

# Jan Józef Lipski

---

## Miron widziany przeze mnie

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (12), 143-153

---

1991

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jan Józef Lipski*

## **Miron widziany przeze mnie**

Lato roku 1949 zdawało się być pogodne: w pięknym, lipcowym słońcu otwartą właśnie Trasą W–Z, tunelem, nowym wiaduktem maszerowały masy młodzieży w jednolitych już mundurach organizacyjnych od roku zjednoczonego ZMP, skandując okolicznościowe hasła, tego roku głównie „Stalin — Bierut — Rokossowski”, a z gigantofonów brzmiało właśnie przemówienie ostatniego z tej trójki, nowego marszałka Polski.

Kawiarnia z ogródkiem na wymarłym dziś placu Mariensztackim stała się na parę miesięcy letnim salonem, w którym spotkać można było *toute Varsovie*. Gdy siedziało się tam po południu, popijając orzeźwiające napoje i kawę, patrząc na świeżutki, przedwczoraj otynkowane kamieniczki, mogło się przez parę chwil wydawać, że oto — po długiej drodze przez mękę — otwarły się drzwi Utopii i przeszedłszy przez nie znaleźliśmy się tu właśnie, na Mariensztacie. Było już po zjeździe szczecińskim, a co dla mnie osobiście też nie było bez znaczenia: po likwidacji „Nowin Literackich”, gdzie debiutowałem i już trochę zdążyłem się zadomowić. Na pożegnanie Edward Csató powtórzył ponury, maciejowicki *bon mot* Kościuszki, nieraz co prawda podawany w wątpliwość przez historyków, ale tym razem wbijający się w pamięć na wiele lat. Ale tymczasem siedziałem zajadając lody w parooosobowym towarzystwie: z Ficowskim, Stillerem, może był jeszcze ktoś. Podeszło dwóch ludzi — młodych, ale

jednak z pewnością starszych ode mnie. Jurek i Robert znali ich, ja nie. Białoszewski i Czachorowski.

Znałem *Fioletowy gotyk* Mirona, a przede wszystkim jego piękny, choć przez autora wkrótce zapomniany i zdradzony poemat *Jerozolima*. Kto to Czachorowski — jeszcze nie wiedziałem.

To ich podejście do stolika chyba doraźnie nam się przydało, choć zresztą nie pamiętam tej pierwszej rozmowy. Ale my trzej — tak jak wtedy siedzieliśmy — nie byliśmy tak jak ci dwaj impregnowani na to wszystko, co niósł ze sobą ostatni numer „Kuźnicy” czy „Odrodzenia”, a choćby nawet „Nowych Dróg”, piszących o sprawach kultury. Miron i Swen żyli w zupełnie innym, swoim własnym świecie (czy raczej w swoich własnych światach). Wtedy jeszcze byli nie tylko dużo bliżej siebie, niż po paru latach — ale i ich twórczość dzieliło mniej niż później. Jak to bywa z wypadkami bardzo ścisłej młodzieńczej symbiozy, żaden filolog już nie dojdzie, który co zawdzięczał drugiemu. Może gdyby pozostały jakieś rękopisy... Ale myślę, że z tych najdawniejszych czasów ocalało ich bardzo niewiele. W tym środowisku obowiązywała pewna, prawie zliturgizowana obyczajowość, do której należało też palenie rękopisów z okresu już przewyciężonego. Mówiło się o tym w tonie tajemnicy i grozy. To też „obowiązywało”.

W tym środowisku... O Mironie, szczególnie „wczesnym”, trudno pisać izolując go ze środowiska, choć to przecież poeta „osobny”. Kto do tego środowiska należał? Uszereguję tych ludzi z mojej własnej perspektywy, choć wiem, że np. Hering był dla Mirona kimś nieporównanie ważniejszym niż Choiński, natomiast mój punkt widzenia musiał być inny.

