Myślę, że jedynym dziś kryterium sprawdzalnym jest twarz poety, to znaczy osobowość poetycka i los, rzecz – niestety – spoza samej poezji. Jedynym uchwytnym gwarantem jest szczerłość – właściwość tedy moralna. I cena, którą poeta zapłacił sobą za wiersz, sprawa biografii, która według krytyków nie powinna nikogo obchodzić”. A. Wat, *Dziennik bez samogłosek. Pisma wybrane tom II*, oprac. K. Rutkowski, Londyn 1986, s. 173; szerzej na temat motywu twarzy w dziele Wata pisałem gdzie indziej, zob. J. Olejniczak, *Powroty w śmierć*, Katowice 2009.

jest – przekonuje o tym w swoich książkach teraz już profesor Adam Dziadek – cechą w wyjątkowym stopniu nasiloną w poezji autora *Ciemnego świecidla* i szerzej, po prostu cechą poezji, poziomu rytmu, intonacji, meliczności. Moje z poezją Wata doświadczenie wskazuje, że owa „somatyczność” poezji jest w większym jeszcze nasileniu „gdzie indziej”. Gdzie? Nie wiem, intuicja kieruje w stronę jakiejś „poetyki doświadczenia”, nie tej jednak, którą znamy z pracy Ryszarda Nycza, nawiązującego do estetyki Theodora Adorno...² „Doświadczeniowa” jest po prostu natura literatury i – jak twierdzi Terry Eagleton – „była [ona] ideologicznie dogodna [...]. «Doświadczenie» bowiem nie jest tylko ojczyzną ideologii, miejscem, gdzie ta najskuteczniej się zakorzenia, lecz w swej literackiej formie także rodzajem zastępczego samospelnienia”³. Problem tkwi w sformułowaniu „poetyki doświadczenia”... A dokładniej moim zdaniem – w niemożności jej sformułowania, czego świadomość znajduję w pracy Nycza: „Innym istotnym impulsem jest potrzeba spojrzenia w tej perspektywie na literaturę jako na formę (repertuar form, postaw, strategii) artykulacji doświadczenia (a zatem trochę «od podszewki»). Oznacza to między innymi odwrót od rozumienia poetyki w sensie upowszechnionym przez strukturalizm, to znaczy jako nauki o możliwościach literatury i regułach produktywności sensotwórczych struktur [...] – i powrót do jej starszego, bardziej empirycznego pojmowania jako wiedzy o rzeczywistych (zrealizowanych), formalnych środkach (formach i sposobach) organizacji doświadczeniowo-wyobrażeniowego materiału twórczego. Tyle że jest

to dziś oczywiście poetyka o wiele bardziej niż kiedyś spluralizowana, wielopostaciowa, idiosynkratyczna”⁴.

Z rozmysłem odwróciłem tu porządek tytułu wielkiego „neurotycznego” filmu Ingmara Bergmana, bo taki jest porządek poezji Wata – zaczyna się od buntu, krzyku, wrzasku nawet; kończy szeptem, ale szeptem dziwnym, bo nie kierowanym do osoby⁵... Frazami szeptanymi w samotności do magnetofonu, w samotności, nocą. Naszeptami... Szepczemy, gdy przekazujemy bliskiej zwykle osobie treści intymne, skrywane, tajemne, nie zawsze czułe, bo przecież bywa, że takie, które po prostu chcemy ukryć przed Innymi (czasami nawet złośliwe w stosunku do Nich, raniące). Magnetofon to nie jest dobre medium ani dla intymnego zwierzenia, ani dla opatrywanej tajemnicą wiadomości, złośliwej uwagi, inicjacji intrygi czy spisku. Magnetofon to nie jest „powiernik” Tajemnicy... Czy może być terapią cierpiącego poety – nie wiem, nie potrafię rozstrzygnąć. Tak o genezie *Naszeptów magnetofonowych* mówiła Ola Watowa: „Było to po naszym przyjeździe z Berkeley, mieszkaliśmy w Parc de Sceaux, mieliśmy ładne mieszkanie, duży balkon, trawniki, kwietniki i topole. W klatce nasz ptaszek Maciuś ćwierkał bez przerwy i słyhać go ciągle w tle wierszy, które Aleksander nagrał na taśmę miesiąc przed swoją śmiercią. Budząc się w nocy z bólu, często otwierał magnetofon i nagrywał cichutko wiersze – «naszepty magnetofonowe», które odkryłam dopiero po jego śmierci”⁶. Pamiętam rejestrowany w innej, ale też uzasadnianej terapeutycznie sytuacji zapis, który stał się podstawą *Mojego wieku*. Jego genezę wspominał Czesław Miłosz: „któregoś dnia profesor Grossman zaprosił mnie do swego biura i powiedział, że hm, Wat się zapada i że powinniśmy szukać sposobu, jak go wydobyć. Ale co znaleźć? Jeżeli – mówił Grossman – skarży się, że jest zupełnie zablokowany, a ożywia się, kiedy tylko zaczyna opowiadać, tak że zapomina o bólu, może dałoby się go odblokować? Na przykład rozmawiając

