

Serdeczne idiomy w listach Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza

ABSTRACT. Dorota Wojda, *Serdeczne idiomy w listach Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza* [Heartfelt idioms in letters between Wisława Szymborska and Kornel Filipowicz]. „Przestrzenie Teorii” 38. Poznań 2022, Adam Mickiewicz University Press, pp. 253–277. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2022.38.14>

The correspondence between Wisława Szymborska and Kornel Filipowicz, which has been published in the book *Listy. Najlepiej w życiu ma Twój kot* (2016), is interpreted in this paper as a love discourse with the use of private idioms. This creates a poetics of the cryptogram, enigmatic to others, yet clear to the correspondents who combine epistolography, applied arts, literature, and life into one whole. The main means of this poetics is the recontextualization in which the writers perform different roles and move between them. This is related to creating of the text as theatre, which characterizes Szymborska's poetry in particular as a modern lyric of the mask and role. The violation of the borders between various fields of art and life is done in these letters through collages, stickers, and ready mades that engage not only mind but also body, allowing to hide feelings behind a masquerade, at the same time conveying what is inexpressible.

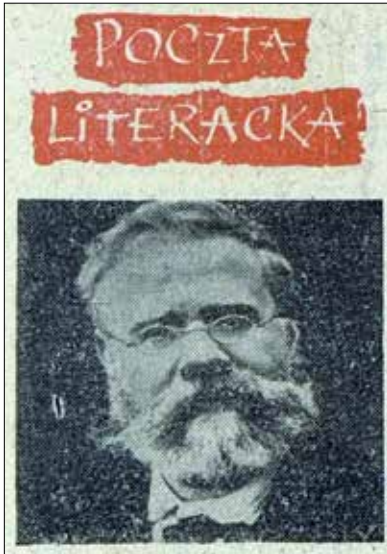
KEYWORDS: Wisława Szymborska, Kornel Filipowicz, letter, performance

Role międzytekstowe

W „Życiu Literackim” Wisława Szymborska odpowiadała na listy początkującym pisarzom, teatralizując formę recenzji przez odgrywanie rozmaitych ról, zabawę liczbami i rodzajami, które od gramatyki prowadzą ku tożsamości, by sugerować pleć, wiek czy stan cywilny. Współpracując z Włodzimierzem Maciągiem, znalazła szczególny sposób kamuflażu oraz manifestowania siebie: „Nasze teksty łatwo odróżnić. Włodek pisał w formie męskiej czasu przeszłego: «przeczytałem», «pomyślałem», ja używałam pierwszej osoby liczby mnogiej. Ponieważ byłam jedyną kobietą w zespole, gdybym pisała: «przeczytałam», «pomyślałam» – zostałabym natychmiast rozszyfrowana”¹. Ta praktyka zmieniała się w ludyczny performans, bo redaktorka odgrywała też rolę żeńską („My, redaktorzy «Poczty», występujemy czasem pod postacią subtelnej kobiety. Jesteśmy wtedy trochę zakłopotana-

¹ W. Szymborska, T. Walas, *Rozmowa o „Poczcie literackiej”*, [w:] W. Szymborska, *Poczta literacka czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, wybór i układ tekstów T. Walas, oprac. graf. A. Dudziński, Kraków 2000, s. 5–6. Cytaty z tej książki oznaczam skrótem PL.

ni”, PL 32), a ponadto role tatusia („po ojcowsku zalecamy Panu rozwagę”, PL 33) albo starego kawalera, jak na fotografii z notką, które powiadamiały, że redakcyjny autorytet to nobliwy, podśpiewujący o kobiecie brodac².



Korzystając z chwilowej nieobecności redaktora Poczty literackiej, który udał się właśnie w podróż do Szwajcarii (Kaszubskiej) i Włoch (pod Warszawą), możemy spełnić nareszcie gorące życzenie naszych drogich Czytelników domagających się opublikowania Jego podobizny oraz bliższych wiadomości o Jego osobie.

Na wiosnę ulega czasami stanom irracjonalnego wzruszenia. Nuci wtedy ulubioną pieśń: „Kobieta daje szczęścia na chwilę, a potem gryzie jak leśny wąż...”

Kawaler. Co zresztą rzuca się w oczy.

(RED.)

Swoiste przebieranki Szymborskiej można by określić, zgodnie ze współczesnymi dyskursami, jako tekstowe *cross-dressing* albo, za Judith Butler, jako nienormatywne odgrywanie płci³, lecz bardziej przystaje do nich formuła ról *travesti* – maskaradowych gier o wielu odmianach i długiej tradycji⁴. Inscenizowane w teatrze, balecie lub operze, polegały one na odtwarzaniu przez kobiety ról mężczyzn i odwrotnie; często także na innych sposobach żonglowania konwencjami, które mogło służyć deziluzji obnażającej umowność zabiegów artystycznych oraz rozgraniczeń między sztuką a życiem. William Shakespeare wpisywał udawanie innej płci w rolę Rozalindy w *Jak wam się podoba* bądź Porcji w *Kupcu weneckim*, do czego nawiązuje się przez obsadzanie w męskich rolach kobiet (Hamleta odgrywały Sarah Bernhardt czy Teresa Budzisz-Krzyżanowska). Wielką popularność zyskały „role bryczesowe”, pojawiające się od drugiej połowy XVI wieku w komedii *dell'arte*, pantomimie, a później w burlesce, wodewilu i *variété*.

² [Notka red.], „Życie Literackie” 1966, nr 14, s. 16. „Kobieta daje szczęścia na chwilę, a potem gryzie jak leśny wąż...” to kryptocytat z piosenki *Czabak* Stanisława Grześiuka.

³ Zob. M. Garber, *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1992; J. Butler, *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.

⁴ Zob. J. Kott, *Płęć Rozalindy. Interpretacje. Marlow, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992; *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, red. C.E. Blackmer, P.J. Smith, New York 1995.



Maskarada, nie tylko związana z płcią i wywołująca przez rekontekstualizację szczególnie efekt zagadki, cechuje wszelkie dokonania Szymborskiej: kolaże⁵, limeryki, felietony z *Lektur nadobowiązkowych* oraz główną dziedzinę jej twórczości – poezję, w której dominują liryka maski i liryka roli. Konwencje te należą do najbardziej reprezentatywnych form liryki nowoczesnej, odznaczającej się takimi własnościami, wymienianymi przez Jonathana Cullera, jak odrealnienie, udratyzowany monolog, obiektywizacja, depersonifikacja i kreacja podmiotu różnego od autora czy zapis kontrolowanego przeżycia świadomości⁶. W liryce maski i roli tekst ma konstrukcję dwupoziomową, gdyż na utajonym planie istnieje podmiotowość, która – niczym w maskaradowej sztuce właśnie – skrywa się pod przebraniem, personą, jak u Ezry Pounda, obiektywnym korelatem Thomasa Stearnsa Eliota bądź maską, jak w poezji Williama Butlera Yeatsa⁷. Dla Szymborskiej, posługującej się tego rodzaju metodą twórczą, nie lada wyzwaniem okazały się więc listy miłosne, bo zwyczajowo pisane

⁵ Dziękuję Michałowi Rusinkowi, reprezentującemu Fundację Wisławy Szymborskiej, Aleksandrowi Filipowiczowi i Marcinowi Filipowiczowi za wyrażenie zgody na przedruk wyklejank, rysunków i kolaży Wisławy Szymborskiej oraz Kornela Filipowicza. Źródła przedruków: W. Szymborska, K. Filipowicz, *Listy. Najlepiej w życiu ma Twój kot*, Kraków 2016 (cytaty z tej książki lokalizuję w tekście, podając w nawiasach numery stronice); W. Szymborska, *Kolaże*, Kraków 2014.