Zacznę od Bogusia Choińskiego, któremu należy się ciepłe i odrobinę obszerniejsze wspomnienie niż innym, choćby dlatego, że został jakoś zepchnięty w niepamięć. Znałem go bardzo blisko i długo, ale nie wiem, jaki był jego prawdziwy życiorys, bo Boguś lubił mistyfikować. Czy to prawda, że ranny w głowę w roku 1945 nie zgodził się na operację czaszki, co powodowało nieustanne zagrożenie życia? Nie wiem... Boguś był, moim zdaniem, utalentowanym poetą. Opóźnienie debiutu po przełomie 1956 roku spowodowało katastrofę: gdyby jego tom ukazał się jednocześnie z *Obrotami rzeczy* — niewątpliwie nie przyćmiłby ich blasku, ale Boguś pozostałby poetą liczącym się w panoramie pokolenia. Nie każdy zdaje sobie sprawę, co to za pokolenie. Wyliczę ich alfabetycznie: Baczyński, Białoszewski, Czachorowski, Ficowski, Gajcy, Herbert, Karpowicz, Różewicz, Szymborska, Wirpsza. W rezultacie

„spóźniony” tomik Choińskiego został odrzucony przez wydawcę, a autor „złamał pióro”, jak to się dawniej pisało. Zostało po nim niewiele: trochę piosenek (m. in. o kochasiu, który poszedł w siną dal, tekst pisany z Jankiem Gałkowskim), świetna przeróbka *Króla Ubu* Jarry’ego dla „Stodoły” (też z Gałkowskim), której inscenizacja (Biczycykiego) była jednym z największych wydarzeń teatralnych okresu popaździernikowego, mimo że był to zespół amatorski. Mniej udany był ich spektakl o Chagallu, też w „Stodole”. Jeszcze parę miniatur wystawionych w Teatryku na Tarczyńskiej i parę felietonów w prasie młodzieżowej czasów stalinowskich, w których Boguś przemyczał, Bóg wie jakim cudem, poetyckie purnonsensowe motywy. Umarł przedwcześnie, prawie 10 lat temu.

Jan Gałkowski, przyjaciel Jurka Ficowskiego z konspiracji akowskiej i Pawiaka, później współautor (z Choińskim) *Króla Ubu* i licznych piosenek, autor tekstów wielu innych.

Jerzy Ficowski, zawsze luźniej z tym środowiskiem związany, jakby się trochę od niego dystansował — ale i on tu powinien być wymieniony. Lech Emfazy (tak!) Stefański, tłumacz Ronsarda, malarz, autor jednej powieści dla dzieci, w końcu parapsycholog czy też psychotronik. On wraz z Choińskim — i przede wszystkim z Białoszewskim — tworzyli repertuar Teatryku na Tarczyńskiej.

Stanisław Prószyński, kompozytor, znany głównie z muzyki dla młodych odbiorców, dla teatrów lalek, któremu Teatryk na Tarczyńskiej zawdzięczał interesującą „oprawę muzyczną”, a właściwie coś znacznie więcej; kolekcjoner pozytywek i tym podobnych grających mechanizmów. Po którymś z wieczorów na Tarczyńskiej pojechaliśmy gromadą — był tam i Miron, który kolekcję już znał — z winem do niego na Mokotów. Jedyne raz oglądałem i, co ważniejsze, osłuchiwałem jego kolekcję. Pozostało mi niezwykle wspomnienie i oczarowanie.

Ludwik Hering, chyba najbliższy z przyjaciół Mirona, w każdym razie chyba ten z przyjaciół, któremu Miron (poza odległymi latami przyjaźni ze Swenem) szczególnie dużo zawdzięczał jako artysta. Hering — „Lu” z próz Mirona — nie stworzył w swym życiu wiele, należąc do ludzi, którym jakaś niezrozumiała bariera psychiczna uniemożliwia stworzenie dzieła adekwatnego do ich wewnętrznych możliwości. Ciekawy, subtelny interpretator, pełen inwencji; z Mironem rozumieli się zawsze świetnie, na zasadzie jakiegoś duchowego rezonansu.

