



Paweł Bem

Mateusz Antoniuk

João Dionísio

Daniel Ferrer

Jean Bellemin-Noël

lato 21 2020

Poetyka i genetyka (tekstów)

Kilka lat temu ukazała się w Polsce bardzo ważna książka Pierre'a Marca de Biasi „Genetyka tekstów” – książka, co trzeba stwierdzić jednoznacznie – paradygmatyczna, opisująca podstawowe zasady uprawiania krytyki genetycznej, jej rolę we współczesnej humanistyce, perspektywy jej rozwoju i także jej czysto pragmatyczne znaczenie społeczne. Ta praca stała się w krótkim czasie jednym z podstawowych punktów odniesienia dla wszystkich badaczy zajmujących się czy uprawiających w krytykę genetyczną. To właśnie dlatego w zbiorze prezentowanych tu prac stanowi ona oś, wokół której skoncentrowana jest refleksja na temat współczesnej poetyki.

Redaktor naczelny

Tomasz Mizerkiewicz

Redaguje zespół:

prof. dr hab. Tomasz Mizerkiewicz, prof. dr. hab. Ewa Kraskowska,
prof. dr hab. Joanna Grądział-Wójcik, prof. UAM dr hab. Agnieszka Kwiatkowska,
prof. UAM dr hab. Ewa Rajewska, prof. UAM dr hab. Paweł Graf, dr Lucyna Marzec,
dr Joanna Krajewska, dr Cezary Rosiński, mgr Agata Rosochacka

Redaktorzy wydawniczy:

Agata Rosochacka

Redaktorzy językowi

Cezary Rosiński – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Rada naukowa

prof. dr hab. Edward Balcerzan (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań)

prof. Andrea Ceccherelli (Uniwersytet Boloński, Włochy)

prof. dr hab. Adam Dziadek (Uniwersytet Śląski, Katowice)

prof. Mary Gallagher (University College Dublin, Irlandia)

prof. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University, Stany Zjednoczone)

prof. dr hab. Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński)

prof. dr hab. Anna Łebkowska (Uniwersytet Jagielloński, Kraków)

prof. Jahan Ramazani (University of Virginia, Stany Zjednoczone)

prof. Tvrtko Vukovic (Uniwersytet w Zagrzebiu, Chorwacja)

Korekta

Marlena Roszkiewicz – polska wersja językowa

Thomas Anessi – angielska wersja językowa

Sekretarz redakcji

mgr Gerard Ronge

Projekt okładki i znaków graficznych: Patrycja Łukomska

Na okładce: *Paysage aux deux figures (Landscape with Two Figures)*, 1908, Pablo Picasso

Adres redakcji: 61-701 Poznań, ul. Fredry 10

Wydawca: Wydział Filologii Polskiej i Klasycznej UAM w Poznaniu

„Forum Poetyki | Forum of Poetics” lato 2020 (21) rok V | ISSN 2451-1404

© Copyright by „Forum Poetyki”, Poznań 2020

Redakcja nie zwraca materiałów niewykorzystanych, zastrzega sobie również prawo do ich ewentualnego skracania oraz zmiany proponowanych tytułów.

fp@amu.edu.pl | fp.amu.edu.pl

wstęp	Adam Dziadek, <i>Poetyka i genetyka (tekstów)</i>		s. 4
teorie	Paweł Bem, <i>Ton manuskryptu.</i> <i>Literatura – edycja – życie</i>		s. 8
	Daniel Ferrer, <i>Światy możliwe, światy fikcyjne,</i> <i>światy skonstruowane a proces genezy</i>		s. 30
przekłady	Jean Bellemin-Noël, <i>Tekst i przed-tekst.</i> <i>Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)</i>		s. 54
praktyki	Mateusz Antoniuk, <i>Poetyka, genetyka, praca.</i> <i>(O sztuce rymotwórczej)</i>		s. 74
	João Dionísio, <i>Wariacja i reguły gry</i> <i>w Stopniach na Parnas</i>		s.100
	Michalina Kmieciak, <i>Engramy ciała: poetyka notek bólowych</i> <i>zachowanych w archiwum Aleksandra Wata</i>		s.114
	Maciej Tramer, <i>Bez brudnopisu.</i> <i>Układanie Baczyńskiego</i>		s.130
	Dariusz Pawelec, <i>Pomarańcze na drutach Witolda Wirpszy.</i> <i>Kłopoty z rozumieniem eksperymentu</i> <i>prozatorskiego w świetle przed-tekstu</i>		s.146
	Sławomir Buryła, <i>Czarny potok i archiwum</i>		s.160

Poetyka i genetyka (tekstów)

Adam Dziadek

ORCID: 0000-0003-4584-5704

Kilka lat temu ukazała się w Polsce bardzo ważna książka Pierre'a-Marca de Biasiego Genetyka tekstów¹, książka – co trzeba stwierdzić jednoznacznie – paradygmatyczna, opisująca podstawowe zasady uprawiania krytyki genetycznej, jej rolę we współczesnej humanistyce, perspektywy rozwoju i także czysto pragmatyczne znaczenie społeczne. Ta praca stała się w krótkim czasie jednym z podstawowych punktów odniesienia dla wszystkich badaczy zajmujących się w kraju krytyką genetyczną czy ją uprawiających. To właśnie dlatego w zbiorze prezentowanych tekstów stanowi ona oś, wokół której skoncentrowana jest refleksja na temat współczesnej poetyki.

¹ Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015).

Interesujące są tu zagadnienia teoretyczne, między innymi to, jakie zmiany przeszła w ostatnich latach krytyka genetyczna w świecie i także w Polsce, w jaki sposób wchodzi ona w relacje z innymi obszarami wiedzy, przede wszystkim zaś to, w jaki sposób krytyka genetyczna kształtuje i/lub może kształtować, modyfikować, wpływać na praktykę nowoczesnej poetyki. Nie chodzi tu o prostą ekonomię opartą na wymianie, ale raczej o wzajemne przenikanie się pól badawczych, szczególnie rodzaj oscylacji czy interferencji, jakie między nimi zachodzą. W prezentowanych tu tekstach widać tę problematykę wyraźnie u Jeana Bellemin-Noëla, który tworząc fundamentalne dla krytyki genetycznej pojęcie „przed-tekstu”, łączy praktykę literaturoznawczą z psychoanalizą, czy też u Daniela Ferrera budującego oryginalną teorię procesu genezy, opierając się na filozoficznym pojęciu „światów możliwych”.

W tym wypadku to nakładanie się pól często wiąże się ze sztuką „mikroanalizy” czy „mikrolektury” fragmentu (zbliżonej do takiej, jaką proponuje Jean-Pierre Richard w książce Microlectures; polegała ona na lekturze najmniejszych elementów tekstowych, marginaliów, drobiazgów, które jednak mają wielkie znaczenie dla większych całości tekstowych; to lektura rzeczy drobnych, ale też lektura drobiazgowa) lub też „mikroskopii” (zbliżonej do tej, o jaką chodziło Romanowi Jakobsonowi, który – czytając jeden ze Spleenów Charles’a Baudelaire’a – koncentrował się na tekstowych brzmieniach, na fonemach i relacjach, w jakie są one uwikłane) czy wreszcie mikrologii (propozycja Aleksandra Nawareckiego²) – można te terminy nieznacznie zmodyfikować i włączyć do lektury genetycznej wybranych wierszy, która jest mikrolekturą i jednocześnie mikroskopią, skupia się bowiem na niemal niewidocznych i trudno dostrzegalnych szczegółach, na drobiazgach i marginaliach. Krytyka genetyczna w oczywisty i bardzo szczególny sposób uprzywilejowuje skalę „mikro” – przedmiotem jej badań są bowiem tekstowe drobiazgi, które niemal zawsze bada się w powiększeniu, choć dzisiaj już nie pod lupą, ale dzięki udogodnieniom technologicznym.

Szczególnie ważne jest to, jak wspomniana skala mikro w lekturze przed-tekstów wpływa na kształt interpretacji utworów literackich, jak znacząco może je formować i przyczyniać się do odkrywania i poszerzania pól zawartych w nich znaczeń. Relacje pomiędzy poetyką i genetyką tekstów wydają się pozornie oczywiste, ale tak bardzo oczywiste nie są – nakładanie się ich doświadczeń i praktyk przede wszystkim otwiera przestrzeń analizowanego tekstu, ta zaś układa się w mis en abîme, w nieskończoność, w której nie widać już dokładnie źródła, w której się ono zaciera. Ten niejasny status narodzin tekstu, z konieczności opisywany często w trybie przypuszczającym („być może było tak, że...”, „a może jednak było inaczej...”), staje się najbardziej fascynującym i szczególnie uprzywilejowanym przedmiotem wszelkich dociekań genetycznych. Niemal w każdym z prezentowanych tu tekstów mamy do czynienia ze skalą „mikro” – dotyczą one drobiazgów formalnych, marginaliów

² Aleksander Nawarecki, „Mikrologia, genologia, miniatura”, w *Miniatura i mikrologia literacka*, red. Aleksander Nawarecki, t. 1 (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000), 9–29.

utrwalonych w manuskryptach, których ogląd w powiększeniu wywołuje całe serie pytań interpretacyjnych. Te zaś prowadzą do zaskakujących odkryć, znoszą zastane opinie, podważają je, czasami rozsadzają od środka – sama sztuka uprawiania krytyki genetycznej jest antymitologiczna, praktyka krytyki genetycznej to antymitologia: koniecznie trzeba się w tym miejscu odwołać do słynnej edycji genetycznej *Les champs magnétiques* André Bretona i Philippe’a Soupaulta dokonanej przez Serge’a Fauchereau i Lydie Marie Lachenal, która podważyła jeden z bodaj największych mitów funkcjonujących w obiegu literaturoznawczym, a związany z *écriture automatique*, z zapisem automatycznym słów podsuwanych przez Nieświadomość i rzekomo nigdy nie korygowanych – wspomniana edycja oparta na licznych skreśleniach, jak mówi de Biasi, „zdobiących tekst” rękopisu położyła kres temu totalnie zmitologizowanemu obszarowi historii literatury modernistycznej.

W praktyce krytyki genetycznej zbliżamy się do tekstu jak do obrazu, z jednej strony wyposażeni jesteśmy w cały zestaw narzędzi i procedur pomagających w uporządkowaniu materiału, z jakim mamy do czynienia, z innej, badając rękopisy, zawsze trafia się na miejsca, niedające się jednoznacznie wyjaśnić i rodzące wielopiętrowo rozbudowane pytania interpretacyjne, które czasami pozostają bez jednoznacznej odpowiedzi, czy też na które nie da się po prostu odpowiedzieć. Wśród prezentowanych tu tekstów odnajdziemy takie przypadki – każdy z nich odznacza się wyjątkowymi walorami narracyjnymi, każdy odsłania jakąś tekstową tajemnicę, coś wyjątkowego, niemal każdy wychodzi od oczywistych ustaleń, ale po to, aby dodać coś jeszcze, coś, o czym dotychczas nie wiedzieliśmy.

Układając ten numer „Forum Poetyki”, sięgnąłem do obcojęzycznych prac klasyków krytyki genetycznej. Tak więc po raz pierwszy w języku polskim publikujemy fragmenty słynnej książki Jeana Bellemain-Noëla *Le texte et l’avant-texte: les brouillons d’un poème de Milosz*, która po raz pierwszy ukazała się nakładem wydawnictwa Larousse w 1972 roku, a więc niemal pół wieku temu. Obok nich umieszczono fragment książki *Logiques du brouillon*³ (opublikowany wcześniej w formie artykułu, który jest podstawą zamieszczonego tu przekładu) znakomitego współczesnego genetyka tekstu Daniela Ferrera – tę książkę warto by wydać w języku polskim w całości, jest bowiem niezwykle cennym źródłem inspiracji metodologicznych i teoretycznych, trafiamy w niej na kapitalne przykłady warsztatu krytyki genetycznej, które szczegółowo odsłaniają procedury i – mówiąc za Ferrerem – „możliwe światy” krytyki genetycznej oraz badanych przez niego tekstów. Do współpracy zaproszono krajowych literaturoznawców zajmujących się krytyką genetyczną – efekty są miejscami zaskakujące i fascynujące. Pokazują różnorodne ujęcia metodologiczne, a także sposoby obchodzenia się z materiałami archiwalnymi, silnie zróżnicowane praktyki tekstologiczne i interpretacyjne. Mam wielką nadzieję, że zostaną one ocenione i docenione. Teksty składające się na ten tematyczny numer „Forum Poetyki” określa najlepiej cytata z Rolanda Barthes’a, na który w swojej rozprawie zwrócił uwagę Daniel Ferrer:

³ D. Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Éditions du Seuil, Paris 2011.

Mam przed sobą kartkę rękopisu; coś, co uczestniczy zarazem w percepcji, pojmowaniu, asocjacji – ale też w pamięci i pożądaniu – uruchamia się coś, co nazywamy lekturą. Czym jest ta lektura, dokąd zmierzam, w którym miejscu mam się zatrzymać? Z całą pewnością wiem, w jakiej przestrzeni porusza się moje oko, ale ku czemu zmierza? Do jakiej innej przestrzeni się dostosowuje? Czy wychodzi poza kartkę? (ale poza kartką jest stół). Jakie obszary zajmuje każda lektura? W jaki sposób jest skonstruowana kosmogonia, której domaga się to proste spojrzenie? Jak samotny kosmonauta przemierzam te światy, w żadnym z nich się nie zatrzymując: biel papieru, forma znaków, postać słów, reguły języka, przymusy komunikatu, obfitość sensów powiązanych⁴.

Nawet jeśli sam Ferrer odnosi się do tego cytatu krytycznie, to jednak – w moim odczuciu – opisuje on emblematycznie i bardzo adekwatnie charakter prezentowanych tu prac. „Pisanie-czytanie”, jak pisze w dalszej części tego fragmentu Barthes, rozplenia się w nieskończoności i wciąga człowieka w całości, zarówno jego ciało, jak i jego historię w działanie, które dałoby się zdefiniować tylko taką formułą: nie zatrzymuje się ono nigdzie⁵. W nawiązaniu do wypowiedzi Barthes’a powróciło słowo „nieskończoność” – jawi się ono w tym numerze jako ważna nić tematyczna, która – nie zawsze wypowiedziana – przemierza zebrane tu teksty.

Kiedy układałem ten numer, zdałem sobie sprawę z tego, jak wielu badaczy w Polsce zajmuje się krytyką genetyczną, jak bardzo i w jak niezwykle sposób rozwinęła się ona w ostatnich latach – badacze z Instytutu Badań Literackich PAN, z Uniwersytetu Jagiellońskiego i wielu innych ośrodków w kraju wchodzi dziś w swobodny dialog ze światową krytyką genetyczną, przedstawiając swoje oryginalne propozycje metodologiczne i interpretacyjne.

W trakcie pracy nad tym numerem „Forum Poetyki” przysłała mi do głowy pewna idea. Otóż, czy nie nadszedł czas, aby wreszcie powstał polski ITEM, ośrodek z prawdziwego zdarzenia, który zebrałby doświadczenia wielu pokoleń polskich edytorów i genetyków tekstu. Ośrodek, który nie tylko określałby ramy badań edytorskich i genetycznych, ale także zajmowałby się gromadzeniem i porządkowaniem dokumentów, przygotowywaniem wzorcowych edycji, ich udostępnianiem za pośrednictwem nowych mediów szerokiej publiczności badaczy (i nie tylko). Jak zawsze takie przedsięwzięcie może rozbić się o kwestie finansowe, ale nie powinno, bo to sprawa pierwszorzędnej wagi, ściśle powiązana z dziedzictwem narodowym. Nie rozwijam dalej uzasadnienia – sprawa dla badaczy polskiej kultury jest na wskroś oczywista i taka sama powinna być dla decydentów. Ta idea, zważywszy na wielki postęp, jaki dokonuje się w kraju w zakresie edytorstwa i krytyki genetycznej, wydaje się warta rozwinięcia i możliwa do zrealizowania. Mam wielką nadzieję, że wielu zechce ją podjąć.

⁴ Cytuję ten fragment na podstawie wydania: Roland Barthes, „Variations sur l’écriture”, podrozdział zatytułowany: „Infini”, w: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, t. 4 (Paris: Éditions du Seuil, 2002), 303–304.

⁵ Zob. Barthes, 304.

Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie

Paweł Bem

ORCID: 0000-0002-2620-113X

1.

Zapewne gdzieś na przełomie pierwszej i drugiej dekady XX wieku w wagonie pociągu – jeżeli wierzyć metatekstowej notatce autora – Wasilij Rozanow, błazen i dziwny geniusz, zapisuje takie zdania:

To jakby ten przeklęty Gutenberg oblizał swoim językiem z brązu wszystkich pisarzy, którzy wydrukowali, stracili swoją twarz, swój charakter, nie mają już duszy. Moje „ja” istnieje tylko w moich rękopisach. Tak samo zresztą, jak każdego pisarza. Z tego powodu najprawdopodobniej odczuwam strach zabobonny darcia listów, kajetów (nawet kajetów dziecinnych), rękopisów i nigdy nic nie drę. Zachowałem nawet wszystkie, aż do ostatniego, listy moich kolegów szkolnych. Drę z żalem tylko moje własne pisma, bo jest ich zbyt dużo; drę z bólem i bardzo rzadko¹.

¹ Zapiszek ten wejdzie do tomu *Ujedinionnoje* Wasilija Rozanowa z 1912 roku. W Polsce książka ta ukazała się w roku 2004 pod tytułem *Odosobnione* (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego) w przekładzie Ireneusza Kani i Piotra Nowaka. Cytowany fragment znajduje się w niej na s. 22. Ja korzystam z przekładu Józefa Czapskiego, który zacytował ten fragment we własnym tłumaczeniu w eseju *Sprzeczne widzenie: Rozanow – Mauriac*, cyt. za wydaniem w: Józef Czapski, *Patrząc* (Kraków: Znak, 1990), 282.

Traktować te słowa można co najmniej dwojako: z dystansem, widząc w nich charakterystyczną dla Rozanowa emfazę, a może nawet – prowokację, lub też całkowicie poważnie, rozumiejąc je jako świadectwo odpowiedzialnego człowieka, dla którego zapis jest dokumentem najwyższej wagi – dokumentem Istnienia.

Paradoks jest oczywisty. Wszak czytelnik poznaje słowa te z druku. Mają co prawda w tym wyjątkowym wypadku być ekwiwalentem rękopisu², ale to jedynie życzenie autora. Druk, niezależnie od formy, nie zastąpi odręcznego pisma. Rozanow niejako sam się ośmiesza, „traci swoją twarz”. Ale pozostawia obietnicę: znajdziecie mnie **tam**.

2.

Notowanie odręczne jest często spontaniczne, natychmiastowe, łapie myśl, która ucieka z każdym ruchem ciała. Dlatego Rozanow nie ufał dodatkowym manipulacjom wprowadzanym przez druk. Notatki rękopiśmienne opatrywał często informacją o miejscu i momencie pisania, zapisy były do nich immanentnie przypisane. Notując, bał się niekiedy zmienić stronę, by nie stracić wątku. Zapisywał wówczas gęsto, wszędzie, gdzie została jeszcze odrobina światła. „Całe jego życie sprowadzało się do walki o zachowanie więzi ze Słowem”³ – ta walka, jak można sądzić, miała także swój zupełnie materialny aspekt.

Różne dyscypliny i dziedziny naukowe zajmowały się rękopisem. Można powiedzieć, że krytyka genetyczna jest szkołą (metodą) badania rękopisów (szerzej: przedpublikacyjnego materiału roboczego). Jest to zdanie zasadniczo prawdziwe, ale nieprecyzyjne, pozbawione bowiem fundamentalnego dopowiedzenia, które określa sprawę najważniejszą, czyli cel tych badań. A jest nim rzecz abstrakcyjna, a mianowicie rekonstruowany proces tekstotwórczy.

Proces to czas. Krytyka genetyczna zajmuje się czasem. Jest spekulacją na temat temporalnego przebiegu tworzenia. Bada dokumenty materialne, ale jej (postulowaną) stawką jest uchwycenie, opisanie – a w pracach najbardziej ambitnych także zdefiniowanie – wydarzenia niematerialnego. To już pewnie dość, by uznać krytykę genetyczną za paradoksalną. Słusznie. Nie bez kozery jeden z jej inicjatorów, Louis Hay, już w latach 70. w posłowie do kultowego dziś zbioru *Essais de critique génétique* snuł opowieść o tym, że gdy wróżki obecne przy narodzinach krytyki genetycznej zaglądały do jej kołyski, najpotężniejszą wróżbą, jaka wówczas padła, była „wróżba paradoksu”⁴. Była to największa siła powołująca krytykę genetyczną do życia i określająca jej przyszłe postępy.

² „[...] od czasu, gdy wymyślono druk, nikt w ogóle nie miał siły przewyciężyć Gutenberga. Moja rzeczywista samotność, prawie tajemnicza, to osiągnęła”. Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, cyt. za: Józef Czapski, *Sprzeczne widzenie: Rozanow – Mauriac*, 282. Fragment ten – inaczej przetłumaczony – znalazł się w polskim wydaniu *Opadłych liści* (tłum. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania [Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013], 110), ale i tym razem korzystam z wczesnego tłumaczenia Czapskiego.

³ Piotr Nowak, „Posłowie”, w Rozanow, *Odosobnione*, 157.

⁴ Louis Hay, „La critique génétique: origines et perspectives”, w *Essais de critique génétique*, red. Louis Hay (Paris: Flammarion, 1979), 227.

Nauka nie lubi paradoksu. Ma sobie wszak z paradoksem jakoś radzić, rozwiązywać go, rozkładać, wyjaśniać, opisywać, a więc sprowadzać do formy nieparadoksalnej. Wróżba była problematyczna.

3.

Inny paradoks może wynikać także z faktu, że krytyka genetyczna, wyrosła w dużej mierze z tradycji strukturalistycznej i proponowanego przez strukturalizm pojęcia tekstu, wykształciła swój własny, w gruncie rzeczy biegunowo różny paradygmat tekstu jako możliwości. „*Le Texte n'existe pas*”: réflexions sur la critique génétique – brzmi stanowczy tytuł jednej z prac Haya z 1985 roku⁵, choć artykuł zrobił bodaj największą karierę w angielskim przekładzie pod tytułem *Does 'Text' Exist?*⁶. Tłumacze wprowadzili w tytule asekurację – tytuł oryginalny wykorzystuje cytat z Jacques'a Petita – ale to jedynie zabieg stylistyczny, treść artykułu jest bowiem wymowna. Przywołując historię definiowania „tekstu” – od XVIII wieku określanego w opozycji do „notatek, komentarzy, glos” – Hay przyznaje, że nie warto upierać się przy jednej, absolutnej wykładni „tekstu”, ale tak czy inaczej bardziej zasadne jest zawsze mówienie nie o jednym „Tekście”, ale o „tekstach”⁷, gdyż tekst trzymany w rękach jest zawsze jedynie jedną z wielu opcji. „Pisanie nie wyczerpuje się w napisanym dziele. Powinniśmy być może uznać tekst za konieczną możliwość (*un possible nécessaire*), za jedną z realizacji procesu, który zawsze jest potencjalnie obecny w tle jako rodzaj trzeciego wymiaru dzieła”⁸.

4.

Krytyka genetyczna budzi oczywiste – i mniej oczywiste – kontrowersje, często w środowisku edytorów. Wielu z nich myśli o niej podejrzliwie i zachowuje wobec niej stosunek cokolwiek defensywny. Dlaczego? Pierwszy powód, wcale nie taki błahy, istniejący i uwierający podskórnie, jest – jak sądzę – taki, że krytyka genetyczna jest bardzo wpływowa jako szkoła czytania i opisywania procesu twórczego. Francuski L'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) działa z sukcesami formalnie od roku 1982, a historia krytyki genetycznej sięga lat 60. XX wieku. Jeśli zajrzemy do wydanej jako owoc działalności ITEM-u edycji scenariuszy i planów *Pani Bovary*⁹, na końcu tomu znajdziemy broszurkę-apel Daniela Ferrera, który organizował subskrypcję na hipertekstową edycję *Pani Bovary*, a był rok 1995! Zatem już ćwierć wieku temu francuscy badacze realizowali w praktyce coś, co w wielu krajach, w tym w Polsce, do tej pory nie stało się nawet przedmiotem teoretycznych rozważań edytorskich na szerszą skalę. Dość też powiedzieć, że we Francji znaczenie krytyki genetycznej doprowadziło do włączenia jej do programów nauczania w szkołach średnich. Za granicą Francji również od wielu lat istnieje zainteresowanie tymi nowymi studiami literackimi, co w niektórych wypadkach doprowadziło do powstania specjalnych ośrodków badawczych bez-

⁵ Louis Hay, „*Le Texte n'existe pas*”: réflexions sur la critique génétique”, *Poétique* 62 (1985).

⁶ Louis Hay, „Does 'Text' Exist?”, tłum. Matthew Jocelyn, Hans Walter Gabler, *Studies in Bibliography* 41 (1988).

⁷ Hay, „*Le Texte n'existe pas*”: réflexions sur la critique génétique”, 154.

⁸ Hay, 158.

⁹ Gustave Flaubert, *Plans et scénarios de Madame Bovary*, prezentacja, transkrypcja i notatki autorstwa Yvan Leclerc, (Paris: CNRS/Zulma, 1995).

pośrednio inspirowanych tą metodą: w Belgii, Brazylii, Argentynie, także już w Polsce. We Francji kilka lat temu powstała prowadzona przez szefa ITEM-u, Paolo D'Iorio, międzynarodowa grupa badawcza „Genetic Criticism and Digital Humanities”¹⁰, która skupia dwanaście instytucji z różnych krajów i ma na celu między innymi promowanie krytyki genetycznej na świecie. W ramach tej promocji grupa zajmuje się obecnie tworzeniem słownika krytyki genetycznej oraz wykorzystaniem narzędzi cyfrowych do tworzenia elektronicznych edycji genetycznych.

Dlaczego jeszcze krytyka genetyczna nie bardzo podoba się edytorom? Jeżeli zechcemy wypożyczyć jedną z poświęconych jej książek, np. *Logiques du brouillon* Ferrera, okaże się niechybnie, że nie znajdziemy jej w pozycjach objętych hasłem przedmiotowym „edytorstwo” – w bibliotece Instytutu Badań Literackich, na przykład, trafimy na nią pod hasłem „Język literatury – teoria. Poetyka. Stylistyka”. Nie jest to być może przyporządkowanie optymalne, ale nie jest też przecież przypadkowe. Krytyka genetyczna nie jest szkołą edytorską, nie jest metodą edytorską, a mimo to wprowadza jakiś ferment do edytorstwa, jakiś rozgardiasz, krytycy genetyczni chcą bowiem upowszechniać rękopisy, chcą ułatwić dostęp do nich i pracę nad nimi, zajmują się więc także edytorstwem, piszą o edytorstwie, tworzą nawet typologie edycji¹¹ i wydają edycje. A że edycje te są często dziwaczne – bo dziwaczne i heterogeniczne są rękopisy – że są „niepoprawne” – bo rękopisy zawierają przecież wiele „niepoprawności”, różnego rodzaju – to taka praca często nie podoba się edytorom, którzy z zasady lubią normalizować, wygładzać, ujednolicać itd.

Poza tym edytorzy, którzy najczęściej krzywią się na hasło „krytyka genetyczna”, zajmują się na ogół rękopisami wieków dawnych (kopiowanymi), które *de facto* pełniły funkcję publikacji. Krytykę genetyczną interesuje rękopis nowożytny, tj. autograf powstały mniej więcej po roku 1750¹², jest on bowiem dokumentem – uogólniając – o charakterze dużo bardziej prywatnym.

Inna rzecz, która może budzić kontrowersje – nie tylko wśród edytorów – to wspomniany przedmiot badań krytyki genetycznej, czyli proces tekstotwórczy. Jest to rzecz nieuchwytna, rekonstruowana przez genetykę, nieistniejąca materialnie, hipotetyczna, a tego edytorstwo, które kiedyś porównywało siebie z naukami ścisłymi, nie lubi z zasady. Owszem, edytorstwo krytyczne, na drodze krytyki tekstu, „rekonstruuje tekst”, a więc przygotowuje byt tekstowy, który istniał być może lub nie istniał w ogóle, ale chlubi się tym, że zabieg swojej rekonstrukcji kończy produktem materialnym (niekiedy nazywanym wręcz „kanonicznym”). Oczywiście ukazują się także edycje genetyczne, ale ich zadaniem jest reprodukcja i upowszechnienie materiałów źródłowych, nie kompilowanie z nich tekstu. Domeną krytyki genetycznej pozostaje tekstologiczna opowieść.

Można powiedzieć, że istnieją dwie globalne tendencje w pracach genetycznych: jedne skupiają się na zdobyciu nowej wiedzy o tekście, na zbadaniu rękopisu i procesie twórczego po to, by wiedzieć więcej o dziele: by poznać jego historię powstawania, dowiedzieć się być może

¹⁰GDRI DIGEN, <http://www.item.ens.fr/digen/> (dostęp: 15.06.2020).

¹¹Zob. np. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015), 113–130.

¹²De Biasi, 22.

więcej o jego enigmatycznych momentach, niezrozumiałych, podejrzanych, frapujących. Ale są również prace, które koncentrują się wyłącznie na studiowaniu procesu tekstotwórczego – dla niego samego, by poznać jego dynamikę, ewentualne mechanizmy tworzenia, by poznać proces pisania. W tym wypadku wyglądanie poza proces w ogóle nie jest konieczne, czy wręcz wskazane. Produkt procesu jest poza zainteresowaniem badawczym wielu prac genetycznych. Dla edytorstwa naukowego to aberracja.

Są też inne różnice, które powodują opór w poznawaniu i adaptowaniu krytyki genetycznej. Transkrypcja czy transliteracja rękopisu będą zawsze zależne od spojrzenia badacza, od jego postrzegania dokumentu i jego interpretacji. Nie sposób czytać „kanonicznie” rękopiśmiennych zapisków. Można je odczytywać i rozumieć na wiele sposobów, z których liczne będą w pełni uprawnione. Jeden dokument może być zatem transkrybowany i rozumiany rozmaicie. Dla edytorstwa naukowego w wersji krytycznej, które dąży usilnie do ustalenia jednego obowiązującego tekstu, jest to myślenie obce. Podobnie jak stosowane przez krytykę genetyczną metody, które mają sprawić, że geneza stanie się czytelna – są one różne, w zależności od materiału i celu. Edytorstwo krytyczne lubi natomiast korzystać ze zdefiniowanego i ściśle ograniczonego zestawu metod i narzędzi.

Ponadto krytyka tekstu i edytorstwo interesują się tym, co powtarza się w kolejnych wersjach zapisu. Edytorstwo bazuje na powtórzeniach, tropi to, co powtórzone, pod kątem zarówno „poprawności”, jak i „błędu”. Stemma opiera się wszak na zasadzie „wspólnota błędu implikuje wspólnotę pochodzenia”, szukamy więc z założenia tego, co powtórzone, by niekiedy potwierdzić wiarygodność lekcji, i szukamy błędów powtarzanych w różnych przekazach, by potwierdzić ich wspólną genezę. Tymczasem krytyka genetyczna przeciwnie – przedmiotem analizy czyni to, co inne, nowe, odbiegające od reszty, skupia się na tym, co się przeobraża i w jaki sposób. Dla edytorstwa to, co odbiega od preparowanego tekstu „poprawnego”, jest warte odesłania do aparatu krytycznego, najczęściej na koniec tomu. Krytyka genetyczna żyje zaś tym, co różne w odmiennych wersjach. Dlatego też tak niepodobny jest na ogół stosunek edytorstwa i krytyki genetycznej do pojęcia i terminu „wariantu”. Jest to rzecz zasadnicza, która każe w tym miejscu przypomnieć kilka fundamentalnych terminów krytyki genetycznej – można je przyjąć albo odrzucić, trzeba jednak mieć świadomość ich istnienia i znaczenia, by rozumieć, jakie są najbardziej problematyczne propozycje krytyki genetycznej.

5.

Dossier genetyczne, czyli dokumenty genezy, to różnego rodzaju świadectwa pomagające rekonstruować genezę dzieła. Są to więc przede wszystkim robocze rękopisy autora: projekty, plany, notatniki, zeszyty, szkice, rysunki, notatki z lektur, księgozbiór z marginaliami autora, wypisy z dokumentów, brudnopisy, czystopisy, korekty autorskie itd. Ale są to także dokumenty w żaden sposób niewłączone do powstającego dzieła, inne materiały pomagające zrozumieć jego genezę: dzienniki, korespondencja, umowy wydawnicze etc.

Dossier jest efektem pracy przygotowawczej. Nie są to wszystkie archiwa autora, cała jego archiwalna spuścizna. Są to rzeczy wybrane z tego gąszczu na potrzebę konkretnych studiów.

Tekst i przed-tekst. Mówiąc w skrócie, krytyka genetyczna, zwłaszcza w rygorystycznym wydaniu, utożsamia „tekst” z drukiem. Cezura druku oddziela sferę intymną, sferę przed-tekstu, sferę tego, co doprowadziło do tekstu, od sfery publicznej, efektu pracy twórczej, jakim jest „tekst”. Przed-tekst jest dziełem badacza, jego krytycznym konstruktem. Nie są to same rękopisy jako takie, jest to ich krytyczne uporządkowanie. Przed-tekst jest wynikiem selekcji materiału z *dossier*, klasyfikacją tego materiału, nadaniem mu porządku chronologicznego, słowem: to efekt subiektywnych działań krytycznych, na podstawie których można stworzyć przekonującą narrację tekstologiczną. Wypada powiedzieć śmiało, że przed-tekst jest zawsze hipotezą, ale hipotezą ściśle ugruntowaną w materiale źródłowym. Nie jest to wymysł, ale wyodrębnienie konkretnego materiału i skomponowanie go w zbiór, który da podstawę do rekonstrukcji genezy. Z jednego *dossier* można wyodrębnić wiele przed-tekstów i można też na ich podstawie przeprowadzić różne analizy, zależnie od przyjętej metody czytania przed-tekstu: socjokrytycznej, lingwistycznej, psychoanalitycznej (bardzo popularnej we Francji w środowisku krytyki genetycznej), poetologicznej itd.

6.

Krytyka genetyczna analizuje więc etapy procesu twórczego, a nie efekt tego procesu, czyli tekst. W konsekwencji nie interesuje ją – przynajmniej gdy idzie o deklarację teoretyczną – spojrzenie teleologiczne. Większość genetycystów nie bada rękopisu jako podrzędnego świadectwa etapów doskonalenia tekstu. Teleologia, tak istotna dla edytorstwa krytycznego, zainteresowanego ulepszaniem na kolejnych etapach efektem procesu, nie dotyczy krytyki genetycznej, ponieważ – znów: zgodnie z teorią – genetycysta nie powinien, zajmując się procesem twórczym (a najczęściej jakimś jego fragmentem), korzystać z perspektywy efektu procesu, którego badane rękopisy w momencie swojego powstawania nie mogły znać. Mówiąc inaczej, krytyka genetyczna pragnie lepiej poznać dzieło przez pryzmat rękopisów, przez ich uporządkowanie przyczynowe i czasowe, ale przestrzega przed ich interpretacją z wykorzystaniem tekstu, gdyż byłoby to działanie *par excellence* anachroniczne. Logika wprowadzana do świata chaosu, porządkowanego, ale jednak chaosu, i narracja powołująca się na ład ostatecznego celu byłyby odwróceniem perspektywy, oznaczałyby narzucanie gotowego sensu czemuś, co dopiero rodziło różne sensy, punkt dojścia znalazłbyśmy już zatem przed badaniem.

Pobrzmiwa tu echo kłopotliwej wróżby. Można uznać, że krytyka genetyczna karmi się niekiedy – przynajmniej na poziomie teoretycznym – wytworzoną przez siebie, by tak rzec, utopią abstrahowania od tekstu. De Biasi pisze:

Genetyk powinien więc, zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych „pozostałości” działań twórczych, tej kolosalnej „nadwyżki” (często znacznie obszerniejszej niż tekst „pozostawiony”), która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogłoby ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej, którą znamy dzięki ostatecznemu rękopisowi albo drukowanej wersji tekstu¹³.

¹³De Biasi, 136–137.

Przy czym, pisze jednocześnie de Biasi, wprowadzane przez genetycę porządki „zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst”. Faktem jest też, że sama nazwa „krytyka genetyczna” może implikować rodzaj uprawianej przez nią teleologii¹⁴ i że bardzo trudno uniknąć niezauważalnych niekiedy form teleologii w rozważaniach genetycznych, ale stanowisko antyteleologiczne jest w pracach genetycznych (zwłaszcza teoretycznych) częste.

7.

Jakie są konsekwencje utożsamienia tekstu z drukiem? Warto zwrócić uwagę na nazwę najważniejszego ośrodka genetycznego: ITEM, instytut tekstów i manuskryptów – to jest dystynkcja zasadnicza. Odróżnienie to oznacza akceptację autonomii rękopisu, respektowanie jego istnienia na innych prawach niż tekst. Skoro zatem rękopis nie jest „tekstem” (Ferrer nazywa rękopis „protokołem tworzenia tekstu”¹⁵), to zapisy rękopiśmienne i inne przed-teksty nie mogą być odmianą tekstu, są to wszak dwa odrębne światy. De Biasi bardzo kategorycznie twierdzi, że termin „wariant” traci zastosowanie w użyciu wiążącym go z rękopisem nowożytnym – rękopis nie zna tekstu, nie można go w związku z tym traktować jako jego odmiany.

Przez długi czas, w okresie powstawania, nic nie jest zatwierdzone ani stabilne, ani definitywne – każdy stworzony element może w każdej chwili zniknąć albo zamienić się w swoje przeciwieństwo, albo rozwinąć się kosztem innego elementu, albo też doprowadzić całą pracę twórczą do unicestwienia.

Tymczasem w edycjach krytycznych łączenie tych porządków tekstologicznych jest powszechne. Świat brulionów rządzi się swoimi prawami i wymaga swoistej typologii i metodologii badawczej, w swoich ramach – tak jak świat druków – jest pełen wariantów, owszem, ale nie są to warianty „tekstu”. Dla krytyki genetycznej różnica między pisaniem a tekstem jest fundamentalna. Dlatego będzie ona posługiwała się sformułowaniami, takimi jak „powtórne pisanie” (*réécriture*), „etapy pisania” albo „historia procesu pisania”, a „wariant” będzie stosować przede wszystkim „przy opisie odmian w tekstach o tym samym statusie, występujących między różnymi wydaniem tego samego dzieła”¹⁶. Tego typu działania de Biasi nazywa „genetyką druku”, której zadaniem jest „opisanie i interpretacja zmian tekstu na każdym etapie jego wydawniczego istnienia”¹⁷.

8.

Jedną z misji krytyki genetycznej pozostaje upowszechnianie dostępu do rękopisów i materiałów roboczych. Funkcje te spełniają także edycje genetyczne. Te drukowane dzielą się

¹⁴Frank Paul Bowman, „Genetic Criticism”, *Poetics Today* 11 (1990): 628.

¹⁵Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 182.

¹⁶De Biasi, *Genetyka tekstów*, 36.

¹⁷De Biasi.

zasadniczo na dwa rodzaje: horyzontalne i wertykalne. Edycja horyzontalna pokazuje dokumenty dotyczące konkretnego momentu genezy dzieła, unaocznia etap kształtowania się pomysłów¹⁸. Edycja wertykalna ukazuje kolejne fazy genetyczne dzieła, jest więc chronologicznie uporządkowana i przedstawia określony ciąg przemian.

Czy edycje te spełniają swoje zadanie? Metody i tekstologiczne efekty działań krytyków genetycznych są powszechnie uznane, jednak książkowe edycje genetyczne równie powszechnie uznaje się za nieczytelne, czasochłonne i nieprzydatne w efekcie. Problem uzmysławia, jak sądzę, na przykład edycja *Billy’ego Budda*¹⁹.

Krytycy genetyczni szybko zaczęli myśleć o edycjach elektronicznych. Argumentem głównym była oczywiście pojemność nowego nośnika i nieosiągalne w druku możliwości prezentacji procesu twórczego. De Biasi wylicza, w przybliżeniu, że dysproporcja między objętością brudnopisów i rozmiarem tekstu „ostatecznego” to mniej więcej 5–10 kart brudnopisu na stronę tekstu, a transliteracja dyplomatyczna w edycji genetycznej zajmie 2–3 strony na jedną kartę autografu, co w rezultacie powoduje, że edycja genetyczna dokumentująca proces pisania będzie od 10 do 30 razy obszerniejsza niż samo dzieło. Gdybyśmy zatem chcieli transliterować brudnopisy pięciusetstronicowej powieści, musielibyśmy liczyć się z książką obejmującą od 5000 do 15 000 stron.

9.

Jeśli medium papierowe nie bardzo nadaje się do stworzenia czytelnej i w miarę możliwości pełnej, rozbudowanej edycji genetycznej, trzeba szukać pomocy w nośniku cyfrowym. Pytanie podstawowe brzmi: czym jest genetyczna edycja elektroniczna? Czy właściwiej: czym chcemy, by była. Nie ma powszechnie przyjętej definicji takiej edycji, są zaś postulaty. Jeżeli przyjmujemy, że naszym celem jest edycja genetyczna ukazująca proces, a więc płynność, to jak tę płynność chcemy pokazać? Czy wystarczy skan rękopisów z różnymi rękopiśmiennymi redakcjami tekstu? Czy faksymile i elektroniczna transkrypcja/transliteracja rękopisów? Czy ma to być może coś więcej? Wizualizacja zmian? Diagramy – jakiego rodzaju, czemu służące? Narzędzie do kolacjonowania zmian?

Powiedzmy na początek, że na pewno czym innym niż cyfrowa edycja genetyczna (będę dalej używał skrótu CEG) jest na przykład faksymilowa edycja cyfrowa – rzetelna, ale nadal faksymilowa, czyli pozbawiona transliteracji i tym samym uniemożliwiająca dokonywanie ciekawych z naukowego punktu widzenia operacji na tekście. Taka edycja jest na przykład częścią projektu Nietzsche Source, który rozwinął się z pionierskiego Hyper Nietzsche (1999)²⁰. Znajdziemy tutaj zdigitalizowaną edycję krytyczną tekstów, które są zakodowane w standardzie XML-TEI, przede wszystkim faksymilową edycją całego (sic!) archiwum Nietzschego.

¹⁸Przykładem takiej edycji są plany i scenariusze do *Pani Bovary*, zob. przypis 9.

¹⁹Można podejrzeć tu: <https://christopherohge.com/hayford-sealts-billy-budd-transcription.pdf> (dostęp: 15.06.2020).