² R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, np.: „Doświadczenie jest więc kulturowo uwarunkowanym, zawsze konkretnym poznaniem, w którym stapiają się porządki naturalny i społeczny, fizyczno-przyrodniczy i symboliczno-kulturowy. Bliskie spotkanie z rzeczami, na jakie pozwala nam doświadczenie, zdejmując z nich zmystyfikowaną postać niezmiennego bytu, odsłaniając ich inne oblicze: jak splotu «sedymentowanej historii» ich powstania, ogółu ich warstw, powiązań z innymi rzeczami, kontekstowych uwarunkowań”, s. 68. Z ujęciem kategorii doświadczenia polemizowałem w: J. Olejniczak, *Inflacja – deflacja. Szkice o literaturoznawczej teorii i praktyce*, Warszawa, Katowice 2016, zob. głównie rozdz. *Inflacja – deflacja. O literaturoznawczej praktyce*. W największym skrócie chodzi o to, że kategoria doświadczenia w moim przekonaniu powinna być rozpatrywana zarówno z perspektywy podmiotu autorskiego, jak i podmiotu czytającego, i powinna uwzględniać niemożność transferu doświadczenia między tymi podmiotami, co oznacza, że narzędzia wypracowane na gruncie poetyki nie są w stanie dotrzeć do wielu aspektów owego krzyżowania się doświadczeń.

³ T. Eagleton, *Teoria literatury. Wprowadzenie*, przekł. B. Baran, Warszawa 2015, s. 47.

⁴ R. Nycz, *Poetyka doświadczenia...*, s. 141.

⁵ Roland Barthes: „Neuroza jest ostatnią deską ratunku: broni nie «zdrowia», ale «niemożliwego», o którym mówi Bataille («Neuroza to bojaźliwe czepianie się niemożliwego gruntu» itd.), choć jedynie dzięki tej desce ratunku można pisać (i czytać). Tak oto stajemy przed paradoksem: teksty – Bataille’a i tytu innych – pisane na przekór neurozie, z toną szaleństwa, zawierają w sobie, jeśli mają być czytelne, odrobinę neurozy niezbędnej do uwiedzenia czytelników; te potworne teksty są mimo wszystko kokieterijne”, R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przekł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 10–11.

⁶ O. Watowa, *Wszystko co najważniejsze... Rozmowy z Jackiem Trznadlem*, Londyn 1984, s. 145.

z nim i nagrywając treść rozmów na taśmę. Czy podjąłbym się tego? Podjąłem się⁷. Zapis magnetofonowy „pamiętnika mówionego” jest przecież inny niż ten kanoniczny, znany z edycji przygotowanej przez Lidie Ciołkoszową, w opublikowanej w 1977 roku (daty są ważne, przyjdzie mi do nich wracać) edycji. *Mój wiek* „książkowy” redukuje rozmowę, redukuje obecność Czesława Miłosza, bez którego by *Mojego wieku* nie było, bez którego rozmowa nie mogła się przeistoczyć za sprawą Ciołkoszowej w monolog⁸.

I drugi poeta – zupełnie inny. Dziecko. Podobnie jak Wat rozpoczynający od pełnych krzyku magnetofonowych zapisów teatralnych działań Teatru Osobnego, a u schyłku życia obniżający ton recytacji do nieomal szeptu. Miron Białoszewski namiętnie nagrywający przy pomocy swojej przyjaciółki Jadwigi Stańczakowej swoje „szumy, zlepy, ciągi, zanoty”, swoje dzienniki, kabarety, „teatry”, wiersze, intuicje wierszy, a potem spisujący te nagrania z magnetofonowej taśmy. „Miron Białoszewski i magnetofon” – to wielki temat na, być może, wielką rozprawę...