Córka Heringa, Ludmiła Murawska, plastyczka, obdarzona czymś

więcej niż talentem aktorskim, bo osobowością aktorską, mimo że „amatorka”. Umiała narzucać poczucie konieczności swej gry, gdy „przedstawiała” sobą, wcielała się w cudze teksty, i dla wielu pewnie istnieje do dziś wyłącznie jako współtwórczyni „Teatru Osobnego” Mirona — do tego stopnia, że można by pytać, czy miała wówczas swoje „osobne” życie.

Leszek Soliński, wieloletni współlokator Mirona, malarz, którego znam od dawna, ale czy dobrze? W każdym razie niewiele miałbym o nim do powiedzenia.

Inni pojawili się później, w dwóch falach: najpierw fala z okresu Teatryku na Tarczyńskiej, a później z czasów mieszkań Mirona na placu Dąbrowskiego i ulicy Lizbońskiej.

Prehistoria tego środowiska — to lata okupacji, a więc wszystko tonie w mroku. Jest mało znana, mimo że Miron i Swen organizowali wtedy imprezy literacko-artystyczne, a w pamiętnikach i opracowaniach historycznych niemało już pisało się o podziemnym życiu kulturalnym w Warszawie. Ale ten jego wycinek jakoś uchodzi uwadze. Znałem tylko jednego człowieka, który na własne oczy widział te wieczory, a co więcej, przechował ich programy (dwa? a może tylko jeden?). Był to mój przyjaciel — polonista, późniejszy edytor *Dzienników* Żeromskiego i autor monografii biograficznej o młodym Żeromskim, Jerzy Kądziela. Sądzę, że przechowały się w archiwum domowym, nad którym po śmierci ojca sprawują pieczę jego synowie.

Z tego okresu pochodziły też niektóre znajomości Mirona i Swena, już zamierające gdy ich poznałem (np. Irena Prudilówna, pierwsza żona Jerzego Grygolunasa, też w swoim czasie pisząca wiersze, niektóre niezłe). Tak mniej więcej przedstawiało się to środowisko. Mówiło się tam prawie wyłącznie o sztuce i poezji — i poezją oraz sztuką się żyło. Ale w przypadku Mirona było to coś trochę innego. O sztuce, zarówno przez małe, jak wielkie „S”, mówił raczej mało, natomiast zawsze fascynowały go postaci ludzi, ich mówienie, zachowania się słowne i pozasłowne w różnych sytuacjach, interakcje między nimi zachodzące, happeningi reżyserowane przez przypadek, ten cały swoisty teatr *dell'arte* codzienności (ale nie „peryferyjności”, jak chce Sandauer; może dla niego to „peryferyjność”, ale na pewno nie dla Mirona).

Spotykaliśmy się to po kawiarniach (rzadziej), to w mieszkaniach: u Mirona na Poznańskiej, gdy już drogi Mirona i Swena rozeszły się; w Kobyłce (gdzie kiedyś razem mieszkali), u Swena.