²⁰Zob. <http://www.nietzschesource.org> (dostęp: 10.06.2020).

Czym innym jest także cyfrowa edycja rękopisu/rękopisów, która najczęściej polega na udostępnianiu skanów rękopisu oraz równoległej ich transliteracji. Takich projektów jest bardzo wiele, np.: Jane Austen's Fiction Manuscripts Digital Edition²¹.

Są też edycje, a najczęściej archiwa, które udostępniają wysokiej rozdzielczości skany rękopisów i opatrują je transkrypcjami niedokonanymi krytycznie na nowo, ale dostępnymi już w edycjach papierowych – przykładem elektroniczne archiwum Emily Dickinson²².

Ciekawą i przydatną rzecz znajdziemy w cyfrowym archiwum Walta Whitmana²³. Warto zwrócić uwagę na zawarte elementy: poza skanem i transliteracją z podstawową legendą umieszczono tam metadane uwzględniające – a to praktyka słuszna – nazwiska ludzi odpowiedzialnych za konkretny element cyfrowy. Na ogół nad takimi edycjami pracuje duży zespół. Należy się tym ludziom, często studentom, odnotowanie ich pracy.

Istnieje wiele podobnych edycji materiałów rękopiśmiennych, edycje te mają różne cele. Warto przywołać jeszcze projekt zapewniający bardzo wygodny ogląd dokumentów, na który składa się: faksymile, transkrypcja, transkrypcja z kodem – mowa o archiwum rodziny pisarzy Shelleyów-Godwinów²⁴. Są też wreszcie projekty, które starają się – w prosty, ale przydatny sposób – pokazać płynność tekstową. Należy do nich dostępna odpłatnie „płynna edycja” (*Fluid Edition*) powieści *Taipei* Hermana Melville'a²⁵.

10.

Zastanówmy się zatem, czym miałyby być cyfrowa edycja genetyczna *sensu stricto*, co taki projekt powinien zawierać. Propozycje zawartości takiej edycji już dziesięć lat temu przedstawił Paolo D'Iorio²⁶. Wydaje się, że jest to propozycja, którą w dalszym ciągu należy brać pod uwagę. D'Iorio, mówiąc w skrócie, wymienia następujące składowe części takiej edycji:

1. *Dossier* genetyczne. Skoro mamy do dyspozycji medium pojemniejsze niż książka, należałoby zgromadzić wszystkie pisemne, wizualne, audiowizualne dokumenty dotyczące tekstu lub dzieła artystycznego, którego genezę chcemy przedstawić. W wypadku tekstu byłyby to rękopisy poprzedzające go, książki innych autorów, z których autor korzystał w trakcie redagowania swojego tekstu, listy dotyczące tej pracy, materiały biograficzne, umowy, faktury itd., wreszcie, jeśli istnieją, szczotki z autorskimi poprawkami oraz tekst wydany pod kontrolą autora. Słowem: należy pomieścić w tej części archiwum autora, które dotyczy danego tekstu. Można też oczywiście stworzyć taką edycję i odpowiednie *dossier* na potrzeby edycji materiałów, które nie doczekały się druku, a które także są przedmiotem edycji

²¹Zob. <https://janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 10.06.2020).

²²Zob. <http://www.edickinson.org> (dostęp: 10.06.2020). Projekt ten zapewnia dodatkową wygodę – po zalogowaniu – tworzenia własnych notatek i dokonywania własnej edycji.

²³Zob. <https://whitmanarchive.org> (dostęp: 10.06.2020). Warto zwrócić uwagę na fundamentalną cechę takiej edycji – całe strony poświęca się opisowi wykorzystanego kodowania.

²⁴Zob. <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 10.06.2020).

²⁵Zob. <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/> (dostęp: 10.06.2020).

²⁶Paolo D'Iorio, „Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?”, *Genesis* 30 (2010), 49-53.

genetycznych, śledzących niekiedy proces twórczy, który niekoniecznie został zakończony dziełem.

Stworzenie takiego *dossier*, tak jak w wypadku edycji drukowanej, opiera się na ścisłej klasyfikacji dokumentów genezy. Trzeba pamiętać, że chodzi tu o pracę krytyczną. Należy zgromadzić dokumenty często rozsiane po różnych instytucjach. *Dossier* zbiera te dokumenty, jest więc często bytem, który nie ma materialnego, tzn. niecyfrowego odpowiednika. *Dossier* wymaga skatalogowania i wskazania czytelnikom miejsc przechowywania dokumentów, konieczny jest także opis jego zawartości.

2. Faksymilowa edycja dokumentów, która jest „niezbędną, choć niewystarczającą”²⁷ częścią całego przedsięwzięcia. Tego typu rozbudowane *dossier*, które obejmuje elementy tekstowe, ikonograficzne, dźwiękowe, stworzono na przykład dla powieści *Marzenie Emila Zoli*²⁸ (przy czym cały materiał faksymilowy jest w tej chwili niedostępny – to częsta wada projektów cyfrowych; nadal bolączką edytorów pozostaje zapewnienie ciągłego utrzymania elektronicznego projektu). Wspomniana edycja obejmuje także historię recepcji, co jest coraz częściej praktykowane przy okazji edycji cyfrowych, podobnie jak przedstawienie ewentualnych kontynuacji wątków w dziełach teatralnych, filmowych itd.

3. Transkrypcja. Z czysto teoretycznego punktu widzenia według D’Iorio transkrypcja nie jest koniecznym elementem cyfrowej edycji genetycznej, ponieważ, jak już wspomniałem, nie ma ona tworzyć – jak się to praktykuje w edycji krytycznej – nowego tekstu. Jej zadaniem jest udostępniać dokumenty procesu tworzenia, realizacja takiej edycji mogłaby zatem sprowadzić się do faksymilowej edycji *dossier* opatrzonego klasyfikacją dokumentów oraz przedstawieniem i wyjaśnieniem podstawowych procesów genetycznych. Zawartość edycji zależy w ogromnej mierze od tego, kto ma być jej przewidywanym odbiorcą. Dokumenty genezy dostępne tylko w formie faksymilowej mogą być trudne do odczytania przez niespecjalistów. Zależy to zasadniczo od stopnia czytelności pisma autora, a trzeba pamiętać, że oprócz zapisów rękopiśmiennych istnieją nowsze zapisy genetyczne, często w całości pisane na komputerze. D’Iorio sugeruje zaopatrzenie edycji w transkrypcję, która umożliwi operacje na tekście i z praktycznego punktu widzenia jest konieczna. A jaka miałaby to być transkrypcja/transliteracja? Przede wszystkim dyplomatyczna, to znaczy zachowująca sposób rozmieszczenia zapisu na stronie, ale także linearna, która ma szersze zastosowanie w wyszukiwaniu zapisów w całym korpusie. D’Iorio wspomina także o potencjalnej transliteracji ultradyplomatycznej, która na faksymile strony rękopisu nanosi – zamiast znaków rękopiśmiennych – znaki typograficzne. Taka edycja „ultra” może być interaktywna w taki sposób, że zamiana znaków dokonuje się na życzenie użytkownika, np. przez umieszczenie kursora na danym zapisie rękopiśmiennym, zmieniającym się wówczas w zapis typograficzny.

²⁷D’Iorio, 50.

²⁸Zob. <https://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/> (dostęp: 15.06.2020).

4. Klasyfikacja genetyczna. Pierwszą formą klasyfikacji archiwum jest wspomniane katalogowanie, które ma na celu zlokalizowanie i opisanie znaczenia dokumentów, co odbywa się także przez uporządkowanie ich według typów. Z drugiej strony, ściśle chronologiczna klasyfikacja, znamieną dla krytyki genetycznej, powinna pomijać typologię dokumentów i umieszczać każdy element na osi czasu zgodnie z datą jego utworzenia, o ile można to precyzyjnie ustalić. Chodzi więc także o klasyfikację, która pokrywa się z tzw. ścieżką genetyczną.

5. Punkt ostatni i najważniejszy, charakterystyczny element edycji genetycznej: odtworzenie procesów twórczych. Jak rekonstruować ten proces w edycji cyfrowej? Dziesięć lat temu D'Iorio sugerował, że mogą temu służyć tzw. diagramy genetyczne. Pozwalają one pokazać, na przykład, które strony rękopisów są podstawą określonego segmentu tekstu, rozdziału itd. Innym narzędziem cyfrowym ułatwiającym zrozumienie genezy jest wizualizacja zmian tekstowych. Jeśli tekst został odpowiednio otagowany, możliwe są wizualizacje operacji genetycznych, takich jak dodawanie tekstu, przemieszczenie, skreślanie itd.

Kluczowy, uważam, jest nadal wniosek D'Iorio dotyczący ewentualnych form cyfrowej reprezentacji procesu tekstotwórczego. Mimo niezaprzeczalnej skuteczności tych narzędzi historię powstawania dzieła można łatwiej opowiedzieć niż pokazać. Edytor musi stać się w większym niż dotychczas stopniu interpretatorem i narratorem zmian, a rzeczywista historia narodzin tekstu, powiada D'Iorio, pozostanie najpewniej między edycją genetyczną a krytyką genetyczną, która jest „jedynie” opowieścią.

11.

Jak wspomniano, nie ma jednej i niezmiennej definicji CEG. Nie wiadomo też, czy taka definicja powstanie, i – co ważniejsze – czy jest potrzebna. Wydaje się jednak, że taki projekt winien zbliżyć się do zarysowanego wyżej modelu, a na pewno uwzględnić go w fazie namysłu. Bez wątplenia CEG to najtrudniejszy typ edycji – jakby jej nie projektować, jej celem jest przede wszystkim ukazanie zmian w czasie, a to nadal problematyczne także w środowisku cyfrowym.

Nie istnieje wiele projektów, które definiują się jako CEG. Jeśli są, to na ogół dostęp do nich jest płatny. Projektem pod wieloma względami wzorcowym jest The Beckett Digital Manuscript Project²⁹. Jest to model edycji Dirka Van Hullego, *spiritus movens* projektu Beckettowskiego. Van Hulle podkreśla, że nie jest to „model cyfrowej edycji genetycznej”, ale raczej model naukowej edycji cyfrowej służący krytyce genetycznej, do użytku krytyki genetycznej³⁰. Van Hulle wyprowadza model tej edycji i jej zawartość oraz funkcjonalność z pięciu – czy też na podstawie pięciu – aspektów krytyki genetycznej. Przede wszystkim egzogenezy i endogenezy³¹.

²⁹Zob. <https://www.beckettarchive.org> (dostęp: 10.06.2020).

³⁰Dirk Van Hulle, „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”, *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 12–13 (2016): 36, przypis 3.

³¹Są to pojęcia wprowadzone do krytyki genetycznej (przez nią) już w latach 70., zob. Raymonde Debray Genette, „Genetique et poetique: Le cas Flaubert”, w *Essais de critique genetique*, 21–67.

Egzogeneza to inaczej selekcja i przyswajanie różnych źródeł, sposób, w jaki elementy zewnętrzne „wpisują się” w rękopisy, jak torują sobie do nich drogę. W wypadku powieści historycznej chodziłoby o wydobywanie przez autora materiałów czy faktów ze źródeł historycznych i przeobrażenie ich w zapis literacki. Marginalia zachowane na książkach należących do księgozbioru autora również mogą być powiązane z jego własną twórczością. Van Hulle przywołuje przykład notatek dokonywanych przez Samuela Becketta w powieści Prousta i udowadnia, że pracując nad esejem o Prouście, Beckett czytał bardzo „aktywnie” *W poszukiwaniu straconego czasu* – łączył na przykład różne wątki rozproszone w tomach, numerował je, i była to jego praktyka pisarska, praktyka tworzenia: intensywne czytanie. Stąd postulat, by cyfrowa edycja genetyczna nie tylko rekonstruowała księgozbiór autora, ale także przeprowadzała symulację ścieżek tego aspektu procesu tworzenia, czyli symulację użytku autora z zewnętrznych źródeł.

Endogeneza to z kolei kształtowanie struktury, czyli kolejne stadia procesu pisania i przekształcania. Jest oczywiście ściśle związana z egzogenezą, niekiedy trudno je od siebie całkowicie oddzielić.

Aby przedstawić te przemiany w świecie cyfrowym, często korzysta się z narzędzi do kolacjonowania, bardzo popularny nadal pozostaje CollateX. W projekcie dotyczącym Becketta wykorzystano go między innymi w ten sposób, by lokalizował dowolnie wybrane przez czytelnika zdanie – zdanie jest tutaj jednostką porównawczą – i wizualizował momentalnie jego postaci na kolejnych etapach tworzenia.

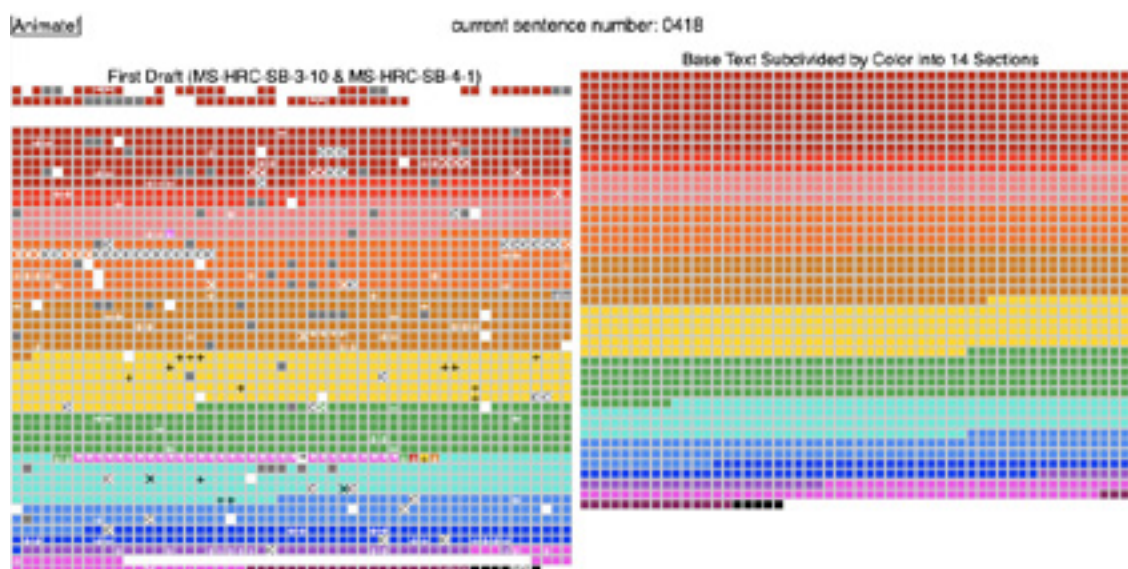
Van Hulle uwzględnia także epigenezę, czyli procesy zachodzące w zapisach już uznanych za skończone, po publikacji. Można uznać, że nie należą do przed-tekstu, ale są przypadki, i tak jest u Becketta, że to, co autor wprowadza jako zmianę do tekstu, staje się przed-tekstem innego tekstu, jak na przykład w sytuacjach, gdy Beckett sam tłumaczył swoje teksty na inne języki i kiedy tekst oryginału stawał się poniekąd przed-tekstem przekładu.

Kolejny aspekt, mikrogeneza, to przetwarzanie w procesie pisania określonego egzogenicznego tekstu źródłowego bądź historia zmian jednego elementu w całej endogenetyce i/lub epigenetyce, lub zmiany, lub poprawki w jednej wersji.

Z kolei makrogeneza to już geneza dzieła w całości, w perspektywie jego wszystkich wersji.

Przywołajmy za Van Hulle przykład *Nienazywalnego*, trzeciej części trylogii Becketta. Otóż kiedy Beckett skończył pierwsze dwadzieścia parę stron pierwszego zeszytu zawierającego rękopis *Nienazywalnego*, wpadł na pomysł końca powieści. Zapisał go na dwóch oddzielnych kartkach i umieścił je na końcu zeszytu, w którym pisał. Ostatecznie nie użył tych zapisów jako końca, ale wykorzystał je do stworzenia fragmentu pod koniec książki. Analiza makrogenetyczna ustala i przedstawia związek między topografią zeszytu i rozwojem narracji. Wykorzystana w tej edycji wizualizacja unaocznia fakt, że te dwie luźne strony powstały we wczesnej fazie procesu pisania (co jest sprzeczne z wrażeniem, jakie tworzy topografia zeszytu). Aby zwizualizować to wydarzenie w ramach makrogenezy, zastosowano ten sam system numeryczny (zakodowany w XML-u), który umożliwia porównanie

zdań w podglądzie synoptycznym. Czytelnik ma możliwość kilku wizualizacji, w tym „bardziej tekstowej” i „bardziej dokumentalnej”. Wizualizacja dokumentalna, ukierunkowana na aspekt dokumentalny strony rękopiśmiennej, pokazuje taką kolejność zdań, w jakiej zostały one zapisane na stronie rękopisu (i porównuje je równolegle z edycją książkową). Przedstawia każde zdanie jako kratkę powiązaną ze swoim numerem opartym na kolejności zdań tekstu i zakodowane kolorystycznie zgodnie z czternastoma sekwencjami narracyjnymi, na które edytorzy podzielili powieść. Wizualizacja nastawiona bardziej na tekst skupia się na nadanej przez autora kolejności zdań rękopisu, nie na ich rozlokowaniu na stronie zeszytu. Jeśli więc Beckett zapisał zdanie, a potem w odległym od niego miejscu dopisał na marginesie inne, które jest ciągiem dalszym, to w tej wizualizacji pojawią się one w ciągu linearnym. W wizualizacji dokumentalnej będą w takiej kolejności, jaką zachowała topografia rękopisu. Tego typu narzędzia pozwalają dostrzec „różnice między topologią dokumentu a chronologią tekstu”³².



Ilustracja 1. Samuel Beckett Digital Manuscript Project. Zrzut ekranu ukazujący efekt zakończonej animacji wizualizującej (po lewej stronie) kolejność powstawania zdań we francuskim rękopisie *Nienazywalnego* i ich relację względem drukowanej wersji powieści. Zdania z rękopisu, które nie weszły do tekstu, są oznaczone na szaro. Na biało zaś te, których nie było w rękopisie, a pojawiły się w druku. Znak „+” oznacza wersję roboczą zdania, które pojawia się w rękopisie jeszcze w innej postaci, „x” – zdania skreślone w rękopisie, a strzałki w lewo i prawo wskazują kierunek, w którym zdanie zostanie przesunięte na dalszym etapie procesu pisania. Źródło ilustracji (i animacja czekająca na włączenie!): <https://www.beckettarchive.org/writingsequenceofinnommable.jsp> (dostęp: 20.06.2020).

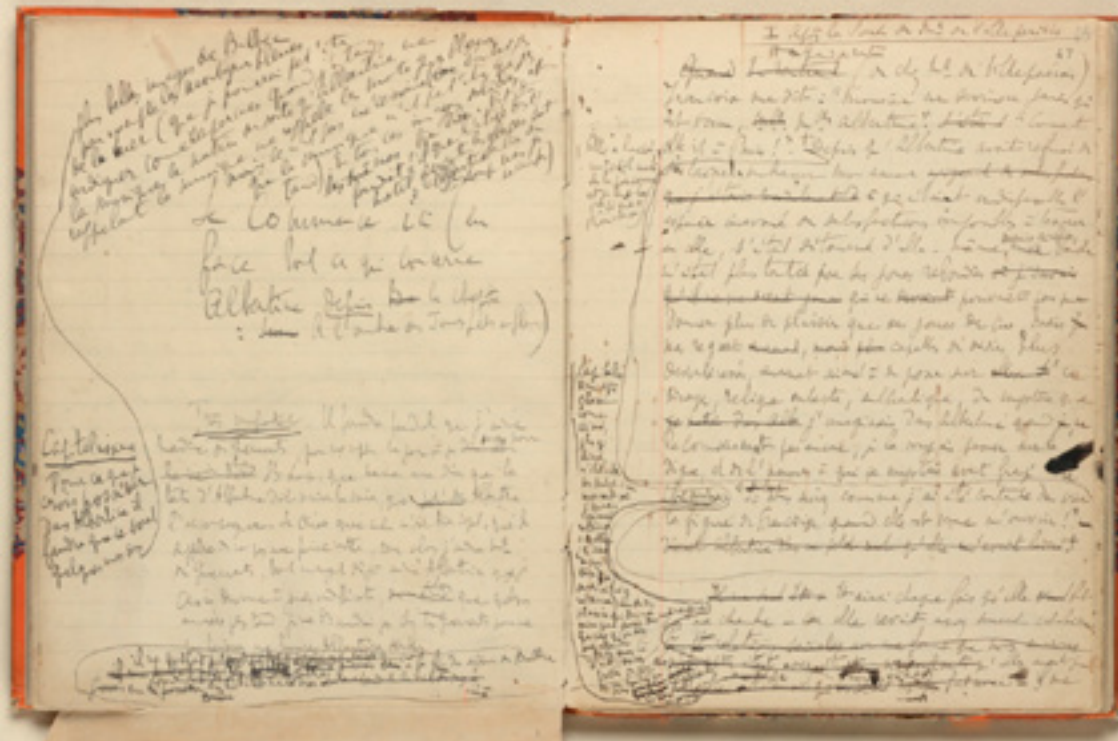
³²Van Hulle, „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”, 52.

Inny ciekawy – niestety jedynie prototypowy – projekt cyfrowy, pozwalający korzystać z wizualizacji kolejnych sekwencji „przyrastania” odręcznych zapisów, powstał w 2011 roku, kiedy opracowywano język odpowiedni do kodowania rękopisów zawierających liczne poprawki. Projekt, przedstawiony na konferencji naukowej zorganizowanej przez ITEM w roku 2012, dotyczył jednego z notatników Prousta³³. Przedstawiono w nim faksymile dokumentu oraz transliterację. Tego typu przedsięwzięcia cyfrowe mają najczęściej co najmniej dwie wady: pierwszą nazywa się niekiedy przywiązaniem do „paradygmatu strony”³⁴. Chodzi o ambicję utrzymania topografii strony rękopisu w prezentacji materiału transliterowanego. Po pierwsze zabieg ten nigdy nie oddaje dynamiki pisania, po wtóre zaś nawet najbardziej ultradyplomatyczna edycja nie odda w całości topografii strony, jest to rzecz nadal nieosiągalna. Transkrypcja najpewniej nigdy nie odda ducha strony. Ponadto takie rozwiązanie skazuje użytkownika edycji najczęściej na samodzielne łączenie fragmentu rękopisu z transkrypcją przedstawioną obok, co bywa niewygodne. W dodatku edycje cyfrowe stosują na ogół w prezentacji tekstu rozwiązanie „strona po stronie”. W niektórych przypadkach jest ono zawodne – Proust w swoim zeszycie zapisywał notatki zawsze na jednej stronie, a na drugiej robił poprawki, dopiski itd. Kolejność zapisu jest więc inna niż strona po stronie. Wymusiło to wprowadzenie transkrypcji do faksymile, czy też: na faksymile. Najczęściej w podobnych projektach stosuje się proste rozwiązanie, w którym kursor myszki umieszczony na fragmencie rękopisu powoduje pojawienie się transkrypcji bezpośrednio przy danym fragmencie. W tym wypadku zaproponowano inne, polegające na klikaniu w dowolne miejsce faksymilowego obrazu. Wizualizacja ta przedstawia zatem – za pomocą pojawiających się w miejscu odręcznych zapisków elektronicznych transkrypcji – rekonstruowaną kolejność pisania rozwijającą się z każdym kliknięciem myszką (il. 2). Ambicją tego prototypu było zachowanie wartości naukowej, ale jednocześnie zachęcenie do lektury, sprawienie odrobiny przyjemności ludziom, którzy nie są specjalistami. Słowem – upowszechnienie i spopularyzowanie rękopisu³⁵.

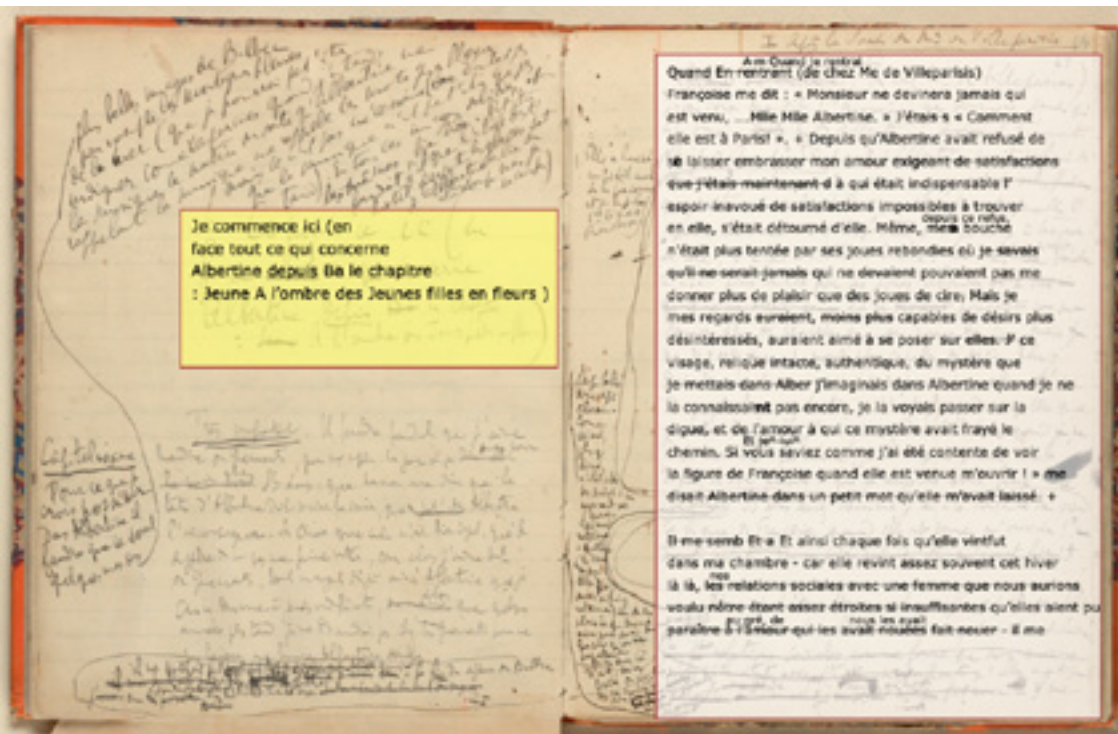
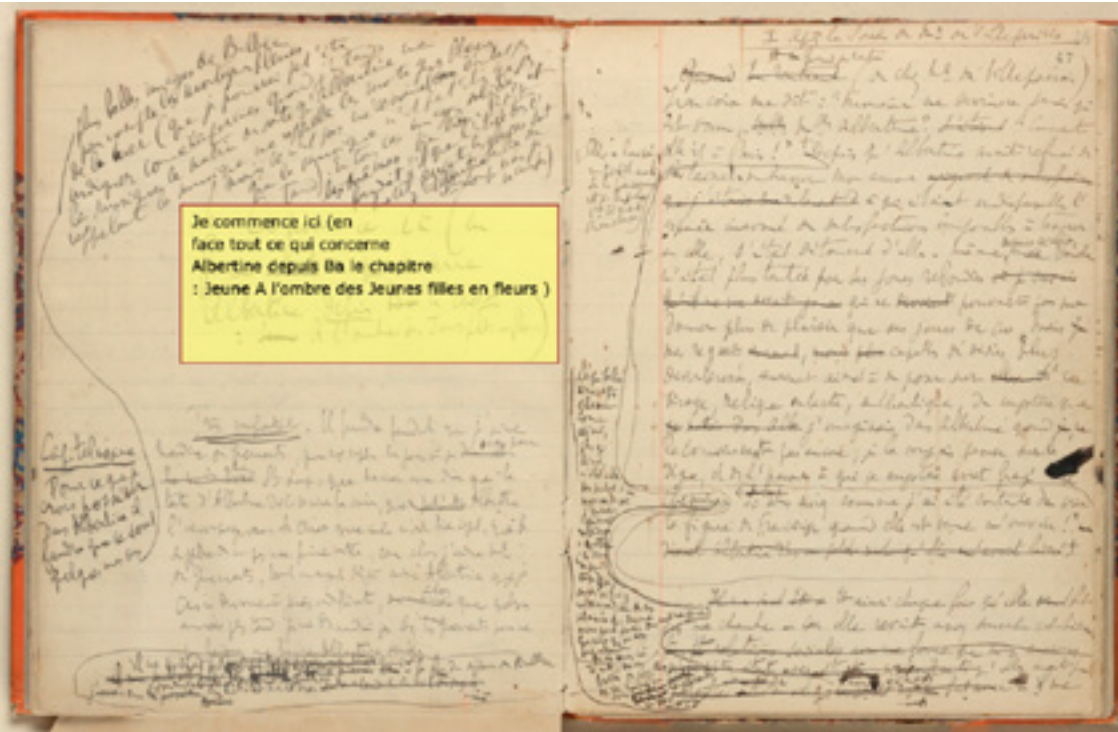
³³ http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/ (dostęp: 16.06.2020). Strona projektu została zarchiwizowana pod adresem https://web.archive.org/web/*/http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/.

³⁴ Patrick Sahle, *About a catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://v3.digitale-edition.de/>, (dostęp: 16.06.2020).

³⁵ Dostępność i przystępność przedstawionego w edycji cyfrowej materiału oraz zestawu narzędzi są bardzo istotne. Niektóre rozwiązania cyfrowe, choć na poziomie koncepcyjnym niezwykle ciekawe i ambitne, mogą spęzać. Niezwykle wysublimowana pod względem naukowym i technicznym, ale, jak sądzę, stawiająca pewien opór w czytelnym opanowaniu jest na przykład złożona elektroniczna edycja *Fausta* uwzględniająca aspekty genetyczne: <http://faustedition.net> (dostęp: 16.06.2020).



Ilustracja 2. Julie André, Elena Pierazzo, *Around a sequence and some notes of Notebook 46: encoding issues about Proust's drafts*. Przykład (zrzuty ekranu) wizualizacji chronologicznej rekonstrukcji pisania. Sekwencje ukazują się czytelnikowi po kolejnych kliknięciach. Odcienie żółtego oznaczają różne poziomy pewności edytorów dotyczące porządkowania sekwencji – im mocniejszy żółty, tym większy stopień niepewności. Źródło: http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/ (dostęp: 16.06.2020). Strona projektu została zarchiwizowana pod adresem https://web.archive.org/web/*/http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/.



12.

Jakiego języka można użyć do kodowania rękopisów w edycji genetycznej? Pierwszy nazywał się „Genetic Encoding Language” (GEL), powstał w 2003 roku, wcześniej znany jako „HyperNietzsche Markup Language” (HNML), który był odmianą języka XML³⁶ przeznaczonego do kodowania rękopisów. Nieco później powstała specjalna grupa robocza w ramach TEI³⁷, która miała taki język opracować. Można przyjąć, że wydarzeniem założycielskim nowego języka były warsztaty *Genetic Editions in a Digital Framework* zorganizowane przez ITEM w maju 2009 roku w Paryżu, między innymi przez Paolo D’Iorio i Elenę Pierazzo. Celem tych warsztatów było wypracowanie modelu kodowania na potrzeby edycji genetycznych, do czego doszło w 2011 roku, kiedy opublikowano TEI P5 w wersji 2.0. Wprowadzono w niej rozwiązania, które pozwalają zakodować cechy dokumentu, a nie tylko tekstu, co więcej ułatwiają one kodowanie czasu, sekwencyjności i etapów pisania w transkrypcjach dokumentów. Wprowadzono wówczas element <sourceDoc>, który w hierarchii kodu istnieje na tym samym poziomie co elementy <teiHeader>, <facsimile> czy <text>. Był to rodzaj manifestu TEI, inicjatywy, która, jak sama nazwa wskazuje, faworyzowała do tej pory „tekst”. Od tamtej pory dokumenty można transkrybować jak dokumenty³⁸, a nie z użyciem, jak jeszcze do niedawna, kodowania przeznaczonego dla tekstów. Dla ułatwienia zakodowania sekwencji w transkrypcji rękopisu wprowadzono na przykład element <change>, który pozwala między innymi zaznaczać zmiany w pojedynczym dokumencie. Model ten jest cały czas w trakcie doskonalenia, ale jego zasadniczy zrąb istnieje³⁹.

13.

Po tym błyskawicznym i z konieczności naskórkowym rekonesansie wracam na koniec do Rozanowa i kontrowersji. Andriej Bieły uwiecznił taki oto moment spotkania z tym „wrogim mu, olśniewającym pisarzem”⁴⁰:

Pewnego razu włączając na mnie, tratując i macając, splunął pytaniem; ja zaś, odpowiadając na nie, bazgrałem coś tam palcem po obrusie, mimowolnie. Zrazu nie dosłyszał moich słów. Podstawiając więc swoje (ogromne) ucho, obserwował ślad paznokcia, którym kreśliłem na obrusie esy floresy. Następnie wlepiając oczy w nakreślony paznokciem rysunek, strzyknął kawałkiem śliny: „Rozumie pan!”.

³⁶XML (ang. *Extensible Markup Language*) – uniwersalny język znaczników stosowany do reprezentowania ustrukturalizowanych danych.

³⁷TEI (ang. *Text Encoding Initiative*) – standard wykorzystywany do definicji formalnej struktury dokumentów XML.

³⁸Wykorzystuje to między innymi Shelley Godwin Archive: <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 9.06.2020).

³⁹[An Encoding Model for Genetic Editions: https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html](https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html) (dostęp: 9.06.2020).

⁴⁰Andriej Bieły, *Rozanow*, w *Rozanow, Odosobnione*, 5.

Krytyka genetyczna pragnie zrozumieć ślady, próbuje ustalić, jak przebiega proces ludzkiej działalności kreatywnej i intelektualnej. Najbardziej powszechne w jej zakresie pozostają nadal badania nad literaturą. „Nasze pojęcie o literaturze europejskiej byłoby zupełnie inne, gdyby nie przypadkowe przetrwanie tak wyjątkowych rękopisów, jak *Mysli* Pascala, tzw. *Prafaust* Goethego, *Lucien Leuwen* czy wielkie powieści Kafki”⁴¹. Inna byłaby także historia literatury polskiej, dość przywołać chociażby *Liryki lozańskie*, późne dramaty Słowackiego, *Vademecum*. Spektrum zainteresowań krytyki genetycznej systematycznie się jednak powiększa, w grę wchodzi coraz częściej rozpoznania dotyczące innych dziedzin życia – genetycyści zajmują się zapisami laboratoryjnymi, które rejestrują rozwój eksperymentu naukowego, badają partytury muzyczne, szkice i rysunki przygotowawcze malarzy, niewykorzystane nagrania filmowe, zbiory fotograficzne, notatki sceniczne itp.⁴². Czy wszyscy autorzy rękopisów życzyliby sobie, by zaglądały do nich kolejne pokolenia uczonych? Czasem odpowiedź jest oczywista, bywa jednak, że nie mamy już szans jej poznać. Zapewne nie wszyscy pisarze mieli do swoich rękopisów taki stosunek jak Rozanow. I z całą pewnością wielu twórców upubliczniających jedynie swój tekst, a nie rękopiśmienne zapiski, które mogą być sprawą w najwyższym stopniu intymną, wolałoby uniknąć ciekawskiego spojrzenia badaczy. Wiele swoich rękopisów zniszczył Ladislav Klíma. Manuskrypty dzieł opublikowanych obracał w perzynę Claude Simon. Ale byli też inni, którzy pieczołowicie przechowywali swoje archiwa (by nie szukać daleko: Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert). Fakt, że je – przy niemałym przeciwie trudzie – zachowali, nie musi oczywiście o niczym świadczyć i nie musi też oznaczać zgody na penetrację badawczą tych szpargałów. Czy zatem, nie mając w rękach pisemnej zgody na takie działania, mamy prawo materiały te upubliczniać? Rozstrzygnięcie dylematu wykracza poza argumenty naukowe, a ewentualny spór jest sporem moralnym, w którym nikt nie może mieć wyższej racji. Jeżeli materiały archiwalne nie zostały przez autora zastrzeżone, sprawa pozostaje otwarta i dyskusyjna. Louis Aragon osobiście przekazał swoje rękopisy badaczom. Wreszcie byli i tacy, którzy sami przeznaczali do publikacji reprodukcje swoich rękopisów (Tadeusz Różewicz), zamieniając tym samym potencjalny przed-tekst w tekst. Zaglądając do materiałów roboczych, które dokumentują liczne transformacje autorskich zapisów, niejako przywracamy je do życia, nadajemy im nową rangę, niekiedy restytuujemy fragmenty zaniechane.

W *Opadłych liściach*, późniejszym zbiorze błyskawicznych notatek, Rozanow zapisuje:

Zupełnie nie zauważyli, co jest nowego w *Odosobnionym*. Porównywali z *Wyznaniami* Rousseau, podczas gdy ja nie czynię żadnych wyznań.

Nowy jest – ton, ton (znowu!) manuskryptów, ton „sprzed Gutenberga”, dla siebie⁴³.

Krytyka genetyczna jest wścibska. W zakresie literatury od kilku dekad bada czyjś „ton dla siebie”. Fascynacja rękopisem ma prawdziwe źródło, jak ośmielam się sądzić, nie w chęci

⁴¹Hay, «Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”, 150.

⁴²Zob. <http://www.item.ens.fr/thematique/> (dostęp: 9.06.2020).

⁴³Wasilij Rozanow, *Opadłe liście*, tłum. Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013), 110.

poznania procesu tworzenia dla niego samego. Stawka epistemologiczna zdaje się jeszcze większa. W grę wchodziłoby zatem poznanie nie tylko tendencji i predylekcji twórczych, najróżniejszych autorskich skłonności i praktyk, ale też, mówiąc śmiało, jakieś części „istoty” autora. Nie chciałbym oceniać poznawczych możliwości, zasadności czy naukowej przydatności dochodzeń o takich ambicjach, ale faktem jest, jak sądzę, że krytyka genetyczna – choćby wzbraniała się przed tą tezą – chce pojąć specyfikę człowieka, który pisze. Dlatego nie jest zapewne przypadkiem, że najściślej – dobitnie przekonuje o tym bibliografia literatury przedmiotu i konkretnych studiów przypadku – jest związana psychoanalizą i że narzędzia psychoanalizy, jeżeli spojrzeć na skumulowany od tych kilku dziesięcioleci stan badań, są nadal w czołówce najczęściej wykorzystywanych instrumentów genetycystów. Krytyka genetyczna bada więc człowieka i jego życie. A jeżeli filologia to także „intymne przeżywanie słów”⁴⁴, to głębokie przeżycie i nową wiedzę z całą pewnością może zapewnić jedynie „ton manuskryptu”.

⁴⁴Nowak, „Posłowie”, 157.

Bibliografia

- [An Encoding Model for Genetic Editions](https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html), <https://tei-c.org/Vault/TC/tcw19.html> (dostęp: 9.06.2020).
- André, Julie, Pierazzo, Elena. *Around a sequence and some notes of Notebook 46: encoding issues about Proust's drafts*, http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/ (dostęp: 9.06.2020).
- de Biasi, Pierre-Marc. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, 2015.
- Bieły, Andriej. „Rozanow”. W: Rozanow, Wasilij. *Odosobnione*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak, 5-16. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- Bowman, Frank Paul. „Genetic Criticism”. *Poetics Today* 11 (1990): 627-646.
- Czapski, Józef. *Patrzac*. Kraków: Znak, 1990.
- Debray Genette, Raymonde. „Genetique et poetique: Le cas Flaubert”. W: *Essais de critique genetique*. Zredagowane przez Louis Hay, 21-68. Paris: Flammarion, 1979.
- Emily Dickinson Archive, <http://www.edickinson.org> (dostęp: 9.06.2020).
- Faust Edition, <http://faustedition.net> (dostęp: 9.06.2020).
- Ferrer, Daniel. *Logiques du brouillon*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- Flaubert, Gustave. *Plans et scénarios de Madame Bovary*. Prezentacja, transkrypcja i notatki autorstwa Yvan Leclerc. Paris: CNRS/Zulma, 1995.
- Gallica, <https://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/> (dostęp: 9.06.2020).
- GDRI DIGEN, <http://www.item.ens.fr/digen/> (dostęp: 15.06.2020).
- Hay, Louis. „Does 'Text' Exist?”. Przetłumaczone przez Matthew Jocelyn i Hans Walter Gabler. *Studies in Bibliography* 41 (1988): 64-76.
- . „La critique génétique: origines et perspectives”. W: *Essais de critique génétique*. Zredagowane przez Louis Hay, 227-236. Paris: Flammarion, 1979.
- . „Le Texte n'existe pas»: réflexions sur la critique génétique”. *Poétique* 62 (1985): 146-158.

- Herman's Melville's „Typee”. A Fluid Edition, <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/> (dostęp: 9.06.2020).
- D'Iorio, Paolo. „Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?”. *Genesis* 30 (2010), 49-53.
- L'ITEM, <http://www.item.ens.fr/thematique/> (dostęp: 9.06.2020).
- Jane Austen's Fiction Manuscripts Digital Edition, <https://janeausten.ac.uk/index.html> (dostęp: 9.06.2020).
- Nietzsche Source, <http://www.nietzschesource.org> (dostęp: 9.06.2020).
- Nowak, Piotr. „Posłowie”. W: Rozanow, Wasilij. *Odosobnione*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak, 141–59. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- Rozanow, Wasilij. *Odosobnione*. Przetłumaczone przez Ireneusz Kania i Piotr Nowak. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2004.
- . *Opadłe liście*. Przetłumaczone przez Jacek Chmielewski i Ireneusz Kania. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2013.
- Sahle, Patrick. *About a catalog of Digital Scholarly Editions*, <http://v3.digitale-edition.de> (dostęp: 9.06.2020).
- Samuel Beckett Digital Manuscript Project, <https://www.beckettarchive.org/writingsequenceofinnommable.jsp> (dostęp: 9.06.2020).
- Shelley Godwin Archive, <http://shelleygodwinarchive.org/> (dostęp: 9.06.2020).
- Van Hulle, Dirk. „Modelling a Digital Scholarly Edition for Genetic Criticism: A Rapprochement”. *Variants. The Journal of the European Society for Textual Scholarship* 12–13 (2016): 34–56.
- Walt Whitman Archive, <https://whitmanarchive.org> (dostęp: 9.06.2020).