⁶ Zob. J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998, s. 227–249.

⁷ Zob. G.T. Wright, *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*, Berkeley 1974.

są dokładnie na odwrót: z odniesieniami do realiów, dialogowo, subiektywnie, z ekspresją autorskiego „ja”, doznawanych naprawdę uczuć i mową ciała, bez chowania się za jakimś kostiumem. Przed takimi skłonnościami lirycznymi wzdrygała się redaktorka „Poczty literackiej”, napominając czytelników: „jeśli chcemy, żeby nam uwierzono, bądźmy powściągliwi. «Płacę za tobą krwawymi łzami...» Ejże”; „«Kocham co piękne, szlachetne i wzniosłe / Kocham wieczory i kwiaty / I kocham twoje spojrzenia radosne / Które zamieniam w szkarłaty...» Chcielibyśmy wiedzieć, jak się to robi i w jakim celu”; „Z nadesłanych wierszy zdołaliśmy wyprowadzić wniosek, że jest pan zakochany. Ktoś powiedział, że każdy zakochany jest poetą. Ale to chyba przesada” (PL 42, 134, 96). Kiedy w 1967 roku poetka sama się zakochała i miała korespondować z Kornelem Filipowiczem, znalazła się w kłopotcie, z którego tak usiłowała wybrnąć:

Kochany! Ostatnie listy miłosne pisałam mając lat 8 na zamówienie służącej Karolci do młodszego palacza na lokomotywie. Od tego czasu wena mnie opuściła i już tylko potrafię w kółko powtarzać, że chcę, żebyś był zdrow i nie tracił humoru czekając (choć trochę) na mnie (93);

Czytam natomiast piękną książeczkę, *Listy miłosne* Goethego, które mi Maciąg przysłał. [...] ileż tam żywego materiału! Polecam Ci. [...] całuję – Wisława. Dziękuję za naprawdę piękne zdjęcie Twoich Pleców na tle krów! (117).

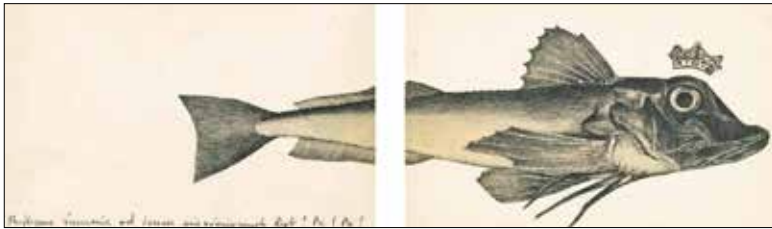
Szyborska łączy w listach różne konwencje pisarskie – tę, której używała w poezji czy w „Poczcie literackiej”, rozpisując autorską podmiotowość na rolę, z tą, na którą zapatrywała się dotąd krytycznie, jako na sentymentalną liryzację, a teraz sięgnęła po nią z maskującym wzruszeniem dystansem. Ironiczne jest, że poetka niby uznaje pisanie listów miłosnych za czynność dziecinną, której podejmowała się dla innych młodocianych, i to, by tak rzec, z niższych sfer, ale przecież takie listy właśnie pisze, nie będąc służącą i nie komunikując się z „palaczem na lokomotywie”. Równocześnie czyta *Listy miłosne* autora *Cierpień młodego Wertera* i poleca je ukochanemu jakby z przekornym uśmieszkiem, bo mogą tam znaleźć dla siebie „żywy materiał” korespondencyjny. Żartobliwie dziękuje także za zdjęcie Filipowicza, gdyż faktycznie jest ono zabawne: ni to Winnetou, ni to bożek Pan, K.F. siedzi odwrócony tyłem, prawie nagi i „częściowo zalany” (przez burzę), a „na dalszym planie – stado bydła” (112). Zakochani dobrze się razem bawili konwencjami, ale spoza tej gry, zwłaszcza w listach Szyborskiej, przebija to, co niewyraźalne: troska i tęsknota za kimś, kogo widzi się jedynie na zdjęciu: „Kochany! [...] już tylko potrafię w kółko powtarzać, że chcę, żebyś był zdrow i nie tracił humoru, czekając (choć trochę) na mnie”; „całuję – Wisława” (117). Im więcej w tych listach gier słownych, tym bardziej przesłaniane, chronione są delikatne pozasłowne uczucia.

Taka ludyczność zespała epistolografię, literaturę i życie przede wszystkim z tego powodu, że Szymborska i Filipowicz korespondowali ze sobą, łącząc role pisarskie z prywatnymi. Od tego właśnie zaczęła się w 1966 roku ich wymiana listów, kiedy twórca opowiadań poświęconych zwierzętom⁸ oprócz „kwiatka od mężczyzny” na Dzień Kobiet wysłał autorce *Dwóch małp Bruegla* zdjęcia małp z krakowskiego zoo z dopiskiem: „Ten skromny przyczynek do małpologii proszę przyjąć od Kornela Filipowicza” (5). Sam dostał zaś od poetki wyklejankę z „myślącą małpą”.



⁸ Wśród nich jest proza poświęcona małpom w ogrodach zoologicznych – zob. K. Filipowicz, *Egzekucja w Zoo*, [w:] *idem, Co jest w człowieku*, Warszawa 1971; *idem, Scena końcowa*, [w:] *idem, Kot w mokrej trawie*, Kraków 1977.

W późniejszej korespondencji częściej to Szymborska łączyła w taki sposób różne role tekstowe, nawiązując do prozy Filipowicza i do swojej poezji, by prowokować grę polegającą na wymianie idiomów literackich oraz odnoszeniu ich do życia. Szczególnie upodobała sobie temat istotny także dla autora *Dnia wielkiej ryby*, który pisał w listach: „złowiłem szczupaka ponad 2 kg i 0,5 kg okonia”; „ryba przestała brać!”; „ryb w dalszym ciągu – nie ma” (197, 200, 319). Czasami Szymborska towarzyszyła Filipowiczowi w wędkarskich wyprawach, ale gdy zostawała w domu, czule z niego podrwiwała, dając do zrozumienia, że woli ryby żywe od złowionych: „Kochany Kornelu! Posyłam Ci osiołka, na którym będziesz mógł sobie jeździć na ryby. Glistonosz można mu przywiązywać do ogona”; „Ile tam ryb zdążycie jeszcze nie złowić!” (211, 316). Ironia Szymborskiej spiętrza się w kolażach czy stylizacjach na cudzą mowę ze względu na zwielokrotnienie konwencji i ról międzytekstowych. Kartki z rybą trzymającą w pyszczku ołówek, z rybą w koronie przeciętą na pół, Różia wysyłająca „karte z rybo żeby sie Panu z podobała”, życzenia „od jeszcze niezłowionych Ryb” (284, 305) oraz autorka tych zestawień, która kochała zwierzęta i pisała w poezji: „W rzece Heraklita / ryba łowi ryby, / ryba ćwiartuje rybę ostrą rybą”; „Nie moim głosem śpiewa ryba w sieci”⁹ – wszystko w tej miłosnej epistolografii tworzy niejako performatywną grę obrazu i słowa.



Najlepsze życzenia od jeszcze niezłowionych Ryb! Pa! Pa! (305).



⁹ W. Szymborska, *W rzece Heraklita*, [w:] *eadem*, *Sól*, Warszawa 1962, s. 51; *eadem*, (***) *Jestem za blisko...*, [w:] *eadem*, *Sól, ed. cit.*, s. 42.