Co ich łączy? Zapewne samotność – w obu przypadkach (*Naszeptów* Wata i wierszy oraz próz Białoszewskiego, nie zaś *Mojego wieku* i *Teatru Osobnego*) jest „ja” wobec mikrofonu. Może słyhać w tle szum taśmy? Może też „nieobecna obecność” żony Wata i przyjaciółki Białoszewskiego. W przypadku Wata przekroczenie pisma, bo przestaje cieleśnie być dostępne; co znaczy, że ciało odmawia pracy pisania. W przypadku Białoszewskiego – wykraczanie poza pismo, by do pisma wracać; ot, awangardowy eksperyment... Ale też ciało – gdy Białoszewski choruje, gdy jest po zawale serca, w nagraniach mniej jest „hucpy”, krzyku, emfaticznej recytacji, więcej szeptu, intymności, oddechu, nawet milczenia. I jeszcze jedno – wszechobecność „ja”. O Białoszewskim pisał Tadeusz Sobolewski: „Ludzie oczekują od Mirona idei [...]. Tymczasem on porusza jedynie strunę zabawy. Swoimi wierszami stawia jakby własny kościół. Duch wchodzi do tego kościoła i wychodzi z niego. Kim jest ten duch? Na ile jest to mistyka prawdziwa, a na ile parodia mistyki? Ani tak, ani tak: to nie jest ani całkiem serio, ani całkiem parodystycznie. Duch przychodzi naprawdę. Przychodzi i odchodzi. Żadna zapisana sytuacja nie jest ostateczna. Każdy wiersz

jest kolejnym dopełnieniem – zapisem nowego stanu ducha. Przyływu i odpływu. Bogiem jest on sam. Ideą – brak idei. Jest jak dziecko, które wciąga innych w swoją zabawę... W jego obecności nie można mówić frazesem. Ale frazes bywa czasem użyteczny, bo za jego pośrednictwem można się porozumieć. Tu jednak nie wchodzi w grę użyteczność. Język staje się wciągającą grą, w której można wymieniać poszczególne elementy. To ruch dla samego ruchu. Zwyczajność znarkotyzowana. Przerabianie świata na swoją modłę. Uteatralnianie rzeczywistości. Wychwytywanie jej melodii. Opanowywanie miasta, jego dzielnic. W jego nowych wierszach pojawia się dramat starzenia się. «Rodzony» spotyka się z «umierającym». Temu «rodzeniu się» Mirona w nowym mieszkaniu na Lizbońskiej przeszkadza poczucie starzenia się, czyli umierania. Ale on umieranie też wykorzysta, przerobi na swój «taniec». Powszednie życie zostaje u niego przerobione w liturgię, jak u Prousta. Wiersze z *Odczepić się* kojarzą mi się z «prywatnymi» lirykami lozańskimi Mickiewicza: «wiek męski, wiek kłęski». Więc co? Albo mu się poddaję i daję się prowadzić jego poezji, albo nie? Więc odpowiadam: tak, poddaję się – tej zabawie, temu sposobowi życia. Chociaż zarazem wiem, że to chwilowe. On jest tylko dla siebie...⁹. O Wacie zaś pisał Miłosz: „Chciałem napisać o Aleksandrze, który był moim przyjacielem, dużo, bardzo dużo, układałem to w myśli, ale doszedłem do wniosku, że nie potrafię. Nie potrafię z nadmiaru: to życie prowadzi w najdotkliwsze, najbardziej zawile sprawy naszego wieku. A także w tajemnicę fizycznego bólu, w bezsilność naszego protestu, który zgłaszamy wbrew urzędzeniu świata”¹⁰. Perspektywa obu przytoczonych komentarzy – Sobolewskiego i Miłosza – to perspektywa przyjacielskich wyznań, ale łączy te wyznania, że obaj poeci (Białoszewski i Wat) prowadzili swoich młodszych przyjaciół w najbardziej intymne i jednocześnie najbardziej uniwersalne doświadczenia bólu i umierania. W ujęciu Sobolewskiego Białoszewski prowadzi drogą „metafizyki tańca i zabawy”, Wat zaś wedle relacji Miłosza – drogą „metafizyki historii”. Białoszewski z umierania czyni groteskowy spektakl, Wat – swoistą „spowiedź dziecięcia wieku”. Podstawą obu strategii jest doświadczenie losu, zawsze jednostkowe, pojedyncze, osobne, wyjątkowe. Obu poetów łączy także poetyka wyznania,

⁷ C. Miłosz, *Przedmowa*, [w:] A. Wat, *Mój wiek. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, do druku przygot. L. Ciołkoszowa, Londyn 1981, s. 12–13.