Kobyłka — to cały rozdział historii środowiska. Wspólne sprawy, lektury, perypatetyczne dyskusje, rozmowy przy bardzo mocnej herbacie lub rzadziej kawie. Piszcząca bieda, właściwie nędza — i uczyty, gdy wpadły jakieś pieniądze. Alkoholu w Kobyłce pijało się niedużo — i to raczej wino (bywało często, że owocowe, bo tańsze) niż wódkę. A jadło się różnie: od niczego — do takich dziwactw kulinarnych (to mi zapadło w pamięć!), jak winogrona na kanapce z tatarem. A rozmowy... Był to czas dna socrealizmu. Uczestnicy sympozjów w Kobyłce nie tylko nie doznali żadnych pokus, by się do niego dołączyć, ale, prawdę mówiąc, nie bardzo nawet zauważali, co się wokół nich w czasopismach i wydawnictwach dzieje. To nie liczyło się, nie istniało. Zupełne ignorowanie rzeczywistości, włącznie z honorariami, stypendiami itp., dostępnymi raczej dla tych, którzy mieli mniej pogardliwy stosunek do owej ponurej zabawy. Po prostu Miron, Swen, Boguś i inni nie publikowali. To znaczy prawie nie publikowali — bo Miron np. pracował pewien czas jako dziennikarz w „Expressie”. Pisał tam jakieś reporterskie drobiazgi i warto by dziś temu się przyjrzeć. Ale wtedy nie mówiło się też i o tym. To, że trzeba piórem zarabiać, choćby przy tym nie prostytuując się, uchodziło za okoliczność wstydliwą. W sprawach sztuki, poezji, pisania w całym tego słowa znaczeniu — obowiązywał bezwzględny nonkonformizm. Kobyłkę znałem trochę jeszcze z Mironem, ale głównie już bez Mirona. Natomiast pojawił się tam w pewnym momencie Sandauer. Spieraliśmy się o Miłosza (Sandauer twierdził, że *Dziecię Europy* to swego rodzaju fantastyka, gdyż istota nowej wiary polega wyłącznie na cynicznym kamuflażu postaw), rozważaliśmy wspólnie, czyby w pracowni graficznej ASP nie udało się wydrukować bez cenzury szkicu Sandauera o treści i formie. Mój Boże!...

Ale już wówczas Sandauer osobno spotykał się z Mironem (znał go dłużej, to on drukował kiedyś *Fioletowy gotyk* w „Odrodzeniu”) — a osobno ze Swenem. Przyjaźń między Mironem i Swenem minęła już, pozostała nawet jakby pewna niechęć. Interesowali się zresztą swymi kolejami i później. Kiedy Swen był ciężko chory po strasliwym pobiciu przez pewnego literata, swojego kolegę, Miron serdecznie dopytywał się o jego zdrowie. Ale to już niczego naprawić nie mogło.

Gdy zaczął się Teatr na Tarczyńskiej — już dawno chodzili zupełnie różnymi drogami. Ale właściwie również Swen miał swój udział w tym teatrzyku. O ile pamiętam, to on zaszczerpił w środowisku ideę inscenizacji poetyckich miniatur. Ale realizowali ją już inni: Miron, Boguś,

Lech Emfazy. Kiedyś, gdzieś około 1951 roku, zastanawialiśmy się ze Swenem, czyby nie wystartować z takim teatrzykiem w mieszkaniu mych rodziców, ale pomysł był za wczesny. Nie było to jeszcze ani możliwe, ani bezpieczne.

Indywidualność artystyczna Mirona, a nawet krócej: indywidualność Mirona — przyćmiewała współtowarzyszy i zdominowała pamięć o tym ewenemencie. Niemniej jednak teatrzyk był dziełem zbiorowym, co nie przeszkadza, że każdy z jego twórców był twórcą indywidualnym. Zresztą tak się składa, że może najmniej tyczy to właśnie Mirona, który z wielką lojalnością podkreślał rolę inspiracyjną Heringa. Ale zarazem to właśnie Miron przyczynił się do tego, że nazwiska Choińskiego i Stefańskiego znikły ze zbiorowej pamięci o tym teatrzyku. Miron, który przede wszystkim ukształtował wyobrażenia, a nawet wiedzę o Teatrze na Tarczyńskiej, z właściwym poetom egotyzmem widział tylko swój Teatr Osobny, a nie rzeczywistość taką, jaka naprawdę była. W tej rzeczywistości — choć nie w świadomości Mirona — Choiński i Stefański istnieją na podobnych prawach jak on, mimo że ani talentem, ani osobowościami artystycznymi mu nie dorównywali. Recenzowałem kiedyś w „Twórczości” na gorąco cały ich kilkuspoktalowy program. To prawda, że Miron tam się wyróżniał, ale i u niego nie wszystko było bezwzględny arcydziełem. Moim zdaniem, sąsiedztwo utworów Choińskiego i Stefańskiego nie przynosiło mu wstydu.