W listownym performansie zainscenizowanym przez W.S. i K.F. występują nie tylko fikcyjne postaci: Rózia, Maggie, hrabina Heloiza Lanckorońska czy jej plenipotent Eustachy Pobóg-Tulczyński, lecz także rośliny, zwierzęta i rzeczy, personifikowane na wyklejankach i kartkach pocztowych, nawet jako nadawcy i adresaci. Tak mówi tapir w dorysowanym na pocztówce dymku: „JESTEM BARDZO ZMARTWIONY, BO PODSŁUCHAŁEM NIECHCĄCY OSTATNIĄ ROZMOWĘ TEL. MIĘDZY P.W. A P.K.” (270), a tak pisze do kota Szymborska: „Kochany Męgaty! [...] Pilnie przykładaj się do lekcji, jakich udziela Ci jeszcze Twoja mama. [...] Pozdrawiam Cię serdecznie Pani W.” (372). Same pocztówki zyskują w tej korespondencji status „przedmiotów gotowych”, poezji wizualnej, która przekształca medium epistolarne – za sprawą dopisków, rysunków bądź kolaży – w sztukę użytkową i dyskurs miłosny. Szymborska i Filipowicz piszą na pocztówkach, że starają się o nowe kartki, nie mogą ich zdobyć albo znaleźli coś do swoich kolekcji: „Bardzo bym chciała oglądać z Tobą nowe pocztówki. [...] *A propos*: wybierasz się do tego antykwariatu?”; „Obszedłem w sobotę 3 antykwariaty [...] – ani jednej pocztówki”; „dostałem od Staemmlera list z 7 pocztówkami. Wszystkie sprzed I wojny [...]. Połowa – to jest 3 1/2 – dla Ciebie” (112, 278, 297). Takie relacje sprawiają, że pocztówki stają się autotematyczne, a zarazem wprowadzają prywatny kod w sferę publiczną, inaczej niż w listach, w których tajemnicę korespondencji chronią koperty. Traktując pocztówki jak sztukę, W.S. i K.F. czule piszą do siebie: „kupiłam w antykwariacie u p. Wesołowskiego pięć pocztówek, z czego dwie super [...] Uwielbiam Cię”; „Pocztówka z widokiem lotniczym Łodzi, przy słowach «Wszelkie prawa zastrzeżone» dopisek: «dla Ciebie»”; „Pocztówki: 0 [...]. Całuję – K.” (271, 16, 302). W tej grze konwencjami zagadkowe dla innych, a jasne dla korespondentów są prywatne idiomy, najczęściej związane ze światem przyrody i rzeczy, szczególnie z pasją Filipowicza – łowieniem ryb.



Autor zbioru opowiadań *Mój przyjaciel i ryby* nie tylko rysuje na pocztówce widok na rzekę, nad którą przyjechał wędkować, ale też nakleja znaczki ze statkiem i z rybakiem, przez co symbole pocztowe zyskują w korespondencji wartość semantyczną – nadawca „K. Filipowicz” podpisuje się jakby obok swojej podobizny, przekazując w ten sposób adresatce „Wisławie Szymborskiej”: „to ja, łowię tutaj i wysyłam do Ciebie tę kartkę”. „To jesteś ty, w roli tego wojownika” – mówi zaś poetka, dopisując na pocztówce z serii „Wojско Polskie”: „Kiedy wrócim spod Kijowa, to pójdziem na ryby! Hej!” (132). Kartkę „K.u.k. österreichisch-ungarische Armee”, wysłaną w 1905 roku z życzeniami dla Marii Rzegocińskiej, Szymborska rekontekstualizuje tak, że sfotografowani na niej żołnierze stają się żartobliwym prezentem, który świadczy o pamięci i miłości: „Kochany Kornelu! Odkomenderowałam do Ciebie ten mały oddział wojska, żeby Ci pomógł w wyciąganiu dużej ryby” (198). W takiej zaszyfrowanej korespondencji pocztówka odgrywa rolę – jak ujmuje to Małgorzata Baranowska – „posłańca uczuć”:

Niektórych zakochanych bawiła gra w ukrywanie miłości, o której i tak wszyscy wiedzieli. Wynajdowano wiele sposobów na utajnienie przekazywanych wiadomości, w czym oczywiście celowali zakochani. I chociaż świeżość wiadomości o czyjejś wielkiej miłości już po stu latach uleciała, to zbieracze muszą umieć obejrzeć pocztówkę tak, by odczytać także treści ukryte. [...] Cokolwiek przedstawia pocztówka [...], ducha karty pocztowej najlepiej oddaje zwrot PAMIĘTAJ O MNIE! Może powinno się napisać: MYŚLĘ O TOBIE, PAMIĘTAJ O MNIE. Bo pocztówka jest przede wszystkim posłańcem uczuć, ambasadorem pamięci¹⁰.

Zagadkowość tekstów epistolarnych, zwłaszcza kartek pocztowych, Szymborskiej i Filipowicza ustanawia szczególną poetykę kryptogramu czytelnego dla autorów, którzy wymieniają się rolami nadawcy i adresata korespondencji oraz komunikatu literacko-wizualnego, a zarazem wchodzą w inne role, związane z różnymi kontekstami, w tym dotyczącymi ich własnej twórczości. Dalej rozwijać będę zasadniczą według mnie tezę, że w listach Szymborskiej i Filipowicza głównym środkiem tworzącym dyskurs miłosny jest rekontekstualizacja, ujmowana jako przemieszczanie się od jednej do drugiej roli oraz nawarstwianie ich w taki sposób, że powstaje gęsta sieć prywatnych idiomów. Co ważne, role międzytekstowe odgrywane przez pisarkę i pisarza zespalają ze sobą nie tylko różne style lub dziedziny artystyczne, głównie sztuki użytkowe, lecz także wzorce tożsamości, najogólniej – rozłączne kody kulturowe. Korespondujący naruszają granice między nimi, używając technik ludycznych: kolażu, wyklejanki, *ready mades*, przy czym taka zabawa formą okazuje się skrywaniem uczuć za maskaradą, a jednocześnie przekazywaniem za jej pośrednictwem tego, co niewyraźne.

¹⁰ M. Baranowska, *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003, s. 22, 24.

Serdeczne idiomy

Dyskurs miłosny polega w listach Szymborskiej i Filipowicza na ciągłym przechodzeniu od komunikacji do performatywności, staje się wieloimienną holofrazą „kocham-Cię”, którą tak charakteryzuje Roland Barthes:

KOCHAM-CIE. Figura nie odnosi się do deklaracji miłości, do wyznania, lecz do powtarzanego krzyku [*cri* oznacza także: wołanie, apel, skargę, płacz] [...]. Powiedzieć *kocham-cię* to – zadziwiający paradoks języka – zachować się tak, jakby nie istniał żaden teatr słowa i słowo to było zawsze *prawdziwe* (nie ma ono innego odniesienia poza wypowiedzeniem siebie: to performatyw). [...] nie przekazują sensu, lecz trzymają się sytuacji granicznej: „takiej, w której podmiot jest zawieszony w lustrzanej relacji do innego”¹¹.

Apelatywne wyznanie miłosne, nie ekspresywne już, lecz performatywne, zyskuje kształt niezliczonych powtórzeń, z nich zaś wyłaniają się jednostkowe figury kontaktu między tymi właśnie, a nie innymi partnerami. Oznacza to powstanie w obrębie mowy publicznej osobnego kodu, dzięki któremu zakochani tworzą enklawę własnego świata i języka. Słowa, choćby najbardziej wyjątkowe, nie będą jednak żywą obecnością; poza nimi pozostaje niewyraźna reszta, dlatego zmieniają się w ciągle przyzywanie innego. Ze względu na ten paradoks dyskurs miłosny przypomina list, który zapełnić ma brak, lecz stale chybia celu, jak o tym piszą W.S. i K.F.:

31 VII 68

Wisławo,
jest mi bardzo smutno. Przyzwyczailem się już do Twojej „sprawdzalnej” obecności w moim życiu. Pisz więc dużo, a raczej często, żebym przynajmniej w ten papierowy sposób mógł wiedzieć o Twoim istnieniu (34).