⁸ Szerzej na ten temat pisałem w innym miejscu, zob. J. Olejniczak, *Miłosz versus Wat*, [w:] A. Fiut, A. Grabowski i Ł. Tischner (red.), *Miłosz i Miłosz*, Kraków 2013, s. 587–593.

⁹ T. Sobolewski, *Człowiek Miron*, Kraków 2012, s. 10–11.

¹⁰ C. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata*, [w:] idem, *Prywatne obowiązki*, Paryż 1985, s. 62.

realizowana na wiele sposobów, inaczej przez Wata, inaczej przez Białoszewskiego. Ale w obu przypadkach będąca konsekwencją doświadczonych przez ich podmioty problemów z rzeczywistością i – jak sądzę – zachwianej wiary w zbawczą (ocalającą?) siłę fikcji. Adam Dziadek pisze, że autobiograficzność poezji Wata zaszkodziła jej recepcji, bo ją narzuciła, ukształtowała, skierowała w kontekst biografii poety i doświadczanej przez niego Historii¹¹, Miłosz – inaczej – określa poezję Wata jako „bezwstydnie autobiograficzną”, jako „stenogram cierpienia”¹². W odniesieniu zaś do dzieła Białoszewskiego na poetykę wyznania wskazał Andrzej Zieniewicz. Jego świetna moim zdaniem badawcza intuicja dotyczyła po prawdzie narracji autora *Obmąpywania Europy*, ale z powodzeniem można ją rozszerzyć także na teksty poetyckie. Zieniewicz pisał między innymi: „odległość między zmyśleniem a zwierzeniem to u Białoszewskiego mniej więcej tyle, co odległość między zapisem wyszlifowanym a spontanicznym”, w innym zaś miejscu: „Białoszewski w swoich «zannotach» stara się albo uzgodnić tok narracji z duchem potocznego języka, z niewymuszoną potocznością życiowych sytuacji, albo też ścieżka skojarzeń biegnie ku temu. Co można określić jako równowagę metafizyczną podmiotowości”¹³.

Termin „metafizyka” piszę tu w cudzysłowie, a sięgam po niego z braku lepszego pomysłu. Bo na czym „metafizyka” poezji Wata i Białoszewskiego polega? Na wprowadzaniu w Tajemnicę bycia w świecie i na pozostawianiu czytelnika/słuchacza na progu Tajemnicy, na skazywaniu go na domyślanie się albo – zdecydowanie opowiadać się za taką strategią czytania/słuchania tych wierszy – na konfrontowaniu jej z własnym doświadczeniem. Ot, taka metafizyczna lub transgresyjna relacja. Taki metafizyczny lub transgresyjny akt performatywny, przekraczający jednak granice performatywności literatury.

A może inaczej, może lepiej sięgnąć po kategorię traumy? Trauma Wata – młodzieńczy „romans” z komunizmem i traktowanie doświadczenia więziennego i chorobowego jako pokuty za ów romans, najsilniej bodaj wyrażone w wierszu *Buchalteria*¹⁴.

Trauma Białoszewskiego – powstanie warszawskie – *Pamiętnik z powstania warszawskiego* daje się interpretować jako próbę wyparcia traumy¹⁵ – i seksualna odmienność. Jak je wyprzeć, opowiedzieć, wyrazić, zapisać, zagadać?... To – wydaje mi się – zasadniczy problem poezji Wata i Białoszewskiego. Gdy pismo okazuje się narzędziem ułomnym, niewystarczającym, trzeba sięgnąć głębiej, do źródeł, do trzewi, do głosu... Głosu, który indywidualizuje, zawsze jest jedyny i wyłączny dla borykającego się z traumą podmiotu. Głosu, którego nie da się „podmienić”, zastąpić... Który jest kwintesencją cielesności tekstu, cielesności i podmiotowości. Adam Dziadek w swoim projekcie krytyki somatycznej i wcześniej w świetnych analizach poezji Wata zwracał uwagę na związek między podmiotowością i rytmem. Mnie się zdaje, że można tu pójść dalej, próbować docierać do głosu i jego śladów pozostawionych w tekście, na poziomie rytmu, meliczności, jak dzieje się to w pracach Dziadka oraz... Właśnie. Tu brakuje terminu, a może i narzędzi, poetyka rozumiana jako sztuka analizy tekstu w tym punkcie się zatrzymuje, jest bezradna?...¹⁶ Badanie „głosu” poety z jednej strony byłoby podróżą do melicznych źródeł poezji, ale przecież nie tylko, bo w owym „głosie” tkwi wszak najgłębsza tajemnica przez tekst skrywana, wymykająca się intencjonalności podmiotu, wymykająca się jakiegokolwiek jego racjonalności. *Naszepty magnetofonowe* Wata i mówione do magnetofonowego mikrofonu fragmenty Białoszewskiego wskazują ten kierunek, wtajemniczają w to, co tekst pisany starannie skrywa, bo jest to poza jego sensotwórczymi i komunikacyjnymi możliwościami, w udręczoną cierpieniem cielesność (Wat) i w cielesność „osobną”, ale też przerażoną czyhającą tuż obok śmiercią (Białoszewski).