SŁOWA KLUCZOWE:

cyfrowa edycja genetyczna

edytorstwo naukowe

ABSTRAKT:

Artykuł dotyczy teoretycznych i praktycznych propozycji krytyki genetycznej oraz jej skomplikowanej relacji z edytorstwem naukowym. Autor omawia korzyści wynikające z zastosowań tej metody czytania rękopisów, związane z nią trudności oraz możliwości wykorzystania jej efektów w edytorstwie cyfrowym. Przedstawia także przykłady istniejących cyfrowych edycji genetycznych, dodając praktyczne uwagi dotyczące aspektów technicznych – w tym języka do kodowania rękopisów i cyfrowej rekonstrukcji procesu tekstotwórczego – związanych z taką prezentacją tekstu w środowisku elektronicznym.

HUMANISTYKA CYFROWA

k r y t y k a g e n e t y c z n a

NOTA O AUTORZE:

Paweł Bem – doktor nauk humanistycznych, adiunkt w Ośrodku Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego w IBL PAN, członek komitetu redakcyjnego serii „Filologia XXI”. Autor między innymi książki *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie* (Warszawa 2017), nagrodzonej w Konkursie im. Inki Brodzkiej-Wald. Zajmuje się przede wszystkim tekstologią i polską literaturą emigracyjną po roku 1945.

Światy możliwe, światy fikcyjne, światy skonstruowane a proces genezy*

Daniel Ferrer

ORCID: 0000-0002-9455-2281

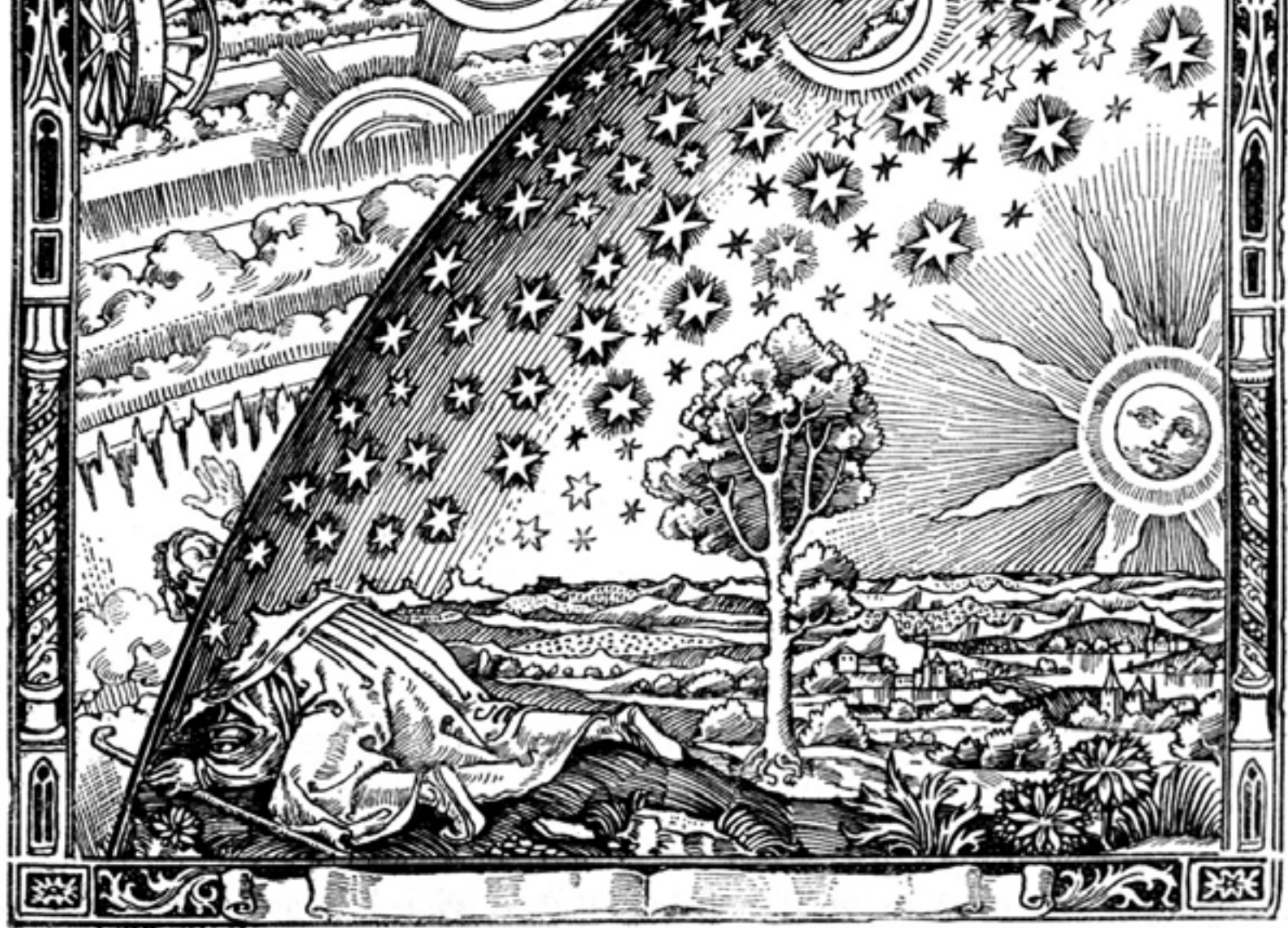
*Tekst publikujemy za zgodą Daniela Ferrera. Dziękujemy autorowi za udostępnienie tekstu. Le texte est publié avec l'accord de Daniel Ferrer. Merci à l'auteur d'avoir partagé le texte. Podstawa przekładu: Daniel Ferrer, „Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse”, *Genesis*, nr 30 (2010): 109–130, <http://journals.openedition.org/genesis/127>

O brave new world
Shakespeare, *Burza*

J'ai désormais [...] tous les mondes dont j'ai besoin.
Zola, szkic powieści *Pieniądz*

W przelotnym, euforycznym uniesieniu krytyka genetyczna, zwłaszcza w dziedzinie literatury, zdała się uosobieniem, jak mówi Leibniz, „wiedzy czystego rozumu (odnoszącej się do wszystkich możliwości), w której należy ostatecznie poszukiwać źródła rzeczy”¹ i brała pod uwagę możliwość uznania za model wielkiej konstrukcji, którą filozof umieszcza w zakończe-

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Teodycea: o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*, tłum. Małgorzata Frankiewicz i Jerzy Kopania (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001), 478. Dalsze cytaty z tego dzieła oznaczono skrótem T i numerem odpowiedniej strony – przyp. tłum.



Ilustracja 1. Grawiura na drewnie nieznanego artysty zamieszczona w dziele Camille'a Flammariona *L'atmosphère: météorologie populaire* z 1888 roku. Podpis pod ryciną: Średniowieczny misjonarz opowiada, że odkrył punkt, w którym niebo styka się z ziemią...

niu *Teodycei* po to, aby oświetlić swoją koncepcję konieczności i najlepszego z możliwych światów (tę, z której naśmiewa się Voltaire w *Kandydzie*). Stworzenie czegoś „o niepojętym blasku i niezmierzonym ogromie” zostaje podkreślone przejściem serii nakładających się na siebie progów (dialog wprowadzający do baśni, w której wyrocznia kieruje podróżą i sprowadza sen), zanim zostanie przedstawione przez samą boginię Atenę:

Widzisz tutaj *Pałac Przeznaczeń*, którego strzeżę. Są w nim obrazy nie tylko tego, co się zdarza, lecz także wszystkiego, co jest możliwe, a gdy Jowisz dokonał ich przeglądu przed początkiem istniejącego świata, przydzielał możliwości do światów i wybrał najlepszy ze wszystkich. Niekiedy przybywa odwiedzić te strony, aby z przyjemnością jeszcze raz podsumowywać sprawy i odnawiać własny wybór, który na pewno go zadowala. Jeżeli wypowiem słowo, zobaczmy cały świat, który mój ojciec mógł stworzyć i w którym będzie przedstawione wszystko, czego można zapragnąć. Dzięki temu zdołamy dowiedzieć się ponadto, co by zaszło, gdyby taka czy inna możliwość miała zaistnieć. (T, s. 475)

Ta przyprawiająca o zawrót głowy budowla składa się z nieskończonej liczby komnat, z których każda odpowiada jakiemuś światu alternatywnemu. Przejście przez jedną z nich pozwala widzieć życie jak „w mgnieniu oka podczas teatralnego przedstawienia”. Każda komnata zawiera skądinąd „wielką zapisaną księgę” opowiadającą „historię tego świata [...]: oto księga jego przeznaczeń”. Wystarczy przejść „do innej komnaty, gdzie jest inny świat, inna księga”, inne przeznaczenie.

Komnaty układały się w piramidę, w miarę pod-chodzenia ku wierzchołkowi stawały się coraz piękniejsze i ukazywały piękniejsze światy. Wreszcie doszli do najwyższej komnaty, która zamykała piramidę i była najpiękniejsza ze wszystkich. Piramida miała bowiem początek, ale nie było widać jej końca, miała wierzchołek, ale nie miała podstawy i rozrastała się w nieskończoność. „Jest tak dlatego” [...] „że wśród niezliczonej wielości możliwych światów znajduje się najlepszy ze wszystkich. W przeciwnym razie Bóg nie zdołałby zdecydować się na stworzenie żadnego z nich. Ale nie ma żadnego świata, pod którym nie znajdowałby się jeszcze mniej doskonały od niego...”. (T, s. 477)

Jowisz Leibniza jest zarazem twórcą dzieła i archiwistą własnej twórczości. Ewaluacja tego dzieła tłumaczy się w kategoriach estetycznych: najlepszym z możliwych światów jest ten „najpiękniejszy z wszystkich” i to on wciela się w najpiękniejszą reprezentację. Podobnie jak w wypadku genezy artystycznej czy literackiej perfekcja jest w istocie relatywna: jedna wersja przewyższa inną, ponieważ jest od niej lepsza, ale ona sama zostaje zdetronizowana przez inną, która jest najlepsza, po to aby można dokonać wyboru, który z punktu widzenia twórcy przedstawia najlepszy z możliwych kompromisów. Perfekcja absolutna nie pochodzi z tego świata ani z żadnego świata możliwego dla absolutnej inteligencji. Ale Jowisz jest także autogenetykiem, który pochyla się nad swoim własnym przed-tekstem i czyni zeń majestatyczny pomnik, podstawę ukończonego dzieła. Ten układ przypomina edycję krytyczną zaopatrzoną w apendyks genetyczny, w którym skolacjonowano całość przed-tekstu². Perspektywa Jowisza, który „niekiedy przybywa odwiedzić te strony, aby z przyjemnością jeszcze raz podsumowywać sprawy i odnawiać własny wybór, który na pewno go zadowala”, oraz perspektywa gościa, przechodzącego przez nakładające się na siebie komnaty i porównującego je do świata, który rzeczywiście został stworzony, są podobne do perspektywy krytyki genetycznej, która z retrospektywnego punktu widzenia rozważa ukończone dzieło i zbiór wersji tego dzieła.

Mówienie o odwiedzaniu miejsc, przemierzaniu komnat, rekapitulacji jest umieszczaniem genetycznego dochodzenia poza idealną równoczesnością, w wymiarze czasowym – ten wymiar jest za to całkowicie nieobecny w samej kreacji. Jak się ostatecznie okazuje, twórczość jowiszowo-leibnizowska zawsze już była, nigdy się nie rozwija, w całości sprowadza się do punktu źródłowego. Wyklucza ona możliwość endogenicznego czy egzogenicznego przypadku³, który miałby niespodziewanie zmienić bieg kreacji: wszystko jest przewidziane, dokonane, zanim jeszcze zostało rozpoczęte. Ten przed-tekst wyklucza wszelką chronologię, jego wersje są dane jako współobecne, zhierarchizowane w funkcji systemu ustalonych uprzednio i niezmiennych wartości (skoro Jowisz „nie mógł nie wybrać tego świata, który przewyższa doskonałością wszystkie inne i stanowi wierzchołek piramidy”). Jeśli chodziłoby o jakąś edycję, to jasne jest, że nie byłaby ona edycją genetyczną ani nie stanowiłaby, nawet biorąc pod uwagę pełny zbiór wersji, radykalnego zaprzeczenia procesu genetycznego.

Czy oznacza to, że z takiego modelu nie da się niczego zachować? Pojęcie „światów możliwych”, tak błyskotliwie wprowadzone przez Leibniza, było źródłem wielu inspiracji: pisarze

² Można by tu mówić o edycji hipermedialnej, o wirtualnej rzeczywistości wzbogaconej linkami odsyłającymi do tekstu, w której proste kliknięcie pozwala przejść do reprezentacji wizualnej („Połóż palec na dowolnej linii [...] a naprawdę ujrzysz przedstawione dokładnie to, co z grubsza wyraża owa linia”, T, s. 477).

³ Zob. Daniel Ferrer, „L'écriture et l'accident”, w *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*, red. Olga Anokhina i Sabine Pétilion (Paris: IMEC éditeur, 2009; seria „Inventaires”), 5-19.

science-fiction, filozofowie, logicy... Dająca wiele różnych możliwości idea, dzięki zestawieniu światów, zdaje się w szczególny sposób, intuicyjnie zaadaptowana do badań genetycznych, w których nie jest jednak pojmowana w trybie statycznym. Istnieje więc pokusa zwrócenia się ku „semantyce światów możliwych”, którą logicy wypracowali w XX wieku na podstawie wizji Leibniza, ale w perspektywie wyraźnie odmiennej. Spróbujmy podjąć tę ideę, która z konieczności będzie uproszczona, a nawet spłycona, po to aby zobaczyć, czy krytyka genetyczna mogłaby się nią w jakiś sposób zainspirować⁴.

Logika modalna i światy możliwe

Tradycyjna logika od dawna rozwijała zbiór procedur, które pozwalały jej ocenić wartość twierdzeń, ale nie wie ona zbyt dobrze, w jaki sposób traktować twierdzenia „zmodalizowane”, które zawierają cechę możliwości czy konieczności („możliwe, że któregoś dnia odnajdziemy rękopis *Armance*”, „konieczne jest, aby dzieło miało swój początek”), postawy propozycyjalne („Wierzę, że dwa i dwa mogą dać pięć”, „wyobrażam sobie, że mógł przyjść”) czy też zdania zwane „kontrafaktycznymi” („gdyby kangury nie miały ogonów, przewracałyby się do przodu”, „gdyby Joyce był mniej krótkowzroczny, zostałby raczej malarzem, a nie pisarzem”, „gdybym się odwrócił, to bym widział”), które opisują stany rzeczy nieodpowiadające rzeczywistości.

Logiczne podejście do takich twierdzeń wynika z logiki **modalnej**. Semantyka światów możliwych została wynaleziona w jej ramach po to, aby rozwiązać trudności intensjonalne, przenosząc je na plan ekstensjonalny, to znaczy przekształcając problemy, które wyłaniają się ze znaczenia twierdzeń, na problemy referencji. Ścisłej mówiąc, chodzi o wcielenie modalności do światów postulowanych (świat, z którego wyłania się rękopis *Armance*, świat moich przekonań, świat kangurów bez ogona...). W takim kontekście można powiedzieć, że twierdzenie jest możliwe, jeśli istnieje co najmniej jakiś jeden świat dostępny ze świata rzeczywistego, w którym to twierdzenie jest prawdziwe, podczas gdy twierdzenie jest konieczne, jeśli jest prawdziwe we wszystkich światach dostępnych ze świata rzeczywistego.

W ten sposób zdefiniowany abstrakcyjnie jest zbiór grawitujących wokół siebie światów, regulowanych przez pojęcie „dostępności”. Wszystko zależy od tego, co obejmuje ta nazwa. Najprościej jest uznać za dostępny ze świata rzeczywistego każdy świat podporządkowany prawu niesprzeczności i zdefiniować te światy jako możliwe. Ale świat, w którym żyjemy, niekoniecznie będzie światem wybranego odniesienia i nic nie stoi na przeszkodzie zdefiniowania bardziej złożonych reguł dostępności (do czego jeszcze wrócimy).

W statusie ontologicznym, nadanym przez filozofów tym wyobrażonym przez logikę światom, istnieje wiele przeciwstawnych koncepcji, wśród których można wskazać trzy główne linie. Najbardziej rozpowszechniona i odpowiadająca zdrowemu rozsądkowi jest – często zali-

⁴ Sugerowałem taką możliwość w: „La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques”, *Genesis*, nr 6 (1994), 93-106, a potem jeszcze dobitniej w „Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles”, w *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, red. Michel Contat i Daniel Ferrer (Paris: CNRS Éditions, 1998), 11-30. Moje sugestie zostały rozwinięte w niniejszym artykule, nadal w sposób programowy.

czana do „realizmu umiarkowanego” – idea, zgodnie z którą możliwość stanowi część rzeczywistości, a światy możliwe są nieoddzielone od świata rzeczywistego, do którego należą z różnych racji, twórców myślowych lub potencjalności logicznych. Na drugim miejscu znajduje się koncepcja „antyrealizmu”, która przeczy znaczeniu światów możliwych, a nawet – w wypadku Goodmana – dekonstruuje pojęcie możliwości⁵. W tej perspektywie dysponujemy jedynie wersjami świata i nie możemy powiedzieć, że któraś z nich odpowiada rzeczywistości niezależnej od wszystkich wersji⁶. Wreszcie koncepcja całkowicie przeciwna broni radykalnej formy realizmu – to „realizm modalny” Davida Lewisa⁷, zgodnie z którym wszystkie światy możliwe istnieją na tej samej zasadzie co świat rzeczywisty – z tym że „świat rzeczywisty” należy rozumieć nie jako coś absolutnego, ale jako pojęcie indeksalne, wskazujące świat, jakim on jest z punktu widzenia, w którym się znajdujemy. Jak zobaczymy, każda z tych trzech koncepcji może mieć znaczenie dla krytyki genetycznej, która w swoim poszukiwaniu produktywnych modeli nie musi się sytuować między nimi.

Pojęcie świata możliwego pozwoliło poczynić znaczące postępy w odpowiedziach na wiele pytań, wzbudziło ożywione zainteresowanie wśród filozofów, ale też przedstawicieli wielu innych dyscyplin⁸. Szybko zdano sobie sprawę z tego, że zastosowane pojęcie, także w filozofii, było często dalekie od tego, jakim posługiwali się logicy, i że w znacznej mierze opierało się ono na analogii, a nie na ścisłym użyciu (co nie jest wadą, pod warunkiem że wszyscy są tego świadomi i że analogia więcej spraw wyjaśnia niż przesłania). Podkreślmy, że chodzi przede wszystkim o **sposób stawiania problemów**.

Zupełnie naturalne wydaje mi się zbliżenie teorii światów możliwych do teorii fikcji. Można dokonać próby powiązania statusu fikcji ze statusem wypowiedzi modalnych lub statusem wspomnianych wcześniej wypowiedzi kontrfaktycznych. Tradycyjna logika nie radzi sobie z wypowiedziami dzieł fikcyjnych: nie potrafi przypisać im wartości prawdy lub też uznaje, że są całkowicie fałszywe⁹. Sugerowaliśmy, że fikcja opiera się na „inwersji modalności”, to znaczy, że tryb oznajmujący, którego często używa, zastąpiłby tryb warunkowy¹⁰. Czy sytuacje kontrfaktyczne nie ustanawiają powieści zaludnionych fikcyjnymi twórcami (kangury bez ogona, Joyce bez okularów, ja, które nie byłoby odwrócone i które by nie widziało)?

⁵ Mówi on o „przemijaniu możliwego”. Nelson Goodman, *Faits, fictions et prédictions* (Paris: Éditions de Minuit, 1985), 74. Pojęcie możliwego zostaje zastąpione pojęciem dyspozycji: zamiast powiedzieć „jest możliwe, że ten rozdział zostanie rozwinięty” Goodman powiedziałaby „ten rozdział jest rozwijalny”, co pozwala uniknąć odwołań do fikcyjnego stanu rzeczy i zastąpić go opisem rzeczywistości. Na pierwszy rzut oka takie postępowanie nie wydaje się zbyt obiecujące dla krytyki genetycznej. Nie starając się być większym nominalistą od króla, możemy naiwnie zauważyć, że język fikcji, aż do deformacji, jakich dokonał Joyce, nie był uznawany za odkształcalny. Tym, czego szuka genetyk, jest możliwość pomyślenia o powstaniu nowego predykatu dyspozycyjnego.

⁶ Zob. zwłaszcza: Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters* (Cambridge: Harvard University Press, 1984), 125.

⁷ David Lewis, *Counterfactuals* (Cambridge: Harvard University Press, 1973).

⁸ *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of Nobel Symposium 65*, red. Sture Allén (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989).

⁹ A jednak, jak zauważa Umberto Eco (*The Limits of Interpretation* [Bloomington: Indiana University Press, 1994, 64], bez wahania oblejemy na egzaminie studenta literaturoznawstwa, który nie potrafi orzec, czy zdanie „Desdemona jest wierna” jest prawdziwe i czy zdanie „Emma Bovary jest wierna” jest fałszywe.

¹⁰ Zob. Catherine Kerbrat-Orecchioni w jej prekursorskim tekście „Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle”, *Texte* (1982): 38.

Takie podejście otwiera wiele różnych dróg, ale wiąże się także z wieloma trudnościami, które zostały systematycznie opisane przez Ruth Ronen¹¹. Debaty nad nim są ciągle ożywione¹², ale ogólnie uznaje się, że jest ono uzasadnione płodnością sądów teoretycznych, które umożliwia¹³. Nie będziemy w tym miejscu omawiać zbioru tych prac ani wątpliwości, jakie one podejmują. Interesują nas one o tyle, o ile mają znaczenie dla teorii genetycznej.

Światy porównywane i światy ustanowione

Zanim przejdziemy do rzeczy, konieczne jest wskazanie dwóch wstępnych warunków metodologicznych. Po pierwsze, pojęcie świata możliwego jest przywoływane w różnych kontekstach, ale – jak zauważa Umberto Eco – jest użyteczne wyłącznie wtedy, kiedy chcemy zestawić i „porównać wiele różnych stanów rzeczy”, świat rzeczywisty i świat możliwy lub światy możliwe między sobą¹⁴. Po drugie, nie należy zapominać o tym, że światy możliwe są **konstruktami**. Nie są to światy obserwowalne, jak odległe planety badane w rzeczywistym świecie za pomocą potężnych urządzeń optycznych, są to światy **ustanowione**¹⁵.

Pierwsza z tych uwag powinna zostać potraktowana jako zachęta dla krytyki genetycznej. Dobrze wiemy, że podstawą metody genetycznej jest porównanie: porównanie zbiorów przedtekstowych i ich różnic werbalnych, ale też, do czego wrócimy, porównanie znaczeń wytworzonych w różnych wersjach¹⁶ i porównanie światów opisanych przez te formy werbalne i przedstawione za pomocą tych znaczeń.

Druga podejmuje problemy o wiele trudniejsze, ale mogłaby zostać również uznana za korzystną w podejściu genetycznym. Z chęcią powtórzmy za czołowymi teoretykami fikcji, że

¹¹Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), *passim*.

¹²W latach 2005–2006 poświęcono temu seminarium „La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire?”, którym kierowała Françoise Lavocat. Podsumowania są dostępne online: <https://tinyurl.com/y59gaao> (dostęp: 30.05.2020).

¹³W obszernym zbiorze bibliograficznym w języku francuskim dysponujemy tekstami: Umberto Eco, *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Paris: Grasset, 1985) [w języku polskim Umberto Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. Piotr Salwa (Warszawa: PIW, 1979) – wszystkie odwołania i cytaty podaję za tym wydaniem – przyp. tłum.] i Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (Paris: Éditions du Seuil, 1988). Warto również sięgnąć do pracy Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), a także Lubomira Doležela, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998). Wprowadzenie Françoise Lavocat opublikowane jest również online: *L'oeuvre littéraire est-elle un monde possible?*, <https://tinyurl.com/y4ecqdkv> (dostęp: 30.05.2020).

¹⁴Eco, *Lector in Fabula*, 56.

¹⁵„Świat możliwy nie jest odległą krainą, którą napotykamy po drodze, czy którą oglądamy za pomocą teleskopu. Ogólnie rzecz biorąc, świat możliwy, odmienny od naszego, jest bardzo oddalony: nawet jeśli będziemy podróżować szybciej od światła, to do niego nie dotrzemy. Świat możliwy jest dany pod warunkami opisowymi, jakie z nim wiążemy. [...] «Światy możliwe» są ustanowione, nie odkrywa się ich za pomocą wielkich teleskopów”. Saul Kripke, *La Logique des noms propres (Naming and Necessity)* (Paris: Éditions de Minuit, 1982), 32.

¹⁶Doležel mówi w tym względzie o świecie intensjonalnym w opozycji do świata ekstensjonalnego – Lubomir Doležel, „Extensional and Intensional Narrative Worlds”, *Poetics*, nr 8 (1979), 193–211. W genetyce, podobnie jak w semantyce, ważne jest odróżnienie sensu (intensja, „tryb zapisu referencji”) i referencji (ekstensja), w tej sytuacji nie ma potrzeby posługiwania się pojęciem świata. Światy intensjonalne są bezpośrednio powiązane z formą ekspresji (z tym, co nazwiemy poniżej światami tekstowymi), nie cieszą się autonomią (nawet częściową), jaką posiadają światy ekstensjonalne.

światy fikcyjne są przedmiotami skonstruowanymi: są one poczęte przez tekst dzieł, które udają, że je opisują, ale które również je ustanawiają (w opisie, którego dokonał Poe, nie istnieje jakiś uprzedni dom Usherów). Z drugiej strony można by pomyśleć, że przedmioty krytyki genetycznej są przedmiotami obserwowanymi, a nie skonstruowanymi: genetyk obserwuje dokumenty, wersje tekstowe, które ma przed oczami (lub które stara się zrekonstruować przez wnioskowanie, jeśli brakuje jakichś dokumentów). Natomiast historyk musi stale budować scenariusze kontrfaktyczne, aby zrozumieć, co rzeczywiście się wydarzyło¹⁷, genetyk (w pierwszej chwili) ma odkryć możliwości zaktualizowane na papierze.

Podobnie jak światy Leibniza w boskiej świadomości, tak i światy przed-tekstu współistnieją w rękopisach. Są one dostępne za pośrednictwem pracy filologicznej, która odgrywa rolę pośredniczącej Ateny. Można je odwiedzać, kontemplować, także za pomocą narzędzi optycznych (lupa badacza rękopisów). Jednak przeciwnie do światów Leibniza, które istnieją w całej wieczności, tam, gdzie Stwórca sam je odkrywa, ale ich nie tworzy, światy przed-tekstu są światami ustanowionymi. Rękopisy, bez względu na formę gramatyczną, jaką przybierają, mogą być analizowane jako przepisy¹⁸: są one wytycznymi, które finalnie obierają za cel ostateczną konstrukcję tekstu. Należy doprecyzować, że ta konstrukcja dokonuje się przez ustanowienie serii pośrednich (sukcesywne przybliżenia ostatecznej formuły) etapów tekstowych, ale też przez stopniową konstrukcję świata, do którego będzie odsyłał ostateczny tekst, konstrukcję, która sama przybiera formę ustanowienia światów pośrednich (pozwala na opracowanie etapami takich elementów, jak postaci czy wystrój).

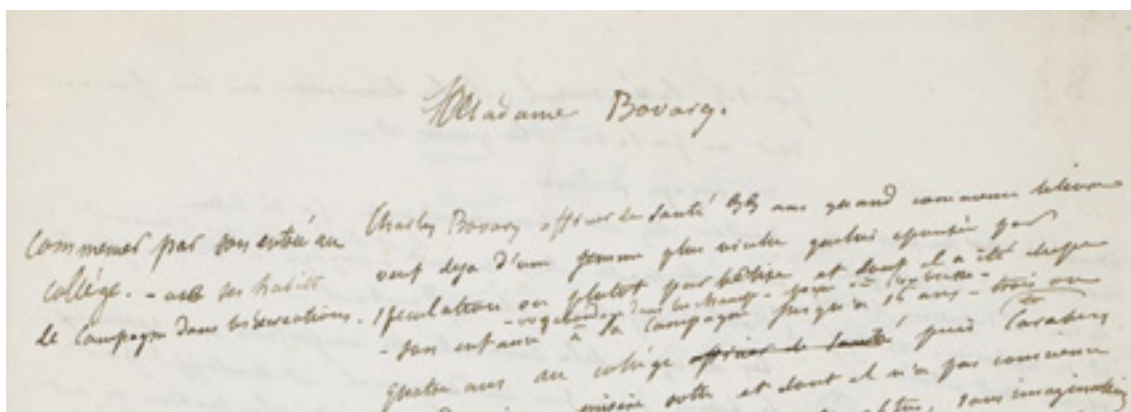
Światy tekstowe i światy fikcyjne

W ramach genezy mamy zatem do porównania dwa typy światów możliwych: światy tekstowe i światy fikcyjne¹⁹. W wypadku światów tekstowych chodzi o słowa, zdania, ich układ na kartce, formuły i techniki literackie: przed-tekst projektuje alternatywne wersje konfiguracji tekstowych. W ten sposób na czele pierwszego planu *Pani Bovary* (il. 1, ms. gg 9, Bibliothèque municipale de Rouen) zaprojektowane są dwie wersje dzieła, dwa wirtualne światy tekstowe zostają skonfrontowane, jeden wpisuje się w pierwszą linię głównego bloku pisma („Charles Bovary officier de santé 33 ans quand commence le livre veuf déjà d’une femme plus vieille que lui”), drugi w marginalny dodatek („Commencer par son entrée au collègue”): albo powieść, która zaczyna się, kiedy Charles jest dorosły, albo powieść, która zaczyna się, kiedy jest młodzińcem.

¹⁷Zob. Paul Veyne, *Comment on écrit l’histoire, suivi de Foucault révolutionne l’histoire* (Paris: Éditions du Seuil, 1979), 78–79. W uogólnieniu: „In the concept of an action is [...] implicit a comparison or contrast between a state of affairs resulting from the action and another state which would otherwise, i.e. had it not been for the performance of the action, have obtained [...] That which «would have otherwise have obtained» never comes true (occurs). It is ‘contrary to fact’”. Georg Henrik von Wright, *Causality and Determinism* (New York: Columbia University Press, 1974), 41.

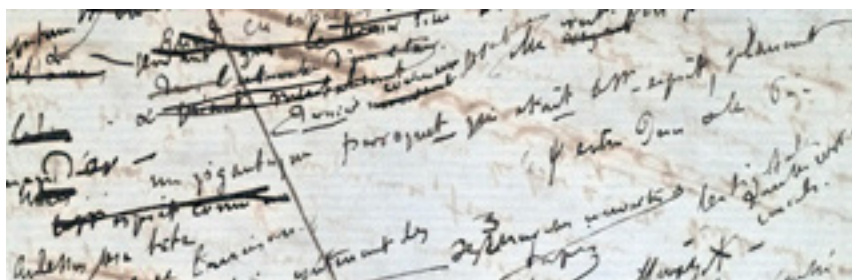
¹⁸Zob. Daniel Ferrer, „Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse”, *Texte*, nr 27/28 (2000), „L’énonciation/la pensée dans le texte”, http://french.chass.utoronto.ca/unsorted/litera/Revue_Texte/ferrer.pdf, 8–23.

¹⁹W niniejszym artykule większość przykładów jest zapożyczona z gatunku powieści, ale światy fikcyjne nie są zastrzeżone dla tego, co ogólnie określamy jako fikcję. Wbrew temu, co można by sądzić, odgrywają one szczególnie ważną rolę w genezie poezji.



Ilustracja 2. Fragment rękopisu *Madame Bovary*. Ze zbiorów Bibliothèque municipale de Rouen. Fot. Thierry Ascencio-Parvy

Pierwsze rozwiązanie nie implikuje innego świata fikcyjnego: młodość Charles'a mogła być opowiedziana za pomocą cofnięcia w czasie lub też mogła pozostać w cieniu i nie zostać rozwinięta (zob. poniżej podrozdział „Niekompletność?”), ale nie ma żadnego szczególnego powodu, aby myśleć, że byłaby ona substancjalnie odmienna. Stawką w grze są dwa światy tekstowe. Aby rzecz dobitnie wyjaśnić, posłużymy się innym przykładem, który wiąże się ściśle ze sformułowaniem: alternatywa między światem tekstowym, którego ostatnie zdanie zawierałoby słowa „un gigantesque perroquet” (pierwszy brulion *Prostoty serca*, BnF, ms., nafr, 23663-349 v°), i światem, który zawierałby (podobnie jak wersje następne) „un perroquet gigantesque”.



Ilustracja 3. Fragment rękopisu *Madame Bovary*. Ze zbiorów Bibliothèque municipale de Rouen. Fot. Thierry Ascencio-Parvy

Czy istnieje tu jakakolwiek potrzeba przywołania pojęcia świata możliwego? To pojęcie przypomina przede wszystkim, że zestawiając słowa wpisane w rękopis, zestawiamy w rzeczywistości dzieła wirtualne, ustanowione przez słowa. Pozwola ono także odwołać się do pojęcia dostępności. Wreszcie, co starałem się pokazać w innym miejscu²⁰, to właśnie pojęcie tożsamości w światach możliwych pozwala rozwiązać, kładąc nacisk na ideę „bezwzględnego desygatora”, kwestię tożsamości dzieła w jego wersjach (jak można powiedzieć, że opowiadanie, które zaczyna się w trzydziestym trzecim roku życia Charles'a Bovary, jest wersją słynnego tekstu zaczynającego się od słów: „Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois...”?) i tym samym ustalić definicję przed-tekstu.

²⁰Ferrer, „La toque de Clementis...”, 98–100.

Zaleta konfrontacji światów fikcyjnych w ramach genezy jest łatwiejsza do zauważenia. Trzeba jednak wpierw ustalić, co rozumiemy przez pojęcie „świat fikcyjny”. Niektórzy teoretycy eksplcytnie odebrali dziełu fikcyjnemu zdolność referencji, usiłując je zredukować do fraz, które je tworzą, czy też do gry powtórzeń intertekstualnych. Jednak znacznie szerszą grupę tworzą krytycy, którzy – nie formułując takiego zaprzeczenia – zignorowali w praktyce problemy referencji. Krytyka genetyczna włożyła mnóstwo energii w badania genezy form i znaczeń, ale z mniejszą uwagą przyglądała się genezie światów fikcyjnych. Bez wątpienia w różnych okresach. W latach rozwoju dyscypliny referencja stanowiła martwy punkt²¹ czy nawet tabu w badaniach literackich w ogóle²², skądinąd szczególnie ważne było oddzielenie się od tradycyjnej wizji genezy jako mimetycznego procesu transpozycji rzeczywistości na dzieło. Jednak genetyka tekstów nie może sobie pozwolić na zgrabne obejście problemu, jak dzieje się to w innych obszarach krytyki, ponieważ referencja odgrywa ważną rolę w procesie wytwarzania tekstów.

Z punktu widzenia lektury jest rzeczą jasną, że to tekst dzieła generuje tryb fikcyjny, opowiadanie, które wytwarza diegezę (zob. podrozdział „Apendyks terminologiczny”), ale z punktu widzenia pisania, rzeczywistego generowania dzieła, rzeczy są o wiele bardziej złożone²³. Prawdą jest, że w niektórych wypadkach referencja jawi się jako pewien rodzaj produktu ubocznego. W pierwszym brulionie epizodu *Syreny* w *Uliście* Joyce używa słów „crushed strawberry”, aby opisać suknię wicekrólowej. Począwszy od drugiego brulionu, kolor ten zostaje zastąpiony innym: „eau de Nil”. Zmiana zdaje się uzasadniona kwestią rytmu, ale też i sensu: konotacje obydwu terminów są różne, a nazwa „eau de Nil” nasycza bardzo ważny paradygmat akwaticzny, który zostaje wzmocniony w kolejnych wersjach. A jednak skutkiem są dwa różne światy fikcyjne: jeden, w którym wicekrólowa jest ubrana na czerwono, i drugi, w którym jest ubrana na zielono.

Kolejny przykład jest jeszcze bardziej znaczący, a dotyczy nonsensownego wiersza *The Walrus and the Carpenter*, który rozmyślnie obiera za cel proces referencji. Lewis Carroll ujawnił fakt, że zaproponował swojemu ilustratorowi Tennielowi, aby ułatwić mu zadanie, zastąpienie postaci cieśli („Carpenter”) „baronetem” czy nawet motylem („butterfly”) lub

²¹Przykładem emblematycznym jest Barthes. Ciekawe jest to, że wobec rękopisu obraz światów zwielokrotnionych w sposób naturalny nasuwał mu się pod pióro, ale tworząc inwentarz tych światów, unika on całkowicie światów reprezentowanych (czego nie da się zredukować do „sensu powiązanego”): „Mam przed sobą kartkę rękopisu; [...] uruchamia się coś, co nazywamy lekturą. Czym jest ta lektura, dokąd zmierzam, w którym miejscu mam się zatrzymać? Z całą pewnością wiem, w jakiej przestrzeni porusza się moje oko, ale ku czemu zmierza? Do jakiej innej przestrzeni się dostosowuje? Czy wychodzi poza kartkę? (ale poza kartką jest stół). Jakie obszary zajmuje każda lektura? W jaki sposób jest konstruowana kosmogonia, której domaga się to proste spojrzenie? Jak samotny kosmonauta przemierzam te światy, w żadnym z nich się nie zatrzymując: biel papieru, forma znaków, postać słów, reguły języka, przymusy komunikatu, obfitość sensów powiązanych”. Roland Barthes, „Variations sur l'écriture «Infini»”, w Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, t. 3, 1564. Cyt. za: Jean-Louis Lebrave, „La genèse de «La Chambre claire»”, *Genesis*, nr 19 (2002), 79.

²²Zob. Kerbrat-Orecchioni, „Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle”.

²³Doležel dokonuje absolutnego rozróżnienia między I-tekstami (*world imaging texts*), których funkcją jest reprezentowanie świata rzeczywistego, a ten w sposób konieczny je uprzedza, oraz C-tekstami (*world constructing texts*), których funkcją jest budowanie światów, jakie wcześniej nie istniały. Tym samym przeciwstawia się radykalnym konstruktywistom, takim jak Goodman, dla których wszystkie światy są skonstruowane przy użyciu słów lub innych symboli. Dla Doleżela obraz świata opisany przez I-teksty jest ciągle przekształcany w procesie walidacji i odrzucenia, podczas gdy świat fikcyjny jest ustalony „once its creator has fixed the constructing text” (Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, 26). Nie jest pewne, czy światy fikcyjne, których pisanie zostało ukończone, są tak naprawdę ustalone, jak mówi Doležel, ale w każdym razie w ramach genezy nic nie jest ustalone i jednocześnie wszystko jest ruchome.

jakąkolwiek inną istotą, której nazwa byłaby prozodycznie równoważna. Dobitnie świadczy to o tym, że referencja jest następstwem dodatkowym, prostym efektem doboru słów, ale jednocześnie należy podkreślić znaczenie i możliwość wpływania na tekst ilustracji, która ustali jego znaczenie²⁴.

W innych przypadkach, bez wątpienia licznych, referencja stoi na czele i to ona służy za podstawę genezy. Kiedy Flaubert wpisuje do scenariusza inicjalnego zbioru *Prostoty serca* „vision mystique. Son perroquet est le St Esprit”, to te słowa nie dotyczą bezpośrednio ostatecznego sformułowania (nie pojawiają się w ostatecznym tekście, ani nawet w żadnym z brulionów), ale sytuacji (w tym wypadku myślowej), do której odesłał tekst, do stanu świata fikcyjnego, który opisać nowela. Nawet dla takiego pisarza jak Flaubert formuła tekstowa jest najczęściej drugoplanowa (ale z pewnością nie wtórna): „Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée”, jak pisał do George Sand²⁵. Odtąd genetyk może porównywać świat ustanowiony przez scenariusz inicjalny, w którym Felicita umiera w szpitalu, ze światem ułożonym według takiego scenariusza, w którym Felicita umiera (w swoim pokoju) w Boże Ciało.

Zmiany tekstu, które mają wytworzyć efekty sensu czy efekty brzmieniowe (dobór rymów), mają zwykle wpływ na świat fikcyjny zaprojektowany przez tekst²⁶. Często zdarza się, że manipuluje się światem fikcyjnym po to, aby ułatwić narrację. W ten sposób Zola, planując początek *Marzenia*, zamierza przenieść swoją bohaterkę ściganą przez śnieg, aby móc dogodniej opisać rzeźby portalu, pod którym się schroniła: „Et alors, à mesure que la neige tombe et que le jour se lève, se servir de l'enfant qui change de place devant l'invasion de la neige, pour décrire la porte”²⁷.

Logika właściwa światu fikcyjnemu („Si Félicien répare le vitrail, il faut un échafaudage”²⁸) – przeciwnie – będzie miała wpływ na tekst i powiązanie znaczenia w takim stopniu, w którym często trudno jest określić, jak oddziałują na siebie poszczególne poziomy, i trudno jest (choć to konieczne) oddzielić od siebie dwa poziomy²⁹.

Niekompletność?

Poruszając zagadnienie światów fikcyjnych, trzeba koniecznie odnieść się do problemu, który poruszył teoretyków fikcji – chodzi o integralność światów. Światy możliwe w logice są

²⁴Zob. artykuł Christine Collière, „Illustrating the Sylvie and Bruno Books: the Collaboration of Lewis Carroll and Harry Furniss”, *Recto Verso*, nr 3, www.revuerectoverso.com/spip.php?article90 (dostęp: 30.05.2020).

²⁵List z 10 marca 1876 roku.

²⁶Zob. wyżej podstawowy przykład z *Syren*. Zob. także: Ferrer, „Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles”, 26–27, przykład zaczerpnięty z Dostojewskiego pokazuje, w jaki sposób zmiana trybu narracji prowadzi pośrednio do przekształcenia przestrzeni świata fikcyjnego.

²⁷Plan *Marzenia*, karta 4. Z łatwością odnajdziemy inne przykłady, w wielu wypadkach pojawia się potrzeba nowej perspektywy narracyjnej, wprowadzenie dodatkowej postaci, która może ukierunkować focalizację.

²⁸Zola, plan *Marzenia*, karta 71.

²⁹Choć znaczeń nigdy nie da się przekształcić całkowicie, to jednak wszystko, co wchodzi w skład odniesienia, można zwykle sprawnie sparafrazować, bez pozostałości i dwuznaczności (na przykład tę samą trasę można precyzyjnie określić za pomocą różnych wzorów). Ale w dziedzinie fikcji, gdzie tekst wytwarzający sens jest źródłem referencji, nie może istnieć dokładna parafraza, nawet na tym poziomie.