23.8.68

Kornelu!
Znowu mi smutno, mam wrażenie, że najważniejsze nie zostało powiedziane. W tym przekętym areszcie wszystko trzeba zamieniać na słowa, a przecież nie wszystko się da i nie wszystko się powinno (51).

Jednym z najważniejszych idiomów Szymborskiej i Filipowicza jest – co może dziwić u takich ironistów, krytycznych wobec sentymentalnych konwencji – serce, ikona życia i miłości, do którego tak poetka zwraca się w wierszu: „Dziękuję ci, serce moje, / że raz po raz / wyjmujesz mnie z ca-

¹¹ R. Barthes, *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 2. *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekł. i posł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 213–216. Dalej jako *F*.

łości / nawet we śnie osobną. // Dbasz, żebym nie prześlina się na wylot / na wylot, do którego skrzydeł nie potrzeba”¹². „Prześnienie się” „na przestrzał”, „na wskroś”, „na wylot” okazują się pseudonimowaniem śmierci, takiego wyjścia poza ciało, które zaprzecza wizji wzbijającego się w niebo ptaka. Nie dusza, nie jakaś instancja metafizyczna, lecz to, co pobudza puls, zasila w tlen, ukazywane jest przez poetkę jako źródło życia. Somatyczne tropy stają się w listach i liryce Szymborskiej figurami egzystencjalnymi, a zarazem tworzą dyskurs miłosny.

21.7.69

Kornelu! Tak wygląda moje miejskie serce, które na Ciebie czeka. Kiedy będziesz w Krakowie? 28? 29? Proszę coś o tym napisać! Tymczasem → ucałowania!
Wisława (208)



Zdarzyć się mogło.
Zdarzyć się musiało.
Zdarzyło się wcześniej. Później.
Blżej. Dalej.
Zdarzyło się nie tobie.

Ocalałeś, bo byłeś pierwszy.
Ocalałeś, bo byłeś ostatni. [...]

Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?
Sieć była jednooka, a ty przez to oko?
Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu.
Posłuchaj,
jak mi prędko bije twoje serce¹³.

Pierwszy raz *Wszelki wypadek* został opublikowany w „Życiu Literackim” 24 grudnia 1967 roku, w Wigilię Bożego Narodzenia, którą poprzedziło zbliżanie się do siebie Filipowicza i Szymborskiej, tak przez nią wspomинane:

[...] **zaczęło się** na dzień albo dwa przed Twoimi urodzinami. W każdym razie najazutrz po ofiarowaniu mi cukiernicy była niedziela, [...] a w poniedziałek bodajże

¹² W. Szymborska, *Do serca w niedzielę*, [w:] eadem, *Sto pociech*, Kraków 2019, s. 53.

¹³ Eadem, *Wszelki wypadek*, [w:] eadem, *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972, s. 5–6.

zaprosiłeś mnie na tort, który okazał się tortem urodzinowym. Potem **nie się nie działo**, potem (wkrótce) **śniłam Ci się** w Cieszynie, o czym **napisałeś** karteczkę, potem **spotkaliśmy się** jednak znowu, no bo byłam ciekawa, **jak** Ci się śniłam, potem chyba **znowu nic**, aż dopiero w drugiej połowie listopada **zdecydowałeś się** przez jakiś czas nie dostrzegać moich wad [...]. I wyobraź sobie, tej drugiej daty, nareszcie miłej, właśnie nie pamiętam! A ta pierwsza to zdaje się 23 października – o ile urodziny Twoje są 25? (111, podkr. D.W.).

W liście tym poetka narratywizuje miłość, lokalizując w czasie jej zarty już w pamięci początek i odtwarzając istotne zdarzenia – motywy fabularne: „zaczęło się”, „śniłam Ci się”, „napisałeś”. W wierszu *Miłość od pierwszego wejrzenia* sięgnie zaś w przedakcję historii miłosnej, by podkreślać wagę losowych okoliczności: „Bardzo by ich zdziwiło, / że od dłuższego już czasu / bawił się nimi przypadek. // Jeszcze nie całkiem gotów / zamienić się dla nich w los”¹⁴. We *Wszelkim wypadku* taka przedakcja też została ukazana z paradoksalnej perspektywy – tego, co się zdarzyło, nie zdarzyło, musiało i mogło się zdarzyć. Szymborska gra słowami, łącząc ich różne znaczenia, wśród których „wypadek” to „zdarzenie”, „przypadek”, „zrządzenie losu”, „cud”, „fakt nieoczekiwany”, „nieszczęście” czy „potrącenie przez samochód”. Tytuł „wszelki wypadek” wprowadza ponadto asocjacje frazeologiczne: „w razie czego”, „przewidując wszystkie możliwe okoliczności”. Ta polisemia demonstruje, że zdarzenie cudowne i nieszczęśliwe, los i przypadek mogą być tym samym. Co więcej, w zależności od tego, którą partię wiersza uznać za ważniejszą, tekst okaże się albo poetycką ontologią, prezentującą byt jako efekt nieskończonych zbiegów okoliczności, albo wyznaniem miłosnym do kogoś, kto mógłby nie istnieć, lecz tajemniczo jest, więc jest cudowny, cudownie zjawia się w czyimś życiu. Na podobną dwoistość zdarzeń, ontyczną i personalną, wskazuje Barthes:

PRZYPADKOWE OKOLICZNOŚCI. Drobne wypadki, błahе zdarzenia, przejścia, drobiazgi [...]. Wypadek jest błahy (zawsze jest błahy), lecz wciąga w siebie cały mój język. Natychmiast przekształcam go w ważne wydarzenie, *przemysłane* przez coś, co przypomina los. [...]. Cała struktura naszego związku rozpościera się przede mną niczym rozścielany właśnie obrus z jej wyrzuceniami, zasadzkami, załamaniem (i tak w mikroskopijnym oczku, które zdołało nasadkę z masy perłowej, mogłem zobaczyć Paryż i wieżę Eiffela) (*F* 119–120);

CUDOWNY. [...] W piękny wrześnieowy dzień wyszedłem na zakupy. Paryż był tego ranka *cudowny*... [...] Trzeba było wielu przypadków, wielu zadziwiających okoliczności, [...] abym odnalazł Obraz, który spośród tysiąca innych odpowiada

¹⁴ Eadem, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, [w:] eadem, *Koniec i początek*, Warszawa 1975, s. 26.

mojemu pragnieniu [...]. *Cudowny* znaczy: oto moje pragnienie, gdyż jest ono całkiem jednostkowe: „Właśnie to! Właśnie to (kocham)!” (F 59, 61).

Tak samo *Wszelki wypadek* nie tyle opisuje każde możliwe zdarzenie i wyjątkowe zdarzenie miłosne, ile staje się nimi: ogarnia niezliczone przypadki, które doprowadziły do tego, że linie życia dwóch osób zetknęły się ze sobą, by zapętlić się we wspólny los, jeden jedyny. To performatyw, który dzięki drobiazgom życiowym odsłania „strukturę związku”, rozściela ją niczym obrus, uwidaczniając nie tylko materiał ze zdobieniami, lecz także urwane nitki i niedokończone ściegi. Dopiero na tym tle wydarzają się miłość i objawienie innego: „Więc jesteś? Prosto z uchylonej jeszcze chwili?”. „Uchylona chwila”, jak drzwi, jest zarazem półotwarta i półprzymknięta, bo wchodzi się przez nią do czyjśgo życia na granicy ryzyka, zanim los mógłby się zatrzasnąć, przyjmując inny obrót, przez co zbawienny moment mógłby się nie ziścić. Operując paradoksami, ale i osłaniając żartem wzruszenie, poetka wpisuje w tekst sygnaturę wspólną dla siebie i Filipowicza, autora „opowiadań rybackich”: „Sieć była jednooka, a ty przez to oko?”. Czule mówi w ten sposób, jak w listach: „rybko” (94), to cud, że istniejesz, bo niebyty jest siecią, z której prawie nie ma wyjść. Równocześnie zaś stawia koronne pytanie metafizyczne filozofów: „Dlaczego istnieje raczej coś niż nic?”, odpowiadając na nie zachwytem:

Cud pierwszy lepszy:
krowy są krowami.