Ale poeci prawie zawsze wolą „osobność” od kolektywności, choćby aż tak federacyjnej, jak to było na Tarczyńskiej. Wspólnota artystyczna dolegała Mironowi od początku, chociaż była przede wszystkim sąsiedztwem (podczas gdy rzeczywista wspólnota z Heringiem nie dokuczała mu). Wcześniej więc dążył do „wyośobnienia” się. Po pewnym czasie udało mu się tego dokonać.

Miron, przy całym swym egotyzmie poety, był uroczym, miłym partnerem spotkań towarzyskich i rozmów. Otwarty na ludzi, rozmówców, zarówno przypadkowych, jak i przyjaciół — bardzo uważnie słuchał tego, co mówią, myślał o tym, należał bowiem do twórców, dla których sztuka rodzi się, po części przynajmniej, z owego intymnego przeważnie zetknięcia się słów i interakcji międzypersonalnych, stanowiącego elementarną podbudowę wszelkiego życia zbiorowego. Sztuka Mirona jest bowiem w tym sensie sztuką w znacznym stopniu „społeczną”, jeśli tak określić można jej zakorzenienie w obyczaju (przede wszystkim językowym) i w odstępstwach od niego, w konkretnym czasie wraz z jego

realiami, w konkretnym środowisku, dającym się opisać np. przez wyliczenie tworzących je osób. A że w ten sposób powstawały dzieła oryginalne, awangardowe — to już tajemnica Osoby i Sztuki.

Taka konstytucja osobowości twórczej jest jednak — jak wspomniałem w poprzednim ustępie — niezwykle korzystna dla tych, którzy odczuwają potrzebę obcowania z artystą klasy Mirona. A Miron potrafił być nie tylko uważnym słuchaczem i obserwatorem, przetwarzającym nieustannie to, co widział i słyszał, na teatr słów, ale i współczującym człowiekiem. Pytanie, czy jego sztuka byłaby w ogóle taka, jaka jest, bez pewnej dozy współczującej emocjonalności. Toteż zawsze otaczało go ewoluujące przez lata środowisko ludzi zafascynowanych i poetą, i kto wie, czy nie bardziej jeszcze — człowiekiem, osobą.

O ile lata 1949–1955 były okresem moich nie bardzo częstych (ze Swenem i Bogusiem spotykałem się znacznie częściej), lecz jednak systematycznych spotkań z Mironem — to Teatr na Tarczyńskiej wchłonął mnie na pewien czas. Nie w tym sensie, bym coś tam swojego dodał (choć być może, że z nieustannych dyskusji także coś i dla twórców Teatru wynikało) — ale po prostu wówczas właśnie to najbardziej mnie wciągało i chciałem tam być.

A przez Tarczyńską przewalały się tłumy: od przedpaździernikowo buntującej się młodzieży studenckiej i artystycznej, przez pisarzy, malarzy, aktorów, humanistów o różnych zainteresowaniach — aż po Sokorskiego (wymieniam go, bo bądź co bądź był przecież w tym właśnie czasie ministrem Kultury i Sztuki). Mikrowidownia uwidocznia lepiej niż wielkie sale teatralne to, co jest socjologią teatru; nie tylko z powodu kameralności, intymności kontaktu — ale po prostu widać wtedy, jak scena i widownia wzajemnie grają wobec siebie. Miron miał w tej sprawie ogromne wyczucie i intuicję, sądzę, że większą niż jego partnerzy. Nie uzależniał zresztą swojej sztuki w żadnej mierze od reakcji publiczności, jakakolwiek by była: znakomita czy byle jaka. Pamiętam wieczór z Eichlerówną w roli głównej na widowni. Na tym spektaklu nie teoretycznie, ale faktycznie widownia była drugim wymiarem teatru.