M. Baron-Milian, *Wat plus Wat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata*, Katowice 2015, s. 157–158.

¹⁵ „Przez dwadzieścia lat nie mogłem o tym pisać. Chociaż tak chciałem. I gadałem. O powstaniu. Tylu ludziom. Różnym. Po ileś razy. I ciągle myślałem, że mam to powstanie opisać, ale jakoś przecież opisać. A nie wiedziałem przecież, że właśnie te gadania przez dwadzieścia lat – bo gadam o tym przez dwadzieścia lat – bo to największe przeżycie mojego życia, takie zamknięte – że właśnie te gadania, ten to sposób nadaje się jako jedyny do opisanego powstania”. M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*, Warszawa 1970, s. 114.

¹⁶ Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce...*; idem, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014; charakterystyczne, że w pierwszej z wymienionych książek (rozd. *Wiersze somatyczne Aleksandra Wata*) Dziadek cytuje zaledwie jeden z *Naszeptów* (*Poprzez gnejsy...*, zob. s. 94); w drugiej książce badacz już nie tylko dociera do somatyczności wierszy Wata poprzez analizę rytmu, ale wskazuje też na istotność anagramów.

¹¹ Zob. A. Dziadek, *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, Katowice 1999, s. 90.

¹² Zob. C. Miłosz, *O wierszach Aleksandra Wata...*, s. 63.

¹³ A. Zieniewicz, *Małe iluminacje. Formy prozatorskie Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1989, s. 92, 105.

¹⁴ Interesującą interpretację *Buchalterii*, pomijającą jednak aspekty autobiograficzne i etyczne wiersza (sytuacja wyznania, rachunku sumienia), przedstawiła niedawno Marta Baron-Milian, zob.

W istotę podmiotowości. Jakby wbrew wspomianej na początku deklaracji Wata o twarzy jako jedynym „kryterium sprawdzalnym” poety.

Wat:

Oczom moim przytomnym
dane było jeszcze widzieć nie we śnie
czego nikt nie zobaczył bezkarnie.

Dla wiersza mego kim jestem?
Tym, kto śni mu się
natrętny.
Gdy otwiera oczy:
stoję u węzłowa,
uzurpator z nożem ofiarnika,
z którego pocięknie wolno
wystygła krew atramentu¹⁷.

Białoszewski:

w obcym kraju
w nieznanym języku
**znaczenia przelatują
wirują**

 chcą
 obsiąść mnie
obmyśleć
a ja do siebie:
– tracisz
aleś zwierzęco
wolniejszy
cicho idź
cicho bądź