Drugi nie gorszy:
ten a nie inny sad
z tej a nie innej pestki¹⁵;

A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie.
I doprawdy nie widzę w tym nic
zwyczajnego¹⁶.

We *Wszelkim wypadku* Szymborska odpowiada podobnie, by wskazywać, że do uczuć ogarniających wobec tajemnicy istnienia bardziej od mowy przystaje milczenie: „Nie umiem się nadziwić, namilczeć się temu”. Dlatego końcowe słowa: „Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce” kierują uwagę ku odzywającemu się własną mową ciała. Słuchanie bicia serc, dotyk są

¹⁵ *Eadem*, Szymborska, *Jarmark cudów*, [w:] *eadem*, *Ludzie na moście*, Warszawa 1986, s. 119.

¹⁶ *Eadem*, (***) Nicość przenicowała się także i dla mnie...), [w:] *eadem*, *Wszelki wypadek*, *ed. cit.*, s. 44.

komunikacją pozasłowną, której potrzebę można wyrazić tylko nieporadnie: „przytul się”, „posłuchaj, jak jesteś we mnie, a ja w tobie”. Wydaje się, że poetka mówi prosto, jednak zbudowała ostatnie linijki tekstu wyrafowanie, wprowadzając chiasm i syllepsis, by zobrazować wymianę „mojego serca” na „twoje”. Dokonała się ona niezwykle, gdyż ocalenie i zjawienie się TY pobudziło do życia JA – przyspieszyło krążenie krwi, poruszyło: „A mnie tak się złożyło, że jestem przy tobie”. Według Jacques’a Derridy idiom serca niesie ze sobą zdarzenie miłości i poematu:

Serce. Nie tylko to, co kryje się między zdaniem, co krąży bez ryzyka między uczestnikami wymiany i pozwala się tłumaczyć na wszystkie języki. Nie tylko serce archiwów kardiograficznych, przedmiot wiedzy lub technik, filozofii i dyskursów bio-etyczno-prawniczych. [...] Poetyckość, powiedzmy, byłaby tym, co pragnąłbyś wziąć sobie do serca od kogoś innego, dzięki innemu [...]: ktoś pisze cię, ku tobie, do ciebie, o tobie [...]. Poemat przydarza mi się jak błogosławieństwo, nadchodząc od strony innego. [...] takie a nie inne skrzyżowanie, ten a nie inny wypadek¹⁷.

O *Wszelkim wypadku* można właśnie powiedzieć, że to „dar poematu”, od którego „bije ci serce, narodziny rytmu poza opozycjami, poza wnętrzem i zewnątrz” (*Ch* 159). Oznacza to, że razem z innym przez „uchyloną chwilę” wkracza w życie poezja, darowana, by „wziąć ją sobie do serca”: zapamiętać, przejąć na własność, zyskać impuls do życia i do własnej twórczości. Prośba „Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce” jest rezonansem, odpowiedzią na poezję uosabianą przez kogoś drugiego, a równocześnie skłania do odpowiedzi, przez co tekst poetki przypomina list, ogniwo w stale krążącej korespondencji. O taką cyrkularność i ucieleśnienie apeluje Derrida: „przelknij mój list, weź go, przeniesz w sobie, jak prawo pisma, które stało się twoim ciałem” (*Ch* 157). Pisanie się powtarza, lecz ciało jest jedyne: „ten a nie inny wypadek”, „Dosłownie: chciałbyś wziąć sobie do serca formę absolutnie wyjątkową, zdarzenie” (*Ch* 159, 158). Słowa „Posłuchaj, / jak mi prędko bije twoje serce” są więc serdeczną wymianą życia na życie oraz poezji na poezję. A jednak, co Szymborska zapisze w innym wierszu, „księga zdarzeń / zawsze otwarta w połowie”¹⁸, tak samo *Wszelki wypadek* nasuwa myśl o tym, co jeszcze się zdarzy – że serce nieuchronnie przestanie bić.

Rozdzwięk między pisaniem z miłości a pisaniem z lęku przed śmiercią dochodził również do głosu w listach W.S. i K.F., najwyraźniej w 1968 roku, kiedy Szymborska przebywała w sanatorium z powodu groźnych powikłań pogrypowych, a Filipowicz diagnozował problemy kardiologiczne. Poetka

¹⁷ J. Derrida, *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 156, 157, 159. Dalej jako *Ch*.

¹⁸ W. Szymborska, *Miłość od pierwszego wejrzenia*, ed. cit., s. 27.

pisała wówczas: „Samą chorobę znoszę jako tako, ale rola chorej jest ponad moją wytrzymałość” (117). Pomocne w tej sytuacji okazało się odgrywanie ról, zwłaszcza tej, w którą Szymborska nie musiała się wczuwać – roli kobiety zakochanej. Wklejała więc do listów serduszka, wysyłała kartkę z bratkami i sercem, upominała żartobliwie Filipowicza, gdy śniło mu się, że go zdradziła: „tylko sobie serce nadwyreżasz niewłaściwymi tematami snów” (159). Igrając sentymentalną konwencją, poetka mówiła też jednak serio: „Liścik od Ciebie dostałam i przytuliłam do serca (mam jednak serce)”; „Serce moje przepelnione jest uczuciem wdzięczności do Ciebie, za przyjazd i cierpliwe znoszenie górskich widoków”; „Serce smutno, głowa mokra, dusza płakać się jej chce. [...] Marianna” (300, 325, 355).



Jak reagował na to przekomarzanie Filipowicz? Otóż albo udawał, że go nie widzi, uspokajająco informując o swoim zdrowiu: „Płuca – jak już wiesz – O.K. Serce – lekko nadwątlone. Nic poważnego”, czule się odwzajemniał: „Orzechy są bardzo zdrowe na: płuca, serce i na głowę. Całuję bardzo. Tyle razy, ile jest orzechów” (158, 66), albo wysyłał zabawne obrazki. Jeden z nich przedstawia „K. Filipowicza, l. 55” w szpitalnym ubranku, który „píše list do pewnej miłej rozwódki” (156). Pisząc z dystansem do siebie i humorem, K.F. wplatał miłosne wyznania w informacje o pogodzie czy wynikach badań: „Ciśnienie barometryczne 754 mm/hg, tendencja lekko spadkowa.

Afektometr – bardzo wysoko (!)”; „Kochana, najpierw komunikat o stanie mojego narządu krążenia. [...] ciśnienie: 120/70 (bardzo niskie). Afektometr: 98/100 (możliwych) bardzo wysoko!” (150, 122). Pisał też tak, by adresatka nie czuła się chora, lecz upragniona:

Śniłaś mi się dzisiaj: czekałem na Ciebie pod Twoimi drzwiami (w Zakopanem), miałaś wizytę komisji lekarskiej, która miała zbadać Ciebie i podpisać zwolnienie. [...] Nareszcie wyszło 2 panów z siwymi brodami (model 1890) i pani w typie dr. Miklaszewskiej – potem wybiegłaś Ty (w bardzo niekompletnym stroju, tu w śnie uklucie serca) (137).