światami wirtualnie kompletnymi. Światy fikcji zdają się niekompletne, zaludnione niekompletnymi jednostkami, tzn. nieposiadającymi, co jest konieczne w wypadku przedmiotów rzeczywistych, wartości dla każdej z możliwych właściwości: nie wiemy i nigdy się nie dowiemy, ile dzieci miała Lady Macbeth czy też ile okien ma dom Usherów. Można się upierać przy tym, że ta niekompletność nie jest ontologiczna, ale epistemiczna³⁰: nie znamy tych liczb, ale one istnieją³¹. W światach fikcyjnych, do jakich odsyłają sztuka Szekspira i opowiadanie Poego, właściwości te należałoby ustalić. W każdym razie, w ramach genezy, nieokreśloność właściwości jawi się w innym świetle.

To, co nie jest określone w tekście, może być określone w brulionie. Nie dysponujemy rękopisami dzieł, które cytujemy, ale możemy się odnieść po raz kolejny do rękopisów *Pani Bovary*. Bruliony mówią o życiu seksualnym Emmy znacznie więcej niż wersja ostateczna. Powieść, z racji wyborów dokonanych przez Flauberta lub z powodu przymusów społecznych, jakie ucieleśnia prokurator Pinard, pomija te drażliwe detale. Jednak nawet z pomocą najbardziej jednoznacznych rękopisów nigdy się nie dowiemy, ile orgazmów miała pani Bovary, ponieważ świat zaprojektowany przez powieść nie jest światem zaprojektowanym przez każdą z wersji uprzednich, a ta liczba niekoniecznie jest taka sama w każdym ze światów³². Niemniej jednak jest to liczba poprawna w każdym ze światów, liczba określona, która jest czasami wyjaśniona, a czasami nie.

Jeszcze bardziej pouczające jest spojrzenie na **większą** niepełność pojawiającą się w wielu wersjach przed-tekstowych. Przyjrzyjmy się wpieryw przypadkowi światów tekstowych. Kiedy Flaubert w trzecim scenariuszu *Prostoty serca* pisze to poszatkwane i pełne luk zdanie: „et quand elle exhala son dernier souffle... quand (une phrase très longue) cette vie terrestre s'éteignit... elle crut voir le Perroquet planant au-dessus de sa tête”, to jest jasne, że nie planuje niepełnego, dziurawego zdania, ale długi i harmonijny okres, który ma domknąć jego opowieść. To, co jest prawdziwe w planie słów, jest takie, a nawet jest czymś więcej, w planie świata przedstawionego. Początkowy scenariusz odnotowuje jedynie „elle meurt saintement”, opis śmierci Felicjty ewidentnie jawi się jako niepełny w stosunku do tego, jaki znajdzie się w tekście ostatecznym, ale jest on wypełniony szczegółami, które wyłonią się później (ewentualnie także i innymi szczegółami). Jest rzeczą jasną, że przedstawiony świat fikcyjny nie ma w sobie niczego niekompletnego, lakoniczne jest jedynie wyrażenie. Paradoksalnie możemy powiedzieć to samo o najbardziej rozwiniętej i rozwlekłej wersji.

³⁰Jest to koncepcja broniona przez Marie-Laure Ryan. Doležel, Eco i Ronen nie są tego samego zdania, ale ich argumenty nie wydają się zbyt przekonujące. Ten sposób prezentacji rzeczy przypomina Kripke: „Świat możliwy jest dany przez warunki opisowe, które z nim kojarzymy. [...] Oczywiście nie wyobrażamy sobie wszystkiego, co jest prawdą lub fałszem, a jedynie rzeczy, które mają związek z naszą hipotezą; w teorii jednak, aby podać pełny opis świata, należy decydować o wszystkim. Nie możemy sobie tego wyobrazić, jedynie częściowo; 'świat możliwy' to właśnie to”. Kripke, *La Logique des noms propres (Naming and Necessity)*, 32. A także: „Oczywiście, gdy określamy sytuację kontrafaktyczną, nie opisujemy całego świata możliwego, a jedynie tę część, która nas interesuje” (Kripke, 37, n. 16). Jak widzieliśmy, sytuacje kontrafaktyczne można porównać do mikropowieści.

³¹Aby się o tym przekonać, wystarczy przyjrzeć się problemowi, który dotyczy fikcji; chodzi o sytuację, kiedy pisarz udaje, że sprowadza niekompletność reprezentacji tekstowej do reprezentowanego świata (Sterne, Pirandello, Stoppard...). Zob. przykładową analizę genezy tego procesu u Joyce'a: Daniel Ferrer, „Peut-on parler de métalepse génétique?”, w *Métalepses: Entorses au pacte de représentation*, red. John Pier i Jean-Marie Schaeffer (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 2005), <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13987> (dostęp: 30.05.2020).

³²Zob. emblematyczny przypadek Gerwazyny, która nie ma tej samej liczby dzieci w światach fikcyjnych *W matni* i w *Bestii ludzkiej*.

Jest jednak pewne zastrzeżenie. Mamy zwyczaj zapełniać luki w wiedzy o świecie fikcyjnym, posługując się w dużej mierze naszą wiedzą ekstrafikcyjną. Flaubert nie podaje w *Prostocie* serca liczby nóg swoich postaci ani geograficznego położenia Rouen, ale bierzemy za pewnik to, że Felicita ma dwie nogi i że miasto, w którym mieszka, jest położone na zachód od Paryża³³. Na podstawie tego uzasadnionego wnioskowania mamy skłonność do uzupełniania braków w eliptycznych wersjach rękopisów na zasadzie zapożyczeń z wersji ostatecznej. Jest to udogodnienie dla naszej osłabionej wyobraźni, ale trzeba mieć świadomość, że nie jest to uzasadnione na podstawie jakichś zasad prawnych. W materii genezy nie możemy sądzić, że wszystkie rzeczy w jakiś sposób sobie odpowiadają.

Możliwe

Jeśli uznamy, że światy tekstowe i światy fikcyjne nakładają się na siebie i są ze sobą związane, czasami nawet nierozdzielnie³⁴, w przed-tekście, to trzeba doprecyzować ich status. O partykularnym charakterze badań genetycznych decyduje złożoność statusu. Jak widzieliśmy, te światy są zarazem rzeczywiste i wirtualne. Bezsprzecznie są one obecne w dokumentach, ich obecności dowodzi fakt, że czytelnik może się z nimi zapoznać, przeczytać w tym celu brulion, jakby czytało się tekst ostateczny, wejść w fikcyjną przestrzeń, zaczynając od scenariusza tak samo jak od ukończonego tekstu. Dla samego pisarza światy, które tworzy, zaczynają istnieć w chwili ich zapisywania. Jak mówi Jean Bellemin-Noël, to, co jest zapisane, nigdy nie jest odgórnie i według miejsca przeznaczenia pojmowane jako odpad, nawet „wstępny szkic”, który ulegnie zmianie, może pozostać nienaruszony. Zazwyczaj dopiero po fakcie rozpoznaje się błędne ukierunkowanie, ślepy zaułek, usterkę. Coś początkowo nieudane, choćby przez jedną chwilę było prowizorycznie udane³⁵. Coś prowizorycznie ostateczne zostanie jednak definitywnie oznaczone pieczęcią prowizoryczności, w zawieszeniu, do zakończenia „mając szansę” na pozytywne domknięcie. Jego istnienie jest projekcyjne, jawnie lub domyślnie zmodalizowane. Nierzadko zdarza się, że modalizacja wyraża się w sposób bezpośredni. Tak się dzieje w nocy Stendhala na marginesie *Luciena Leuwena*: „Faut-il placer ce deuxième entretien avant le second duel? Ce serait plus narratif”. Czasami to, co wydaje się domknięte, zostaje natychmiast zawieszone: „Il fera croire à Leuwen qu'elle est accouchée en secret. Du Poirier ne dit pas cela aux vicomtes mais il le pense, et moi auteur je me dis: Est-ce bon?”³⁶. W szkicach i planach Zoli, które często ukazują to, co jest ukryte gdzie indziej, niejednokrotnie pojawiają się formy warunkowe, odnoszące się czasami do światów fikcyjnych, a czasami do światów tekstowych:

³³Marie-Laure Ryan nazywa to zasadą „minimal departure”. O ile nie określono inaczej i jeśli nie ma obszerniejszego wyjaśnienia, przypuszczamy, że świat fikcyjny jest tożsamy w każdym szczególe z tym, co uważamy za świat rzeczywisty.

³⁴O ile każde zdanie przed-tekstu może być odczytane jako odnoszące się do pozycji wypowiedzi (w planie *Marzenia* wypowiedź „la neige tombe” odpowiada „Ja [Zola] decyduję (lub wyobrażam sobie), że na początku powieści będzie padał śnieg”), rozróżnienie świat tekstowy – świat fikcyjny mogłoby być sprowadzone do rozróżnienia *de re* – *de dicto*, którego dwuznaczności, w tym szczególnym kontekście, nie dałoby się podnieść.

³⁵Jean Bellemin-Noël, „Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte”, *Littérature*, nr 28 (1977): 7.

³⁶Stendhal, *Ceuvres romanesques complètes*, red. Yves Ansel, Philippe Berthier i Xavier Bourdenet (Paris: Gallimard, 2007), 923.

Si je reprends l'église, certaines modifications
importantes en résultent. D'abord
mon Hautecoeur redevient évêque. Mais je
voudrais lui conserver le blason et son histoire.
Peut-être le pourrai-je en lui donnant une
chapelle dans la cathédrale. Les Hautecoeur seraient
une vieille famille du pays. Un château
ruiné dans les environs, et toutes les
légendes que je voudrais, les mortes jeunes, dans
le bonheur. (Leur corps est là dans la chapelle
Cette chapelle dédiée à Saint George aurait donc
le vitrail du saint, une montée en haut
de l'ogive, dans la rose, des armes des
Hautecoeur. Angélique verrait donc continuellement
ce vitrail de Saint George
et les armoiries des Hautecoeur. De plus,
on lui aurait raconté l'histoire de
la famille. Et tout ça prendrait place
au chapitre IV, avant l'arrivée du prince
Charmant, grâce à la fenêtre éclairée³⁷.

W większości rękopisów zakłada się jednak modalizację. Jeśli fikcja opiera się na *enallage* modalności (tryb oznajmujący na tryb warunkowy), trzeba uznać, że przed-teksty fikcji składają się z wielu *enallage* modalności rozluźnionych na wiele sposobów (tryb oznajmujący twierdzący, podany zarazem w trybie warunkowym zaznaczającym projektowane zawieszenie i imperatywie przyszłej realizacji, zapowiadającym narracyjne oznajmienie podane w trybie warunkowym zaznaczającym fikcyjne zawieszenie...).

Kiedy Flaubert pisze „une attaque à l'hôpital/ elle meurt saintement”, wskazuje coś na kształt: „elle pourrait mourir saintement d'une attaque à l'hôpital” albo: „il faudrait qu'elle meure saintement...”. Tym samym, kiedy pisze słowa: „un gigantesque perroquet”, nie znaczy to, że w chwili pisania tych słów wierzy, że słowa „gigantesque perroquet” będą figurować w tej postaci w ostatecznym dziele. Daje się tu wyraźnie wyczuć, że poszukuje on rytmu opartego na anapeście, który trzeba udoskonalić. Metodą prób i błędów pisarze układają konstrukcję. Chodzi oczywiście o zmodyfikowany przepis. To zdanie z Zoli mówi o *quasi*-uniwersalnym użyciu w przed-tekście: „Pourtant, cela est à régler, lorsque j'aurai tous les éléments”³⁸.

Przed-tekstowe światy są więc światami **możliwymi**. Są możliwe, ale w relacji do czego? Jaki jest punkt zakotwiczenia, jakie jest ich usytuowanie w odniesieniu do świata rzeczywistego? Wszystko zależy od przyjętej perspektywy. Z retrospektywnego punktu widzenia świat rzeczywisty jest dziełem dokonany, takim, w jakie zamienia je wieczność. Światy możliwe, do-

³⁷Plan *Marzenia*, karty 52–53, transkrypcja uproszczona. Zob. bardzo pomocną stronę, którą zespół „Zola” z ITEM i BnF poświęcił *Marzeniu*: <https://gallica.bnf.fr/dossiers/html/dossiers/Zola/> (dostęp: 30.05.2020).

³⁸Szkic *Bestii ludzkiej*, karta 593.

stępne ze świata rzeczywistego, są to światy, które genetycy układają w przed-tekście szczególnego dzieła. Zasady dostępności są wyraźnie określone za pomocą gestu podziału, który definiuje przed-tekst. Mogą więc one nieco się różnić w kilku różnych ujęciach krytycznych³⁹.

Z punktu widzenia pisania w toku każdy z tymczasowo zaadaptowanych światów, który był, jak mówi Bellemin-Noël, „przestrzenią chwilową” w rozwoju zdania, reprezentuje na przemian świat rzeczywisty. Obecność, jak u „realistów modalnych”, jest kwestią punktu widzenia. Światy dostępne ze świata rzeczywistego są potencjalnościami, które otwierają się od tego właśnie punktu⁴⁰. I jeszcze wypowiedź Zoli: „Ważne jest, aby wiedzieć, czy zamknę powieść w świecie dziewcząt. Albo czy będę miał obok inny świat. Ten następny świat może mi trochę pomóc w udratyzowaniu akcji”⁴¹.

Te logiczne wirtualności, które pojawiają się do ostatniej chwili, nawet u pisarza uznawanego za deterministę („nie chcę powiedzieć, że jest tylko jedno możliwe rozwiązanie każdej powieści; istnieje wiele logicznych rozwiązań, w zależności od tego, czy powieściopisarz dysponuje dokumentami, których pozostaje panem, dopóki ich nie użyje”⁴²), są zawarte w obfitości wariantów, wersji, skreśleń, nierozwiązanych alternatyw. Oczywiście pojawiły się inne możliwości, których nie potwierdza żaden ślad, ale krytyka genetyczna musi opierać swoją pracę na potwierdzonych możliwościach.

Konieczne?

Po przywołaniu tego hipotetycznego „świata obok”, który mógłby posłużyć do udratyzowania akcji *Nany*, Zola dodaje: „Myślę, że to zakończenie intrygi jest konieczne”. W jednej chwili i bez namysłu przeszedł od wirtualności do konieczności.

Nie jest łatwo określić, czym może być „konieczne” w ujęciu genetycznym. Nie należy go mylić z oczywistością artystyczną, która dominuje w ostatecznym dziele, usiłującym „odsunąć je od nieprzewidywanych okoliczności”, zamykając je w „niezbędnych pierścieniach pięknego stylu”⁴³. Można by się posłużyć koncepcją Eco, dla którego w światach fikcyjnych (i w uogólnieniu w światach

³⁹„Zdefiniowanie przed-tekstu jako przedmiotu skonstruowanego polega na dopuszczeniu wielości możliwych konstrukcji”. Louis Hay, „«Le texte n'existe pas». Réflexions sur la critique génétique”, *Poétique*, nr 62 (1985): 152. „Przed-tekst jest tworem w sposób konieczny wyspecjalizowanej lektury, która implikuje wykorzystanie metody analizy tekstowej w odniesieniu do ruchomych realiów genezy. W tym samym *dossier* genezy może więc być tyle przed-tekstów, ile obranych do interpretacji punktów widzenia”. Pierre-Marc de Biasi, „L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre”, w *Encyclopaedia Universalis*, vol. Symposium (Paris: Bordas, 1985), 466-476.

⁴⁰Istnieje oczywiście pewne podobieństwo (a nawet pewna symetria) między tymi wirtualnościami i antycypacjami, które pojawiają się w umyśle czytelnika, w miarę jak postępuje jego lektura ukończonego dzieła, „drogi wnioskowania” bliskie Eco (*Lector in Fabula*, 179-188). Ale w przeciwieństwie do projekcji pisarza ujawnionych w rękopisach, oczekiwania czytelnika nie są nigdzie potwierdzone, same są przedmiotem wnioskowania ze strony krytyka. Czasem jednak potwierdzają się przewidywane przez pisarza oczekiwania czytelnika.

⁴¹Szkic *Nany*. Kiedy Zola mówi o „światach”, tu lub w cytacie umieszczonym w egzerdze niniejszego artykułu, to nie ma wątpliwości, że odwołuje się wprawdzie do środowiska społecznego (do sfer społeczno-zawodowych, w których rozwijają się te postaci), ale takie użycie (podobnie jak użycie słowa „sfera”) opiera się na jakimś obrazie, bardziej lub mniej zleksykalizowanym, światów równoległych i relatywnie zamkniętych.

⁴²List z 26 listopada 1879 roku, cytowany przez Colette Becker w: „Cela «s'établira en écrivant» (Zola)”, w *Émile Zola, La Fabrique des Rougon-Macquart. Édition des dossiers préparatoires*, oprac. Colette Becker przy współpracy Véronique Lavielle, t. 3 (Paris: Honoré Champion, 2006), 210-212.

⁴³Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, III (Paris: Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, 1954), 889.

skonstruowanych kulturowo) konieczność jawi się w dwóch aspektach: pierwszy to konieczność „topiczno-zmysłowa” (określona już na początku przez wybór pola ważności), a drugi to konieczność strukturalna (która opiera się na funkcjonalnej „współzależności zależności”: Otello i Desdemona są nawzajem i w sposób konieczny określani jako „mąż Desdemony” i „żona Otella”)⁴⁴. Konieczność strukturalna panuje w światach leibnizowskich. W przypadku, gdy Tarquin zostanie królem, musi być przestępcą i zostanie wygnany z Rzymu: może unikać zbrodni i wygnania, ale tylko wtedy, gdy wybierze przeznaczenie, zgodnie z którym nie wstąpi na tron. Dyspozycja układu światów pozwala Atenie wykazać, że każda lokalna zmiana obejmuje całość. Z tej przewrotnej perspektywy genetyka mogłaby wykazać porównywalną współzależność.

Należy wyjść od pojęcia „wariantu powiązanego”, zdefiniowanego przez Almutha Grésillon jako:

każdy wariant, który znajduje się pod presją danych kontekstowych (intra- lub inter-wypowiedź) lub danych tekstowych. Ta presja, której różne aspekty wymagają jeszcze doprecyzowania, powoduje je konieczność zastąpienia X. Innymi słowy, pod wpływem danej A element X zostaje wykluczony⁴⁵.

Rozumie się samo przez się, że skreślenie „my” i zastąpienie go „ja” implikują fakt, że następny czasownik podaje się w pierwszej osobie liczby pojedynczej. Zmiana końcówki jest więc wariantem „powiązanym”. Jest również jasne, że „Salomon”, imię ojca Miny, bohaterki *Różowego i zielonego*, zostało zastąpione imieniem „Pierre” w związku z zamianą frazy „nous avons beau avoir des millions, nous ne serons jamais que la femme et la fille d’un marchand” na „J’aurais beau avoir des millions, disait Mina à sa mère, en Allemagne dans le pays de la noblesse de race je ne serais jamais qu’une juive c’est à dire un être souverainement envié et malgré cette envie presque toujours méprise”, to znaczy w związku ze zmianą statusu Miny, która staje się, co Stendhal odnotował w rękopisie, „nie-żydowska”⁴⁶. Trzeba jednak pójść nieco dalej i uogólnić pojęcie powiązania za sprawą jego modulacji⁴⁷. Musimy stwierdzić, że żaden wariant nie jest naprawdę wolny oraz że każda modyfikacja musi koniecznie wpisywać się w jeden lub wiele systemów, które praktykują na niej sprzeczności wynikające z różnych porządków. Genetycy, którzy nie mają wsparcia Ateny w ich wyjaśnianiu, nie zawsze mogą wytłumaczyć te sprzeczności, zwłaszcza kiedy nie mają one w sobie pięknej prostoty praw gramatyki. W szachach łatwo jest ustalić zasady, które zezwalają na poruszanie się po polu lub tego zabraniają, dużo trudniej jest analizować relacje, które w danym układzie łączą fragment pola ze wszystkimi innymi i które ograniczają jego działanie. Relacje są dynamiczne, rozprowadzane z każdym ruchem i ewoluują zgodnie z zamiarami graczy. W badaniach genetycznych chodzi o to samo.

⁴⁴Eco, *Lector in fabula*, rozdz. 8: *Struktury światów*. Ronen (*Possible Worlds in Literary Theory*, 54) podkreśla, w jakim stopniu ta koncepcja konieczności różni się od koncepcji logiki modalnej.

⁴⁵Almuth Grésillon, „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”, w *La Publication de manuscrits inédits*, red. Louis Hay i Winfried Woesler (Berne: Peter Lang Verlag, 1979), 183. Dans « Linguistique et génétique des textes : un décalogue » (*Le Français moderne*, numéro spécial : « Tendances actuelles de la linguistique française », Paris, CILF, 2008), Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave adoptent une définition plus restrictive : « La variante sera dite liée quand elle est due à des contraintes de langue (morphologiques, lexicales, syntaxiques ou de règles d’enchaînement textuel) ou si elle n’est que l’effet grammaticalement nécessaire d’une variante première. Les variantes non liées sont dites libres. » On comprend qu’une telle définition soit plus opératoire pour l’analyse linguistique, mais elle est sans doute moins productive d’un point de vue théorique. Dans son article de 1979, Almuth Grésillon refusait de considérer qu’une variante puisse être libre (p. 186).

⁴⁶Karta 6 brulionu zatytułowana „Tamira Wangen”.

⁴⁷Almuth Grésillon mówi o „mniejszym lub większym [...] ograniczeniu stref działania”. Grésillon, „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”, 183.

Jeśli w dramacie Szekspira bycie „mężem Desdemony” i „żoną Otella” są koniecznymi właściwościami Otella i Desdemony, to niekoniecznie było tak w rękopisach: póki Szekspir nie zdecydował, że jego „tematem” nie jest zazdrość, Otello mógł być kawalerem. Dwie formy konieczności są ściśle ze sobą powiązane: konieczność strukturalna obowiązuje tylko w zależności od wyboru tematów, są one jednak stale adaptowane i ponownie reinterpretowane. Ostatecznie nawet zgodność czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej po „ja”, którą podaliśmy jako przykład wariantu powiązanego, przestaje dominować, jeśli pojawi się rozmyślnie agrammatyczna konstrukcja lub jeśli lokucja jest przypisana normandzkiemu wieśniakowi.

Możemy też posłużyć się słynnym przykładem wiersza *Liberté*. Wiemy, że w trakcie pisania zostało dosłownie narzucone rozchwianie tematyczne, nagła mutacja, a raczej reinterpretacja pola ważności („je me suis vite aperçu que le seul mot que j’avais en tête était le mot *liberté*⁴⁸”), które powierzchownie przełożyło się na jeden wariant, ale też wstrząsnęło wszystkimi wewnętrznymi relacjami w wierszu. Pozwoliło to Louisowi Hay stwierdzić, że tekst jawi się, w świetle genezy, jako „możliwe konieczne”⁴⁹.

Dostępności

Łatwo zrozumieć, że kluczowym problemem jest przejście z jednego świata do drugiego. Jak widzieliśmy, logika modalna określa relacje między światami zwane relacjami dostępności. Określają one, do którego świata można uzyskać dostęp z innego. Dostępność może być przechodnia lub nieprzechodnia (jeśli świat A jest dostępny dla świata B, który sam jest dostępny dla świata C, A niekoniecznie jest dostępny dla C), symetryczna lub niesymetryczna (jeśli świat A jest dostępny dla świata B, B jest nie zawsze dostępny dla A), refleksyjna lub nierefleksyjna (dany świat niekoniecznie jest dostępny dla siebie samego).

Jak zdefiniować takie relacje w kontekście genezy? Byłoby pasjonujące (i być może utopijne) móc rygorystycznie określić, co sprawia, że można lub nie można przejść od stanu X do stanu Y, co sprawia, że wariant jest możliwy lub niemożliwy w danej chwili, w danym punkcie przed-tekstu.

Gdyby udało się określić taką relację dostępności, to łatwo się domyślić, że połączyłaby ona asymetrie częściowe i krzyżowe. W kierunku wstecznym stan X jest bez trudu dostępny z następnego stanu Y, podczas gdy dostęp do stanu Y ze stanu X nie jest taki oczywisty. Henri Bergson posługuje się przykładem dzieła sztuki, aby nas ostrzec przed mirażami możliwego:

można sobie wyobrazić, że wszystko, co powstaje, mogło być dostrzeżone z wyprzedzeniem przez świadomy umysł, i że w ten sposób istniało w formie idei w jego realizacji; – absurdalna koncepcja w przypadku dzieła sztuki, ponieważ gdy tylko muzyk ma dokładną i pełną ideę symfonii, którą

⁴⁸Paul Éluard, *Poésie de circonstance*, cytowane przez Louisa Haya w: *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique* (Paris: José Corti, 2002), 57.

⁴⁹Hay, „Le texte n'existe pas». *Réflexions sur la critique génétique*, 158. Zob. także takie ujęcie: „Geneza tekstu oferuje krytyce [...] kryterium inteligibilności, wykazując, czym dzieło mogłoby być i czym jest. Tak oto sąd estetyczny może wymóc konieczność tekstu, poczynając od możliwych, na których eksperymentował”. Hay, *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, 29.

skomponuje, jego symfonia już jest ukończona. Ani w myśli artysty, ani tym bardziej w żadnej innej myśli porównywalnej z naszą, nawet jeśli byłaby bezosobowa, nawet jeśli byłaby po prostu wirtualna, symfonia nie opiera się na jakości możliwego, zanim się urzeczywistni⁵⁰.

Aby przejrzyscie objaśnić pojęcie dostępności asymetrycznej, często podajemy następujący przykład: we współczesnym świecie, w którym istnieje telefon, świat bez telefonu łatwo sobie wyobrazić, ale w świecie bez telefonu trudno sobie wyobrazić świat, w którym istniałby telefon⁵¹. Jednak, na co zwraca uwagę Eco⁵², ten przykład zapomina, lub udaje, że zapomina, że istniał Graham Bell, który w świecie bez telefonu wiedział, jak zaprojektować (i stworzyć) świat, w którym istnieje telefon. Symfonia, którą przywołuje Bergson, mówi o tym, co nie było możliwe, ale w mocnym tego słowa znaczeniu jest zapisane. W domenie twórczości artystycznej chodzi o wynalazek, a wynalazki to transgresje w porównaniu do konwencji (ogólnych lub innych), które przepisują otwarte możliwości. Wielcy innowatorzy są dość podobni do Grahama Bella. Wybraliśmy wcześniej z ufnością zdanie „każde dzieło ma jakiś początek” jako przykład relacji konieczności, ponieważ to zdanie wydaje się prawdziwe we wszystkich światach dostępnych ze świata rzeczywistego. Jednak *Finnegans Wake*, z racji swojej okrojonej formy, nie ma ani początku, ani końca. Tym samym przed Joyce’em możliwe były jedynie dzieła literackie napisane w języku naturalnym, co nie przeszkodziło w stworzeniu *Finnegans Wake*. Jednak odrzucenie istniejących przymusów leksykalnych nie oznaczało, że każde słowo stało się możliwe w dowolnym momencie. Wprowadzano stopniowo nowe reguły dostępności: na tym opiera się istota Joyce’owskiego *work in progress*.

Moglibyśmy pójść dalej i stwierdzić, że w dowolnym pisaniu (ponieważ symfonia, o której mówi Bergson, niekoniecznie jest rewolucyjna) każdy stan Y reprezentuje transgresję, nawet najmniejszą, w stosunku do ram, które kierowały rozwojem poprzedniego stanu X: jest on zupełnie nie do pomyślenia bez tych ram, jest niedostępny z X.

Inaczej mówiąc, X jest niedostępne Z, ponieważ oryginalny projekt X jest delikatnie (lub radykalnie) zmodyfikowany przez zmianę, która prowadzi do Y, w taki sposób, że oryginalna perspektywa jest nie do odzyskania: z tego powodu twórcy są w tak niewielkim stopniu godni zaufania, kiedy mówią o genezie swoich dzieł. Mówiąc z punktu widzenia ukończonego dzieła, projekt początkowy, archaiczny, starzejący się, jest dla nich niedostępny.

Z tych samych powodów dostępność genetyczna jest nieprzechodnia: ponieważ z X nie jest możliwy dostęp do światów Za, Zb, Zc..., które będą dostępne z Y, i jeszcze mniej do światów, które będą dostępne z jednego ze światów Z.

Taki układ powinien umożliwiać uwzględnienie wirtualności procesu tworzenia bez konieczności zaprzeczania jego wymiaru czasowego, jak to miało miejsce w systemie Leibniza. Za pośrednictwem metafory przestrzennej (dostępność między światami) możemy spróbować przeanalizować czasowość nieliniową, nieciągłą, „akcydentalną”, która jest właściwa genezie.

⁵⁰Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris: Alcan, 1934), 20. – tłum. A.D.

⁵¹Ten przykład (którego wadą jest psychologizowanie pojęcia dostępności) pochodzi ze słynnego podręcznika: George Edward Hughes i Maxwell John Cresswell, *An Introduction to Modal Logic* (London: Methuen, 1972), 77–78.

⁵²Eco, *Lector in fabula*, 197.

Wszystko to musi zostać pogłębione i usystematyzowane, ale nie jest pewne, czy uda się nam ściśle zdefiniować genetyczne reguły dostępności w ramach logiki aleitycznej (opartej na kategoriach możliwego, koniecznego, warunkowego lub niemożliwego). Być może te kategorie nie są najodpowiedniejsze dla genezy? A może trzeba się będzie odwołać do innych rodzajów logiki modalnej, które zachowują podobną strukturę, ale nadają operatorom inne znaczenie możliwości i konieczności, aby odzwierciedlić kategorie etyczne (dopuszczalne, zakazane, obowiązkowe) lub aksjologiczne (dobro, zło, neutralne, niezależnie od treści zawartych w tych kryteriach), to znaczy do logik czasowych (odtąd, czasami, nigdy) liniowych lub rozgałęzionych? Być może wszystko to okaże się zbyt statyczne i trzeba będzie się odwołać do logiki dynamicznej lub logiki rozmytej, które w chwili obecnej usiłują określić swoje miejsce?

Jednak zanim przejdziemy dalej, konieczne wydaje się zbadanie, co mogłyby nam dać podstawowe ramy aleityczne, co dałoby się zaadaptować. Ściślej mówiąc, chodzi o niezbędne adaptacje, które pozwolą nam lepiej zrozumieć specyfikę naszego przedmiotu.

Świat(y)

Jak widać, odwołanie do pojęcia możliwych światów otwiera pewne perspektywy. Dzięki praktyce możemy się dowiedzieć, czy taki sposób stawiania problemów okaże się owocny i czy wpłynie na sposób myślenia o naszym przedmiocie, a także czy może mieć wpływ, marginalny lub głęboki, na naszą praktykę codzienną.

Nieprzekonani sądzą, że ma potrzeby przejmowania *en bloc* całego systemu. Pojęcie można zdekomponować. Genetyka może odłożyć na bok semantykę możliwych światów i (być może?) także obejść się bez pojęcia światów „fikcyjnych”, uznawanych przez niektórych za sprzeczne, ale nie może się obejść bez pojęcia „świata”, tzn. ekstensjonalnego wymiaru genezy, którego nasza praca nie powinna zaniedbywać, a zwłaszcza „światów”, w liczbie mnogiej⁵³, jako korelatu pojęcia „*fabrication de monde*”, „*worldmaking*”, by posłużyć się w tym miejscu raz jeszcze tytułem dzieła Nelsona Goodmana⁵⁴. Według niego, co zaznaczyliśmy już wcześniej, nie istnieje świat dany, istnieją jedynie światy skonstruowane⁵⁵, włączwszy doń także ten, który uważamy za rzeczywistość. Taki radykalny konstruktywizm nie ma na celu niezadowolenia krytyki genetycznej, zwłaszcza że można powiedzieć, że w rzeczywistości jest to rekonstruktywizm lub radykalny rewizjonizm („Dla nas budowanie świata zawsze dokonuje się w oparciu o światy, którymi już dysponujemy; robić to przerobić”⁵⁶). Znajdujemy również, omówione w *Manières de faire des mondes*, znane mechanizmy genetyczne: kompozycję i dekompozycję, selektywne wzmocnienie, reorganizację, usuwanie i dodawanie, deformację.

⁵³Niezależnie od tego, czy akceptujemy koncepcję możliwego bronioną przez Leibniza, jej obrona wprowadza ideę wielości światów reprezentowanych, zarazem odrębnych i matematycznie skoordynowanych.

⁵⁴Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, w języku francuskim: *Manières de faire des mondes*, tłum. Marie-Dominique Popelard (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992).

⁵⁵Zob. zwłaszcza Goodman, *Of Mind and Other Matters*, 125. Malgré la différence de force illocutoire entre les verbes « construire » et « stipuler », il ne semble pas pertinent, du point de vue génétique, de maintenir une distinction entre les mondes construits de Goodman et les mondes stipulés de Kripke. La stipulation d'un monde suppose évidemment une construction, fût-elle embryonnaire. Mais la construction de mondes (activité dans laquelle nous sommes perpétuellement engagée, que nous en ayons conscience ou non) ne suppose-t-elle pas une stipulation implicite (soit un monde tel que...) ? C'est en tout cas ainsi qu'on est obligé d'analyser la production d'une œuvre.

⁵⁶Goodman, *Manières de faire des mondes*, 15 (przekład zmodyfikowany).

Jeśli chodzi o wstępne założenia tej rozprawy („Bez pretensji do przejęcia mocy bogów lub innych twórców świata, [...] chcę zilustrować i skomentować kilka procesów, które składają się na wymyślanie światów”⁵⁷), genetycy mogliby to zrobić sami, zarówno jeśli chodzi o wymyślanie światów ograniczonych – napotykanych w rękopisach – czy efektywną konstrukcję rozległych światów typu goodmanowskiego⁵⁸. Z ich znajomością, pogłębioną mechanizmami genezy, genetycy z pewnością mają coś do powiedzenia w tej sprawie.



Ilustracja 4. Z dzieła Nicolasa Biona *L'usage des globes célestes et terrestres et des sphères suivant les différents systèmes du monde* (1699)

Apendyks terminologiczny: diegeza/świat(y) – opowiadanie/fikcja

Jedna kwestia z zakresu słownictwa bez wątpienia zasługuje na podniesienie. Dlaczego nie używać ustalonego narratologicznie terminu „diegesis”, jeśli „księgi przeznaczeń” Leibniza są „opowiadaniem” i ich „przeznaczenia”, ich „światy” zdają się pasować do tego, co Genette za Souriau nazywa „diegezą”⁵⁹? Wpierw trzeba zauważyć, że to pojęcie jest właściwie stosunkowo rzadko wykorzystywane w klasycznej narratologii, być może dlatego, że jest zatarte przez werbalną bliskość

⁵⁷Goodman (przekład zmodyfikowany).

⁵⁸To znaczy, co zwykle zwane jest „wizjami świata”, nazwą mylną według Goodmana, ponieważ sugeruje ona istnienie świata ubprzédniego wobec wizji i możliwego do oddzielenia od nich.

⁵⁹Eugène Souriau, „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, *Revue internationale de Filmologie*, nr 7–8 (1951): 231–240.

Arystotelesowskiej „diegesis”, ale przede wszystkim dlatego, że jest strukturalnie marginalne w porównaniu z parą „fabuła” i „narracja” (podobnie jak referent pozostaje marginalny w lingwistyce saussure’owskiej w stosunku do pary „signifié” i „signifiant”) i czasami mylone z historią⁶⁰.

Znaczenie przedstawione w indeksie terminologicznym *Figures II* („świat czasoprzestrzenny określony przez opowiadanie”) różni się istotnym niuansiem od definicji Souriau („wszystko, co ma się wydarzyć, zgodnie z fikcją przedstawioną w filmie; wszystko co fikcja implikuje, gdyby założyć, że jest to prawdą”⁶¹). Jak trafnie zauważa Genette w przedmowie do *Logique des genres littéraires* Käte Hamburger:

nie można badać fikcyjnej narracji jednocześnie jako narracji i jako fikcji: zwrot „jako narracja” narratologii z definicji oznacza, że udajemy akceptację istnienia [...] „przed” opowieścią, historii do opowiedzenia; zwrot „jako fikcja” u Käte Hamburger, wprost przeciwnie, implikuje odrzucenie tej hipotezy⁶².

Genette w *Figures II* rozważa diegezę, poczynawszy od narracji⁶³, która ją oznacza w całej historii, tak jak *signifiant* oznacza referent przez jego *signifié* (bez potrzeby pytania, czy ta historia i diegeza istniały w opowiadaniu, czy też są przez nie generowane). Z drugiej strony, diegezy u Souriau nie da się oddzielić od fikcjonalności, z którą jest związana przez relację inferencji („wszystko, co ma się wydarzyć, zgodnie z fikcją [...], wszystko, co ta fikcja mogłaby implikować”). Jest ona przedmiotem silnej modalizacji („Zgodnie z fikcją [...], jeśli założymy, że to prawda”). Idee modalizacji i inferencji, praktykowane na podstawie jednostek funkcjonalnych, mają kapitalne znaczenie dla teorii fikcji, a jeszcze większe dla teorii genetycznej, ale widać wyraźnie, jak dwuznaczny jest w tym względzie termin „diegeza”. To dlatego został on oddalony w niniejszym artykule i dlatego użyto terminu „świat”, bez wątpienia jeszcze bardziej niejednoznacznego, ale za to powszechnie rozumianego.

Poza tradycją filozoficzną i logiczną⁶⁴ termin „świat” jest powszechnie stosowany w wielu innych kontekstach, w tym w krytyce literackiej. Mówimy więc, z pewnym wątpliwem, o „świecie Balzaca” (czy Verlaine’a lub Szekspira). Skądinąd teoretycy, tacy jak Ingarden czy Lotman, używali tego słowa w perspektywie fenomenologicznej lub semiologicznej, aby wyznaczyć zasadę wewnętrznej spójności⁶⁵. Mam nadzieję, iż udało mi się wykazać, że biorąc pod uwagę wielość światów alternatywnych, można otworzyć zróżnicowane punkty widzenia.

Przełożył Adam Dziadek

⁶⁰Genette uznaje, że jego dwuznaczne sformułowanie „Discours du récit” w *Figures III* (Paris: Éditions du Seuil, 1972) jest po części odpowiedzialne za tę niejasność. Próbował to wyjaśnić w *Palimpsestes* (Paris: Éditions du Seuil, 1982), gdzie wyraźnie rozróżnia historię, „następstwo zdarzeń i/lub akcji” oraz „diegesis”, „świat, w którym ta historia ma miejsce” (s. 342), i ponownie w *Les Nouveaux Discours du récit* (Paris: Éditions du Seuil, 1983).

⁶¹Souriau, „La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”, 240.

⁶²Gérard Genette, *Figures II* (Paris: Éditions du Seuil, 1986), 13.

⁶³Słowo „narracja” [„récit”] należy rozumieć w szerokim sensie: fragmenty opisowe mają oczywiście funkcję desygnującą świat czasoprzestrzenny, równorzędną, a nawet nadrzędną wobec tych, które pojawiają się w partiach czysto narracyjnych. Zauważmy, że w dziedzinie filmu, w której sytuuje się Souriau, rozróżnienie narracja – opis niekoniecznie jest istotne.

⁶⁴Saul Kripke stwierdza, że nazwa „światy możliwe” jest przyczyną „terminologicznego wypadku” i równie dobrze można ją zastąpić nazwami „możliwe stany świata” lub „sytuacje kontrafaktyczne”, czy też „możliwe historie świata”. Kripke, *La Logique des noms propres (Naming and Necessity)*, 171.

⁶⁵Zob. analizę Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, 95–107.

Bibliografia

- Becker, Colette. „Cela «s'établira en écrivant» (Zola)”. W *Émile Zola, La Fabrique des Rougon-Macquart*. Édition des dossiers préparatoires. Opracowane przez Colette Becker przy współpracy Véronique Lavielle. T. 3, 210–212. Paris: Honoré Champion, 2006.
- Bergson, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris: Alcan, 1934.
- Biasi, Pierre-Marc de. „L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre”. W *Encyclopaedia Universalis*. Vol. Symposium, 466–476. Paris: Bordas, 1985.
- Bellemin-Noël, Jean. „Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte”. *Littérature*, nr 28 (1977), 3–18.
- Collière, Christine. „Illustrating the Sylvie and Bruno Books: the Collaboration of Lewis Carroll and Harry Furniss”. *Recto Verso*, nr 3, www.revuerectoverso.com/spip.php?article90 (dostęp: 30.05.2020).
- Doležel, Lubomir. „Extensional and Intensional Narrative Worlds”. *Poetics*, nr 8 (1979), 193–211.
- . *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *The Limits of Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- . *Lector in Fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.
- . *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przetłumaczone przez Piotr Salwa. Warszawa: PIW, 1979.
- Ferrer, Daniel. „L'écriture et l'accident”. W *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*. Zredagowane przez Olga Anokhina i Sabine Pétilion, 5–19. Paris: IMEC éditeur, 2009; seria „Inventaires”.
- . „Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles”. W *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*. Zredagowane przez Michel Contat i Daniel Ferrer, 11–30. Paris: CNRS Éditions, 1998.
- . „La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques”. *Genesis*, nr 6 (1994), 93–106.
- . „Peut-on parler de métalepse génétique?”. W *Métalepses: Entorses au pacte de représentation*. Zredagowane przez John Pier i Jean-Marie Schaeffer, 109–119. Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales, 2005.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- . *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- . *Palimpsestes*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- . *Les Nouveaux Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- . „Quelques remarques sur le couple énonciation-genèse”. *Texte*, nr 27/28 (2000), 8–23.
- Goodman, Nelson. *Faits, fictions et predictions*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- . *Manières de faire des mondes*. Przetłumaczone przez Marie-Dominique Popelard. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- . *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- Grésillon, Almuth. „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”. W *La Publication de manuscrits inédits*. Zredagowane przez Louis Hay i Winfried Woesler, 179–189. Berne: Peter Lang Verlag, 1979.
- Hay, Louis. *La Littérature des écrivains*. Questions de critique génétique. Paris: José Corti, 2002.
- . „«Le texte n'existe pas». Réflexions sur la critique génétique”. *Poétique*, nr 62 (1985), 147–158.
- Hughes, George Edward, Cresswell, Maxwell John. *An Introduction to Modal Logic*. London: Methuen, 1972.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. „Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle”. *Texte* (1982), 27–49.

Kripke, Saul. *La Logique des noms propres (Naming and Necessity)*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.

Lebrave, Jean-Louis. „La genèse de «La Chambre claire»”. *Genesis*, nr 19 (2002), 79–107.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Teodycea: o dobroci Boga, wolności człowieka i pochodzeniu zła*. Przetłumaczone przez Małgorzata Frankiewicz i Jerzy Kopania. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

Lewis, David. *Counterfactuals*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

Pavel, Thomas. *Univers de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of Nobel Symposium 65. Zredagowane przez Sture Allén. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1989.

Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*, III. Paris: Gallimard, coll. „Bibliothèque de la Pléiade”, 1954.

Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

Souriau, Eugène. „La structure de l’univers filmique et le vocabulaire de la filmologie”. *Revue internationale de Filmologie*, nr 7–8 (1951): 231–240.

Stendhal. *Œuvres romanesques complètes*. Zredagowane przez Yves Ansel, Philippe Berthier i Xavier Bourdenet. Paris: Gallimard, 2007.

Veyne, Paul. *Comment on écrit l’histoire, suivi de Foucault révolutionne l’histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Wright, Georg Henrik von. *Causality and Determinism*. New York: Columbia University Press, 1974.

SŁOWA KLUCZOWE:

krytyka genetyczna

LOGIKA

ABSTRAKT:

Krytyka genetyczna nie może pomijać ekstensjonalnego wymiaru genezy. Wiele korzyści mogłaby jej przynieść idea świata, bez wątpienia bardziej przydatna niż pojęcie *diegesis*, ponieważ pozwoliłoby to zrozumieć wielość światów ustanowionych. Przyjmując rozróżnienie światów tekstowych i światów fikcyjnych, możemy się wesprzeć logiką światów możliwych, aby spróbować wyjaśnić status światów, zarazem prawdziwych i wirtualnych, stworzonych w genezie, oraz aby zdefiniować reguły dostępności, które kierują relacjami między tymi światami.

ŚWIATY FIKCYJNE

światy możliwe

NOTA O AUTORZE:

Daniel Ferrer – dyrektor badań w l’ITEM (CNRS-ENS). Opublikował m.in. *Poststructuralist Joyce* (wraz z Derekiem Attridge, Cambridge University Press, 1984), *Virginia Woolf and the Madness of Language* (Routledge, 1990), *L’Écriture et ses doubles: genèse et variation textuelle* (z Jeanem-Louis Lebrave’em, CNRS Éditions, 1991), *Ulysse à l’article: Joyce aux marges du roman* (wraz z Claude’em Jacquetem i André Topią, Du Lérot, 1992), *Genèses du roman contemporain: Incipit et entrée en écriture* (z Bernhild Boie, CNRS Éditions, 1993), *Writing its own runes for ever: Essays in Joycean Genetics* (z Claude’em Jacquetem, Du Lérot, 1998), *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories* (z Michelem Contatem, CNRS Éditions, 1998), *Bibliothèques d’écrivains* (z Paolo D’Iorio, CNRS Éditions, 2001), *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (z Jedem Deppmanem i Michaeliem Grodenem, Pennsylvania University Press, Philadelphia 2004), *La Textologie russe* (z Andreiem Mikhailovem, CNRS Éditions, 2007). Wspólnie z Vincentem Deanem i Geertem Lernoutem przygotowuje edycję *Finnegans Wake Notebooks at Buffalo* (Brepols, 12 tomów opublikowanych, 48 ma się ukazać). W języku polskim ukazał się jego tekst napisany wspólnie z Nicolasem Doninem: *Autor(zy) i aktorzy genezy* (tłum. Dorota Jarząbek-Wasyl, „Wielogłos” 2019, nr 1, s. 37–63).

Tekst i przed-tekst. Bruliony wiersza Oskara Miłosza (fragmenty)*

Jean Bellemin-Noël

*Przekład wykonany na podstawie wydania francuskiego: Jean Bellemin-Noël, *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz* (Paris: Librairie Larousse, 1971). Wszystkie przypisy – jeśli nie zaznaczono inaczej – pochodzą od tłumacza.

Od tłumacza. Krytyka genetyczna – specyfika przekładu

Prezentowane tu fragmenty przekładu pracy Jeana Bellemin-Noëla, poświęconej brulionom Oskara Miłosza, sporządzone zostały pierwotnie jako metodologiczny punkt odniesienia dla grupy polskich badaczy, chcących zaadaptować proponowane w niej rozwiązania na grunt rodzimy. W istocie, nie zamówiono przekładu, tylko „wykładnię metodologii”. Być może w takim ujęciu zadanie dałoby się zrealizować w formie podpartego precyzyjnymi notatkami seminarium, tłumacz jednak zdecydował się tłumaczyć. Trudno dziś orzec uczciwie, czy uległ tym samym sile nawyku, kompulsywnemu perfekcjonizmowi, pokusie ambitnego wyzwania – czy też po prostu nie zrozumiał wszystkiego, czego odeń oczekiwano. Dość powiedzieć, że przyjęty *modus operandi*, który sam tłumacz chciałby uznać za „profesjonalny”, ściągnął nań nie lada kłopoty.

Nie chodzi tylko o doniosłość tekstu Bellemin-Noëla, który na początku lat 70. ubiegłego wieku stwarza podwaliny metodologiczne perspektywy badawczej zwanej „genetyką literacką”. Nie chodzi nawet o oryginalny styl tego badacza, który nieraz sam bywa poetą, gdy na przykład, mówiąc o powstawaniu wiersza, odrzuca biologiczne metafory załączków i pędów, by zwrócić się ku krystalografii. Może zresztą są to fragmenty, w których jest Bellemin-Noël najbardziej przejrzysty i pociągający. W tych zapamiętałych okresach eseistycznej refleksji, w skojarzeniach raz mistycznych, raz psychoanalitycznych, wreszcie w grach słów, gdy zdaje się nie liczyć z udręką przyszłego tłumacza, najprecyzyjniej i najjaśniej pochwytuje subtelność natury rzemiosła, którego tajnie podejmuje się przecież badać metodami najzupełniej empirycznymi.

Wszystkie te zawiłości, metafory, analogie, kalambury napotkać można wszelako w pracach licznych humanistów, a i fizycy nie są od nich wolni. Tym, co czyni krytykę genetyczną przypadkiem wyjątkowym z punktu widzenia tłumacza, jest sam przedmiot jej studium: nie tekst, ale przed-tekst. Przed-tekstem jest wszystko to, co w zachowanych źródłach pisanych poprzedza ostateczną wersję dzieła, którą autor odda do druku. Wynika z powyższego, że przed-tekst nie jest samym *dziełem*, nie jest nawet *tekstem* jako takim, jest natomiast jego tworzywem, materią, z której tekst się ukształtuje. Tym samym przed-tekst zawiera w sobie nie tylko sam tekst – i niekoniecznie w identycznym kształcie – lecz także te jego elementy, które w procesie redakcji autor z różnych przyczyn odrzucił albo też, by ująć rzecz w dramatycznych ramach innej zgoła szkoły, *wyparł*.

Oznacza to w praktyce wiele trudności, które uczciwość nakazuje choćby pokrótce omówić. Przede wszystkim niezależnie od gatunku literackiego, niezależnie od zdolności danego twórcy, trzeba obiektywnie skonstatować, iż przedmiotem studium krytyki genetycznej są, jak by nie patrzeć, próbki, skreślenia, poprawki, jeśli nie nawet odpady, bełkoty, bazgroły. Są to zresztą w większości ściśle zdefiniowane terminy, jakimi posługuje się sam Bellemin-Noël. Jeżeli więc badacz oddaje się skrupulatnej klasyfikacji, analizie i opisowi powyższych elementów, przywołując je w formie dokładnych cytatów, tłumacz zmuszony jest zrekonstruować w języku docelowym nie tyle ich „niespełnione”, „niewydarzone”, „odrzucone” znaczenie, ile samo ich niespełnienie, niewydarzenie, odrzucenie. Mowa bowiem o znaczeniu w chwili, gdy pozostaje ono w stadium swego konstruowania, na etapie stawania się. W tym sensie obcowanie z przed-tekstem jest może formą voyeuryzmu, kiedy to badacz przyłapuje poetę w chwili, gdy ten głośno myśli. Przed-tekst jest więc dokumentem procesu wypowiedzania, poszukiwania sensu i jego werbalizacji, a także organizacji wypowiedzi literackiej w czasie i przestrzeni. Nie oznacza to skądinąd, że nie można w ogóle mówić o *znaczeniu* w wypadku przed-tekstu, podobnie, jak nie jest konieczne – i niekoniecznie możliwe – mówienie o *jedynym znaczeniu* w wypadku tekstu ukończonego. Nie ulega jednak wątpliwości, że to proces, nie zaś jego owoc, stanowi główny przedmiot zainteresowania genetyki literackiej.

Ślady tego procesu, jakkolwiek często nieczytelne, niespełnione, nieraz bełkotliwe, tłumacz zmuszony jest przybliżyć rodzimemu czytelnikowi. Tam, gdzie celem byłoby oddanie czytelnikowi tekstu ostatecznego, który zyskał społeczne miano „dzieła” jako wydany i oddany publice, tłumacz mógłby podjąć się samodzielnego przekładu lub wykorzystać przekład już istniejący (w tym wypadku autorstwa Czesława Miłosza). Gdzie jednak w grę wchodzi kolejne wersje, zarzucone warianty, martwe odnogi tekstu, dopiski, wtrącenia, przeniesienia całych fragmentów z jednej strofy do drugiej, zamiany całych słów lub tylko gramatyczne ich derywacje – słowem: literacki byt potencjalny – tam tłumacz zdany jest w głównej mierze na intuicję. Co więcej, jak się zdaje, zapomnieć musi o szacunku dla formy i dobrym smaku – wartościach, które winny przyświecać tłumaczeniu wszelkiej literatury. Toteż przywoływane przez autora fragmenty przed-tekstu podajemy z reguły w oryginale, proponując w przypisach ich doraźne, użytkowe tłumaczenia, niepretendujące do miana „literackiego przekładu”. Nie mogło być inaczej: próba pominięcia oryginalnych fragmentów przed-tekstu i zastąpienia ich choćby tylko orientacyjnymi przekładami, szczególnie w wypadku wiersza, pozbawiłaby czytelności całe skrupulatne studium, jakiego dokonuje Bellemin-Noël. Tym bardziej nie mogłoby być mowy o wprowadzeniu propozycji przekładu artystycznego, implikującego z natury swej manipulacje tak dalekie, iż – jeśli nawet, jakimś trafem – przekład „próbek” i „wariantów” wiersza zyskałby wartość literacką, a treść refleksji Bellemin-Noëla stałaby się nieczytelna. W studium

genetycznym nie liczy się przecież jedynie końcowy efekt estetyczny, lecz proces jego produkcji, poszukiwania go. Dlatego też nieraz, przyznać to trzeba, przekład fragmentów przedtekstu oscyluje między groteską a zwyczajną niezgrabnością. Tłumaczenie ich jest bowiem ze strony tłumaczącego próbą naśladowania swoistego „stylu kognitywnego” autora, jego ekstazy i analitycznych powściągnięć – a także jego omyłek, zawahań, mitygowania.

Usprawiedliwiwszy tym samym, w miarę możliwości, wymuszoną niezgrabność przekładów poezji Oskara Miłosza pochwyconej w procesie jej krystalizacji, oddajemy w ręce Czytelników fragmenty jej opracowań w perspektywie genetycznej proponowanej przez Jeana Bellemine-Noëla. Winny one w naszym przekonaniu przybliżyć zainteresowanym założenia, cele, definicje operacyjne oraz niektóre konkluzje francuskiego badacza, innymi słowy: dostarczyć metodologicznej inspiracji oraz ściśle zdefiniowanych punktów odniesienia, mogących służyć rozwojowi badań genetycznych na gruncie literaturoznawstwa polskiego.

Karol Krzyżosiak

Projekt pracy

Korpus, z którym mamy do czynienia, ma wszystkie cechy prawdziwie cennej *schedy* literackiej. Jest to rzadka sposobność: od pierwszej linijki (pierwotnej mgławicy, czy może załączka – to teraz nieistotne) aż po końcowy rękopis, możemy prześledzić proces redakcji utworu. Ponad trzy czwarte brulionów Oskara Miłosza znajduje się w zeszycie, którego strony są ponumerowane, jak gdyby sam pisarz, świadomie zostawiając za sobą nic, wyznaczył potomnym drogę do zrozumienia swego aktu twórczego. Jakże oprzeć się takiej zachęcie?

Podejmiemy się tego, postępując początkowo metodą najbardziej klasyczną; z bardzo prostego powodu: Oskar Miłosz pozostaje poetą mało znanym, jego wiersz *La Charrette* jest czytelnikom niemal zupełnie nieznanym – nie ma tu nic z tego, co zwykle rozbrzmiewa w uczonych rozprawach. Nie może być mowy o przekazaniu w ręce czytelników brulionu bez uprzedniego przedstawienia stanu końcowego, wobec którego brulion zyskuje status przedtekstu i względem którego odczytania będą nabierały sensu. Prócz tego ukazana zostanie pokrótce perspektywa okoliczności powstawania tekstu: nie dlatego, powiedzmy to raz jeszcze, żebyśmy interesowali się bełkotem i bazgranią *jakiegoś autora*, lecz dlatego, że pisarz okazuje się pierwszym czytelnikiem swego dzieła (nawet jeśli nie jest czytelnikiem uprzywilejowanym); właśnie wskutek jego sukcesywnych odczytań przyszłego przedtekstu zaczyna istnieć tekst. Każde wznowienie pisania, każde przekształcenie, każde zatrzymanie pracy lub dodanie czegoś – ma znaczenie pierwszego odczytania. Można stwierdzić, że pisanie jest zawsze aktem wtórnym wobec czytania, jest projekcją na papier zapisu „mentalnego”, który piszący odczytuje w swej głowie i który następnie kopiuje mniej lub bardziej wiernie; możemy sobie wyobrazić, że sposób redakcji każdego pisarza różni się zależnie od „mentalnych” przekreśleń, których dokonuje (na przykład w pamięci), zanim jego ręka nakreśli na papierze ostateczne znaki.

To ze względu na wybór metodologiczny pragniemy zminimalizować rolę *pisarza* (jako osoby) w toku tego eksperymentalnego studium. Jednakże wydaje się niedorzecznością nie skorzy-

stać z okazji do ustalenia pewnych relacji pomiędzy Miłoszem a dokumentem, jaki stanowią jego bruliony. Oprócz wzięcia pod uwagę obecności autora, projektując w pewien sposób jego spojrzenie na powstający tekst, sporządzimy także pobieżną panoramę „otoczenia” jego wiersza: w czym wiersz ten przypomina inne utwory poety, jakie niewykorzystane pozostałości zawarł poeta w swych pismach późniejszych. Profil leksykologicznego dzieła oraz eksploracja uniwersum wyobraźniowego zostaną umieszczone w *Dodatku*, ponieważ nie należą ściśle do terytorium określonego jako pole badania. *La Charrette* jest wierszem centralnym, ze względu zarówno na chronologię, jak i na wydzźwięk jest tekstem znamionym.

Jeśli chodzi o same *bruliony*, ich materialne przedstawienie ujawniło liczne problemy. Czy należało odtworzyć je *in extenso*? Bez wątplenia należało: Miłosz, jeśli możemy pozwolić sobie na takie stwierdzenie, zdaje się w trakcie redagowania pisać dużo i myśleć niewiele. Nie roztrząsa danego sformułowania przed jego zapisaniem, jego ręka, jak się zdaje, stara się konkurować w wyścigu z prędkością operacji mentalnych. Miłosz brał z sobą swój maleńki zeszyt i – stroniąc od pulpitów i kałamarzy – używał ołówka, ten zaś nigdy nie robi kleksów i nie wysycha. Można by uznać, że wszelkie wahania poety uległy materializacji, żadna idea nie została utracona. Stąd też wszystko ma znaczenie i zasługuje na wzięcie pod uwagę. Lecz skoro odrzuciliśmy zastosowanie faksymile, jakże zrekonstruować typograficznie strony tak całkowicie zapełnione? Czy raz jeszcze narzucić nieprzygotowanemu czytelnikowi odszyfrowywanie siedemdziesięciu pięciu kart i żmudne przeżuwanie kolejnych wznowień? Zrezygnowaliśmy z tego, poszukując rozwiązania bardziej stosownego. Zdecydowaliśmy się zatem na system *przecięć*: użyliśmy obszernych fragmentów rękopisu, korzystając z pewnych „bilansów” (zaczątków lub szkiców), które sam pisarz wyodrębnił, a następnie kopiował własnoręcznie, nim posunął się dalej. Kilka *detali*, jak mawiają fotografowie sztuki, zaproponowanych zostanie w rozszerzeniu, czy to w trakcie ogólnej prezentacji, czy też przy okazji badania pod mikroskopem. Nie możemy jednak ulec złudzeniu: to, co w tych warunkach jawi się jako *reprodukcja*, jest już, wskutek dokonanego okrojenia, interpretacją. Wkroczenie (drugiego) uprzywilejowanego czytelnika pomiędzy Miłosza oraz wersję opublikowaną było bez wątpienia mniejszym złem. Przynajmniej nie falsyfikuje ono tekstu w celu wykazania rzeczy z góry założonych.

Podobne złudzenie absolutnej obiektywności odrzucić należy w odniesieniu do *opisu pracy przed-tekstu*. Nie sposób zaprezentować nieustannych transformacji dokonywanych w toku i za sprawą praktyki, którą nazywamy redakcją: dla każdego zmienionego wyrazu należałoby wprowadzić obszerny kontekst (w tekście), aby zmierzyć wstrząs, jaki zmiana ta wywołała na poziomie sensu. Pociągałoby to za sobą wprowadzanie nieskończonej liczby komentarzy za każdym razem, przy każdej modyfikacji... Miast śledzić tekst krok po kroku, określiliśmy poziomy analizy, następnie zaś wybraliśmy, na różnych poziomach, kilka znamionnych próbek. Znaleźliśmy i uwypukliliśmy pewne momenty, w których wyraz lub całe zdanie jednocześnie powoduje lokalną metamorfozę i jej ulega. Nie czynimy przy tym systematycznego rozróżnienia pomiędzy osiami transformacji (paradygmatyczną oraz syntagmatyczną); musieliśmy tym samym zrezygnować ze wskazywania za każdym razem reperkusji tych przemian. Jeśli nawet prześledziliśmy okazjonalnie rozwój linii melodycznej, zdajemy sobie sprawę, że nie mogliśmy w ten sposób odtworzyć całej symfonii: harmonia „mikrostruktur” przenika zaledwie kilka przecięć.

Pomimo takiej techniki badania można było wysunąć i obronić pewne hipotezy dotyczące tego, co nazwiemy fermentacją lub krystalizacją motywów. Stale też staraliśmy się nie tracić z oczu dwóch

równoległych procesów, to znaczy: badania przemieszczeń pisania oraz wyłaniania się pewnego znaczenia – aktu pisania i struktury tekstu. Wszelako w ostatniej fazie analizy rozdzwięk ten okaże się wyraźnie złagodzony. Rozważymy sposób, w jaki przed-tekst, *implicite*, pozwala ponownie odczytywać dzieło, to znaczy czytać tekst. Ujrzymy, jak uporządkowanie wszystkiego, co poddane zostało transformacji, szczególnie zaś systemu usunięć, wyznacza nowe odczytania, dzięki którym to, co wykluczone, stłumione, wyparte, otrzymuje status znaku, nadając zarazem sens temu, co je wypiera lub zastępuje (choćby miała to być nieobecność). Tekst objawi się jako przestrzeń podziurawiona, dyskurs zamieszkały przez przemilczenia, w którym to, co negatywne (zaprzeczone, odwołane, nieprzyznane), okazuje się zdumiewająco aktywne.

Tak oto wyłania się kwestia brulionu, co do której nie możemy się zwodzić w nieskończoność: dlaczego ta praktyka, którą jest przed-tekst, przzerwana została *w tym miejscu*, zgodnie z linią podziału, która zwie się odtąd tekstem? Jak, w odniesieniu do czego lub do kogo, mocą jakiej władzy, jakiej instancji, ustalone zostało *przecięcie* Tautologią jest ogłoszenie wiersza ukończonym, gdy jest doskonały, co sprowadza się do uznania go za zwieńczony, gdy jest zwieńczony, lub też piękny, gdy zdaje się piękny. Można wyobrazić sobie, iż fabrykacja opiera się na dynamizmie stopniowo nasycającej się struktury, iż forma jest uformowana, kiedy w jej sferze nie ma już czego formować. Akceptujemy ideę, zgodnie z którą nieświadome ma coś do powiedzenia i ucieka się ostatecznie do wyznaczenia klauzury tekstu przez punkt dokładnej równowagi, gdzie to, co ma być ujawnione i ukryte, zarazem odsłania się i pozostaje zawinięte w swych fałdach... Kiedy jednak słyszymy – lub kiedy słyszymy ponownie – sygnał oznajmujący moment *zwieńczenia* pisania¹?

Ostatni wreszcie problem, ale nie najmniejszy: czy wolność lektury ulega skrępowaniu, kiedy tekstowi towarzyszy przed-tekst? Jeżeli dowolne podejście jawi się zasadne, kiedy seria znaczących oferuje nam nic przewodnią, co dzieje się w wypadku, gdy nic w gąszczu *niedokonanego* nie pozwalała przewidzieć takiego rozwoju? Czy przed-tekst może orientować lektury pozytywnie i negatywnie? Oznaczyliśmy to już jako pierwszą lekturę, w pewien sposób antycypującą; antycypacja i retrospekcja sytuują się zawsze jedna w sercu drugiej: gdzie zatem byłby przywilej? W istocie, czytanie może być sposobem ponownego pisania brulionu – brulionu analogicznego (i) nieustannie odnawianego, oscylującego zawsze pomiędzy Tym Samym i Innym.

[...]

Propozycje terminologiczne

Definicje i pojęcia umowne

Skreślenie – linia anulująca segment tekstu.

Brulion(y) – ogół pism redagowanych „z myślą o” publikowanym utworze i doń prowadzących; jego formą ukończoną jest manuskrypt. Wyrażenie „z myślą o” zawdzięcza cudzysłówowi temu, iż nabiera sensu jedynie retrospektywnie: w każdym momencie redakcji z perspektywy

¹ Byłoby impertynencją (i rzeczą niewłaściwą) uwzględnić przypadek, w którym to pisarz jest *nasycony*? Nie będąc usatysfakcjonowanym swym dziełem, może po prostu „mieć już dość” swojej pracy – przyp. aut.

redagującego istnieje już utwór, nie zaś przygotowanie do niego. W stosunku do dzieła opublikowanego bruliony istnieją jako pozostałości.

Poprawka – skreślenie lub usunięcie, zastępujące zapisany fragment niezgodny z gramatyką ujętą w sensie bardzo szerokim: poprawności ortograficznej i syntaktycznej, lecz także sprostowania wypowiedzi niezrozumiałej (na przykład w wyniku przerwy w redakcji lub na skutek miejscowych przekształceń). Poprawka nie zmienia sensu.

Zaczątek – część lub całość brulionu, którą następujący po niej etap przekształca, anuluje lub uzupełnia; wszelako początek, w przeciwieństwie do szkicu, nie może być odczytywany jako utwór ukończony.

Pismo – wszystko, co nadaje się do odczytania bez zewnętrznych oznaczeń.

Próbki – szczególny przypadek utworu, który autor, po opublikowaniu go, traktuje nie jako ukończony utwór, lecz jako (nowy) brulion.

Szkic – w przeciwieństwie do początku, a także przez analogię z tym, co zaobserwować można w malarstwie, część brulionu, którą traktować można jako twór ukończony (lecz nie utwór: opublikowane przez Paula Valéry'ego *Fragmenty Narcyza* nie są szkicem, jest nim natomiast utwór *Przeciwko Saint-Beuve'owi* Marcela Prousta wydany przez Bernarda de Fallois). Szkic jest więc stanem, zazwyczaj częściowym, który pisarz uznał za ukończony (ale niezdatny do publikacji), a który czytelnik docenić może jako taki. Jest to już utwór, czy też tekst, lecz jeszcze nie dzieło².

Rękopis – stan pisma, na podstawie którego przygotowuje się tekst do druku. Praktycznie jest to ostateczny etap brulionów, moment, w którym twór ukończony staje się utworem.

Utwór – szczególny przypadek tekstu pisanego opublikowany pod czyimś (pisarza) nazwiskiem; wymiary nie mają znaczenia: książka, artykuł, samodzielny wiersz – liczy się tytuł i punkt końcowy.

Przekreślenie – rodzaj skreślenia, któremu towarzyszy, w formie nadpisu lub w dalszym ciągu tekstu, nowe sformułowanie (ewentualnie, po namyśle, bez innych modyfikacji – sformułowanie identyczne).

Redakcja – proces produkcji tekstu pisanego. Rozumiana z punktu widzenia fabrykacji, prowadzi do osiągnięcia kolejnych *stanów* (oraz/lub do *stanu* ostatecznego, czyli utworu). Rozumiana

² Rozróżnienie autora pomiędzy *oeuvre* i *ouvrage*, wyrazami bliskoznacznymi oznaczającymi „dzieło”, jest tutaj arbitralne, dostosowane do potrzeb terminologii, i niekoniecznie wynika z semantyki tych wyrazów. Literaturoznawcy francuscy stosują te pojęcia na ogół zamiennie, kierując się raczej względami stylistycznymi niż znaczeniowymi. Tłumacz proponuje dla *oeuvre* odpowiednik „dzieło”, natomiast dla *ouvrage* – „utwór”, uwzględniając znaczenia nadawane tym pojęciom przez autora: w jego propozycjach „dzieło” jest instancją donioślejszą i zakresowo szerszą niż utwór. Istotnie, w języku francuskim wyraz *oeuvre* może oznaczać „twórczość” danego artysty, a wyraz *ouvrage* odnosi się także do „aktu twórczego”. Wszelako już w niniejszych fragmentach sam autor nie jest konsekwentny w użyciu tych wyrazów, stąd pod hasłami „Szkic” i „Rękopis” pojawia się propozycja tłumacza: „twór ukończony” – w odróżnieniu od „utworu” oraz „dzieła”.

z punktu widzenia swojego przebiegu w czasie odznacza się *etapami*, których rezultat może być ustanowiony lub nie (przepisany na czysto, przekopiowany) przez redaktora.

Wariant – szczególny przypadek modyfikacji, mogący wystąpić albo pomiędzy rękopisem a dziełem – w stadium próbek – albo też pomiędzy kolejnymi edycjami dzieła. Istnieje tendencja do kojarzenia wariantu z korektą w istocie jest to modyfikacja, która – niezależnie od swego pozornego znaczenia – transformuje całość tekstu; prowadzi ona do powstania – obok dzieła – *innego dzieła (innego tekstu)*.

Przybliżone założenia operacyjne

Przed-tekst – całość, na którą składają się bruliony, rękopisy, próbki i „warianty”, rozumiane jako to, co *materialnie poprzedza* dzieło traktowane jako *tekst*, z którym może *współtworzyć system*. Wybór tego wyrazu, zbieżnego z „brulionem”, wynika z faktu, iż „brulion” konotuje charakter „odpadowy”, „nieuformowany”, „nieznaczący”. Konotacje te wprawiają w zakłopotanie, gdy stawką jest w istocie wyjście z problematyki perfekcyjności utworu literackiego obdarzonego (jedynym) sensem, jako skrywanym przez utwór sekretem. Byłaby to perfekcyjność przemieniona w utwór przez jakąś (niepojętą) wieczność, pochodząca albo z (boskiego) natchnienia, albo z (osobistej) medytacji wzniosłego (genialnego) ducha. Problem wynika z tego, że tekst nie jest punktem zwieńczenia, do którego zmierza redakcja, lecz momentem równowagi. Jeśli rozpatrywać wyłącznie mniejszy lub większy stopień niestabilności, gdzie i w jakim momencie zapada decyzja o uznaniu dzieła, które nie jest zwieńczeniem? Stąd zamysł terminu powiązanego ze znakiem „– tekstu” i przezeń określonego. Zakładamy zatem, że „przed-tekst” zawiera się w tekście (jest tekstem) i odwrotnie.

Pisanie – zdefiniowawszy redakcję jako *modus* oraz czas zorientowany na dzieło, pisanie rozumieć będziemy jako *miejsce produkcji i produkcję miejsca*, zwanego tekstem; to znaczy jako wprowadzenie serii obszarów znaczeniowych, konstytuowanych przez lekturę w trakcie ich przemierzania. Pisanie jest produkcją tekstu, lecz jedynie w takim sensie, że produkcja ta zawiera się w tekście, ten z kolei ją zakłada, z wyłączeniem rozważania rynku (przewidzianej publikacji), potrzeb (autora zaangażowanego), estetyki (przyjętego kanonu). Metafora ekonomiczna, jaką implikuje termin „produkcja”, nastrocza pewnych niedogodności, które wymagają tu sprostowania. Produkt posłuszny jest imperatywom fabrykacji i wymogom komercyjnym; ponadto ulega zniszczeniu przez konsumpcję. Tymczasem tekst nie jest, jak produkt, odpowiedzią na te potrzeby. Na wzór tego, co nazywamy Bytem, tekst byłby raczej *pytaniem*. Z tego powodu, jak i z innych, pisanie nie można rygorystycznie powiązać z Podmiotem (jego poręczycielem³): pisanie jest *skrzyżowaniem* lub *interwałem*⁴. Skądinąd tekst nie podlega anulowaniu przez kon-

³ W oryginale: *répondant* – to zarówno „poręczyciel” (w sensie prawnym), jak i osoba odpowiadająca (na pytania, na ankietę etc.); wyraz ma także konotację religijną: może oznaczać osobę, która odprawia mszę. Zarazem *répondant* jest formą imiesłowową od czasownika *répondre* – „odpowiadać” – i konotuje takie znaczenia, jak „zgodność”, „odpowiedniość”, „symetria”, „równoważność”.

⁴ W tym miejscu w oryginale występuje gra słów wykorzystująca fakt, że dopełnienia w języku francuskim nie podlegają deklinacji: przez umieszczenie w kwadratowym nawiasie przyimka *à*, oznaczającego „w”, „na” lub „do”, przed wyrazami „skrzyżowanie” oraz „interwał” autor sugeruje, że pisanie nie tylko jest skrzyżowaniem oraz interwałem, lecz także może się w nich znajdować.

sumpcję: lektura *odtwarza* to, co tekst *ustanowił*, tym samym *lektura oraz pisanie ustanawiają tekst*, który natychmiast staje się monumentem (czyż nie mieści się w definicji pisania „zaklinanie czasu”? Pisanie różni się od mowy tym, że odmienia ono mowę do tego stopnia, iż odmieniona mowa staje się inną, pozostając tą samą). Monument jest dzieckiem tych, którzy go skonstruowali, lecz także tych, którzy biorą go pod rozwagę, nadają mu istnienie jako wspomnieniu, nadają mu sens. Należy jeszcze stwierdzić, że pisanie rodzi lekturę, która z kolei daje początek pisaniu w pełni tekstu, będącego zarazem załącznikiem i macierzą... Wzięte z osobna, metafory te nie są wystarczające – należy ukazywać je ciągiem, by wydobyć ich potencjał.

Lektura – operacja, w wyniku której z tekstu wyłania się sens wskutek przyjęcia pewnego podejścia, przy zastosowaniu określonych koncepcji oraz założeniu poziomu, na którym tekst ma być czytany (kontekst ideologiczny, wpływ społeczno-kulturowy, psychoanalityczne *nieświadome*, implicytna strukturalizacja wyobrażeń, wydźwięk retoryczny etc.). Czytelnik nie funkcjonuje tak jak odbiorca względem nadawcy, nie jest *właściwym* adresatem *jakiejs* wypowiedzi⁵, nie zajmuje się intencjami autora: jest współtwórcą tekstu, w tym sensie, że *gromadzi on serię efektów sensu*. Zamiast doszukiwać się zamiarów, tego, co chciano powiedzieć, czytelnik przemierza tekst śladami pewnej kongruencji, to znaczy wewnętrznej spójności, będącej zawsze w trakcie utwierdzania się. Kongruencja, którą odnajduje (wynajduje), nie ma nic wspólnego z logiką *tak/nie*, czy $A = A \neq B$; ryzykując „niezgodność”, sytuuje się ona wyraźnie na każdym poziomie realizowania sensu, na którym występują poszczególne relacje składające się na system (przykład kardynalny stanowi Nieświadome). Powyższe zakłada, że tekst, w istocie i niejako z urzędu, jest *polisemiczny*. Lektura jawić się może jako zmyślanie lub koloryzowanie, jej prawda jest zawsze zmyślona, baśniowa, poza zasięgiem odgórnych założeń, jak „rozsądek” czy „estetyka”; jest ona *inwestycją* w całej rozciągłości pojęcia, i jako taka jest więc niepewna, przypadkowa. To za sprawą lektury potwierdza się swoistość, znamienność czynności pisania, stanowiącej dla niej grunt, za jej też sprawą utwierdzona jest wartość pola teoretycznego, w którym się sytuuje.

Dzieło – 1) ogół twórczości pisarza; gdy mowa o *dziele Miłosza*, chodzi o całość jego publikacji i wszystkie zapiski, jakie posiadamy. Z tego tytułu dzieło włącza się w historię, zarazem przez chronologię publikacji, jak i momenty redagowania oraz datę, od której dzieło uznajemy (wszak dzieło odkrywa się stopniowo: fragmenty niepublikowane, korespondencje, etc.); 2) w ramach niniejszej pracy jest dzieło także synonimem tego, co rozumieć należy przez pojęcie „wiersz” (a co za tym idzie, także „powieść” czy „dramat”).

Wiersz – (*La Charrette*⁶) dany utwór, jako dzieło danego pisarza, opublikowany pod daną datą, włączony do danego zbioru – przynależący na liczne sposoby do świata literatury. W tym znaczeniu pismo istnieje jako *zdeteminowane* i *ukończone*⁷, *przeznaczone* dla jakiegś/konkretnej publiki, *przedmiot studiów* historycznych/historycznoliterackich (próbka, wzór gatunku „poezji” epoki „post-symbolizmu” czy też *fin de siècle*), *dokument* służący eksploracji danej kultury lub kultury w ogóle (egzemplarz wzorcowy danej „sztuki”, danego „stylu”, danej „mentalności”).

⁵ W oryginale wyrazy zapisane kursywą poprzedzone są odpowiednio rodzajnikami określonym i nieokreślonym, co sugerowałoby istnienie *jednego* (właściwego, „modelowego”) odbiorcy *pewnej* (jakiegś, „niezmiennej”) wypowiedzi.

⁶ Zgodnie z objaśnieniami, dotyczącymi wieloznaczności tego tytułu, a także ze względu na funkcję niniejszego przekładu, wyłożoną w pierwszym przypisie do rozdziału „Bruliony”, tłumacz pozostawia oryginalny tytuł wiersza.

⁷ W oryg. znowu gra słów: (*dé*)terminé: *déterminer* – „determinować”, *terminer* – „kończyć”.

etc. Wiersz odróżnia się od tekstu w dwójnasób. Jako że został, przez swe „ukończenie”, wydzielony spośród brulionów, uznany być musi za doskonały, pełny, niemal uświęcony: ostateczny rezultat wysiłku świadomego i przemyślanego; czyni on pisarza „autorem”, odpowiedzialnym za swą produkcję, ręczącym za jej wartość. Stąd też domaga się wiersz, by czytano go – przynajmniej częściowo lub sumarycznie – „patrzac nań oczami” tego, który go skomponował. Ponadto, jako obiekt, wiersz stanowi część świata, włącza się do szerokiej sieci czasoprzestrzennej ożywianej przez prawa przyczynowo-skutkowe, posiada tożsamość i pozytywność. Ogółem, jeżeli tekst traktować można jako pochyłający się nad sobą samym pomimo swej niestabilności, wiersz winien być badany jako zwarty i zamknięty. Jako punkt styczny wszystkich „kontekstów”, wiersz może zostać *wyjaśniony*, za pomocą odniesień, natomiast tekst jest jedynie przedmiotem (lub podmiotem) *lektur* zakładających za każdym razem realizację jednego z ich systemów konstytutywnych; oto dlaczego mamy tendencję do uzgadniania, ujednolicania elementów jednego wyjaśnienia, podczas gdy pozostawiamy jako odrębne różne poziomy lektury.

Tekst – 1) względem *przed-tekstu* jest to tekst „definitywny” lub, dokładniej mówiąc, ostatni etap opracowania tekstu podpisany przez pisarza. Funkcjonuje jako kres – lecz nie jako cel – ciągu materialnych transformacji, kres wyznaczony (cięciem) ruchem pisania. W istocie, będąc jeszcze zaledwie etapem przypadkowym, nie pozwala odrzucić przed-tekstu jako „nie-tekstu”; 2) względem *dzieła* lub *wiersza* jest to pismo jako materializacja, podpora i ognisko pisania oraz lektury, rozważane poza wszelkim odniesieniem do „podmiotu” wytwarzającego, do „podmiotu” konsumującego czy do warunków publikacji (zbiór, gatunek, Literatura jako całość). Z definicji⁸ będzie tu tekst *pismem, które pochyła się nad sobą samym*⁹, miejscem spotkania dwóch operacji: pisania i czytania, które razem tekst ustanawiają. Jest to zespół znaków, które „odsyłają” wyłącznie do siebie samych oraz do swej organizacji *hic et nunc*. W przeciwieństwie do wiersza, będącego punktem odniesienia do kontekstów, tekst nie ma kontekstu – z wyjątkiem, być może, jego własnego przed-tekstu, o ile ten ostatni znajduje się dostatecznie *poza* nim, ażeby *być z nim*. Tekst nie jest *przedmiotem* umieszczonym tu raz na zawsze, obdarzonym konkretną celowością, zawierającym pewien sens, który by go całkowicie determinował: tekst byłby raczej *momentem* – nietrwałym, a także *miejscem* – prowizorycznym; albo też punktem strategicznym, którego wartość zależna jest od warunków jego zajmowania i którego współrzędne zmieniają się wraz z koniunkturą.

Myślenie o tekście – czy raczej: przemierzanie go, manipulowanie nim, wszak tekst jest nie do „pomyślenia” – wymaga odejścia od doktryny racjonalistycznej typu mechaniczyczno-pozytywistycznego w kierunku postawy fenomenologicznej i dialektycznej, zgodnie z którą tekst funkcjonuje jako *praktyka*, która nieustannie ustanawia się i przekształca, nie mając innego źródła ani innej egzystencji, jak tylko sam ów proces ustanawiania i przekształcania. Choć jest tekst miejscem ściśle ograniczonym, nie przeszkadza to w nieokreślonym przemierzaniu go. Powiedzieliśmy już, że nie istnieje on dla swego autora ani też dla jakiegoś „arcy-czytelnika”, jako dla *podmiotów* (psychologicznych): piszący oraz czytelnik są stanowiskami mieszczącymi się po dwóch stronach serii zamkniętych struktur. W rzeczywistości każdy czytelnik (re)aktywuje pewien model funkcjonowania na określonym poziomie.

⁸ Wyraz „tekst” stosowany jest obecnie w specyficznych ujęciach – te przywołane tutaj nie konkurują ani też nie dążą do zniesienia pozostałych – przyp. aut.

⁹ Wyrażenie *se replier sur soi-même* ma znaczenie figuratywne, odnoszące się do „pochylenia nad sobą” w akcie autorefleksji.

N.B. Powyżej przedstawiono przybliżone pojęcia *minimalne*, jako że nie obejmują wszystkich możliwości, jakie oferuje przedmiot badań, a zarazem *minimalistyczne*, gdyż ograniczają się do eksplicytnych konkluzji istotnych dla steoretyzowania problemu. Zakładając, że sama problematyka ma zostać zrealizowana w ramach praktyki niepozostającej marginalną, wyłączną, ściśle speriodyzowaną (Miłosz/jeden wiersz/1915 – jakże skromna próbka!), wydaje się kwestią uczciwości zaproponowanie tych opcji. Pomimo ich orientacyjnego charakteru oraz eksperymentalnego zawężenia niektórym zdać się może, iż propozycje te mają wymiar ideologiczny: będziemy usatysfakcjonowani, jeżeli okażą się choć trochę operacyjne. Aparat pojęciowy wypracowuje się nie na bazie jednej próby, lecz drogą licznych analiz.

[...]

Strukturyzacja formalna

Zanim przystąpimy do próby opisanie mechanizmów rządzących funkcjonowaniem form w powstającym wierszu, chcielibyśmy w kilku słowach wyłożyć, co wynika z poczynionych dotąd obserwacji. Wykażemy tym samym komplementarność takiej analizy.

Wiemy, jak niezręczna jest sytuacja, kiedy studiując dzieło literackie (ukończone), musimy – nie mogąc zarazem – rozdzielić to, co określono z dawna mianem „formy” i „treści”. Dążenie do prostego i klarownego zestawienia dwóch analiz byłoby, jak powszechnie wiadomo, zafałszowaniem rzeczywistości, w której nie do pomyślenia jest rozdzielenie tych dwóch poziomów: z jednej strony nie ma niesformułowanego znaczenia, z drugiej zaś – znaków zorganizowanych bez celu. Wydaje się, że taka sztuczna procedura wynikała z metod wykładni czysto dydaktycznej: jakże bowiem komentować jednocześnie ciąg idei oraz efekty wywoływane przez styl? Sukcesja okazuje się konieczna, nawet jeśli trzeba potem uzupełnić ten podział refleksją nad relacjami pomiędzy systemem treści a systemem ekspresji. Niezaprzeczalnie stosowanie tej praktyki przyczyniało się do wyobrażania sobie wewnątrz analizowanego zjawiska dwóch odrębnych rzeczywistości: znaczenia (mentalnego) oraz wypowiedzenia (operacji językowej rozpatrywanej pod kątem stylistycznym i estetycznym). Pomijając filozoficzne i ideologiczne implikacje takiego wyobrażenia, pomijając myśl dualistyczną, jaka przejawia się w tym sposobie postępowania (sens jest duszą, a tekst ciałem), pomijając nawet niebezpieczeństwo zniszczenia przedmiotu (co zostaje z wiersza, gdy się zeń wykroi prozę + muzykę?) – rozdzielenie formy i treści jest po prostu niewygodne.

W wypadku brulionów uznać można, że ta praktyczna trudność nie obciąża tak bardzo czytelnika. Jako że przed-tekst zawiera i pozwala odczytać historię kształtowania się tekstu, historia ta daje się łatwo prześledzić, jak widzieliśmy, jeśli traktuje się znaki jedynie od strony znaczonego, bez nadmiernej utraty swoistości badanego materiału. Na tyle, na ile wahanie pomiędzy takim czy innym sformułowaniem prowadzi do hipostazowania w formie wspólnego mianownika intencji znaczenia (motyw), badanie genetyczne wymaga operowania postaciami „resztek pojęciowych” – nawet jeśli dla ułatwienia określamy je poprzez ostatnie sformułowanie, jakie otrzymały, i nawet jeśli klasyfikacja konceptualizująca pozostaje operacyjnie problematyczna. Pozostaje otwarta możliwość rozpatrywania znaków od strony znaczonego (rozumianego w szerokim sensie, jako wszystko, na czym materialnie opiera się znaczenie):

sprawdza się to zarówno dla osi paradygmatycznej leksyki, jak i dla osi paradygmatycznej dyskursu, przy czym nie można zapominać o wpływie czynników prozodycznych.