Gdy Miron przeprowadził się później do „Hybryd” na Mokotowską — to już nie było to, chociaż *Osmędeusze* to spektakl, który zapadał w pamięć. Tu notabene Miron najbardziej zbliżał się do tradycji ekspresjonizmu, co budziło we mnie dodatkowe zainteresowanie. Ale to już jakby inny teatr i inna atmosfera. (W tym czasie przybył Mironowi



nowy przyjaciel, choć na krótko, bo Jan Lebenstein wyjechał wkrótce do Paryża.) A więc nie odczuwałem już tej potrzeby przychodzenia tam co dzień lub prawie co dzień. I później Teatr Osobny, w nowym mieszkaniu Mirona przy placu Dąbrowskiego, już tej atmosfery nie odnowił. Czulo się to również w wymiarze sztuki: teatr Mirona stał się w pewnym stopniu hieratyczny, a warsztat, który na Tarczyńskiej odbierało się prawie jak żywiołowo, z poczuciem humoru — choćby makabrycznego — tworzoną improwizację (mimo że nic w tym nie było z *comedia dell'arte*) tu stawał się liturgią u ołtarza Sztuki. Nikt nie musi przekonywać mnie do wartości artystycznych tego teatru, ale wolałem Tarczyńską.

Ze środowiskiem Teatrzyku na Tarczyńskiej wiąże się pewien drobny epizod, który byłby zabawny, gdyby nie ponura sceneria wydarzenia. W pewnym momencie — było to po uprowadzeniu, a jak się później okazało i po zamordowaniu Bogdana Piaseckiego — zaczęto przesłuchiwać grono twórców z Tarczyńskiej. Przyczyną była asocjacja detektywistyczna: któreś z kolei wezwanie do złożenia okupu ukryte było w pudełku od zapalek, a programy Teatru na Tarczyńskiej (nie wszystkie) też wkładane były do pudełek po zapalkach, oklejanych kolorowym papierem (jedno z takich pudełek przechowuję do dziś). Potem okazało się, że Choiński miał kiedyś bagnet włoski podobny do tego, jakim zabito biednego chłopca. Doszły jeszcze do tego anegdota ilustrujące makabryczny aspekt poczucia humoru części przynajmniej tego środowiska. No, ale w końcu sprawa wygasa. Miron średnio to znosił.

Przyszło wreszcie do wydania debiutanckiego tomiku Mirona, *Obrotów rzeczy*. Jego nazwisko miało już w tym czasie duży rozgłos. Jednym z elementów tego rozgłosu była pamiętna kolumna pięciu debiutów w „Życiu Literackim”, co oczywiście wprowadzało w błąd, bo dwaj naprawdę wielcy poeci, Herbert i Białoszewski, tylko w cudzysłowie mogli być nazwani „debiutantami”: obaj startowali jeszcze przed zjazdem szczecińskim, chociaż później zamilkli. Zbyszek jeszcze przez pewien czas miał oparcie w „Tygodniku Powszechnym”, Miron — żadnego. Obaj należeli też do innego pokolenia literackiego niż trzej pozostali. A i rangi już wówczas nie były te same. Opiekę nad wydaniem zbioru wierszy wzięł w swe ręce Sandauer. Niezależnie od tego, co sądzi się o nim jako o człowieku i krytyku (bo i jako krytyk, pilnujący od dawna, by posiadać zezwolenie na odstrzał, budzi rozliczne wątpliwości) — trze-

ba powiedzieć, że to on miał najczęściej rację przy ustalaniu pozytywnej hierarchii zjawisk i nazwisk literackich. W „Kuźnicy” pokładano się ze śmiechu, gdy Sandauer, jeszcze w latach czterdziestych, wyliczył trzy największe nazwiska okresu międzywojennego: Gombrowicz, Schulz, Witkiewicz... Oczywiście, wiedział to nie tylko on. Błoński, Flaszen, Puzyna — wówczas studenci — też zdawali sobie z tego sprawę, a i w niektórych kręgach młodzieży warszawskiej, w tym między innymi dla mnie, była to hierarchia oczywista. No i również tym razem Sandauer był jednym z pierwszych, którzy zauważyli rangę Mirona, a miał tak wysoką pozycję w życiu literackim, że jego patronat torował drogę. W rezultacie, jak wiemy, wyboru z twórczości Mirona dokonał Sandauer, a nie sam autor, jak to przeważnie bywa. Była to trochę dziwna próba stworzenia w Polsce instytucji ideowo-artystycznego agenta literackiego, będącego zarazem czymś w rodzaju mecenasa, a nawet suwerena. I wyszły *Obroty rzeczy*. Sandauer zrezygnował z pierwotnego tytułu: *Słowa dodawane do rzeczy*, który uczyniłem nagłówkiem swej recenzji z tomiku Mirona, drukowanej w „Twórczości” — gdyż tytuł ten dobrze, jak sądzę, wskazuje dominantę zbioru.