Jak wynika już z tych paru przykładów, Szyborska i Filipowicz wymieniali się idiomami, wysyłając sobie serca i serduszka oraz przeinaczając prywatne szyfry, dzięki czemu korespondencja stawała się miłosną grą i komiczną rywalizacją. K.F. przyznawał: „nigdy nie byłem zbyt mocny w prozie epistolarnej” i podziwiał W.S.: „Twoje listy są doskonałe, jak piękne utwory: prawdziwe, lekkie, dowcipne, niepowtarzalne” (28, 78). Równocześnie oboje bawili się tym, co Esther Milne uznaje za „epistolarne technologie obecności”¹⁹, mające zbliżać nadawcę i odbiorcę, do których należą: ukazywanie ciała w pisaniu, miejsc tworzenia i czytania listów, poczty, papieru albo kopert.

Ulubionym słowno-materialnym figlem Szyborskiej i Filipowicza było posyłanie sobie „listków” jako „liścików” i „liścików” jako „listków”: „Dwa listki Całuję Ciebie Kornel (*Dołączone dwa zasuszone liście*)”; „nie wiem, co mi się ma bardziej podobać – czy dwa listeczki [...], czy papier listowy

¹⁹ Zob. E. Milne, *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence*, New York 2010.

z chrząszczykami, czy może nadawca tego wszystkiego?"; „Kochana, Twój liścik dwu-kartkowy, zdobiony, przyleciał dzisiaj z wiatrem południowo-wschodnim” (121, 123, 315).



W.S. i K.F. podtrzymywali bliski kontakt, stosując opartą na dystansie parodię, której obiektami były nie tylko teksty, ale też klisze medialne, środki lub instytucje komunikacyjne („próba mikrofonu”, „Poczta Polska”), a nawet ustrój socjalistyczny:

Kochany Kornelu! PRÓBA POCZTY: liścik ten wrzucony zostaje na Poczcie Głównej o godz. 13-ej dnia 8 września, w drugiej połowie dwudziestego wieku, w 26 roku socjalizmu w Europie środkowo-wschodniej. Ma przebyć przestrzeń 100 km pokonywaną przez autobus w 2 ½ godziny, a przez samochód osobowy w 2 godz. Proszę mi napisać, kiedy znajdzie się w Twoich pięknych rękach (261);

Kochana Wisławo! Bardzo udana kompozycja na Twojej karcie! Próba wypadła niezwykle korzystnie dla Poczty Polskiej: liścik Twój wysłany z miejscowości „Z” w dn. 8 bm. o 13:[?] – dotarł do miejscowości „K” [...] 9 bm. i tegoż dnia został mi doręczony! (264).

Wniosek byłby taki, że używanie idiomów łączy się w listach Szymborskiej i Filipowicza z przechodzeniem od podstawowych funkcji językowych, ekspresywnej czy fatycznej, do poetyckości i performatywności, gdyż teksty te zwracają uwagę na swoje ukształtowanie, związane z przekraczaniem granic między konwencjami, co współgra z dążeniem do zmniejszania dystansu, przestrzennego i emocjonalnego, między twórcami owych zdarzeń literackich. Rekontekstualizacje zachodzące w tej epistolarnej wymianie dotyczą wzorców pisarskich, a także dyskursu komunikacyjnego w ogólności oraz form plastycznych i rzeczy, często wkomponowanych w listy albo dołączonych do nich jako tworzące kolaże „przedmioty gotowe”.

Ready made w listach

Ready made powstają z jednego zwykłego przedmiotu bądź ich grupy na skutek rekontekstualizacji polegającej na tym, iż autor umieszcza w innym otoczeniu rzecz lub rzeczy, czasem je zmieniając, a zawsze nadając im nowe funkcje w nowym kontekście²⁰. W tytule jednego ze swoich dzieł *LHOOQ* (1919) Marcel Duchamp zastosował skróconą formę słów *elle a chaud au cul*, czyli „na dole jest ogień”, „jej tyłek się pali” lub „ona ma gorący tyłek”. „Ona” to Mona Lisa, różniąca się od oryginału, bo artysta częściowo odwzorował swoją twarz, dodając zarost Giocondzie z taniej pocztówkowej reprodukcji. Szyborska podjęła tę grę, by zmienić uśmiech Mony Lisy z tajemniczego w szczerzenie zębów. Odwrotnie postąpiła, łącząc w liście starą reklamę, własny rysunek wiejskiego wychodka i przepisany stamtąd prostacki wierszyk, by żartobliwie dopatrzeć się w nim tercyny dantejskiej i w ten sposób pocieszyć „Kornela”:

Kochany Kornelu!

Wiem, że i smutno, i najgorsze, że nic na to nie mogę poradzić. Ale przynajmniej uśmiechnij się, czytając to arcydzieło literatury podhalańskiej, figurujące w wydóce w Ludźmierzu.

TU SIĘ SIEDZI NIE KUĆĘCY
BO KTO SRAĆ CHCE NIE SIEDZĘCY
OSRO DESKE SAMOCHCĘCY.

Zauważyłeś chyba, że to jest piękna tercyna, i że ten kto ją ułożył, powinien zabrać się do przekładu Dantego. Całuję! W. (378).



²⁰ Zob. K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1985, s. 26–27; D. Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley 1995, s. 75–120; T.D. Tucker, *Derridada: Duchamp as Readymade Deconstruction*, Lanham 2010.

Taki liścik wysłała poetka Filipowiczowi, kiedy został bez niej sam, a jego matka poważnie zachorowała. Rekontekstualizacja polega tu na odebraniu form od źródłowych lokalizacji i funkcji, co bawi tym bardziej, że są one kontrastowe, a razem wprowadzają groteskę mającą służyć całkiem nowemu celowi: poprawieniu humoru adresata, który lubi zaskakujące, dyszarmijne połączenia.

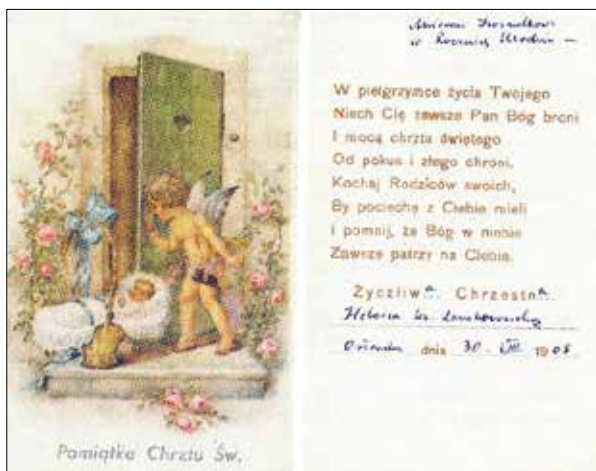
Szyborska i Filipowicz podejmowali gry międzytekstowe również na innym poziomie komunikacyjnym, dotyczącym ról, w jakie wchodzili, kiedy korespondowali ze sobą, analogicznych do liryki maski i roli czy teatralizowania formy z ich tekstów literackich. W listach pisarka i pisarz wcielali się w rozmaite postaci – W.S.: wielbicielki, dywanika pod łóżko, donosiciela, „pilnej Czytelniczki przepięknych romansów Mistrza” lub „siły” ze Sklepu Żelaznego, „która mogłaby uszczęśliwić porządnego mężczyznę ze stosunkami” (242, 336); K.F.: zazdrośnika, literata oganiającego się od kobiet, chorego mierzącego stan swoich uczuć afektometrem bądź fałszywego arcybiskupa.

31.10.68

Kornelu – to jestem ja
w roli dywanika pod Twoje
łóżko! (193).