Cisza, ciemno, pusto
ruchu nie ma
ale się przesuwa
czarne na czarnym
szarzeje

świedźla błota wiszą
podskakują

nikt nie nadaje głosu
zbiera się sam

chodzą rosnące, leżące
ćmią się, połyskują

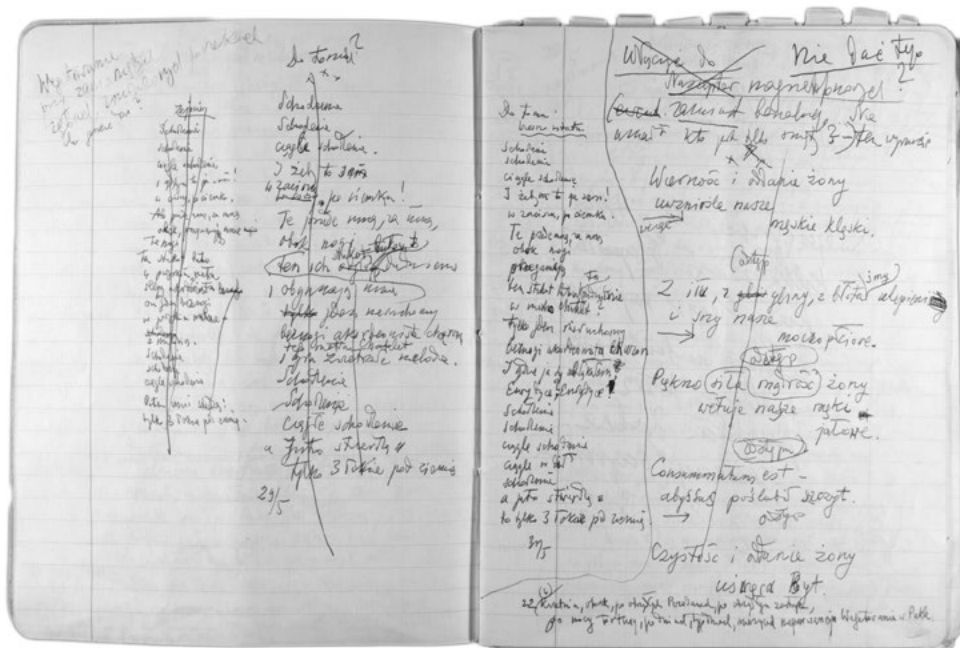
jest dużo wszystkiego¹⁸.

Nie, nie chcę w tym szkicu kwestionować poetyki jako wiedzy wypracowującej narzędzia służące docieraniu do sensów tekstu poetyckiego. Nie chcę też podważać historycznoliterackich rozstrzygnięć dotyczących polskiej poezji modernistycznej. Zasług tej pierwszej w odczytywaniu Wata, we wchodzeniu w tajemnicę i tajemnice tej poezji podważyć się nie da, dość przypomnieć klasyczne już dzisiaj interpretacje Małgorzaty Baranowskiej, Stanisława Barańczaka, Władysława Panasa, Wojciecha Ligęzy, Jana Zielińskiego, Małgorzaty Łukaszuk, Krystyny Pietrych, Mariana Stali, Włodzimierza Boleckiego, Adama Dziadka, Jacka Trznadla, Tomasa Venclovy, Kazimierza Wyki, Marka Zaleskiego, Heleny Zaworskiej i wielu innych. Podobnie zresztą z mnożącymi się próbami umieszczenia dzieła Wata w porządku historycznoliterackim¹⁹. Analogiczną listę „zasług” w stosunku do dzieła Białoszewskiego łatwo by było sporządzić, ale nie o to tu chodzi. Wskazuję na bezradność literaturoznawczych narzędzi wobec literatury. Imponująca zaiste ilość książek i artykułów naukowych oraz krytycznych o Wacie i Białoszewskim może nasuwać hipotezę, że wszystko już o tych dziełach wiemy, że skazani jesteśmy zaledwie na przypisy, uzupełnienia, gesty porządkujące (tak rozumiem domenę działań historyków literatury). A tak przecież nie jest, Wat i Białoszewski, a dokładniej ich teksty ciągle skrywają jakąś tajemnicę, jakieś tajemnice. Ścieżka „głosów poetów” jest dotąd ledwie zarysowana, a z całą pewnością niedostępna bądź co najwyżej słabo dostępna. Jestem jednak pewny, że właśnie tą ścieżką trzeba pójść...

¹⁸ M. Białoszewski, *Obmapywanie Europy, AAAmeryka. Ostatnie wiersze*, Warszawa 1988, s. 129, 130.

¹⁹ Rezygnuję tu z obszernego przypisu, odsyłam do opracowania bibliograficznego w mojej książce *W-Tajemniczanie. Aleksander Wat*, Katowice 1999, które należałoby znacznie poszerzyć, choćby o prace, do których już się w niniejszym szkicu odwoływałem.

¹⁷ A. Wat, *Poezje. Pisma zebrane tom 1*, oprac. A. Micińska i J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 418.



Wiersz ostatni – skan rękopisu pochodzący z Beinecke Library, dzięki uprzejmości prof. Adama Dziadka. Opracowany tekst można znaleźć w wydaniu *Notatników*