Nie znaczy to, że będziemy zajmować się formą dla uwydatnienia treści. Spróbujemy przede wszystkim zastanowić się nad *działaniem form*, nad sposobem, w jaki ujęcie w formę tworzy system, i nad sposobem, w jaki ta konstrukcja uczestniczy w formowaniu dzieła. Wszak to także prześwieca z przed-tekstu. Na wszystkich poziomach (słowa, zdania, strofy, brzmienia i rytmu) wybory formalne uczestniczą w postępującej organizacji tego, co sankcjonowane będzie przez tekst. Niewątpliwie rzeczą trudną będzie odróżnienie spontanicznego ruchu instancji formalnych w stronę *spoistości* zdolnej zapewnić ich stabilność a konsekwencjami tego ruchu dla działania treści¹⁰ w ramach ich *spójności*. Obserwujemy „samorozmieszczanie” motywów oraz ich porządkowanie kosztem pewnych wykluczeń¹¹. Skłania to do zaproponowania hipotezy, równoległe z konkluzjami poprzedniego rozdziału, że jeśli nasycenie wypowiedzi w przed-tekście wynika z fermentacji znaczonych, *przymus form jawi się jako suwerenny w procesie usuwania niezgodności*. Jakaś siła *dośrodkowa* kontroluje tu *odśrodkową* wspaniałomyślność. Niemal nieograniczonej eksplozji wyrażalnego przeciwstawia się zdeterminowana implozja wypowiedzialnego: sens wiersza wibruje w punkcie przecięcia tych dwóch przeciwstawnych dynamizmów.

W chwili, gdy pozostawiliśmy wiersz z takim układem motywów, jaki istnieje na końcu rękopisu, sytuacja przedstawiała się następująco: *pięć części*, których kolejność oznaczono cyframi rzymskimi:

I: strofy I, II i III (motywy ABCDEFG)

II: strofy IV i V (motywy HJK)

III: strofy VI i VII (motywy LMNO)

IV: strofy VIII, IX i X (motywy PQR)

V: strofy XI, XII, XIII i XIV (motywy STUVWXYZ)

Podział ten obejmuje – z wyjątkiem A I – warstwy redakcji oraz ukazanych nagromadzeń semantycznych.

Otóż od pierwszej publikacji w zbiorze *Adramandoni* (podobnie jak w wypadku wznowienia wiersza cztery lata później, w roku 1922, w zbiorze *Wyznanie Lémuela*) są już tylko *cztery części*, również oznaczone cyframi rzymskimi: część I nie ulega zmianom, II i III stają się II, IV staje się III, zaś V staje się IV. Można by myśleć, że takie podziały były dziełem przypadku, kwestią manieri lub kaprysu: za dowód niekonsekwencji Miłosza można by przyjąć fakt, iż *zniósł wszelki podział* oraz numerację w ostatnich edycjach, których doglądał: *Wiersze 1895–1927* wydane w roku 1929 przez Fourcade, a także *Siedemnaście wierszy Miłosza* wydane przez Editions Mirage w 1937.

Uważamy jednakże, iż podział na cztery części jest bardzo znamieny. W roku 1918, w momencie wydania tego wiersza, którego rękopis gotowy był już od roku 1917, poeta zdaje się odkry-

¹⁰Tu w liczbie mnogiej.

¹¹Trudno powiedzieć, czy „samorozmieszczanie” oraz „porządkowanie” motywów mają charakter zwrotny. Tłumacz zdecydował się na niewprowadzanie zaimka „się”, którego brak w oryginale budzi przeczcucie widma Autora (Poety), mającego na horyzoncie rozważań. Jest to pewien paradoks, ponieważ w dalszej części paragrafu „przymus form” otrzymuje status „suwerena”, co znowu czyni poetę swego rodzaju mediatorem, inżynierem, skrępowanym prawami *spoistości* (jako zdolności do tworzenia połączeń) i *spójności* (jako właściwości systemu połączeń). Podobnie wypowiedź tłumacza, oparta siłą rzeczy (przymusem form) na poetyce stosowanej przez autora, zaczyna niepokojąco przypominać wypowiedzi konstruowane przez samego Noela.

wać tę czteroczęściową konstrukcję zapisaną niejako w samym wierszu. Musiała mu się ona wydać oczywistą od chwili (re)lektury *La Charrette* jako ukończonego wiersza (a nie jako harmonijnego pogodzenia wielu nieudanych prób?), jako wiersza obcego. Wyobrażamy sobie, że pod koniec redakcji pisarz zmuszony był zachować podział (na pięć części), który wpisany był w samą genezę jego dzieła: presja treści oddziaływała bardzo silnie, same treści cechowało bogactwo emocjonalnej inwestycji. Po kilku miesiącach przerwy, odnawiając swój kontakt z wierszem, pisarz odkrył rzeczywistość podziału czteroczęściowego, pozostając zarazem wrażliwym na spoistość eksplicytnej organizacji: zmienił numerację. Dziesięć lat później ten podział okaże mu się zbyteczny: struktura tak utwierdzona może się obejść bez dodatkowych oznaczeń.

W tekście wszak widoczne są cztery części, nawet jeśli nie podkreślają tego żadne oznaczenia. Oczywiście, podczas pierwszej lektury dominuje wrażenie melancholijnej płynności, sztuki przez swą elastyczność nieco verlaine'owskiej, miękkości konturów i melodii. Odnosi się wrażenie, że nie ma w *La Charrette* dostrzegalnej architektury. Brak stałego rytmu w wersach, niewielka autonomia strof, płatanina tematów powracających niby przypadkiem: wszystko zmierza do zatarcia szwów, sprawiając wrażenie, że strumień jest nieprzerwany, całością rządzi ciągliwa plastyczność, nieodróżnicowanie formy, tłumaczące niepokój i dezorientację właściwą przebudzeniu... Pisarstwo Miłosza prezentuje się zasadniczo pod znakiem płynności; postępuje warstwami lub falami, przez ciągle modulacje; lubi progresję sukcesywnych przesunięć, ale bez przerw i bez szczelin; sprzeciwia się granicom wyraźnie zaznaczonym, wszelkiemu zdecydowaniu; wymyka się określeniu w każdym swym aspekcie, i nawet regularność taka jak ta zakłada swobodne równomierności. Nie zmierza wszelako do rygorystycznego spłaszczenia, które – całkowicie uniformizując dyskurs i głos – odtwarzałoby z kolei, na swój sposób, pewien rodzaj masywności niezbyt sprzyjającej imitacji. Wszak tym, do czego dąży Miłosz ostentacyjnie zarówno w swej praktyce poetyckiej, jak i w refleksji teoretycznej, jest tajemnica analogii, innymi słowy, mechanizm fuzji między niskim i wzniosłym, nieustanne ślizganie się pomiędzy *tutaj* i *tam*, rozwiązanie przeciwieństw... Takie nastawienie zakłada zawsze pozostawienie otwarcia, drogi ucieczki ku nieskończoności. Otóż równina doskonale płaska, która usypia, izoluje dokładnie tak samo i zamyka w sobie jak górzysty krąg, który przygniata: jedynie przemienność różnic i powtórzeń, którą uwydatnia pejzaż umiarkowanie przypadkowy, daje zasmakować w odnawiających się horyzontach i fascynacji tajemnicą.

I już pogrupowanie strof zawiera tę skromną wariację: 3 + 4 + 3 + 4; żadnego bezwzględного odstepu, żadnej monotonii. Dwumiany są do siebie podobne, jednak sąsiadujące grupy są nierówne. Fakt tej pierwszej nierówności (3 / 4) pozwala domyślać się, że równomierność dwóch części wiersza (3 + 4 / 3 + 4) nie jest równaniem tożsamości. Wznowienie nie może być po prostu reedycją, odznacza się jako nadejście czegoś innego.

Czteroczęściowy podział wiersza postrzegać można jako dyskretną strukturę, lecz nie jako system narzucający się (tyraniczny i imponujący). Są więc cztery grupy strof, każda charakteryzuje się obecnością *potrójnej całości ostatniego wersu ostatniej strofy*. I tak: w wersie 12: *krzyk, krzyk, krzyk*¹²; w 28: *smutny, smutny, smutny*; w 40: trzy przedmioty na stole: *Biblia, Faust, chleb*; w 56: *już nie mogę, nie, już*

¹²Tłumaczenie doraźne: podobnie jak w pozostałych fragmentach tłumacz koncentruje się bardziej na zobrazowaniu omawianego przez autora zjawiska niż na poetyckim wymiarze wiersza.

nie mogę, już nie mogę. Trzecia grupa różni się od innych: wieńczą ją trzy powiązane¹³ ze sobą znaki, nie zaś potrojenie jednego znaku. Z drugiej strony, grupy I, II i IV łączy obecność słowa „życie”¹⁴ w każdej strofie początkowej oraz końcowej (wersy 3 + 9 / 13 + 25 / 42 + 53); w grupie III słowo to nie występuje, lecz było ono nieustannie powiązane z dominantą wokalną /i/: *l'esprit purifié, bruit hivernal de la vie + crie*, a dalej *vie orpheline... o vie si longue... ville + tristes*¹⁵. Okazuje się, że strofy początkowa oraz końcowa III grupy zawierają tę samą dominantę fonetyczną: *Te voici donc, ami d'enfance! Premier hennissement si pur, si clair... pluie! jadis-Ulysse-îles-archipels-Bible*¹⁶ (do czego dołącza się także graficzna, wizualna obecność trzech /i/ w ostatnim hemistychu: *apparaît/pain/matin*). Choć ukryta, ich ekwiwalencja jednak istnieje. Gra podstawień nabiera sensu: konieczne było powtórzenie oznaczeń (/i/ – *vie* – x3), ażeby istniał system; wznowienie musi być osłabione, by pokazać, że to wciąż jeszcze ta sama rzecz, ale już inna: zaczyna się inaczej. Powrót tych oznaczeń w grupie IV podkreśli echo, z tą drobną różnicą, że potrójne fonemy mają nową wokaliczność (*peux plus*¹⁷) względem poprzednich (/i/), odchodząc od formuły trzech znaków (*Bible-Faust-pain*) na rzecz starej formuły potrójnego znaku¹⁸.

[...]

Również sposób, w jaki strofy są z sobą powiązane, zasługuje na wnikliwy ogląd. Pierwsza przerzutnia, między strofami IV i V nie zakłóca biegu długiej frazy (której zwieńczenie odwleka się za sprawą rykoszetów przyłączanych rzeczowników): *Ces fleurages, comme on les voit dans les faubourgs/ Aux tentures des murs en démolition sous la pluie*, wers 17 niejako naturalnie przedłuża wers 16. Efekt ten ukazuje się wyraźniej pomiędzy strofami VI i VII: *...; et voilà, // O vie si longue, pourquoi mon âme...*; nie tylko wers 24 kończy się anaforycznym *voilà*, którego użycie należałoby ściśle powiązać z tym, co zapowiada. Jednak wstawiony segment zdania jest apostrofą, która akcentuje odstęp, wszak wychodzimy tu w pewnym sensie od sieci znaczeniowej ustanowionej przez główne zdanie. Przeczuwamy więc ambiwalencję zabiegu, który jednocześnie wzmacnia i znosi odstęp między strofami. Nie ma zerwania, jest zawieszenie: syntaktyczne – przez ucięcie eksklamacji, rytmiczne – za sprawą przerzutni ze strofy na strofę. Analogiczny mechanizm, jakkolwiek odwrócony, zapewnia – i zakłóca – przejście między strofami VIII i IX: *J'entends aussi... mon frère;/ Les outils sur l'épaule et le pain sous les bras, // C'est lui!*¹⁹, które podkreśla lub zwieńcza w afektowanym rejestrze ten ruch, który nazwać

¹³„Chleb” pomiędzy dwiema księgami oznacza pojawienie się w tym punkcie wiersza potrzeby stawy materialnej obok stawy duchowej. Zestawienie to nie jest oczywiście bez znaczenia: nadaje się kształt życiu dzięki lekturom „ożywczym” (księga o początkach i księga o powrocie do źródeł). Duszę należy karmić, dzieląc chleb z Pośredniczką... Dla Miłosza kontaminacja tego, co fizyczne i mentalne, jest jeszcze dookreślona na poziomie symbolicznym: Swedenborg nauczał, że chleb odpowiada na ziemi słowom prawdy w świecie anielskim (por. analogiczna symbolika występująca w misteriach eleuzyjskich) – przyp. aut.

¹⁴Dowód *a contrario* tego mechanizmu: wers 21 przez długi czas zaczynał się – ze względów rytmicznych, eufonicznych? – od słów „o, życie!”; dopiero w ostatnich przeróbkach zaczynać się będzie od „Cóż czynić? Uciekać?...”. Wyraz „życie” był tu nadmiarem – przyp. aut.

¹⁵Instrumentacja głoskowa wokół samogłoski „i”; w wolnym tłumaczeniu: „duch oczyszczony, zimowy hałas życia + krzyk, życie sieroce, życie tak długie... miasto + smutne [l. mn.]”.

¹⁶Kolejna instrumentacja: „Ty oto, przyjacielu z dzieciństwa! Pierwsze rzenie, tak czyste, przejrzyste... deszcze/ niegdyś-Odys-wyspy-archipelagi-Biblia”.

¹⁷„[Nie] mogę już”.

¹⁸Da się nawet wykazać wtórne wariacje w trzech potrojeniach tego samego słowa, wariacje zarazem rytmu i brzmienia: *crie, crie et crie / tristes, tristes, tristes* (poziom zero) / *je ne peux plus, non, je ne peux plus, je ne peux plus*. Wtrącenia działają w kierunku odwrotnym: pierwsze (*et*) znajduje się pomiędzy elementami 2 oraz 3, trzecie między 1 i 2; pierwsze łągodzi (nadaje giętkości), trzecie mocno podkreśla – przyp. aut.

¹⁹„Słyszę też... mojego brata;/ Narzędzia na ramieniu i chleb pod pachą,/ To on!...”.

można opisowym. Między strofami IX a X powracamy do formuły łagodnych powiązań: ... *et le cœur se déchire/ Quand sur la table étroite...*²⁰, która powtarza się między strofami XI i XII (*avec de belles saintes mains// Doucement descendues*)²¹ i między XII a XIII (*les épaules et les genoux// De la pieuse tiraient l'étoffe de la robe...*)²²; zawieszenie jest tymczasem coraz bardziej widoczne wewnątrz tej serii: pomiędzy rzeczownikiem i określającą go syntagmą, a także między rzeczownikiem a określającym go przymiotnikiem. Wszelako punkt kulminacyjny osiągnięty zostaje, jak można się było spodziewać, w ostatnim połączeniu między strofami: XIII zamyka inwokacyjne *ô*, XIV zaś zaczyna się inwokowanym rzeczownikiem „Życie!”. Śmiałości w tej sferze da się posunąć dalej, z wyjątkiem może podzielenia wyrazu na sylaby rozmieszczone w dwóch wersach, jak czynią powszechnie niektórzy konkurenci Apollinaire’a.

Wobec podobnej sytuacji należy zastanowić się, jeśli nie nad zasadnością samej koncepcji „strofy”, przynajmniej nad znaczeniem powrotu *w tym przypadku* do formy stroficznej. Najbardziej zadowalająca hipoteza brzmi następująco: forma stroficzna zaburzona od wewnątrz przez własne zaprzeczenie służy jednocześnie odmianie²³ regularności (formy zamknięte) oraz nieregularności (struktury otwarte). Jeden rzut oka na całość twórczości Miłosza ujawnia skłonność poety do tego amalgamatu czy też hybrydy; można by wykazać, iż wysiłek godzenia ciągłości i nieciągłości, jakości i ilości, ograniczoności i nieograniczoności – a raczej wysiłek przekraczania lub przemieszczania tych opozycji – znajduje się w centrum poszukiwań Miłosza w sztuce, w „nauce” i w Metafizyce. Niech wystarczy tu odnotowanie zjawiska, które zaobserwujemy także na poziomie wersów. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby potrzeba było zarazem geometrycznych brył oraz pewnej płynności. Bruliony dowodzą, że podobne przerzutnie były bardzo wcześniej dopracowane, nienaruszalne. Ponadto strofy, pomiędzy którymi występują, od początku projektowane były razem, stanowiły całość.

Takie rozmieszczenie grup strof, mocniej lub słabiej szczepionych, zapewnia w konsekwencji maksymalną stabilność wiersza. Rządzące nim ekstremalne napięcie amplifikuje echa i odgłosy między odmiennymi momentami dyskursu. Umożliwia to kompensację utraty sensu związanej z linearnością i sukcesywnością języka. Poezja nabiera kosztem tego autonomii, która nie jest jej pomniejszą właściwością; opiera się czasowemu rozlewaniu przez równowagę przestrzennego rozszerzenia, mobilizuje czas przeciwko czasowi, sytuuje się w chwili, jako stałość i kruchość zarazem.

Żałując, iż wymogi prezentacji choć trochę systematycznej wymagają sukcesywnego studium różnych planów, na których odbywa się wypowiedź poetycka, wyróżnimy jeszcze dwa plany tej analizy działania języka: jeden, który określić możemy jako „gramatyczny”, obejmuje zjawiska związane z leksyką i składnią, drugi zaś, „prozodyczny”, obejmuje efekty uzyskane przez organizację rytmiczną i dźwiękową. To czyniąc, oddalamy się coraz bardziej od tego, co wynika w dyskursie z doświadczenia (bazowego), by skierować się ku przestrzeni znaków i, ostatecznie, znaczących. Nie znaczy to, by istniała między tymi planami jakaś hierarchia: musimy je

²⁰ „...i serce się rozdziera/ Gdy na wąskim stole...”.

²¹ „Pięknymi, świętymi dłońmi/ Co łagodnie zstępują”.

²² „Ramiona i kolana/ Obleczone tkaniną sukni”.

²³W orygu. *conjuguer* – koniugować, ale także łączyć.

brać z osobna, mówiąc o nich językiem niezbyt dobrze dostosowanym. Z całą pewnością układ dużych całości (w tym wypadku równych lub większych od strofy) winien być traktowany w kategoriach semantycznych, tymczasem sieć wartości dźwiękowych (czy też „graficznych”) niezbyt się temu poddaje. Nie zmienia to faktu, że w wierszu wszystko ma sens – i wszystko ma sens jednocześnie.

Opracowanie lingwistyczne

Rozumiemy przez przymiotnik „lingwistyczny” ogół procesów, na których tradycyjnie skupiają uwagę lingwiści. Co się tyczy terminu „opracowanie”, oznacza on fakt pisania, którego opis pokrótce przypomnimy. Miłosz stara się od razu produkować „wersy”. Przekreślenia, które chciałoby się uznać za „przekreślenia dla ucha” (właściwy rytm, odpowiednie brzmienie), następują od pierwszego rzutu. Nie można powiedzieć, że segment tekstu objawia się w pełni uformowany ani też – przeciwnie – że zarysy myśli pojawiają się na kartce, by zostać następnie wzbogaconymi i upiększonymi. Brak tutaj także, jak ma to miejsce w wypadku Valéry’ego, ustanawiania „palet” słów (homonimów lub synonimów), z których można czerpać materiał na wersy. Bruliony Miłosza sprawiają najczęściej wrażenie *bełkotu*.

Oto przykład typowy. W momencie, w którym poeta decyduje się podążać za ruchem zapoczątkowanym przez pełne rozczarowania stwierdzenie *„To jak słowo, które padając na papier traci swój sens”*, odnotowujemy następujące wahania (każda linia jest w istocie przekreślona, by pozostawić miejsce kolejnej):

i zostaje
zostaje więc
i zostaje
i, skulony
i, (z czołem) policzkiem przy
i to tu mnie
i zostaje
i oto zostaje wśród tych ścian, gdzie
i, prawdę mówiąc
I zostaje; i wśród tych czterech ścian czekam na ciebie

Ciąg dalszy ma niewielkie znaczenie²⁴. Uderzająca jest natomiast niemożność rozpoczęcia, a także *niewiedza, co będzie dalej*. Kiedy pojawi się formuła *„dusza przebita”*, ustanowione zostanie so-

²⁴A jednak, nie mogąc sformułować wcześniejszego fragmentu, Miłosz zatrzymuje się tu 10 marca 1916 roku, zawieszenie trwać będzie do 16 marca, kiedy poeta rozwinie: „...traci swój sens. (Oto jak, Królu Salemu, zaczyna się i kończy mój dzień) Oto, Królu Salemu, mój piękny królu pokoju, *dusza ma jest przebita*”; lecz otrzymuje tym samym strofę pięciowersową. 22 marca zmieni się to w „...cały swój sens. Oto/ Me życie, oto całe życie, że aż biedna *dusza jest przebita/ Kiedy*” (etc.). Wszystko, czemu dawało początek owo „I zostaje”, przeszło w „I oto”. To, co uważny komentarz mógłby zrekonstruować, ryzykując arbitralność, znajduje potwierdzenie w badaniu brulionów. „I oto” oznacza zatem coś jak: „I oto znów ja, zamknięty w kręgu mej izby, w kieracie mej beczynności, spragniony opieki, przesycony nudą, niezdolny uciec ku Dali, która mnie fascynuje...”. Stąd „przebita dusza” implikuje nie tylko rozdarcie, lecz także unieruchomienie, fiksację, przebicie – raczej przyszpilonego motyla niż krwawiącą ranę; zza tego profilu wyłania się zaś Ukrzyżowanie.

lidne ogniwo i trzeba będzie wypełnić pustkę pomiędzy zdaniem „*traci sens*” a tą nową pozycją. Musimy z góry uznać, że z jednej strony owo nuklearne ogniwo jest *do wymyślenia* (w sensie: do obnażenia; było tam już w „męczeńskiej” sytuacji człowieka w chwili przebudzenia), z drugiej zaś – że trzeba je następnie *zintegrować*. Ogólnie biorąc, bełkot polega albo na tym, „co powiedzieć?”, albo na tym, „jak powiązać?”, albo na obu tych kwestiach naraz.

W konsekwencji mechanizm opracowania okazuje się działać w dwóch momentach. Pierwszy moment polega na fabrykacji dużych całości: wszystko wskazuje na to, że poeta nie może się powstrzymać od strukturyzowania dużych całości (strof lub grup strof), by sprostać wymogowi spistości, bez której nie może kontynuować. Drugi polega na aranżacji wszystkich elementów należących do wiersza jako całości (nie do samego wiersza ostatecznego, ale do wszystkich „wierszy prowizorycznych”, które cytowaliśmy na poszczególnych etapach. Powiedzielibyśmy, że opracowanie działa najpierw jako *umieszczenie*, następnie zaś jako *dopracowanie*.

[...]

Od przed-tekstu do tekstu

Jaką lekcję wyciągnąć z takiej eksploracji? Jak wyobrazić sobie kształtowanie się wiersza jako całości? Przede wszystkim zaś, jak badać, by użyć uświęconego terminu, „genezę” stanu zwieńczenia pośród gmatwaniny jego stanów prowizorycznych?

Kto mówi o genezie, odwołuje się do pewnego rodzaju kreacji: wychodząc z niczego lub też, dokładniej mówiąc, z punktu zero. Oto jak wersy następują po sobie i łączą się. Z racji teraz już oczywistych postawimy problem w kategoriach *transformacji*. Bruliony *La Charrette* (całe *dossier*, ma się rozumieć) liczą około 1500 zapisanych linijek dla około 150 wersów „przedstawialnych”, wreszcie zaś jakieś 50 wersów stanowiących tekst. Jest to więc *narastanie*, wszak setki słów zostały zmobilizowane przy okazji tej redakcji, wokół intencji pisania (co nie znaczy wcale: „treść już pomyślana”), setki słów starannie naniesionych do zeszytu będącego dla pisarza miejscem ćwiczeń, czy też terenem manewrów. Lecz jest to zarazem *dopasowywanie*: poza opracowaniem detali (które z ilościowego punktu widzenia oceniać można jako redukcję do dziesiątej części) doszło do selekcji i kombinacji 56 wersów spośród 150 zdań obdarzonych formą i sensem. Są to dwie operacje zorientowane w przeciwnym kierunku, przeprowadzane równolegle, choć w sposób nieciągły – etapami, tak, jak to zostało pokazane.

Jest rzeczą delikatną wyobrazić sobie te operacje współdziałające w procesie fabrykacji, a nawet nadać im nazwę. Zdecydowaliśmy się określać je jako *narastanie* i *dopasowywanie* ze względu na mglisty charakter obu tych słów. Użycie takich pojęć, jak zwiększanie i zmniejszanie, kładłoby istotnie zbyt duży nacisk na intencję pomnażania i redukcji całkowitej liczby wersów, podług jakiejś nieznanej normy. Z kolei ekspansja i kondensacja pozwalałyby przypuszczać, że ilość substancji pozostaje niezmienna, ale w różnych stopniach istnienia i nasilenia. To, że się wiersza poszukuje, nie oznacza wcale, że odkrywa się go koniecznie *a priori* większym lub mniejszym, swojskim czy zjadliwym. Wymiary oraz gęstość stanowią integralną część tekstu. Podobnie unikamy mówienia o „płodzeniu” wiersza; sugerowałoby to – na wzór zjawisk biologicznych – dokonywanie się pewnej

prolifracji słów-komórek, jednych z drugich, w taki sposób, że następne byłyby córkami poprzednich. Nie może też być mowy o „kiełkowaniu” brulionu – rozwoju z jednego zarodka, umieszczonego w odpowiednich do dojrzewania warunkach, gdzie pod postacią programu zawierałyby się wszystkie jego przyszłe pędy. Nie możemy uciec od języka metaforycznego, jest mimo wszystko rzeczą pożądaną unikanie rejestru czerpiącego z biologii ewolucyjnej (zwierzęcej czy roślinnej), noszącej w sobie zarodek witalizmu, mogący przeobrazić się w niebezpieczne złudzenie.

Zagadnienie produkcji tekstów domagałoby się opisu korzystającego z obrazowania zapożyczonego od krystalografii – lub przynajmniej by go dopuszczało. Podobnie jak komórki zgromadzone jednostki sensu łączą się zgodnie z prawami danego systemu. W fizyce system ten związany jest z liczbą i położeniem „punktów połączeń” rozmieszczonych, by tak rzec, na powierzchni komórek. Połączenie dokonuje się w wyspecjalizowanych formacjach dążących do nasycenia w celu utrzymania równowagi ze środowiskiem zewnętrznym. Sieć krystaliczna zachowuje się tak, jakby sama nadawała sobie własne komponenty i formy najbardziej efektywne, zależnie od temperatury, ciśnienia etc. Kryształ organizuje to, co *już-tutaj*, w nową – jakkolwiek spodziewaną – konfigurację o nowych właściwościach, optymalnych względem koniecznego oporu. Jego stabilność pozostaje wszelako niepewna z powodu licznych uwarunkowań, jakim podlega. Krystalizacja polega jednocześnie na gromadzeniu i generacji, nie sprowadza się ani do jednego, ani do drugiego zjawiska.

To, co ochrzciliśmy (po fakcie) mianem *przed-tekstu*, jest cieczą, środowiskiem koloidalnym, w którym jednostki języka poszukują i odnajdują swe połączenia najkorzystniejsze dla procesu krzepnięcia. Maksymalna trwałość zostaje osiągnięta, kiedy sieć jest w pełni nasycona. Nasyconie dokonuje się jednocześnie na dwóch planach, *semantycznym* i *formalnym* (ten ostatni dzieli się tu na syntaktyczny i prozodyczny).

[...]

Konkluzja: w stronę poetyki brulionów?

Zstępując z tego olimpu, na który trafia nieraz krytyk pod wpływem uniesienia, w radości zdobywania dziewiczych szczytów, pośród rozpadlin, w których przez nieuwagę najpiękniejsze przedsięwzięcia czekać może zguba, powracając z tych upojeń, których złudę niezastąpioną i bogactwo beznadziejnie wątpliwe opiewał Zaratustra, trzeba na nowo wkroczyć w rzeczywistość, wyzwolić się z uniesień, z sieci konstelacji, by zamknąć się w rygorystycznym rozrachunku.

Po co jednak powtarzać trasę już przemierzoną? Moglibyśmy jedynie dokonać innego studium, wypaczonego lub zafałszowanego – nie należy więcej o tym mówić. Lepiej patrzeć naprzód, w stronę przed-tekstu. Stwierdzić, na przykład, że opracowanie krytyczne tekstów powinno w sposób rozmyślny i systematyczny zajmować się przed-tekstami albo że należy ustanawiać, upowszechniać i teoretyzować „poetykę brulionów”. Pod rygorem skazania na lekturę okaleczoną – i okaleczającą.

Podstawowy cel, gdy już ustali się istnienie i dokona transkrypcji zarysów lub bezpośrednich szkiców

działa, polegać będzie na *ustanowieniu* tekstu oraz przed-tekstu: na zestawieniu ich ze sobą. Nie po to, by oprzeć je na podstawie do książek, tylko po to, by je ze sobą zmieszać. Nie po to, by uśpić piękny wzorzec w spokoju jego początków, lecz by zbudzić go z tego rodzaju dogmatyzmu, do którego prowadzi pewność rodowodu. Nie po to, by go zabalsamować, lecz by go pokroić. Zakłócić jego spokój.

Musi być możliwe uczynienie z każdego szczęśliwie odnalezionego *przed-tekstu* – *prawdziwego tekstu*. Wszak odwrotnie przecież transformuje się powszechnie teksty w ich własne przed-teksty, starając się rozszyfrować sekrety ich powstawania. Musi być możliwe nie tyle sprawić, aby przed-tekst ukazał duszę tekstu – wszak jest tu ona bardziej niż gdzie indziej jego „przyszłym oparem” – ile oddać tekstowi jego należność, która go ustanawia. Uznać i ogłosić ową zręczną sztukę, która przemienia tekst w obiekt uświęcony, porzucony na pastwę aparatów krytycznych (lub krytyków aparatów?), złożony w ofierze nieświadomości poniżenia, pozostawiony upodobaniom maskującym pogardę. Gdzież bowiem sytuuje się przepaść między przed-tekstem, biednym krewnym, a tekstem, kuzynem z Ameryki? Dlaczego nie odwiedzają się nawzajem, mają jednak wspólny rodowód, wywodzą się z tej samej linii, w tym samym zmierzają kierunku.

A zatem *stosować wobec przed-tekstu te same zabiegi, które narzucano tekstowi* i które dotychczas dla niego były zarezerwowane, bez przywileju i bez dyspensy. Najpierw z osobna, zgodnie ze stawianym pytaniem; następnie zaś konfrontując ze sobą tekst i przed-tekst – w takim śledztwie wszystko może wyjść na jaw: kłamstwa, fałszerstwa, sprostowania, wzmocnione twierdzenia, ukryte skarby. Chciałoby się zapytać lingwistów, dlaczego nie pochylają się nad bełkotem, nad nieudolną frazą u osób niedotkniętych afazją. Chciałoby się powiedzieć stylistom, by zajęli się niepowodzeniami, impasami, mieliznami stylu. Dla każdego jego obol.

Niemniej wymyślać *specjalny sposób badania brulionów* oznaczałoby popełnić dziwaczną, symetryczną pomyłkę. Akt badania jest jeszcze podporządkowany, jak się zdaje, założeniom teoretycznym (ci z wysokich kast mają wygórowane poczucie nietykalności). Sposób musi być taki sam – dla tych samych pożytków, z analogicznym ryzykiem, jakkolwiek z pewnością zmniejszonym, wszak widzimy wyraźniej w bałaganie, bełkot bywa często bardziej precyzyjny niż wymuskana fraza.

Nie należy dążyć do specjalizacji w „brulionomanii”. Należy raczej poszerzyć krąg badań literackich o wszystko, czemu przyznać można *status tekstu*, poczynawszy od *prawie-tekstów*, takich jak utwory należące do literatur zwanych „marginalnymi” (ustne, ludowe) – co już się dzieje – poprzez *przed-teksty*, gdziekolwiek je znajdujemy i jakkolwiek tekst poprzedzają. Ostatecznie nie chodzi więc o poetykę brulionów: chodzi o poetykę aż po bruliony!

Przełożył Karol Krzyżosiak

SŁOWA KLUCZOWE:

krytyka genetyczna

JEAN BELLEMIN-NOËL

przed-tekst

ABSTRAKT:

W niniejszej publikacji prezentujemy fragmenty książki Jeana Bellemin-Noëla zatytułowanej *Tekst i przed-tekst, bruliony wiersza Oskara Miłosza z roku 1971*, jednej z pozycji założycielskich zrodzonej we Francji praktyki badawczej znanej jako krytyka genetyczna tekstu. Praca Bellemin-Noëla stanowi prekursorską próbę metodycznego ujęcia literackiego procesu twórczego na podstawie analizy zachowanych rękopisów, notatek i szkiców poety. Zgromadzony korpus tekstów, nazywany „brulionami”, poddany został klasyfikacji i opisowi, następnie zaś sekwencji odczytań służących rekonstrukcji kolejnych etapów powstawania utworu. Badacz zwraca uwagę na czysto „techniczne” aspekty korpusu będące świadectwem zmian zachodzących w kolejnych redakcjach wiersza. Zmiany i korekty kompozycyjne, składniowe, leksykalne, a także skreślenia czy dopiski – świadczyć mają o procesie myślowym kryjącym się za aktem twórczym, będącym – jak podaje Zofia Mitosek – procesem nie tyle przekazywania, ile tworzenia znaczeń.

metodologia badań literackich

OSKAR MIŁOSZ

NOTA O AUTORZE:

Jean Bellemin-Noël (ur. 1931) – wykładowca (1969–1975), następnie profesor (1976–1992) literatury nowożytnej i współczesnej na Uniwersytecie Paris VIII Vincennes (obecnie Paris 8 Saint-Denis), doktor filozofii (1955); założyciel i dyrektor kolekcji „Le texte rêvé” w PUF (1990–1996).

Poetyka, genetyka, praca. (O sztuce rymotwórczej)

Mateusz Antoniuk

ORCID: 0000-0002-1608-2691

1. Wstępne pytania, próbne odpowiedzi

Do czego poetyce przydać się może – krytyka genetyczna? Oczywiście, pytanie to da się odwrócić: dlaczego krytyka genetyczna szuka kontaktu z poetyką? Bo niewątpliwie szuka go (i znajduje) od kilku dekad, co unaocznia między innymi jeden z klasycznych „elementarzy” *critique génétique*, czyli *Genetyka tekstów* Pierre’a-Marca de Biasiego¹. Ale tak ustawione pytanie – po co poetyka genetyce? – wydaje mi się jednak i mniej stosowne, i mniej ciekawe. Po pierwsze dlatego, że zabieram głos na „forum poetyki”, istotniejsza wydaje się więc perspektywa gospodarza, czyli kwestia korzyści, jakie poetyka wynieść może z kooperacji z genetyką (a nie odwrotnie). Po drugie z tej przyczyny, że odpowiedź na pytanie o zasługi poetyki dla genetyki wydaje mi się względnie trywialna: przedmiot zainteresowania krytyków genetycznych ma liczne właściwości, które trudno zrozumieć (które nawet trudno zauważyć) bez pojęciowego instrumentarium tzw. poetyki opisowej. Przedmiot ów można określać rozmaicie: mianem tekstu *in statu nascendi*, mianem brulionu, który, jak przekonuje część badaczy

¹ Por. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015), 142: „Pytania o związki między interpretacją tekstu i krytyką genetyczną okazały się najbardziej owocne – zarówno z teoretycznego punktu widzenia, jak i przy okazji pierwszych poważnych studiów nad zespołami dokumentów – w badaniach prowadzonych przez narratologów i specjalistów od poetyki”. Poetyka wymieniania jest w podręczniku de Biasiego jako pierwszy (z dziewięciu) modus literaturoznawstwa, z którym współpracuje krytyka genetyczna.

genezy, tekstem jeszcze nie jest², czy wreszcie mianem procesu tekstotwórczego (bądź jego śladu, resztki, zapisu). Do jakiegokolwiek ucieknijemy się formuły, „to”, czym zajmuje się krytyka genetyczna, będzie zawsze wykazywało właściwości formalne, którymi profesjonalnie zajmuje się tak zwana poetyka. A zatem: pierwszy, brulionowy zarys wiersza (nawet jeśli jeszcze niedokończony, przerwany) będzie już miał jakąś delimitację wersową, jakieś parametry brzmieniowo-rytmiczne; genetyk chcący je nazwać będzie musiał sięgnąć do słownika wersologów³. Opowiadanie w swej wersji wczesnej, rękopisowej i roboczej, pełnej jeszcze skreśleń, będzie już miało jakąś narrację, być może radykalnie inną od narracji „zafiksowanej” w dziele finalnym – bez znajomości słownika narratologii badacz może nawet nie zauważyć istotnego wymiaru tekstoprzetwórczej dynamiki (nie od dziś wiadomo, że skłonni jesteśmy nie dostrzegać tego, czego nie umiemy nazwać)⁴. Krytyk genetyczny zajmujący się historią powstawania utworu dramatycznego może potrzebować pojęciowo-analitycznego instrumentarium poetyki dramatu, by umiejętnie scharakteryzować przemiany, jakim ulegał tekst sztuki, nim zastygł w postaci znanej z publikacji⁵. Serię przykładów łatwo byłoby kontynuować, przerywam ją jednak, bo niepostrzeżenie odpowiedź na „mniej ciekawe” pytanie, miast być dwuzdaniową dygresją, rozrasta się do rozmiarów dużego akapitu. Reasumując: poetyka jest dla genetyki jednym z najważniejszych języków, warunkujących, z jednej strony, jej doświadczenie rzeczywistości (tej rzeczywistości, którą ona chce poznawać), z drugiej zaś, jej zdolności komunikowania owego doświadczenia⁶.

² Zastrzeżenia pod adresem odnoszenia pojęcia „tekstu” do brulionu, czyli roboczego autografu pisarza, podnoszone są dość często przez krytykę genetyczną. Jeden z jej wybitnych przedstawicieli, Daniel Ferrer, powiada (w kontekście konkretnego brulionu Joyce’a, lecz stwierdzenie to, jak się zdaje, ma charakter zamierzonej ekstrapolacji): „brulion nie jest ani tekstem, ani dyskursem; jest protokołem tworzenia tekstu. Można go porównać do partytury muzycznej, która nie jest melodyjna ani nawet dźwięczna, lecz tworzy muzykę; albo do nazw koloru, zanotowanych przez malarza na pospiesznym szkicu ołówkowym, które same w sobie nie są elementami pikturalnymi (choć mogą nabywać wtórnej pikturalności, na przykład w malarstwie Jaspiera Johnsa), ale stanowią instrukcję wykonania przyszłego obrazu”. Tłum. Mateusz Antoniuk. Daniel Ferrer, „The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts”, w *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*, red. George Bornstein i Theresa Tinkle (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998), 261. Oczywiście, kwestia, „czy brulion można czy nie można określać zasadnie mianem tekstu”, prowadzi, koniec końców, do esencjalnego (i przepastnego) pytania: „co to jest tekst?”.

³ Przykładowo Curtis Bradford przyglądał się metrotwórczym działaniom Yeatsa, który kształtując w brulionach trzecią część poematu *The Tower* (Wieża), wahał się między konstrukcją wersu z trzema albo czterema akcentami. Zob. Curtis Bradford, *Yeats at Work* (New York: Ecco Press, 1978), 11–12.

⁴ Wzorcowym przykładem mariażu genetyki z narratologią pozostaje książka Raymonde’a Debraya Genette’a *Métamorphoses du récit* (Paris: Seuil, 1988). Na gruncie polskim przykładem genetycznego studium, analizującego bardzo ciekawą przemianę narracyjnej formy powieści w toku jej brulionowego powstawania, jest szkic Zofii Mitosek, niewątpliwie pionierki polskiej krytyki genetycznej, poświęcony *Bramom raju* – badaczka odsłania tu między innymi mechanizm przejścia od modelu klasycznej narracji trzecioosobowej do eksperymentalnej „narracji mieszanej”, polifonicznej i wielogłosowej, diagnozując równocześnie światopoglądowe konsekwencje tego przesunięcia. Swoją metodę analizy i interpretacji Mitosek określa mianem „poetyki genetycznej”. Zob. Zofia Mitosek, „Morał i historia (transformacje sensu w genezie «Bram raju» Jerzego Andrzejewskiego”, w *Ecriture / Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*, Warszawa, październik 1992, red. Zofia Mitosek i Jakub Zdzisław Lichański (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1995), 41–49.

⁵ Przykładem może tu być analiza brulionowej historii dramatu Jerzego Zawieyskiego pt. *Gdy płoną lasy*, przeprowadzona przez Olę Dawidowicz-Chymkowską, pokazująca stopniowe odchodzenie twórcy od, stanowiącego dlań punkt wyjścia, epickiego modelu dramatu (i teatru). Zob. Olga Dawidowicz-Chymkowska, *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego, zapisanego w brulionach dzieł literackich* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007), 230–284. Inne, nieco nowsze przykłady „genetycznej poetyki dramatu”: Anna R. Burzyńska, *Praca na rzeczywistości. Ślady dokumentalności w procesie twórczym „Lalka”*; Anna R. Burzyńska, „Pomysł w kształcie trójkąta”, czyli „Trzy lekcje lustra”; Mateusz Antoniuk, *Historia „Drugiego pokoju” (z autorskim komentarzem)*; Mateusz Antoniuk, *Między intencją i realizacją. Powstawanie dramatu „Baśń zimowa”, wszystkie wymienione szkice w *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. Mateusz Antoniuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017); Mateusz Antoniuk, „«Bebeszenie (się) dramatu», albo «jakże to Herbert pisywał...». O powstawaniu dramatu sokratejskiego”, w *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. Maria Prussak, Paweł Bem i Łukasz Cybulski (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017), 217–255.*

⁶ Por. koncepcja poetyki jako „języka-pośrednika”, sformułowana przez Stanisława Balbusa w szkicu „Granice poetyki i kompetencje teorii literatury”, w *Poetyka bez granic*, red. Włodzimierz Bolecki i Wojciech Tomasik (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995), 16.

Zaczynam więc jeszcze raz. Po co poetyce – genetyka? Można przecież sceptycznie zauważyć: istnieje na świecie dostatecznie wiele tekstów skończonych i opublikowanych, na których da się przeprowadzać operacje z zakresu stylistyki (i stylometrii), narratologii albo wersologii, testując jeszcze raz te same, gdzie indziej już wypraktykowane, instrumenty, potwierdzając ich operatywność. Czy wyprawa w prepublikacyjne, brulionowe dzieje utworu skutkuje tylko odczuciem *déjà vu* (znów to samo!, to już było!), czy stwarza jakąś „nową sytuację poetyki”?

Jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie o genetyczny wkład w ekonomię poetyki brzmi, jak sądzę, następująco: przeniesienie uwagi z tekstu *in actu* na tekst przychwytywany *in statu nascendi* może pomóc poetyce w spełnianiu jej głębokich aspiracji, w realizacji jej pragnienia.

Czego „chce” poetyka? Zapewne – różnych rzeczy. Ale jedno z jej pragnień da się wyczytać z takiej oto definicji, sformułowanej w roku 2013 przez Dorotę Korwin-Piotrowską:

Pojęcia z zakresu poetyki są zapisem poznawczego wysiłku, by zbadać i opisać pracę ludzkiego umysłu, wyobraźni oraz języka zawartą w prozatorskiej bądź poetyckiej wypowiedzi jako procesie wydobywania na powierzchnię jednych znaczeń kosztem innych, sugerowania migotliwego sensu za pomocą skończonej ilości jednostek; „wyistaczania się”, mówiąc językiem Heideggera, jakiegoś świata w słowie⁸.

Definicja, zwłaszcza kiedy jest formułowana niejako „z wnętrza” definiowanego zjawiska (a właśnie taka sytuacja tu zachodzi, poetykę definiuje wszak badaczka intensywnie ją praktykująca i teoretyzująca), stanowi tyleż deskrypcję, co projekcję, czyli ujawnienie pragnień. Ta poetyka, której obraz wyłania się z cytowanej definicji, chce korelować wysiłek („poznawczy”, powiada Korwin-Piotrowska, ale przecież wolno nam dodać: i twórczy, skoro poznanie jest tworzeniem) skumulowany w poetologicznej głosie z wysiłkiem (twórczym, a skoro tak, to i poznawczym), skumulowanym w konkretnym, jednostkowym tekście, do którego odnosi się poetologiczna glosa. Poetyka, inaczej mówiąc, chce być pracą odpowiadającą na pracę. Otóż sądzę, że właśnie to „pragnienie poetyki” zyskuje szansę nowej, pogłębionej, jakoś pełniejszej realizacji wówczas, gdy poetyka staje się „poetyką genetyczną”, czyli taką, która swe pole obserwacji rozciąga na archiwum procesu tekstotwórczego. Co też spróbuję wykazać w niniejszym artykule.

Będę się starał przedstawić *in praxis*, w jaki sposób problem „pracy ludzkiego umysłu” może stać się poznawczo dostępny, więcej nawet, pierwszoplanowy, dla poetyki genetyką podszytej. Spróbuję pokazać, jak i w jakim stopniu jest to możliwe wówczas, gdy przedmiotem obserwacji stanie się pewna formalna właściwość tekstu (skądinąd: raczej nieuznawana za najbardziej skomplikowany czy intelektualnie stymulujący problem poetologiczny). Mianowicie – rym.

⁷ Nawiązuję tu do formuły ukutej przez Tomasza Mizerkiewicza w artykule inauguracyjnym działalność pisma „Forum Poetyki”. Mizerkiewicz przekonująco określa w nim poetykę mianem „wiedzy sytuacyjnej”, podkreślając, że jest ona teorią i praktyką, która powinna nieustannie „sprawdzać się” w kontakcie z coraz to innymi fenomenami „tekstowego świata”, czyli pozostawać w czujnej gotowości do weryfikowania, poszerzania i modyfikowania swoich dotychczasowych uzusów i słowników. „Nowymi sytuacjami poetyki” byłyby więc wszelkie zastosowania, które działają stymulująco, prowokują do autoredefinicji, a nie jedynie utwierdzają tożsamość już zdobytą czy skonstruowaną. Zob. Tomasz Mizerkiewicz, „Nowe sytuacje poetyki”, *Forum Poetyki*, lato 2015: 18–23, <http://fp.amu.edu.pl/lato-2015-20151/> (dostęp: 10.08.2020).

⁸ Dorota Korwin-Piotrowska, „Życie pośmiertne poetyki”, *Tematy i Konteksty*, nr 3 (2013): 28.

2. Poetyka (genetyczna) rymu

Rym – pod takim tytułem ukazała się w roku 1972 książka Lucylli Pszczołowskiej⁹. Publikacja, stanowiąca kolejną odsłonę serii „Poetyka. Zarys encyklopedyczny”, firmowanej przez Instytut Badań Literackich PAN, jest znaczącym dokonaniem polskiego strukturalizmu w zakresie poetyki opisowej i historycznej, nadal budzi szacunek spójnością i kompletnością wywodu. Rym (rozumiany jako współbrzmienie międzywyrazowe) ujmowany jest tu, kolejno, jako zagadnienie z zakresu prozodii, fonetyki i morfologii, leksyki oraz semantyki języka, jako problem rozpatrywany z punktu widzenia badań nad składnią zdania oraz studiów nad kompozycją tekstu artystycznego. Ujęcie synchroniczne (wyrażające się na przykład w tabeli, modelowo klasyfikującej polski rym ze względu na jego konstrukcję fonetyczną) spleta się z ujęciem diachronicznym (zajmująca połowę książki część ostatnia, opisująca rym jako historycznie zmienną konwencję literacką). Dyskurs językoznawczy spotyka się z dyskursem literaturoznawczym, ten ostatni zaś stara się uzyskać maksymalną możliwą rozpiętość referencyjną: od praktyk rymowych wczesnego średniowiecza do praktyk rymowych Mirona Białoszewskiego.

Czy książka ta jest zapisem wysiłku poznawczego włożonego w próbę zrozumienia i opisania pracy twórczego umysłu, w tym wypadku – umysłu rymującego? Wysiłek poznawczy monografia *Rym* niewątpliwie wyraża; jest to na przykład wysiłek klasyfikowania (tworzenia kryteriów klasyfikacji, następnie zaś ich stosowania do konkretnych kazusów) i wysiłek obliczania (ustalania i analizowania danych liczbowych, dotyczących frekwencji występowania różnych typów rymu w twórczości wybranego autora, w określonym zakresie czasowym etc.). Wysiłek ów wykonany został oczywiście przez Pszczołowską. Ale też można powiedzieć, że w książce znakomitej autorki spożytkowany został wysiłek poznawczy wielu różnych szkół i wielu różnych badaczy, którzy – co najmniej od lat 20. ubiegłego stulecia – budowali „w świetle językoznawstwa” gmach nowoczesnej poetyki. Formalizm i praski strukturalizm (z Jakobsonem, Tomaszewskim, Mukařovskim na czele¹⁰), międzywojenne i powojenne prace polskich badaczy wiersza (m.in. Nitsch, Siedlecki, Furmanik, Dłuska, twórcy słowników rymów Mickiewicza i Trembeckiego¹¹) – całe to szerokie zaplecze książki Pszczołowskiej wnosi do niej swój wysiłek poznawania. Czy jednak wysiłek ów nakierowany jest na pracę rymotwórczego umysłu? Sądzę, że nie, a w każdym razie – nie bezpośrednio. Przedmiotem poznawany jest tu bardziej gotowy wytwór, rym, który już jest (np. jest „asonansem z alternacją spółgłoski interwokalicznej” albo jest „konsonansem z alternacją samogłoski poakcentowej”), niż intelektualny, psychologiczny, somatyczny wysiłek, mający na celu ustanowienie brzmieniowych korespondencji

⁹ Lucylla Pszczołowska, *Rym* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1972). Dokładna lokalizacja książki w serii wydawniczej jest następująca: *Poetyka. Zarys Encyklopedyczny*, Dział III Wersyfikacja, tom II Wiersz. Podstawowe kategorie opisu, część II Eufonia, zeszyt 1 *Rym*.

¹⁰ Roman Jakobson, „O lingwistycznej analizie rymu”, *Prace Filologiczne* XVIII (1963): 47–52; Boris W. Tomaszewski, „Przyczynek do historii rymu rosyjskiego”, w *Rosyjska szkoła stylistyczna*, red. Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970): 55–63; Jan Mukařovský, „O języku poetyckim”, w: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966): 130–206.

¹¹ Kazimierz Nitsch, „O nowych rymach”, „O rymach głębokich i niezupełnych”, „Z historii polskich rymów”, w Kazimierz Nitsch, *Wybór pism polonistycznych* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954); Franciszek Siedlecki, *Studia z metryki polskiej*, cz. 2, *Problem transakcentacji w wierszu polskim* (Wilno: z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej, 1937); Stanisław Furmanik, „Rym”, w Stanisław Furmanik, *Z zagadnień wersyfikacji polskiej* (Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956); Maria Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t. 1 i 2 (Kraków: PAU, 1948–1950).

między wybranymi słowami. Rym, zgodnie zresztą z tytułem książki, jest tu w centrum uwagi. Rym – a nie rymotwórstwo.

Pojęcie „rymotwórstwa” czerpię ze *Sztuki rymotwórczej*, słynnego, wierszowanego traktatu Franciszka Ksawerego Dmochowskiego z roku 1788. Interesuje mnie ten traktat, gdyż kładzie on silny nacisk na status rymu jako artefaktu, który wymaga wytworzenia, wypracowania: poetę nazywa się tam „rymotwórcą”, tworzenie poezji – „rymotwóorską robotą”. Oczywiście, pamiętam o tym, że wyraz „rym” w polszczyźnie aż do XIX wieku oznaczał nie tylko brzmieniową zgodność wyrazów w wierszu, lecz również, synonimicznie, cały wiersz¹² – pisząc o „tworzeniu rymu” jako o „robocie”, Dmochowski może więc pisać ogólnie o tekstotwórczości poetów. Są jednak takie passusy w XVIII-wiecznym traktacie, które bez wątpienia odnoszą się do rymu rozumianego jako współbrzmienie wyrazów ułożonych w klauzulach wersów i które wyraźnie eksponują właśnie ów aspekt wysiłku, trudu, pracy.

Rzecz ciekawa, co do zalecanego (*Sztuka rymotwórcza* jest wszak poetyką normatywną i postulatyczną) stopnia wysiłku, jaki należy włożyć w „robotę rymowania”, Dmochowski wykazuje się lekką niekonsekwencją. W początkowych partiach swego poematu zdaje się głosić pochwałę pracy, by tak rzec, „niskokosztowej”:

Jaką rzecz przedsiębiorzesz, trefną czy wysoką,
Zawsze na rymowanie chciej baczne dać oko,
By naturalne było, bez żadnej przysady.
Gdzie rym dużo kosztuje, nie będzie bez wady.
Komu trudno przychodzi w rym związać dwa słowa,
Tego – jeżeli ma dowcip – wolna wzywa mowa;
Wiersz go nie chce, bo musu żadnego nie lubi¹³.

Już jednak pod koniec *Pieśni Pierwszej* wprowadzona zostaje myśl jakby odmienna, przestrzegająca przed ryzykiem zbytnej łatwości, dowartościowująca trud i długotrwałość rymotwórczej pracy:

Pracuj na osobności, bez zgiełku, hałasu.
Trzeba, żeby co zrobić, i miejsca, i czasu.
Niechaj cię próżnej chwały nie zwodzą pozory,
Nie szukaj z tego chluby, żeś w pisaniu skory.
Rzadki ten, co i dobrze, i prędko napisze,
Zatem, wy, co piszecie, mili towarzysze,
Nadto czasu w pisaniu łożyć nie możecie,
Jeżeli prawdziwej chwały dostąpić pragniecie.
[...]
Pośpieszaj, ale zwolna. Pisz ostrożnie rymy.
Nie leń się ich dwadzieścia razy wziąć do limy.
Nie trać serca w robocie, zniknie trudność z pracą,
A nic na opóźnieniu twe dzieła nie stracą.

¹²Pszczółowska, *Rym*, 78.

¹³Franciszek Ksawery Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza* (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956), 12.

Czemu dziś nie wydołasz, nazajutrz dokażesz,
Z czasem przydasz, co trzeba, a co nadto, zmażesz¹⁴.

Poetyka, która pragnie być badaniem pracy tworzącego umysłu i która wejdzie w metodologiczną kooperację z genetyką – poetyka genetyczna, krótko mówiąc – może faktycznie brać za swój przedmiot poznania wszystko to, o czym pisze w cytowanych wyżej wersach oświeceniowy prawodawca. Czas wypracowywania rymu, „dziś” oraz „nazajutrz” rymotwórczej akcji, jej przyspieszenia i spowolnienia, „koszt”, pojęty jako nakład pracy włożonej w „rymotwórstwo”, rezygnacje z tego, co już wypracowane, i poszukiwanie odmiennych dróg – to właśnie staje się doświadczalne dla genetycznej poetyki rymu.

Być może da się wyodrębnić dwa (niekoniecznie skonfliktowane, raczej, potencjalnie, komplementarne) modele uprawiania poetyki rymu: poetykę wytworu i poetykę wytwarzania. Ta pierwsza – głosem akademickiego podręcznika – definiuje: „Rym w wierszu polega na częściowej lub całkowitej zgodności brzmienia zakończeń wyrazów zajmujących określoną pozycję w wersie”¹⁵. Tę drugą interesują wyrazy, których pozycja w wersie nie jest jeszcze określona, lecz ruchoma; „zgodność brzmień” ciekawi ją zaś jako konsensus w toku negocjowania. Poetyka wytworu, przyglądająca się wierszowi już zrobionemu, widzi (i słyszy) rym – przepraszam za tautologizm – zrymowany; opisuje coś, co jest, jakie jest i co stanowi formalną cechę napisanego tekstu, jego konstrukcyjny element. Poetyka wytwarzania, która spotkała na swej drodze genetykę (albo mocniej: poetyka, która genetyce dała się sprowadzić na manowce *voyeryzmu*), widzi (i słyszy) nie tyle nawet rym, co rymowanie. Jej przedmiotem poznania staje się sama czynność nawiązywania brzmieniowych ekwiwalencji między wybranymi jednostkami tekstu. Oraz wysiłek – zawsze jest jakiś wysiłek! – z którym wykonywanie owej czynności się wiąże.

Współpracę obu tych poetyk spróbuję zademonstrować na konkretnym przykładzie.

3. Jak jest zrobiony rym Miłosza? A jak – był robiony?

Oto dwa wiersze Czesława Miłosza: jeden zatytułowany *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku* i drugi – *Na ścieżce damy dworu*¹⁶. Utwory te wiele łączy. Pod obydwoma Miłosz zamieścił w druku tę

¹⁴Dmochowski, 31–32. Jak na ironię, jeden z wersów fragmentu głoszącego konieczność pilnej cenzury wydrukowany został błędnie. „Jeżeli prawdziwej chwały dostąpić pragniecie” – oczywiście wers jest za długi o jedną sylabę, tak jednak poemat brzmi w pierwszym wydaniu. Późniejsze wydania wprowadzały w to miejsce emendację „jeżli”. Współczesna edycja, za którą cytuję dzieło Dmochowskiego, opiera się jednak na najwcześniejszym przekazie drukowanym, informując tylko w przypisach o jego usterkach i późniejszych korekturach.

¹⁵Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Zarys teorii literatury* (Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1972), 211. Podobnie brzmi definicja w nowym kompendium: „Rym – współdzwięczność występująca w zakończeniach par wyrazów, zabieg polegający na zestawianiu ze sobą wyrazów o powtarzających się na końcach zespołach głosek (tzw. *komponentach rymowych*)”. Dorota Korwin-Piotrowska, *Poetyka: Przewodnik po świecie tekstów* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 281.

¹⁶Jedną z rzeczy, które szczególnie pasjonują mnie w genetyce, jest jej połączenie z interpretacją tekstu, tak też starałem się – najczęściej – uprawiać krytykę genetyczną wierszy, dramatów, prozy fabularnej i eseistycznej. Akurat w niniejszym szkicu operacji *stricte* interpretacyjnych nie wykonuję wcale. Dlatego też nie przywołuję istniejących, ważnych i ciekawych odczytań obu wierszy Miłosza. O jednym szkicu nie sposób jednak nie wspomnieć – wybitną analizę poetologiczną (formalną) wiersza *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, skupioną na stylizacyjnych zabiegach Miłosza, a zarazem ściśle splecioną z praktyką interpretacji, przeprowadził Stanisław Balbus. Choć akurat zagadnieniom związanym z rymami analiza ta nie poświęca wiele miejsca. Zob. Stanisław Balbus, *Między stylami* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1993), 53–64.

samą informację paratekstową: „Montgeron 1959”. Oba miały pierwodruk na łamach „Kultury” w roku 1960, w numerze 5. Oba zostały przez Miłosza włączone do zbioru zatytułowanego *Król Popiel i inne wiersze* z roku 1962. Zatem – mamy tu do czynienia z tekstami pochodzącymi z jednej i tej samej fazy Miłoszowej twórczości (i to fazy rozumianej wąsko, precyzyjnie). I wreszcie: oba te wiersze są rymowane.

Pozwólmy przemówić im teraz pełnym głosem.

Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku

– Waść teraz jesteś jako mucha w dzbanie.
Winem opita łapkami wiosłuje.
Z niej tyle samo co z waści zostanie,
Darmo nadzieja frasunki cukruje.
Złociste guzy, kiereje i stroje
W skrzyniach jaśnieją, a śmierć mówi: moje.

Spódnice dziewczkom waść zawijać raczył,
W gaju brzozowym biegał z twardą pyłą.
Sekreta jakie możesz tam zobaczyć?
Albo gdy konia pod tobą ubito,
Umazanemu bitewną posoką
Mądrość odkryło słupiejące oko?
Pies, koń i owad, zwierz leśny i polny
Żyją i giną, a ty chcesz trwać wiecznie?
Jak one mocom nie swoim powolny
Krucyfiks chwytasz, bo tak ci bezpiecznie.
Drewno masz w rękę, a w tym drewnie próchno.
Pacierz mruczysz, ale strachem cuchną.

Już gęba twoja oddarta od kości
I w czarnym mięsie robak fossy ryje.
Nie, panie bracie, nie będzie wieczności,
Jej nie kupiły błagania niczyje.
Choć patrzysz w okno, czy nie dane znaki,
Tobie i bydłu przypadek jednaki.

– Ani ja wierzę w duszę nieśmiertelną,
Ani nagrody czekam dla zasługi.
Imię i pamięć z szatą mi odejmą,
Wiek mój skończony i wiek mój niedługi.
A kiedy, pusty, legnę sam w mogile,
Na nieskończone czasy, nie na chwilę.

Lecz jako Bóg mnie postawił na ziemi,
Jeżeli zechce, znowu mnie postawi.
Nie mnie dochodzić, u jakich płomieni,
W jakich kuźnicach serce mi przetrawi,
Ani zgadywać, w roku czy godzinie
On się objawi, kiedy świat przeminie.

Gdybym nie ufał słowu Boga mego,
Za cóż ufają ludzie słowom ludzi?
Może nie świętych, ale nikczemnego
Swoją miłością do chwały przebudzi
I proch połączy niepojętą siłą,
Aby co skryte wyjawione było.

A jeśli dla mnie dola zgotowana
Wróbla i kruka, liszki i łasicy,
I, nocny motyl, nie doczekam rana,
Ale zgoreję cały w ogniu świecy,
Jeślim nie po to, żeby mnie ocalił,
Przecie do końca Jego będę chwalił.

– Waść kalwin. Proszą kłaniać się Kiejdany.
Jedźże z pospólstwem tam zawodzić DIEVIE
Albo kazania słuchać z Angliczany
W zborze bielonym, zgoła niby chlewie.
Kiedy herezja dotąd w tobie siedzi,
Co z wielkanocnej waściny spowiedzi?

W dolinę tedy idziesz Jozafata?
A czyś pomyślał, jacy tam królowie
I narodzonych w nieobeszłe lata
Jakich tam ludów nazbiera się mrowie?
Jakie tam śpieszą tysięcy tysiące,
Straszne maszyny, smoki latające?

Jakie przestwory i jakie marmury,
Jakie rozумы, jakie palmy święte.
Ów cuda czynił i przenikał mury,
Tamten Sodomy zratował wykłete.
Mitry papieskie, berła, pastorały
Wyżej od Alpów tam będą leżały.

Gdzie sprawiedliwych, zgromadzonych w domie,
Hyzopem, myrrą witają anioły,
Gdzie lekkie duchy stąpają widomie,
Potrzeba jeszcze durnia z Wędziagoły,
Który gniótł dziewczki, znał myślistwo ptasze?
I jakże tobie nie wstyd, powiedz, wasze.

– Izem niegodny i pokornej cześci
Maluczkich, biednych szanować nie umiał,
Ja pod majestat chronię się niewieści,
Bom więcej pragnął, niżeli rozumiał.
Maryi Matki wargą moja wzywa.
Niech mnie gwiazdami swoimi okrywa.

A jeśli w bramę ostatniej doliny
Zastuka za mnie kij mego pasterza,
Nie dbam, ku czemu wezmę obłóczyny
Pomny obietnic wiecznego przymierza.
Po Jego woli przybranie dostanę,
Nie ciało szpetne, dawno zapomniane.

Przez kraje wschodu i kraje zachodu,
Ziemie południa i ziemie północy
Dzieckiem pobiegnę w świetle do ogrodu
Jutrzenną porą po nawalnej nocy.
Wzrok, smak i dotyk nie takie posiędę,
Lepszych niż tutaj muzyk słuchać będę.

Grecką, egipską odezwę się mową
I wszelką, jaka była od początku.
Księgę Rodzaju odczytam na nowo,
Świadom splątanej osnowy i wątku.
I każdą poznam tajemną przyczynę.
A potem w Jego szczęśliwości zgine¹.

Na ścieżce damy dworu

Migdałowe anioły z obłokiem woalki,
Co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą,
Ciało bez dziurek mają, gładkie jak u lalki
I nikt ich nie potrafi zaprosić na piwo.

Tak mi się ukazały wtedy, chłopcu z wioski.
Rżały konie, łęk siodła spod rękawic błyskał.
I podniosłem w ukłonie kapelusz ojcowski.
A one przeleciały, huczał śmiech jak wystrzał.

Suczko. To jakże teraz. Jęzor swój różowy
Zwiesiłaś, pełznąć do mnie bez farb ni przepaski.
I na czworakach, futrem kędzierzawej głowy
U mojego trzewika dopraszasz się łaski?

A czemu byłaś posąg, skoro jesteś cieniem
I frufru twoich spódnic latami mnie piekło?
Niech to, za czym goniłem, będzie zapomnieniem.
To jabłko niech od mojej gałęzi odetną.

Dziś ja wielki, największy z całego powiatu
Ogłosić mogę wyrok. Służba. Dać ją katu².

¹ Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 2 (Kraków: Znak, Wydawnictwo Literackie, 2002), 283–286.

² Miłosz, 290–291.

abab, z trzynastozgłoskowym formatem sylabicznym. Ale puentę tego drugiego wiersza Miłosz zdecydował się ująć w formę dystychu spiętego rymem sąsiadującym. Poniekąd można więc powiedzieć, że oba liryki realizują schemat *ababcc*, tyle że w pierwszym z nich *cc* wydarza się wielokrotnie, w wygłosie każdej zwrotki, w drugim – tylko raz, w wygłosie całego wiersza. Identyczna jest też, oczywiście, sama reguła rymowania słów: w obu wierszach Miłosz używa rymów paroksytonicznych, w przeważającej mierze dokładnych i, poza nielicznymi wyjątkami, otwartych (czyli z samogłoskowym wygłosem wyrazów); na ich tle zaznaczają się rymy niedokładne: np. konsonans „pytą – ubito” w *Rozmowach...* czy asonans „piekło-odetną” w *Na ścieżce damy dworu*. Poetyka „statyczna” mogłaby przeprowadzić bardziej jeszcze zaawansowaną ekspertyzę: zejść na detaliczny poziom opisu fonetycznego (i, na przykład, zauważyć, że rozpatrywanemu wyżej asonansowi towarzyszy alternacja spółgłoski interwokalicznej), dodać poziom opisu gramatycznego (i za klasyfikacją Pszczołowskiej, opartą z kolei na kryteriach Jakobsona, wprowadzać dystynkcje na rymy gramatyczne pełne, półgramatyczne, formalnie gramatyczne oraz antygramatyczne), podać dane statystyczne na temat dystrybucji poszczególnych typów rymu w obrębie całego tekstu, jak i poszczególnych strof. Mogłaby też działać na zasadzie tłumacza, pośredniczącego między różnymi terminologiami i koncepcjami klasyfikowania zjawiska rymu¹⁷. Tak czy inaczej, poetyka dynamiczna, poetyka wytwarzania, zaczyna swoje dociekania tam, gdzie poetyka wytworu je zakończyła – i pyta o proces strukturyzowania struktury rymowej¹⁸.

Ilustracja nr 1 przenosi nas ona *in medias res* brulionowej historii wiersza *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*¹⁹. Spoglądamy mianowicie na reprodukcję trzeciej (z siedmiu) kart. Krótka *Vorgeschichte*: na dwóch pierwszych kartach Miłosz pracował nad strofą pierwszą, drugą, trzecią i czwartą. Proces wytwarzania tekstu przebiegał ze zmienną dynamiką: niektóre wersy pojawiały się na karcie bez takich znaków wahania, kluczenia, wątpliwości, jak skreślenia, nadpisanie, adnotacje w interliniach, inne wymagały jakby pokonania większych oporów, wyłaniały się w drodze bardziej mozolnych studiów. Zasadniczo jednak proces pisania przebiegał bez silnych wyhamowań, zakleszczeń – raz „szybszy”, raz „powolniejszy”, rozwijał się linearnie, wers po wersie, strofa po strofie, bez nawrotów, restartów, zmieniania kolejności wypracowanych już jednostek kompozycyjnych.

„Teraz” (na dokumencie, który właśnie poznajemy za pośrednictwem ilustracji nr 1) proces pisania dociera do strofy piątej, następnie zaś szóstej. Właśnie ta sekwencja tekstotwórczej akcji będzie nas interesować, w niej bowiem zachodzi zjawisko szczególnie ciekawe z punktu widzenia poetyki genetycznej.

¹⁷Monografia Pszczołowskiej rezygnuje na przykład z operowania kategorią „rymu bogatego”, którą posługuje się, chociażby, *Zarys poetyki* Adama Kulawika, Ewy Miodońskiej-Brookes i Mariana Tatary.

¹⁸Poezja Czesława Miłosza była już przedstawiana w perspektywie krytyki genetycznej, por. Mateusz Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza – próby czytania* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015), 79–117; Mateusz Antoniuk, „Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej / obiecannej / wysnowanej...)”. Brulion Czesława Miłosza – próba lektury”, *Teksty Drugie*, nr 3 (2014): 29–48; Mateusz Antoniuk, „Miłoszologia i krytyka genetyczna (rekonesans)”, *Świat i Słowo* 25, nr 2 (2015), 112–133. O wizualnych aspektach brulionów Miłosza pisały Bożena Shallcross oraz Karina Jarzyńska (do tych ujęć odwołuję się w dalszej części szkicu, por. przyp. 26 i 27). Wymienione prace dotyczą prepublikacyjnej dynamiki tekstu; istnieje natomiast odrębna monografia, poświęcona w głównej mierze modyfikacjom (częściowo zamierzonym przez autora, częściowo zaś niezwiązanym z *intentio auctoris*), jakim podlegały wiersze Miłosza w kolejnych edycjach i przedrukach – mowa o książce: Paweł Bem, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017).

¹⁹Bruliony tego wiersza znajdują się w Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University). Dokładna lokalizacja: Czesław Miłosz Papers, Series II: Writings, Box 83, Folder 1108.

Na początek zwróćmy uwagę na niejednolitość inskrypcji: niektóre wyrazy naniesione zostały atramentem jasnym, niektóre atramentem ciemnym. Dokument ma sześćdziesiąt lat, jego kolorystyka musiała, w jakiejś mierze, zmienić się na skutek zachodzących reakcji chemicznych, nie ulega jednak wątpliwości, że Miłosz operował tu dwoma różnymi atramentami, które także dziś, po sześciu dekadach, pozwalają rozróżnić dwie fazy pracy nad tekstem: atrament jaśniejszy odpowiada mianowicie fazie pierwszej, wcześniejszej, atrament ciemniejszy odpowiada fazie drugiej, późniejszej. Zyskujemy tym samym szczególną sposobność – możemy precyzyjnie rozwarstwić zapis i odtworzyć w wyobraźni wygląd rękopisu między pierwszą a drugą fazą, zrekonstruować przejściową postać tekstu (już nie biała karta, a jeszcze nie ten zapis, który widzimy dziś).

Pierwotny rzut obu sekstyn, sporządzony jaśniejszym atramentem, przedstawiał się następująco:

– Ani ja wierzę w duszę nieśmiertelną
Ani nagrody szukam dla zasługi
odejmą
Wiek mój skończony i wiek mój niedługi
A kiedy w mogile
To Na nieskończone czasy, nie na chwilę.

Lecz jako Bóg mnie postawił na ziemi
Jeżeli zechce, znowu mnie postawi
Nie mnie dochodzić u jakich płomieni
przetrawi
godzinie
kiedy świat przeminie

Teraz już widzimy to wyrażnie: dochodząc w pierwszym zapisie do wersu trzeciego i piątego sekstyny piątej oraz czwartego, piątego i szóstego sekstyny szóstej, Miłosz jakby wybiegał naprzód, uprzedzał linearny przyrost sylab i słów; wszystko po to, by najpierw rozwiązać problem rymu oraz klauzuli, odraczając tym samym rozwiązanie problemu „wnętrza” wersu. Czynił tak zarówno wówczas, gdy zadanie polegało na dokończeniu rymowania (znalezieniu współbrzmienia dla wyrazów już w wierszu usytuowanych: „nieśmiertelną” w sekstynie piątej, „postawi” w sekstynie szóstej), jak i wtedy, gdy należało rymowanie zacząć (czyli usytuować wyraz, do którego będzie należało dopasować wyraz współbrzmiący: „mogile” w sekstynie wcześniejszej, „godzinie” w sekstynie późniejszej). Do powstałych w ten sposób pustych miejsc poeta wrócił później (o ile później? tego, oczywiście, nie wiemy) i pracował nad ich wypełnieniem w toku odrębnej sesji pisarskiej, mając już w ręku inne pióro, napełnione innym, ciemniejszym atramentem. Co ciekawe, te same dwa atramenty da się też wyróżnić w rysunkach wykonywanych przez Miłosza na marginesach brulionu. Zarówno „kwiatki” (dominujące na marginesie prawym), jak i figury geometryczne (dominujące na marginesie lewym) łatwo podzielić na te jaśniejsze (odcien identyczny z zapisem wyrazów na pozycjach rymowych) oraz ciemniejsze (paralelne kolorystycznie do „wypełnień” wersów); dokładny ogląd pozwala nawet zauważyć *doodles* jaśniejsze, „przejechane” po raz drugi kreską ciemniejszą. Obie fazy pisania mają więc swoje rysunkowe korelaty.

Koniec końców inskrypcja uzyskała ten kształt, który widzimy na ilustracji nr 1, a który usiłuje zademonstrować poniższa transliteracja, odzwierciedlająca możliwie wiernie przestrzenny układ zapisu (położenie słów względem siebie nawzajem i względem osi kartki)²⁰. Dopiski sporządzone ciemniejszym atramentem oddają za pomocą pisma pogrubionego, wyrazy nieczytelne oznaczam kwadratowymi nawiasami z kropkami, skreślenia – za pomocą czcionki przekreślonej (rysunki zostały pominięte ze względów technicznych).

– Ani ja wierzę w duszę nieśmiertelną

Ani nagrody szukam dla zasługi

Imię i pamięć

Pamięć i imię z szatą mi odejmą

Wiek mój skończony i wiek mój niedługi

pusty [?] [...]

[....] pusty ——— przepadnę pusty legnę sam spać

A kiedy **truchło ułożą** w mogile

Ź Na nieskończone czasy, nie na chwilę.

Lecz jako Bóg mnie postawił na ziemi

Jeżeli zechce, znowu mnie postawi

Nie mnie dochodzić u jakich płomieni

W jakich kuźnicach serce mi przetrawi

w roku czy

Ani [...] zgadywać o której godzinie

To się objawi kiedy świat przeminie

[...]

mnie przywoła, skoro

Zauważmy: żadne ze słów „klauzulowych”, zapisanych w pierwszej fazie wytwarzania tekstu, nie zostało przekreślone i zastąpione innym słowem; jeśli gdzieś dokonywały się jakieś zmiany, to we „wnętrzu” wersów. Z żadnego z wypracowanych rozwiązań rymowych Miłosz się nie wycofał – ani w tym brulionowym autografie, ani na późniejszych etapach procesu tekstotwórczego, ani w trakcie przygotowywania tekstu do druku. Rymy uchwycone w pierwszym, brulionowym zapisie znajdziemy w utworze opublikowanym. A dodajmy: sytuując jedno wybrane słowo w klauzuli, Miłosz nie tylko rozwiązywał problem rymu, czyli zagadnienie z zakresu czysto formalnej koherencji sekstyny, wymagającej wygłosowego współbrzmienia między wersem pierwszym a trzecim, drugim a czwartym, piątym a szóstym. Rozwiązywał także problem z zakresu symboliczno-ideowej koherencji strofy (sekstyna winna być wszak pewną myślową całością). W pierwszej z analizowanych zwrotek

²⁰W języku *critique génétique* taki zapis określa się mianem *transcription diplomatique*; polski przekład podręcznika Biasiego proponuje pojęcie „transliteracja dyplomatyczna”. Marek Troszyński dla nazwania tego samego zabiegu używa jednak inaczej „ulepionego” terminu, chyba istotnie bardziej funkcjonalnego i etymologicznie umotywowanego: „transliteracja topograficzna”. Zob. Marek Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017), 37–43.

– Ani ja wierzę w duszę nieśmiertelną
Ani nagrody szukam dla zasługi

odejmą

słowo „odejmą” nie było wcale najbardziej oczywistym odpowiednikiem brzmieniowym dla wyrazu „nieśmiertelną”, właściwie mamy tu do czynienia z asonansem (przy zasadniczo dominujących w tym utworze rymach dokładnych). Natomiast wyraźnie semantyka tego czasownika wiąże się z tym, co jest treścią wersu drugiego, rzecz można, treść tę rozwija, wzmacnia: wers drugi mówi o rezygnacji ze zdobywania i zyskiwania („nie szukam nagrody” = nad to co mam, nic więcej nie chcę osiąść), klauzula wersu trzeciego mówi już o utracie („odejmą” = stracę to, co miałem). Innymi słowy, wprowadzenie do rodzącego się wiersza słowa „odejmą” jest podwójnie funkcjonalne: nawiązuje relację brzmieniową między wersem trzecim a pierwszym oraz „ustawia” wers trzeci jako znaczeniową amplifikację wersu drugiego. Podobnie dzieje się tutaj:

Jeżeli zechce, znowu mnie postawi
Nie mnie dochodzić u jakich płomieni

przetrawi

Słowo „przetrawi” jest niewątpliwie silnym, pełnym rymem dla „postawi”, ale też semantycznie koresponduje z „płomieniami” (ogień, który trawi, oczyszczenie). W obu wypadkach możemy więc obserwować podwójną kontrolę poety-rymotwórcy nad rodzącym się tekstem: Miłosz równocześnie domyka rymową strukturę wiersza *in statu nascendi* i ustawia stelaż jego semantycznej konstrukcji. A wszystko to czyni jedną, nieomylną kreską, od pierwszego dotknięcia kartki.

Dlatego słusznie się mówi, że dyktuje poezję dajmonion,
choć przesadza się utrzymując, że jest na pewno aniołem²¹.

Przesadzilibyśmy również, twierdząc, że rymy z piątej i szóstej sekstyny *Rozmów na Wielkanoc 1620* zostały podyktowane przez daimoniona angelicznej, infernalnej czy jakiej bądź innej proveniencji. Obecność „jaśniejszych doodles” zdradza, że nawet w fazie pierwszej, czyli w trakcie rymowania i przeskakiwania między klauzulami, Miłosz nie tylko zapisywał wyrazy, lecz także coś gryzmolił na marginesach – a więc kontakt z kartką nie sprowadzał się do błyskawicznej notacji, do „stenografowania natchnienia”. Niemniej jednak proces „rymotwórczy” jawi się tu jako szybki, czaso- i energooszczędny, ekonomiczny. A w każdym razie relatywnie ekonomiczny – co, jak miniemam, za chwilę stanie się uderzająco jasne.

Mając w pamięci omówioną wyżej sekwencję z brulionowej historii wiersza *Rozmowy na Wielkanoc 1620 roku*, spójrzmy na ilustrację nr 2. Przedstawia ona wygląd pierwszej brulionowej karty, na której Miłosz rozpoczął – czy próbował rozpocząć – pisanie wiersza *Na ścięcie damy dworu*²².

²¹Czesław Miłosz, *Wiersze*, t. 3 (Kraków: Znak, 2003), 78.

²²Także w przypadku tego wiersza dokumentacja brulionowa znajduje się w Beinecke Library, pod identyczną sygnaturą, co bruliony *Rozmów na Wielkanoc 1620 roku*.



Ilustracja 2.: Brulion wiersza „Na ścieście damy dworu” (pierwsza karta, początek pracy nad tekstem), Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

Niezwykły to obraz! Jeśli trzecia brulionowa karta *Rozmów na Wielkanoc 1620 roku* miała marginesy częściowo wypełnione rysunkami, tutaj proporcje ulegają odwróceniu: rysunki wypełniają niemal całą powierzchnię karty. Oprócz znanych nam już „kwiatków” oraz figur dają się też tu dostrzec dwa ludzkie profile, jeden (chyba) męski, drugi żeński. W tym wizualnie zdominowanym przez rysunki polu kartki sam zapis wyrazów jest jakby zamknięty w wąskim prześwicie. Trzeba „wpatrzeć” się w graficzno-literową kompozycję, zrozumieć, to, co ma nam ona do przekazania czy opowiedzenia – wówczas zaczyna się wyłaniać zarys genetycznej historii.

Spróbuję ją teraz opowiedzieć. Spróbuję odtworzyć – krok po kroku, możliwie dokładnie, choć, mam nadzieję, bez nadmiernej pedanterii – kolejność działań i zdarzeń, które stopniowo zmieniały białą kartę, na którą patrzył Miłosz, w tę plastyczną kompozycję, którą można dziś oglądać w czytelni Beinecke Library i którą przedstawia ilustracja nr 2.

A więc – było tak (a przynajmniej tak to sobie wyobrażam)... Na pustej karcie Miłosz zapisuje pierwszy wyraz:

Anioły

Spójrzmy na ilustrację 2, przyjrzyjmy się słowu „Anioły”, zwróćmy uwagę na jego przestrzenne usytuowanie. Czy na pewno poeta zaczął od zapisania tego wyrazu? Stosunkowo niskie położenie słowa, znaczna odległość pomiędzy nim a górną krawędzią kartki może nasuwać podejrzenie, że kontakt pióra z papierem zaczął się nie od zapisu „Anioły”, ale od znajdujących się nad nim rysunków (bo dłaczego poeta miałby zacząć inskrypcję tak „nisko”?). Jeśli jednak obejrzymy wiele brulionów Miłoszowych wierszy (zwłaszcza tych z okresu zbliżonego do *Na ścieżce damy dworu*), stwierdzimy, że również na tych rękopisach, w których *doodles* nie pojawiają się ponad pierwszą linią zapisywanego tekstu (czyli tam, gdzie pierwsze słowo mogło być pozycjonowane znacznie wyżej), Miłosz zachowuje wyraźnie zwiększone „światło” między inicjalnym wersem a górnym marginesem. Taki był po prostu jego sposób gospodarowania przestrzenią kartki, jego *usus scribendi*²³.

Zatem – wracam do mojej opowieści. Na początku zapisał Miłosz – jak to patetycznie brzmiał, cóż poradzić, przez język krytyki genetycznej prześwitują zarysy archetypicznej, wielkiej opowieści o Genezie – a więc: Miłosz zapisał na początku wyraz „Anioły”. Przekreślił go następnie, postanowił zacząć swój wiersz inaczej: nie od rzeczownika, lecz od przydanego mu epitetu. Zapis na karcie wygląda „teraz” (słowo „teraz” jest oczywiście czysto retorycznym chwytem, symulującym nasze wniknięcie w proces pisania i jego czas) następująco:

Anioły

Nietykalne anioły z obłokiem woalki,

²³Pojęcie *usus scribendi*, obejmujące, prócz autorskich przyzwyczajęń w zakresie przestrzennego rozmieszczania zapisu na kartce, także preferencje w zakresie nośników zapisu, narzędzi do pisania etc., wprowadzam za następującymi opracowaniami: Daniel Ferrer, „The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts”, 256; Wim Van Mierlo, „The Archaeology of the Manuscript: Towards Modern Palaeography”, w: *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation*, red. Carrie Smith i Lisa Stead (Farnham: Ashgate Publishing, 2013), 17.

Utwór ma więc swój inicjalny wers. W tym inicjalnym wersie Miłosz zmienił rychło epitet-pierwsze słowo, po czym dopisał wers drugi. Albo odwrotnie: Miłosz dopisał wers drugi, następnie wrócił do pierwszego, by zmienić otwierający epitet. Tak czy inaczej, na karcie – przed chwilą całkiem pustej, a teraz już będącej nośnikiem tekstu *in statu nascendi* – widnieje taka oto inskrypcja, taki oto ślad procesu tworzenia (ślad jeszcze „ciepły”, „świeży”):

Anioły

Migdałowe

Nietykane anioły z obłokiem woalki,

Co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą



Ilustracja 3.: Brulion wiersza „Na ścieżce damy dworu” (pierwsza karta, fragment w powiększeniu), Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University

Teraz Miłosz powinien uruchomić trzeci wers, tak jak dwa pierwsze wersy – trzynastozgłoskowy. Albo – dlaczego nie? – teraz Miłosz powinien „przeskoczyć” do klauzuli trzeciego wersu, zostawiając „na później” jego nagłos oraz wypełnienie, i „zrobić” pierwszy rym wiersza. Pamiętamy, jak skuteczna była ta rymotwórcza metoda w przypadku *Rozmów...* Ale każdy wiersz ma inną historię. Każde rymowanie ma inną dynamikę.