Najczęstszą grą było udawanie przez W.S. hrabiny Heloizy Lanckorońskiej, a przez K.F. – jej plenipotentą, Eustachego Pobóg-Tulczyńskiego. Imię poetki nawiązywało do listów zakonniczy i jej nauczyciela Piotra Abelarda, nazwisko zaś – do Lanckorony, gdzie Szyborska i Filipowicz lubili spędzać czas w Willi Tadeusz. Z kolei Eustachy było to drugie imię pisarza, którego ojciec, herbu Pobóg, urodził się w Tulczynie. W tej grze K.F. partnerował Szyborskiej w roli chrześniaka pani hrabiny, dostającego ciągle jakieś prezenty. Właśnie one: kolaże, wycinanki, kartki z dopiskami stawały się *ready mades*, jako zwykłe rzeczy w niezwykłych zestawieniach i nowym kontekście. Odgrywając rolę matki chrzestnej, W.S. wynajdywała różne cudactwa, by obdarowywać nimi K.F. z okazji świąt, bez okazji, na urodziny i na pamiątkę chrztu, dzięki czemu „Miły Kornelek” mógł oglądać siebie z aniołkiem i w beciku (60–61).




Filipowicz odwzajemniał się własnymi rysunkami, listami pisanymi na kartkach wydartych z encyklopedii, wycinkami z gazet, telegramem adresowanym do „Wiesławy Szymborskiej” ze Związku Literatów Polskich (362), doniesieniami o łowieniu ryb czy zbieraniu grzybów. Raz był uniżonym sługą „Wielce Szanownej Pani Hrabiny” (194), który ugina się pod snopem trawy, jakim go dobrodziejka obarczyła, a raz łakomym, czułym albo zazdrosnym „Kornelem”.

J.W. Pani Hrabinie
Heloizie Lanckorońskiej
wdzięczny za to, co
ośmielał się nazwać
przyjaźnią –
2 VII 1909 E.T. (193).



Droga Wisławo,
błagam, wystrzegaj się grypy! Unikaj zwłaszcza mężczyzn, którzy, jak wiadomo, są głównymi nosicielami wirusa Hong-Kong. [...] U nas, w Lanckoronie, życie płynie spokojnie. Pość zachorowań na gripę i zachorowania grypopodobne zmniejszyła się z 2 wypadków dziennie do 1 (dzisiaj). Wczoraj na obiad była zupa grzybowa

klasy S, bitki wieprzowe, kompot ze śliwek; dzisiaj zupa pomidorowa z makaronem , kotlety wieprzowe, ziemniaczki purée, budyń czekoladowy (184).

Ulubiona zabawa Szymborskiej polegała na tym, żeby do sfotografowanej pary dopisać w komiksowym dymku kwestie, jakie wypowiadałoby ona i K.F., czy nawet wymyślić całą historię o sobie w cudzych rolach. Taka para zazwyczaj widniała na kiczowatej pocztówce i pozowała w afektowanej konwencji, co musiało rozśmieszać korespondentów, bo kłóciło się z dystansem, ironią i dyskrecją uczuć, które cechowały ich style bycia i pisania. Podobnie słowa przypisywane zakochanym nie padłyby na serio, dlatego W.S. i K.F. mieli jakby mówić z przekorą: „nie, tak byśmy nie powiedzieli, więc mówmy tak, mówmy”. I mówili na przykład: „A gdzie baldachim, Kochanie?” – „Już zamówiłem u najlepszego tapicera w Łomży!”; „Czy pójdziemy kiedyś razem do Teatru Kolejacza?” – „Kochanie, jak możesz w to wątpić!...” (104, 106).



Ludyczność tych *ready mades* emanuje niekiedy szczególną aurą – już raczej nie bawi, ale wzrusza, wyobcowuje, a nawet mocno niepokoi, jak gdyby zmiana kontekstu „przedmiotów gotowych” budziła myśl o nieuchronnym przeznaczeniu rzeczy i ludzi, zbliżonych do siebie sztuką dotyku, patrzenia, igrania z materią i obdarowywania. Tak oddziałuje pocztówka, którą wysłała choremu Filipowiczowi Szymborska, kiedy jesienią 1968 roku przebywała w sanatorium. Do tej wielkanocnej kartki retro poetka dodała życzeniową wizję dotkliwie różniącą się od faktów, przez co wspólny los zaczyna łączyć pisanki, króliki, kwiatki, nieznanne osoby ze zdjęcia oraz W.S. i K.F.

5.9.68

Kornelu! Ten pan wyleczył już sobie nerki, a ta pani wróciła już z sanatorium! Właśnie obchodzą razem święta wielkanocne. Na twarzach ich maluje się wyraz szczęścia i bezpieczeństwa. Ten pan kupił sobie garnitur w NRF-ie, a ta pani ma na sobie kreację własnej roboty: tę bluzkę haftowała podczas długotrwałej kuracji. Te dwa króliki też przywiozła ze sobą, są to króliki wyciążnięte z głowy pana doktora. Mój drogi! [...] Bądź zdrow, miej cierpliwość do lekarzy, bardzo Cię proszę!
Mój kochany – W. (70).



Specyficzną odmianą „przedmiotów gotowych” były w listach Szymborskiej i Filipowicz dołączane do nich prezenty, aktywizujące nie tylko wzrok i dotyk, lecz także inne zmysły korespondentów. Dzięki takim przesyłkom zbliżali się oni bardziej do siebie jako ucieleśnione osoby, stale wymieniające się rolami nadawcy i adresata, ofiarodawcy i obdarowywanego. Słowa z obrazkami, widniejące na kartkach zwierzęta, rośliny, rzeczy mieszały się w tej korespondencji z przedmiotami materialnymi, by razem włączać się w cyrkularną komunikację, wymianę listów jako podarunków. Znaczące są w niej dwie serie, jedna idiomatyczna dla W.S., druga dla K.F.: poetka wysyłała kolaże ukazujące części ciała – niejako ją samą we fragmentach, a w zamian dostawała jedzenie. Odpisując, wyjawiała, że odbiera prezenty jako uobecnienie ofiarodawcy, którego bliskość odczuwa cieleśnie, i odwzajemniała się idiomem serca, zmaterializowaną miłością:

5.10.68

KORNELU!
DZIĘKUJĘ ZA ORZECHY I SARDYNKI. KIEDY OTWORZYŁAM PACZKĘ ZROBIŁO MI SIĘ JAKOŚ CIEPŁO. OŚWIADCZAM CI, ŻE TWOJE LISTY I WSZYSTKO CO OD CIEBIE POCHODZI JEST NAPROMIENIOWANE I JA TO ODBIERAM JAKO OTUCHĘ I W OGÓLE WYDAJE MI SIĘ, ŻE JESTEŚ BLISKO. MÓJ KOCHANY. W.

Między słowami poprzyklejane serduszka, wycięte ze złotego papieru (105).

Kontynuując tę czułą grę, Filipowicz odegra jakby rolę czarodzieja, przesyłając w październiku truskawki, ale i rolę żartownisia, bo będą to truskawki sztuczne, z ilustracji do radzieckiej encyklopedii, jednocześnie zaś wyrazi swoje uczucia:

22 X 68

Kochana Wisławo!

Dziękuję za Twój ostatni kochany list i przesyłam Ci najpiękniejsze truskawki, jakie o tej porze roku można dostać w Krakowie. Są, jak widzisz, nieomalże* jadalne.

* bagatela! Te truskawki mają się tak do prawdziwych – jak Ty z fotografii do Ciebie z Twojego pokoju na 6 piętrze...