Jak ogromny był to sukces — świadczy między innymi prawie natychmiastowe drugie wydanie, co rzadko zdarza się tomikom poezji, nie mówiąc już o licznych entuzjastycznych recenzjach. Prawie od razu *Obroty rzeczy* weszły do nieoficjalnego kanonu współczesnej klasyki.

Co prawda nie wszyscy tak tomik ów przyjęli i sam miałem okazję użerać się między innymi o Mirona z Żółkiewskim, ale to naprawdę nie ma znaczenia, bo ten znakomity socjolog literatury był głuchy jak pień na poezję.

Można powiedzieć, że utorowanie drogi Mironowi było niewątpliwą zasługą Sandauera, szczególnie w sytuacji niekompetencji ówczesnych administratorów życia kulturalnego i wciąż z trudem przewyżnianych przesądów ubiegłego okresu. Ale towarzyszył temu, niestety, koncept pseudostrategiczny, który przyniósł więcej strat niż korzyści. Sandauer z miną Napoleona zapowiadał uderzenie centralne, masywne — Mironem. A gdy zostałaby przełamana linia oporu, wtedy dopiero nastąpić miało drugie uderzenie. W tym celu hamował ukazanie się tomiku Czachorowskiego, którego wówczas jeszcze cenił. Jak mi się zdaje, przyczynił się też do odrzucenia tomiku Choińskiego, czego jednak nie mogę być zupełnie pewny. Oczywiście, taka strategia oparta była na swego rodzaju mitomanii, jej kontekst stanowiły jednak realia

wynikające z wpływu na decyzje wydawnicze. Łączyło się to nie tylko z krzywdą osobistą Czachorowskiego i Choińskiego, na co można by nie zwracać uwagi, gdyż tworzenie hierarchii artystycznej i kanonów epoki nie może mieć charakteru charytatywnego, lecz musi wynikać ze zgodnych z sumieniem ocen krytyki — ale, jak sądzę, było dużą stratą właśnie dla poezji. Ktokolwiek rozumie, jak subtelnym instrumentem jest poeta, ten wie, że zainscenizowanie niekorzystnych warunków startu (co Czachorowski zauważał i bardzo przeżywał) może przynieść trudne do przewidzenia skutki i deformacje.

Ale Miron nie odegrał roli w tworzeniu tej „strategii”, choć może i orientował się w niej. Niemniej jednak sytuacja ta ostatecznie po-grzebała nawet ślady starej przyjaźni.