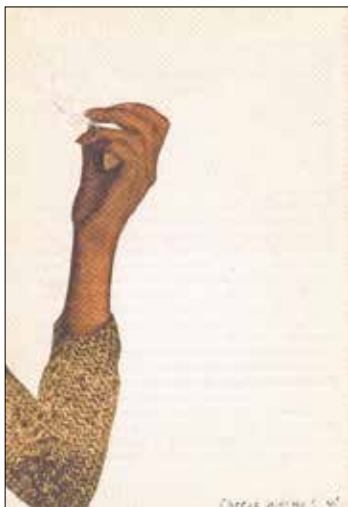
List na odwrocie kolejnej ilustracji wyciętej z Bolszaj Sowietskoj Encyklopedii, przedstawiającej różne odmiany truskawek (125).

Najwięcej cielesnych prezentów podarowała Szymborska Filipowiczowi w okresie długiej rozłąki, spowodowanej pobytem autorki *Do serca w niedzielę* w sanatorium. Wycięte i naklejone na kartkach nogi, oko, dłoń z piórkiem, wszystko w kawałkach, stawały się sposobem przekazywania tego, co nie dało ująć się w słowach: tęsknoty, miłości, pragnienia ciała i lęku o ciało, a zarazem – bo na taki szczególny pomysł wpadła poetka – miarą czasu, który upływał, przybliżając spotkanie:

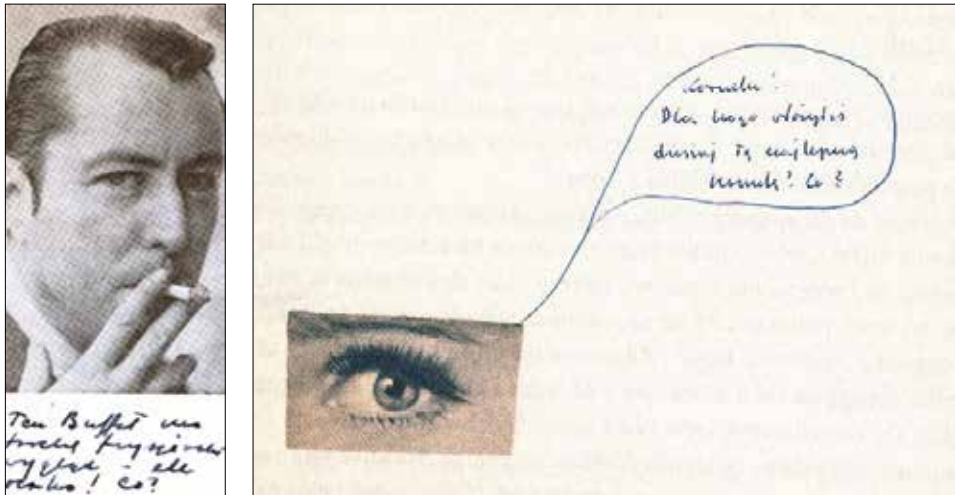
1.11.68

Kochany!

To jest moja pierwsza noga, którą wyciągam już w stronę domu. Kiedy przyślę Ci drugą nogę, będzie to znaczyć, że bezapelacyjnie wracam! i chyba już niedługo to nastąpi! Twoja W. (135).



Zamiast patrzeć na siebie z dystansu, rozłączeni W.S. i K.F. dawali sobie w listach znać, że są blisko, widzą się nawzajem i czule, chociaż i przekornie, do siebie mrugają. „Ten Buffet ma trochę fryzjerski wygląd – ale oczko! Co?” (110) – żartował Filipowicz, a Szymborska podejmowała tę grę, dopisując obok wyklejanki z damskim okiem: „Kornelu! Dla kogo włożyłeś dzisiaj tę najlepszą koszulę? Co?” (170).



Ready mades, kolaże, podarunki, wszelkie serdeczne idiomy ustanawiają w listach Szymborskiej i Filipowicza coś w rodzaju miłosego teatru, w którym powtarzalność i zmienność ról odgrywanych przez korespondentów pozwala im przewyciężać oddalenie dzięki ludyczności przemieniającej się w transgresję. Brak, nieobecność, rozłąka, lęk o drugą osobę są źródłem tych listów, a teatralizacja i przekraczanie granic między różnymi konwencjami i kodami kulturowymi źródło to zasypują, zbliżając do siebie W.S. i K.F., cudownie pomnażając ich istnienie. Od ról przechodzi się tutaj ku życiu:

27.9.68

Kochany Kornelu!

Z dumą donoszę Ci, że wczoraj wystąpiłam przed słuchaczami radiowęzła jako Pchła Szachrajka Brzechwy! W opracowaniu następujące role: Śpiąca Królowna, Kopciuszek, Bułka z Masłem, Lukrecja Borgia, Urszulka Kochanowska, Ofelia, Pasta Kiwi, Bogini Wenus, Baba Jaga, Musztarda Kremaska, Curie-Skłodowska i Sprawiedliwość Społeczna.

Całuję Cię bez zastrzeżeń – Wisława (91).

BIBLIOGRAFIA

- Baranowska M., *Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003.
- Barthes R., *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 2. *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przekład i posł. M. Bieńczyk, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Butler J., *Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, Warszawa 2008.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, przeł. T. Kunz, [w:] *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. i wstęp R. Nycz, Kraków 1998.
- Derrida J., *Che cos'è la poesia?*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12.
- En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, red. C.E. Blackmer, P.J. Smith, New York 1995.
- Filipowicz K., *Co jest w człowieku*, Warszawa 1971.
- Filipowicz K., *Kot w mokrej trawie*, Kraków 1977.
- Garber M., *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York 1992.
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
- Judovitz D., *Unpacking Duchamp: Art in Transit*, Berkeley 1995.
- Kott J., *Płęć Rozalindy. Interpretacje. Marlow, Szekspir, Webster, Büchner, Gautier*, Kraków 1992.
- Milne E., *Letters, Postcards, Email: Technologies of Presence*, New York 2010.
- Szyborska W., *Kolaże*, Kraków 2014.
- Szyborska W., *Koniec i początek*, Warszawa 1975.
- Szyborska W., *Ludzie na moście*, Warszawa 1986.
- Szyborska W., *Poczta literacka czyli jak zostać (lub nie zostać) pisarzem*, wybór i układ tekstów T. Walas, oprac. graf. A. Dudziński, Kraków 2000, s. 5–6.
- Szyborska W., *Sól*, Warszawa 1962.
- Szyborska W., *Sto pociech*, Kraków 2019.
- Szyborska W., *Wszelki wypadek*, Warszawa 1972.
- Szyborska W., Filipowicz K., *Listy. Najlepiej w życiu ma Twój kot*, Kraków 2016.
- Tucker T.D., *Derridada: Duchamp as Readymade Deconstruction*, Lanham 2010.
- Wright G.T., *The Poet in the Poem: The Personae of Eliot, Yeats, and Pound*, Berkeley 1974.

Dorota Wojda – dr hab., prof. UJ, adiunkt, historyczka i teoretyczka literatury. Zajmuje się pisarstwem modernizmu i postmodernizmu, praktyką i teorią interpretacji, postkolonializmem, kulturą popularną oraz oddziaływaniem literatury na rzeczywistość. Autorka książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 1996) oraz *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (Kraków 2015). Obecnie pracuje nad książkami *Poezja epistolarna. Od komunikacji do performatywności* oraz *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. Adres e-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

Dorota Wojda – Ph.D., assistant professor at, historian and literary theorist. Deals with the writing of modernism and postmodernism, practice and theory of interpretation, postcolonialism, popular culture and the impact of literature on reality. Author of the books *The Silence of the Word. On poetry by Wisława Szymborska* (Krakow 1996) *Polish Scheherezade. The Same and the Other from the Postcolonial Perspective* (Krakow 2015). Currently working on books *Epistolary Poetry. From Communication to Performativity* and *Golden Dust. The Fantasy and Gnosis of Bolesław Leśmian*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail address: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