Po intensywnym okresie Teatru na Tarczyńskiej, „Hybryd” i wreszcie Teatru Osobnego na placu Dąbrowskiego (pamiętajmy, że w pierwszym i trzecim przypadku chodzi o normalne, warszawskie ciasne mieszkanie) — rzadziej już widywałem Mirona. Na pewien — krótki — czas utraciłem też kontakt z jego poezją, co wynikało niewątpliwie z tego, że od początku miałem do niej stosunek zbyt „ontologiczny”, a za mało „lingwistyczny”. Zresztą nie będę tu rozwijał tego wątku. Na plac Dąbrowskiego zachodziłem rzadko, na Lizbońskiej bywałem częściej. Czasami pośredniczyłem w tamtych latach między Mironem a polonistami, na przykład gdy Maria Renata Mayenowa tworzyła w IBL archiwum nagrań autorecytacji poetów lub gdy pisząca pracę magisterską o Mironie — i uwielbiająca jego twórczość — Agnieszka Kostrzemska szukała osobistego z nim kontaktu. Z tego ostatniego spotkania wynikła przyjaźń, trwająca już do końca życia Mirona. Pamiętam go prowadzącego pod rękę Agnieszkę jako pannę młodą do ślubu przez ulice Warszawy, gdy zamówiona taksówka nawaliła (był jej świadkiem). W ostatnim okresie naszej przyjaźni znowu częściej do Mirona wpadałem, już na Lizbońską. Spotykało się tam nowe, ale dobrze mi już znane osoby: Agnieszkę, Sobolewskich, Malinę Gamzyk, Grację Kerényi, gdy bawiła w Warszawie — i innych. Na Lizbońskiej Miron nie czuł się „swojo”. Pod tym względem jeszcze nieźle było na placu Dąbrowskiego. Jego twórczość, tak trudna do rodzajowo-gatunkowego sklasyfikowania, ma wyraźny (i ważny!) aspekt kroniki osobistej. Okres Lizbońskiej nie wypada tam najgorzej, ale jednak Miron trochę na siłę chciał wcielić rzeczywistość wieżowca, w którym mieszkał, w swój świat wewnętrzny. Akurat tu niezbyt mu można wierzyć.

W tych latach często słuchaliśmy razem muzyki. Łączyło nas uwielbienie przede wszystkim dla Händla. Miron miał bardzo dużą płytotekę, wydawał na nią pieniądze nawet wtedy, gdy ich jeszcze nigdy nie miał. Dziś już pewnie nikt nie odtworzy jej zawartości, a szkoda.

W roku 1975 Miron zaskoczył mnie jak nigdy. Warto tu powiedzieć, że trudno było znaleźć w kręgu mych przyjaciół i znajomych drugiego aż tak pozbawionego wszelkich zainteresowań politycznych człowieka. Nie zajmował się tym zupełnie, ignorował tę sferę rzeczywistości w sposób aż absurdalny i nie chciał nic na te tematy wiedzieć. Ale w końcu roku, gdy po Warszawie krążyły listy w sprawie zmian w Konstytucji, wpadłem i do niego, wiedząc z góry, że wrzusi ramionami i zmieni temat. Miron przeczytał uważnie i powiedział zdziwiony: „A czy takiego tekstu można nie podpisać?” — i sięgnął po długopis. Była to któraś z list dodatkowych. Nie zauważyłem, aby została gdzieś opublikowana, ale może przeoczyłem. Jeśli nie była ogłoszona — gdzie jej szukać? Chyba w archiwum po Jerzym Andrzejewskim.

Miron dużo chorował w swym życiu. Prowadził tak zwany, nie bez racji, „niezdrowy tryb życia”. Bez przerwy leżał na tapczanie czy po prostu w łóżku, choć nie musiał. Żył nocami, spał dniami. Dużo używek. Miał nawet krótki okres, gdy pijał (i przedtem, i potem nie lubił i nie pijał alkoholu, najwyżej trochę wina). Było to w czasie, gdy mieszkał jeszcze na placu Dąbrowskiego, więc mało mam na ten temat do powiedzenia, bo rzadko wówczas widywaliśmy się. Potem przyszła gruźlica, z trudem zaleczona, i w końcu choroba serca. Jak wiemy — pierwszemu zawałowi zawdzięczamy temat jednej z jego książek, trzeci zaś przyniósł mu śmierć. Chciałem Mirona odwiedzić w „moim” szpitalu, w Instytucie Kardiologii w Aninie, lekarz nie pozwolił mi jednak na to uważając, że w jego stanie wszelkie, nawet lekkie i pozytywne wzruszenia mogą być groźne. Wkrótce potem Miron wypisał się na własne żądanie, co zdziwiło mnie. Na zawsze wypisał się.

Myślę, że nie spotykaliśmy się ani za często, ani za rzadko — z wyjątkiem tych właśnie okresów w jego życiu, w których może bym się mu przydał, to znaczy gdy był chory na gruźlicę, a później na chorobę wieńcową. No, ale w tym drugim okresie sam miałem różne kłopoty...