Spójrzmy na ilustrację numer 3, przedstawiającą w powiększeniu ten fragment rękopisu, w którym między „kwiatkami” pojawiają się pojedyncze słowa: „lalki”, „gałki”, „pałki”, „miałki”, „szalmy”, „opałki”, „walki”, „kobiąłki”, „kawałki”, „koralki”, „migdałki”, „bajałki”, „skałki”, „niedopałki”, „kalki”, „piszczałki”, „wałki”, „antałki”, „sandałki”, „podpałki”. Jedno łączy te wszystkie wyrazy – są one mniej lub bardziej dokładnymi rymami do „woalki”. Wiele wskazuje na to, że poeta faktycznie postanowił zadziałać wedle znanej nam już strategii tekstotwórczej i przystąpił do ustalenia klauzuli kolejnego wersu, do zrymowania pierwszego rymu. Wtedy jednak nastąpiło coś całkowicie odmiennego w swej dynamice – „zawieszenie się” rymującego umysłu, który zamiast znaleźć rozwiązanie problemu, zaczął w galopującym tempie multiplikować jego alternatywne rozwiązania.

Jaki wniosek wysnuć można z faktu, iż słowa rymujące się z wyrazem „woalki” są „rozsypane” czy „wciśnięte” między niezliczone mikrorysunki? O funkcji *doodles* w procesie tekstotwórczym Miłosza już pisano, na różne sposoby i inspirująco: Bożena Shallcross Miłoszowe „rysopisanie” interpretowała za pomocą teoretycznie wyrafinowanego (a równocześnie „poetyckiego”) dyskursu o piśmie, rysunku, wizualności i widmowej obecności; Karina Jarzyńska *doodles* autora *Światła dziennego* interpretowała jako specyficzny przejaw prywatnego „ćwiczenia duchowego”, praktyki skryptualnej, psychofizycznej (angażującej ciało i umysł). Pierwsza komentatorka sugerowała, że mikrorysowanie mogło mieć funkcję regeneratywną („Wizualne notacje [...] mają wzmocnić słabnącą wolę, odnowić twórczą energię”²⁴), druga skłonna była mówić o *doodles* jako o czynności służącej osiągnięciu „koncentracji” oraz ćwiczeniu się poety w „uważności”²⁵. Ciekawe to myśli i mogę z ich pomocą pomyśleć o tym, konkretnym brulionie Miłosza (do którego akurat ani jedna, ani druga badaczka się nie odnosiła). Mogę zatem powiedzieć, że rysujący rymotwórca odpoczywa, przerywa pracę, by zregenerować swoją, wyczerpującą się w kolejnych próbach, rymotwórczą energię; albo, przeciwnie, mogę sobie wyobrażać, że rysując, pracuje ze szczególną intensywnością, skupiając swą uwagę na brzmieniu i znaczeniu idealnego słowa, korespondującego brzmieniem z wyrazem „woalki”.

Mógłbym też powiedzieć nieco ostrożniej, z większą asekuracją, nie traktując rękopisu jako wykresu aktywności tekstotwórczego umysłu, nazbyt wiele nie przesądzać, mniej odgadując: uderzająca hipertrofia *doodles* to wizualny wykładnik trudu i czasu związanego z wytwarzaniem „częściowej lub całkowitej zgodności brzmienia zakończeń wyrazów zajmujących określoną pozycję w wersie”. Wygląda na to, że poeta – to chyba najlepsze określenie – ślęczy nad kartką, wpatruje się w nią i mozolnie, z trudem, „wydusza” z siebie (z pamięci, ze słownika, z języka) kolejne wyrazy. Ale żaden z nich nie okazuje się – w odczuciu autora – tym, który może domknąć brzmieniową i semantyczną strukturę. Czy rysunki pojawiają się w chwilach, gdy „rymotwórca” szczególnie intensywnie zastanawia się nad rymem idealnym, czy wówczas, gdy intensywność ta spada, a umysł poety przechodzi „w tryb spoczynku” – nigdy się tego nie dowiemy. Ale tak czy inaczej niepołączony przyrost rysunków – we wszystkich kierunkach, na całej przestrzeni karty – jest znakiem, jest graficznym wykładnikiem przedłużającego się stanu oczekiwania na słowo domykające trzeci wers, wyrazem niemożności zrymowania rymu.

Znamienne, że pomiędzy „kwiatkami” – prócz wyrazów już przeze mnie odczytanych i wymienionych – można wyczytać i takie zapisy: „stałki”, „żałki”, „maczałki” [?], „ajjki”, „kralki”, „uczaliki”. Jeśli poprawnie odcyfrowuję i jeśli nie mści się na mnie brak kompetencji w zakresie dawnych form regionalnych polszczyzny²⁶, nie są to chyba wyrazy, lecz po prostu nic nie znaczące grupy sylabowe, wypisywane w nadziei, że któraś z nich wywoła – skąd? z niepamięci? – upragnione słowo. Bezskutecznie (jeśli przez skutek rozumieć będziemy wynalezienie rozwiązania optymalnego, każącego natychmiast przerwać proces poszukiwań).

Nie wiem, dlaczego od czasu do czasu piszę rymowane wiersze, trudno mi na to pytanie odpowiedzieć. Takie mam natchnienie – co zrobić. O tyle nie lubię pisanie takich rymowanych wierszy, że jak

²⁴Bożena Shallcross, „Poeta i sygnatury”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2011): 60.

²⁵Karina Jarzyńska, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej* (Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2018), 270–272.

²⁶Co by nie dziwiło – u autora *Elegii na kłopoty z polszczyzną...*

człowiek zacznie, to już musi dalej znaleźć rymy. To znaczy pierwsza linia jest dana, a potem musisz, bracie, dalej pisać, już nie ma rady. Chcesz, nie chcesz, płaczesz, musisz siedzieć i skończyć²⁷

– tak o doświadczeniu pisania rymowanego wiersza opowiadał Miłosz Renacie Gorczyńskiej. Wydaje się, że pierwsza brulionowa karta utworu *Na ścięcie damy dworu* jest znakomitą wizualizacją tego, o czym poeta mówi w ostatnim zdaniu. Rym staje się tu – potrzaskiem.

Jak dokonało się „wyjście z potrzasku”? Po prostu – przez wybór jednego ze słów już zapisanych „między kwiatkami”. „Lalki” – Miłosz postawił ostatecznie na ten wyraz. Ciekawą kwestią jest jego położenie na karcie. Spójrzmy raz jeszcze na ilustrację nr 3. Słowo „lalki” widnieje stosunkowo blisko prześwitu z zapisanymi dwiema inicjalnymi liniami, co ważne: na początku sekwencji wyrazów, ujętej w formę słupka (zakładam, że Miłosz słupek ten zapisywał w porządku zgodnym z piśmienniczymi przyzwyczajeniami oka i ręki, czyli od góry do dołu). Można zatem powiedzieć: Miłosz w długiej pisarskiej sesji przeszukiwał imaginatywny słownik, odrzucając kolejne, znajduwane w nim opcje, opcji tych rozpatrzył kilkadziesiąt, by ostatecznie wrócić do słowa, które... rozpatrywał jako pierwsze. Nic jednak w pierwszym brulionie nie wskazuje jeszcze na dokonanie rozstrzygnięcia: żaden graficzny znak w postaci, na przykład, zakreslenia czy podkreślenia wybranego wyrazu. Pierwszy ślad podjętej decyzji widoczny jest dopiero w brulionie drugim:

Migdałowe anioły z obłokiem woalki
co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą
I Ciało mają bez dziurek mają, gładkie jak u lalki

„Woalki” – „lalki”. Poetyka statyczna, poetyka wytworu, powie, że jest to: rym okalający (ze względu na jego położenie w strukturze strofy), gramatyczny pełny, końcówkowy (pod względem formy gramatycznej), paroksytoniczny (pod względem prozodyjnym), dokładny (pod względem fonetycznym). Poetyka genetyczna, poetyka wytwarzania, doda: rym hipertrudny do skonstruowania, czego świadectwem pozostaje jedna, gęsto zarysowana i zapisana karta...

Nie będę już opowiadał dalszego ciągu brulionowej historii wiersza *Na ścięcie damy dworu*. Choć do opowiedzenia – zostało jeszcze wiele. Format publikacji artykułowej skłania do zwiększenia i operowania zasadą kadru, przykładowego wycinka; być może historię tę przedstawię kiedyś dokładniej w obszerniejszej pracy²⁸. Teraz dopowiem tylko, że opisana wyżej sytuacja

²⁷Czesław Miłosz, *Podróżny świata*, rozmowy z Renatą Gorczyńską (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2002), 266. Uwaga Miłosza o poecie płaczącym nad niedającym się znaleźć – czy znaleźć – rymem brzmi jak, niekoniecznie zamierzona, reminiscencja ze słynnej metaoktawy (oktawy o oktawie) Juliusza Słowackiego, gdzie, jak pamiętamy, trudność z ustaleniem „trzeciego rymu”, wymaganego przez regułę strofiki, także wywołuje łzy „wieszczka piszącego poemat oktawą”...

²⁸Odnotowuję jedynie: pomijam w mojej opowieści także ten, niewątpliwie istotny, fakt, że na pierwszej stronie brulionu wiersza *Na ścięcie damy dworu* widnieje też inna jeszcze inskrypcja. Otóż w lewym dolnym rogu znajduje się trudno czytelny zapis dwóch wersów. Odczytuję go, nie bez wahań, następująco: „Chodźcie [...] niech mnie podrapia [?]/ Utyłś. Tyją wszyscy socjal-demokraci”. Ewidentnie zapis ten nie wiąże się z główną „sprawą” kartki, czyli szukaniem pierwszego rymu wiersza – wniosek z tego, że kartka była również sceną (czy narzędziem) zmagania z innym jeszcze problemem, z innym miejscem rodzącego się tekstu. Być może – ale to jedynie hipoteza, chyba nieweryfikowalna – jest to zapis poszukiwania możliwej, antycypowanej puenty dopiero co rozpoczętego wiersza. Choć jest i taka możliwość, że mamy tu do czynienia z zapisem dygresyjnym, z rodzącym się na marginesie wierszem innym, osobnym. W każdym razie słowa takie (lub podobne) nie pojawiają się w wersji opublikowanej *Na ścięcie damy dworu*, nie przypominam ich też sobie jako składnika jakiegokolwiek wydrukowanego wiersza Czesława Miłosza.

„zapętlenia” wokół jednego rymu jeszcze kilkakrotnie powtórzyła się w toku pracy nad tym utworem. Aby doprowadzić liryk do, znanej z druku, ujętej w dystych, puenty:

Dziś ja wielki, największy z całego powiatu
Ogłosić mogę wyrok. Służba. Dać ją katu.

Miłosz potrzebował jeszcze czterech kart brulionowych. „Po drodze” zatrzymało go między innymi wyszukiwanie rymów do słów „pokrzywą” i „wioski”. Kłopot z rymem powtarzał się, pierwsze „zablokowanie” okazało się jakby odnawialnym paradygmatem tego konkretnego procesu tekstotwórczego – choć trzeba wyraźnie zaznaczyć, że już żadne z późniejszych „zawieszeń” nie było tak długotrwałe, intensywne, dramatyczne. Tylko na pierwszej karcie brulionowej – ściślej: po zapisaniu dwóch pierwszych wersów, przed zapisaniem wersu trzeciego – doszło nie tyle do spowolnienia, nie tyle do wytracenia tempa tekstotwórczej akcji, ile raczej do jej zakleszczenia. Brulionowa karta, przedstawiona na ilustracji numer 2, to perfekcyjna wizualizacja niemożności.

Dwie wybrane sekwencje dwóch akcji tekstotwórczych pozwalają nam zobaczyć, jak różnie przebiegać może sama czynność rymowania. I jak rozmaicie może się ona wiązać z innymi czynnościami tekstotwórczymi. W wypadku piątej i szóstej strofy *Rozmów na Wielkanoc w roku 1620* rymowanie jest główną czynnością formotwórczą: rym prowadzi niejako rękę poety, rymowanie napędza przyrost tekstu. Strukturę rymową porównać tu można do steblażu, do szybko wznoszonego rusztowania, które determinuje kształt przyszłej tekstowej – brzmieniowej i znaczeniowej – konstrukcji. W wypadku początkowych partii wiersza *Na ścięcie damy dworu* dzieje się dokładnie odwrotnie: rymowanie okazuje się problemem, który – długo nierozwiązany, przedłużający się – blokuje proces przyrastania tekstu. W pierwszym wypadku rym jest katalizatorem procesu tekstotwórczego, w drugim – jego spowalniaczem.

To wszystko można spuentować jeszcze prościej, krócej. Dwa odcinki mowy związanej, ten:

Lecz jako Bóg mnie postawił na ziemi,
Jeżeli zechce, znowu mnie postawi.
Nie mnie dochodzić, u jakich płomieni,
W jakich kuźnicach serce mi przetrawi

i ten

Migdałowe anioły z obłokiem woalki,
Co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą,
Ciało bez dziurek mają, gładkie jak u lalki
I nikt ich nie potrafi zaprosić na piwo.

w świetle poetyki genetycznej (poetyki wytwarzania) jawią się jako produkty dwóch, nieporównywalnych pod względem wkładu pracy, operacji tekstotwórczych. Tak jakby pracując nad pierwszym z cytowanych czterowersów, Miłosz kierował się tymi fragmentami *Sztuki rymotwórczej*, które chwalał łatwość i lekkość rymowania („Gdzie rym dużo kosztuje, nie będzie

bez wady”), pracując zaś nad czterowersem drugim, słuchał raczej innego pouczenia z tego samego traktatu („Pośpieszaj, ale z wolna”) ²⁹.

4. A więc: praca

„Pojęcia z zakresu poetyki są zapisem poznawczego wysiłku, by zbadać i opisać pracę ludzkiego umysłu” – powiada Dorota Korwin-Piotrowska ³⁰. Twierdzę, że genetyczny *modus operandi* jest jednym z uprzywilejowanych, jednym ze szczególnie skutecznych trybów dostępu do „pracy ludzkiego umysłu”, jaki może uzyskać poetyka czy też – by wreszcie pożegnać figurę personifikacji, chyba w tym artykule nadużytą – jaki może uzyskać badacz praktykujący poetykę (genologię, wersologię, stylistykę, naukę o kompozycji, narratologię...). Oczywiście, nie jest to dostęp ani pełny, ani pewny: procesy myślowe konkretnego człowieka w chwili pisania konkretnego tekstu nie dadzą się zrekonstruować na podstawie brulionu tak, jak, dajmy na to, przebieg pracy serca w ciągu określonego, krótkiego odcinka czasu daje się odtworzyć na podstawie wykresu, zwanego elektrokardiogramem.

Jeśli miałbym jakoś skonceptualizować nieoczywistą relację między brulionem tekstu (który możemy odnaleźć w archiwum) a tekstotwórczym umysłem (którego nie możemy dotknąć, wziąć do ręki), wahałbym się między dwoma pojęciowymi uchwytami. Z jednej strony byłoby to pojęcie (metafora?) śladu, tak ważne dla filozoficznej refleksji naszej współczesności, z drugiej pojęcie (metafora?) *extended mind*, wprowadzone do dyskursu humanistycznego pod koniec XX wieku przez Andy’ego Clarka i Davida Chalmersa ³¹, następnie zaś, już w XXI wieku, skutecznie zoperacjonalizowane dla potrzeb krytyki genetycznej przez Dirka Van Hulle ³².

Wybierając opcję pierwszą, mówiłbym: brulion (ze wszystkimi swoimi skreśleniami, dopiskami, z całą swoją materialnością) jest śladem mentalnych procesów odbywających się w umyśle autora. Śladem – a więc czymś nieuchronnie ułomnym, zwodniczym, resztkowym, nieprzechowującym pełni obecności tego, co odciska, co pozostawia ślad. Ale jednak (przynajmniej wedle niektórych, nie tych radykalnie krytycznych, filozofii śladu) poświadczającym o przemijającej i minionej rzeczywistości ³³.

²⁹ Genetyczna poetyka rymu staje się faktem! W chwili, w której dokonuję ostatniej redakcji tego szkicu, do moich rąk trafia niezmiernie ciekawy szkic Tadeusza Budrewicza, poświęcony pracy nad rymem podejmowanej przez Adama Asnyka. Budrewicz dysponował materiałem, który inaczej ustawia ogłód zagadnienia: przedmiotem uwagi nie jest tu brulion utworu, ale notes służący Asnykowi do zapisywania rymujących się wyrazów, gotowych później do użycia w wierszach. Mamy tu więc (najprawdopodobniej) do czynienia z pracą rymotwórczą niezwiązaną jeszcze z konkretnym utworem literackim, niejako uprzednią wobec właściwych procesów tekstotwórczych. Sposób, w jaki Budrewicz problematyzuje to zjawisko, jest znakomity – obserwacje z zakresu poetyki historycznej są powiązane między innymi ze współczesną Asnykowi refleksją teoretyczną na temat zjawiska rymu. Zob. Tadeusz Budrewicz, „Asnyka notes z rymami”, w *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*, red. Marzena Woźniak-Łabieniec (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020), 31–50.

³⁰ Zob. przyp. 8.

³¹ Zob. Andy Clark, David Chalmers, „The Extended Mind”, *Analysis*, nr 58 (1998): 10–23.

³² Zob. Dirk Van Hulle, *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond* (London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing, 2014).

³³ Por. Andrzej Zawadzki, *Obraz i ślad* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 7: „[...] podstawowe pytanie ontologiczne, pytanie dotyczące śladu: czy jest on «żywym» znakiem i świadectwem obecności tego, kto, czy tego, co ślad pozostawiło, czy też przeciwnie – martwym, mechanicznym odciskiem, w którym wszelka obecność ginie bądź okazuje się jedynie wtórnym efektem działania śladu. To drugie stanowisko najlepiej oddaje myśl Jacques’a Derridy, stanowiska pierwszego broni natomiast między innymi Barbara Skarga, której rozważania o śladzie mają, na polskim gruncie, założycielski charakter”.

Wybierając opcję drugą, podążałbym torem Dirka Van Hulle i twierdził tak mniej więcej: brulion nie jest tylko biernym (i niedoskonałym) odbiciem procesów kreacyjnych, odbywających się poza nim, mających swe ulokowanie w, nieco zmityzowanym, wnętrzu umysłu (któremu nadawano i któremu nadaje się te wszystkie niezliczone imiona i miana: świadomość, podświadomość, wyobraźnia...). Brulion jest także – interaktywną częścią tekstotwórczej maszynarii. Autor „myśli w głowie”, ale równocześnie patrzy na zapis swoich myśli „na kartce”, to, co widzi „na kartce”, stymuluje (a może czasem blokuje) pracę „myśli w głowie”, wciąż szukającą wyrazu we (wciąż percypowanym) zapisie „na kartce” – innymi słowy tekst rodzi się tyleż w „głowie”, co „na kartce”. Czy może lepiej jeszcze: nie rodzi się ani „w głowie”, ani „na kartce”, lecz w „głowie-i-na kartce” („i” jak „interakcja”).

Bruliony omawiane w tym artykule – ten przedstawiony na ilustracji 1, na którym „widać”, że Miłosz zaczynał pisanie wersów od ich wygłosów, a dopiero później wypełniał puste miejsca, i ten przedstawiony na ilustracji 2, który ujawnia kryzys rymotwórczej, i w konsekwencji tekstotwórczej, inwencji – możemy zatem traktować dwojako: albo jako nośniki słabego śladu kreatywnej aktywności umysłu, albo jako nieczynny już, wyłączony, lecz niegdyś aktywny, „uzewnętrzniony umysł”. Którąkolwiek retorykę i logikę wybierzemy, jedno pozostaje niezmiennie – właśnie te kartki pozwalają badaczowi „rymu Miłosza” percypować ów rym nie jako wytwór, ale jako wytwarzanie. Inaczej mówiąc: sprawiają, że poetyka wraca poniekąd do swego źródłosłowu i znów oznacza namysł nad tworzeniem³⁴.

Powiem to jeszcze raz: stawką, o którą może grać „poetyka genetyką podszyta”, jest właśnie pełniejsze, skuteczniejsze uchwycenie za pomocą poetologicznych pojęć i procedur faktyczności pracy, niejako ukrytej czy zakodowanej w estetycznych strukturach dzieła. Pracy – jak powiadają kognitywiści – ucieleśnionego umysłu. Koniec końców chciałbym jednak oddalić się nieco od tego kognitywistycznego słownika, a zarazem bardziej uogólnić kwestię „pracy”. Owszem, praca, którą odsłania poetyka genetyczna, jest pracą psychofizycznego podmiotu, zwanego autorem³⁵, ale da się ją też skonceptualizować jako pracę języka, który w brulionach właśnie męczy się i wysila, by ostatecznie „wyjęzyczyć” jakiś sens, czy też jako pracę konwencji literackich, zaprzężonych do kierunku tekstotwórczych (i sensotwórczych) młynów.

Wydaje mi się, że takie właśnie przekierowanie poetyki – w kierunku pracy, rozumianej jako praca wytwarzania tekstu, ale też szerzej, jako przejaw aktywnego, pożytecznego i twórczego modusu bycia w świecie – przesuwą tę poetykę (tylekroć już w ostatnich latach odsyłaną

³⁴Skądinąd nawiązywanie do etymologii pojęcia „poetyka”, niejako noszącego w sobie pamięć greckiego czasownika *poiein* („wytwarzać”), należy do toposów metapoetologicznego dyskursu. Przypominała ten „czynnościowy” rodowód pojęcia m.in. Teresa Kostkiewiczowa w pracy „Poetyka dawniej i dziś”, *Tematy i Konteksty*, nr 3 (2013), 35–44, przypominał go (pośrednio, odwołując się do szkicu Kostkiewiczowej) Tomasz Mizerkiewicz („Nowe sytuacje poetyki”); powoływał się nań, dając temu wyraz już w tytule artykułu, Piotr Sobolczyk, dyskutując o projekcie „poetyki kognitywnej”, zob. „Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs. Poietyka?”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2010), 88–100.

³⁵Choć warto tu jeszcze dodać, że krytyka genetyczna nie jest skupiona wyłącznie na instancji autora, postrzeganego jako suweren procesu twórczego. Genetyka dostrzega problem „wielo-sprawczości” tekstu, sprawczości rozdzielonej (w różnym, rzecz jasna, a nie równym stopniu) między wieloma agensami, włączającymi się, na różnych etapach procesu twórczego, w pracę kreacji. Znakomitym przykładem takiej konceptualizacji jest dostępny w języku polskim artykuł: Nicolas Donin, Daniel Ferrer, „Autor(zy) i aktorzy genezy”, tłum. Dorota Jarząbek-Wasył, *Wielogłos* 39, nr 1 (2019), 37–63.

do lamusa, ewentualnie spychaną do roli czysto służebnej) bliżej centrum (ostrożniej: jednego z możliwych centrów) współczesnej refleksji humanistycznej. Głośne pytanie Adrienne Rich „Does this poem work”³⁶ – pytanie, w którym czasownik „to work” nie oznacza tylko słowa „działać”, lecz zawiera w sobie rys „pracować” – rozlicza przecież wiersz z „pracowitości”, to jest ze zdolności działania. Działania, przede wszystkim, na odbiorcę (a poprzez niego – na świat, jakkolwiek patetycznie może to zabrzmieć). Jeśli interesuje nas dziś „pracowitość tekstu”, naturalne staje się też uwzględnienie „pracowitości brulionu”. Czy też jeszcze inaczej: atrakcyjne staje się budowanie interdyscyplinarnych opowieści z pogranicza poetyki, genetyki, historii idei czy antropologii kultury, przedstawiających historie „pracy nad tekstem” (czyli pracy wykonywanej przez tekstotwórczy umysł ucieleśniony), historie „pracy tekstem” (czyli pracy polegającej na „przepracowywaniu” świadomości naszczytników przez teksty) i historie „pracy tekstem” (czyli pracy wykonywanej przez tych pisarzy i czytelników, którzy swoimi tekstotwórczymi i hermeneutycznymi aktami przetwarzają świat społecznych interakcji)³⁷. Ale to już temat szerszy, temat – na inny (i bardzo pracowity) szkic...

³⁶Adrienne Rich, *Poetry and Commitment. An Essay* (London, New York: W.W. Norton & Company, 2007).

³⁷Nawiązuje do terminów i rozważań przedstawionych przez Ryszarda Nycza w książce *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017), 174-175.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „«Bebeszenie (się) dramatu», albo «jakże to Herbert pisywał...». O powstawaniu dramatu sokratejskiego”. W *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Zredagowane przez Maria Prussak, Paweł Bem, Łukasz Cybulski, 217–255. Warszawa: IBL PAN, 2017.
- . „Między intencją i realizacją. Powstawanie dramatu «Baśń zimowa»”. W *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Zredagowane przez Mateusz Antoniuk, 359–370. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- . „«Miłoszologia» i «krytyka genetyczna» (rekonesans)”. *Świat i Słowo* 25, nr 2 (2015), 112-133.
- . „Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej / obiecaniej / wysnowanej...)”. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*. *Teksty Drugie*, nr 3 (2014), 29–48.
- . *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza – próby czytania*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2015.
- Balbus, Stanisław. „Granice poetyki i kompetencje teorii literatury”. W *Poetyka bez granic*. Zredagowane przez Włodzimierz Bolecki, Wojciech Tomasik. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1995, 7–31.
- . *Między stylami*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 1993.
- Bem, Paweł. *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017.
- Biasi, Pierre-Marc de. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.
- Bradford, Curits. *Yeats at Work*. New York: Ecco Press, 1978.
- Budrewicz, Tadeusz. „Asnyka notes z rymami”. W *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*. Zredagowane przez Marzena Woźniak-Łabieniec. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.

- Burzyńska, Anna R. „Pomysł w kształcie trójkąta», czyli «Trzy lekcje lustra»". W *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Zredagowane przez Mateusz Antoniuk, 371–378. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- . „Praca na rzeczywistości. Ślady dokumentalności w procesie twórczym «Lalka»". W *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Zredagowane przez Mateusz Antoniuk, 335–358. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Clark, Andy, Chalmers, David. „The Extended Mind". *Analysis*, nr 58 (1998), 7–19.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga. *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego, zapisanego w brulionach dzieł literackich*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2007.
- Debray Genette, Raymonde. *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil, 1988.
- Dłuska, Maria. *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*. T. 1 i 2. Kraków: PAU, 1948–1950.
- Dmochowski, Franciszek Ksawery. *Sztuka rymotwórcza*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1956.
- Donin, Nicolas, Ferrer, Daniel. „Autor(zy) i aktorzy genezy". Przetłumaczone przez Dorota Jarząbek-Wasyl. *Wielogłos* 39, nr 1 (2019), 37–63.
- Ferrer, Daniel. „The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts". W *The Iconic Page in Manuscript, Print, and Digital Culture*. Zredagowane przez George Bornstein i Theresa Tinkle, 249–68. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998.
- Furmanik, Stanisław. „Rym". W: Furmanik, Stanisław. *Z zagadnień wersyfikacji polskiej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1956.
- Głowiński, Michał, Okopień-Sławińska, Aleksandra, Sławiński, Janusz. *Zarys teorii literatury*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1972.
- Jakobson, Roman. „O lingwistycznej analizie rymu". *Prace Filologiczne* XVIII (1963), 47–52.
- Jarzyńska, Karina. *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", 2018.
- Korwin-Piotrowska, Dorota. *Poetyka: Przewodnik po świecie tekstów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- . „Życie pośmiertne poetyki". *Tematy i Konteksty*, nr 3 (2013), 20–34.
- Kostkiewiczowa, Teresa. „Poetyka dawniej i dziś". *Tematy i Konteksty*, nr 3 (2013), 35–44.
- Kulawik, Adam, Miodońska-Brookes, Ewa, Tatar, Marian. *Zarys poetyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1972.
- Mitosek, Zofia. „Morał i historia (transformacje sensu w genezie «Bram raj» Jerzego Andrzejewskiego)". W *Ecriture / Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej, Warszawa, październik 1992*. Zredagowane przez Zofia Mitosek i Jakub Zdzisław Lichański, 41–49. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1995.
- Mizerkiewicz, Tomasz. „Nowe sytuacje poetyki". *Forum Poetyki*, lato 2015, <http://fp.amu.edu.pl/lato-2015-20151/> (dostęp: 10.08.2020).
- Mukařovsky, Jan. „O języku poetyckim". W *Praska szkoła strukturalna w latach 1926 – 1948. Wybór materiałów*, 130–206. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1966.
- Nitsch, Kazimierz. „O nowych rymach", „O rymach głębokich i niezupełnych", „Z historii polskich rymów". W Nitsch, Kazimierz. *Wybór pism polonistycznych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954.
- Nycz, Ryszard. *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017.
- Pszczółowska, Lucylla. *Rym*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1972.
- Rich, Adrienne. *Poetry and Commitment. An Essay*. London, New York: W.W. Norton & Company, 2007.

Shallcross, Bożena. „Poeta i sygnatury”, *Teksty Drugie*, nr 5 (2011), 53–61.

Siedlecki, Franciszek. *Studia z metryki polskiej. Cz. 2. Problem transakcentacji w wierszu polskim*. Wilno: z zasiłku Funduszu Kultury Narodowej, 1937.

Sobolczyk, Piotr. „Kognitywna vs. Kognicyjna? Poetyka vs Poietyka?”, *Teksty Drugie*, nr 4 (2010), 88–100.

Tomaszewski, Boris W. „Przyczynek do historii rymu rosyjskiego”. W *Rosyjska szkoła stylistyczna*. Zredagowane przez Maria Renata Mayenowa i Zygmunt Saloni, 55–63. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.

Troszyński, Marek. *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2017.

Van Hulle, Dirk. *Modern Manuscripts. The Extended Mind and Creative Undoing from Darwin to Beckett and Beyond*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury Publishing, 2014.

Van Mierlo, Wim. „The Archaeology of the Manuscript: Towards Modern Palaeography”. W *The Boundaries of the Literary Archive: Reclamation and Representation*. Zredagowane przez Carrie Smith i Lisa Stead, 15–29. Farnham: Ashgate Publishing, 2013.

Zawadzki, Andrzej. *Obraz i ślad*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.

SŁOWA KLUCZOWE:

p r a c a

r y m

P O E T Y K A

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie o to, jakie korzyści może zyskać poetyka, wchodząc w metodologiczną kooperację z krytyką genetyczną. Odpowiedź opiera się na definicji, sformułowanej przez Dorotę Korwin-Piotrowską, stwierdzającą, że „pojęcia z zakresu poetyki są zapisem poznawczego wysiłku, by zbadać i opisać pracę ludzkiego umysłu”. W szkicu postawiona zostaje teza, wedle której szczególna (choć rzecz jasna ograniczona) możliwość poznawania „pracy ludzkiego umysłu” pojawia się wówczas, gdy poetyka – współpracując z krytyką genetyczną – zajmuje się nie tylko gotową postacią tekstu, lecz także tekstem *in statu nascendi* (zapisem procesu tekstotwórczego, jakim jest brulion). Twierdzenie to zostaje następnie zilustrowane za pomocą pogładowej analizy, łączącej opis poetologiczny z genetycznym, a poświęconej pracy nad rymem, wykonywanej przez Czesława Miłosza w trakcie pisania dwu wierszy: *Rozmów na Wielkanoc 1620 roku* i *Na ścięcie damy dworu*. W zakończeniu szkicu pojawiają się dalsze uwagi teoretyczne, między innymi odwołujące się do pojęcia *extended mind* oraz współczesnych, podmiotowych i czynnościowych koncepcji kultury.

proces tekstotwórczy

UMYSŁ

krytyka genetyczna

NOTA O AUTORZE:

Mateusz Antoniuk – dr hab., literaturoznawca, pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, ostatnio opublikował książki: *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym* (współautorstwo, Kraków 2017) i *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania* (Kraków 2015). Szkice o tematyce literaturoznawczej publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Przestrzeniach Teorii”, „Wielogłosie”, „Ruchu Literackim” oraz w „Textual Cultures”. Zainteresowania: literatura polska XX wieku, teoria i praktyka badań nad procesem twórczym.

Wariacja i reguły gry w *Stopniach na Parnas**

João Dionísio

ORCID: 0000-0002-5211-0290

*Artykuł jest oparty na tekście wygłoszonym na łączonej konferencji Society for Textual Scholarship oraz Association for Documentary Editing (17–20 czerwca, Lincoln, Nebraska). Praca ta nie powstałaby bez pomocy Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento. Dziękuję Catarina Lourenço i Frederico Lourenço za zgodę na udostępnienie zdjęć rękopisów z archiwum M.S. Lourenço.

W interpretacji literackich manuskryptów, a szczególnie brulionów, wykorzystuje się podejście, które pozwala uniknąć zarówno pułapek drobiazgowych, mało reprezentatywnych mikroanaliz, jak i niebezpiecznych uogólnień opartych wyłącznie na uznaniu operacji pisania (takich jak: rozbudowanie [*acretions*], usunięcie [*deletions*], zmiana układu [*reorderings*]). W celu wyznaczenia drogi pośredniej między tymi dwoma podejściami należy krótko przypomnieć różne sposoby definiowania wariantu powiązanego (*connected variant*; *variante liée*). Pojęcie to zostało po raz pierwszy wprowadzone przez Almuth Grésillon na oznaczenie każdego wariantu, który powstaje pod przymusem tekstowych bądź kontekstowych danych i który rodzi potrzebę substytucji Y na X¹. W ostatnich latach Grésillon i Jean-Louis Lebrave zaadoptowali bardziej restrykcyjne spojrzenie na zasięg wariantów powiązanych, ustalwszy, iż powstają one w wyniku językowych ograniczeń (morfologicznych, leksykalnych, syntaktycznych) lub z potrzeby zachowania gramatyki, którą narzuca zastosowanie pierwszego wa-

¹ Almuth Grésillon, „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”, w *La publication des manuscrits inédits*, red. Louis Hay i Winfried Woesler (Berne: Peter Lang, 1979), 179–189.

riantu. Tym samym warianty niepowiązane byłyby klasyfikowane jako wolne (*free variants*)². Podejście to zostało zawarte w głównej pracy Grésillon, *Éléments de critique génétique*³, gdzie badaczka definiuje wariant powiązany jako zmianę, która podporządkowuje się językowym ograniczeniom bądź która wprowadza w resztę zdania lingwistyczne konsekwencje zastosowania wolnego wariantu. Wolny wariant jest w tym miejscu każdym śladem poprawki bądź zmiany oprócz tych, które determinują gramatyka, syntaktyka czy ortografia. Choć to podejście niesie pewną heurystyczną wartość na polu językoznawczym, jak zauważył Daniel Ferrer, zdaje się mniej produktywnie dla szerszego ujęcia teoretycznego. Dlatego też Ferrer reaktywował podejście samej Grésillon z 1979 roku, kiedy to badaczka utrzymywała, że wolne warianty, ściśle rzecz ujmując, w ogóle nie występują. Co więcej, nawołując do rozszerzenia zasięgu powiązań, Ferrer, zainspirowany teorią gier Wittgensteina⁴, zasugerował bliższe przyjrzenie się strukturze szkicu, by w obrębie tekstowej genezy zaobserwować, jak wygląda wewnętrzna dynamika związków będących przyczyną nowych zmian i ewoluujących z każdą kolejną⁵. Nie ulega wątpliwości, że kiedy Grésillon, Lebrave i Ferrer rozmyślają nad conceptami, takimi jak warianty powiązane, mają na myśli wariację *in presentia*, tzn. sytuację, w której istnieją dwie (bądź więcej) udokumentowane wersje tekstowe rozważane przez pisarza w początkowej fazie tworzenia. Literacką grę może także sprofilować analiza wariacji *in absentia*, czyli sytuacji, w której pomimo tego, że zapisana jest tylko jedna wersja tekstowa, krytyk genetyczny może porównać ją z inną, bliższą czytelnikowi. Bywa, że wariacja *in absentia* jest istotna dla analizy tekstu początkowego *per se*, ale także dla interpretacji materialnych aspektów procesu pisania (np. zmiana układu na stronie, długopisu, pomocy pisarskich). Obecność wariacji *in presentia* i *in absentia*, w formie wyjaśnionej powyżej, pomoże tym samym rozrysować literacką grę prowadzoną przez pisarza.

Pragnę dowieść, iż wyznaczenie drogi środka w badaniu literackich źródeł zależy od rozpoznania gry, którą można opisać dopiero po zidentyfikowaniu jej reguł – te z kolei da się wyodrębnić po dokładnej analizie jej składników wynikających z tekstu i dokumentu. Oznacza to, że zarówno gry, jak i zasad nią rządzących nie sposób sprecyzować odgórnie, można je uchwycić, czytając tekst i obserwując dokument. Co więcej, gry nie da się poznać w całości, ponieważ nigdy nie jesteśmy w pełni świadomi liczby i natury jej reguł – tym samym odkrycie przez nas zasady wcześniej nieuwzględnianej może zmienić sposób ich postrzegania i w konsekwencji prowadzić do innych wniosków na temat prowadzonej gry.

W celu zilustrowania tego poglądu skupię się na twórczości M.S. Lourenço (1936–2009), wszechstronnego autora i filozofa analitycznego, który przetłumaczył na język portugalski najważniejsze traktaty Wittgensteina i opublikował wiele, znacznie zróżnicowanych pod względem stylu, tomików poetyckich. W tym artykule pragnę zwrócić uwagę na zbiór esejów *Os Degraus do Parnaso (Stopnie na Parnas)* inspirowany dziełem *Gradus ad Parnassum* austria-

² Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, „Linguistique et génétique des textes: un décalogue”, w *Le français moderne: numéro special. Tendances actuelles de la linguistique française* (Paris: CILF, 2008), 37–49, <https://tinyurl.com/y2ebqgmt> (dostęp: 15.06.2020).

³ Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* (Paris: PUF, 2016 [1994]), 291.

⁴ Zob. ustęp 7 i 33 w: Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*. Przetłóżył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN), 11–12, 27–28.

⁵ Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique* (Paris: Éditions du Seuil, 2011), 169–170.

ckiego kompozytora Johanna Josepha Fuxa (ok. 1660 – luty 1741). U podstaw tych esejów leży podwójna teza głosząca, iż literatura jest sztuką, którą można opanować, a także – skoro język to fakt muzyczny – sztuką, która należy do dziedziny muzyki.

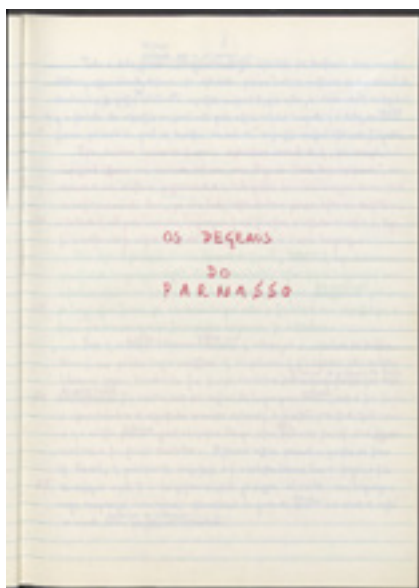
Przywołując ogólny zarys historii publikacji *Os Degraus do Parnaso*, należy wskazać rok 1989, kiedy Lourenço objął cotygodniową rubrykę w nowo założonej, konserwatywnej gazecie „O Independente”, gdzie zajmował się tak odmiennymi tematami, jak style Wittgensteina, koniec literatury, polityka kulturalna czy też austriacka premiera sztuki Thomasa Bernharda. Opublikował tam także kilka na poły literackich utworów. Dwa lata później zbiór dwudziestu pięciu tekstów zebrano i opublikowano w postaci książki, która otrzymała literacką nagrodę D. Diniz. Lourenço następnie kontynuował pisanie – choć mniej systematycznie – krótkich próz podobnych do tych zebranych w *Os Degraus do Parnaso*, które najpierw wychodziły w innym magazynie – „Público” i w literackim czasopiśmie „Colóquio-Letras”, a ostatecznie zostały włączone do zmienionego wydania *Degraus do Parnaso*. Ta nowa (przejrzana, rozszerzona i o zmienionym układzie) wersja została opublikowana w 2002 roku jako „kompletne wydanie tekstu”. Obie książkowe edycje, z 1991 i 2002 roku, uznane za niezależne prace weszły w skład literackich dzieł zebranych Lourenço wydanych w roku śmierci pisarza (2009)⁶.

Wśród innych zachowanych dokumentów ważnych dla historii *Os Degraus do Parnaso* szczególną uwagę należy zwrócić na zbiór odbitek korektorskich pierwszego wydania utworu i, co najważniejsze, na rękopisy wszystkich (oprócz jednego) esejów tego wydania. Szkice te reprezentują najpewniej pierwszy etap procesu tworzenia *Os Degraus do Parnaso* i można je znaleźć w dwóch notatnikach autora: *Harmonielehre* (skrót H) oraz *Notizbuch* (skrót N), nazwanych od pierwszych słów naklejek na okładce.

Po tym pobieżnym opisie zbioru esejów, historii ich wydań oraz związanych z nimi dokumentów wróćmy do ujęcia genetycznej interpretacji jako praktyki opartej na identyfikacji gry. Zacznę od dwóch reguł tekstu, których możemy się spodziewać w dziele M.S. Lourenço i sprawdzę, jak względem nich sytuuje się tekst jednego z wymienionych notatników; następnie przejdę do rozpoznania, metodą prób i błędów, reguł dokumentu w drugim notatniku.

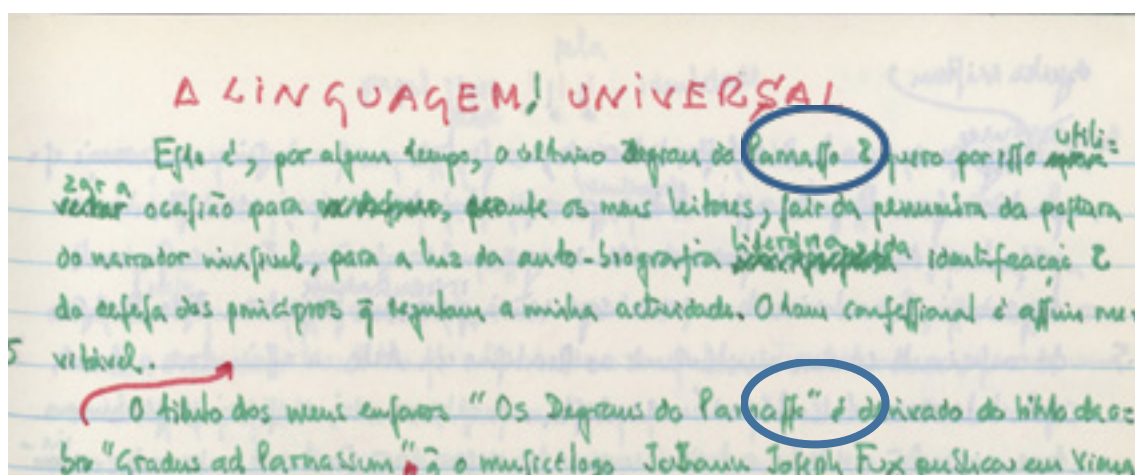
Pierwszą zasadę można określić słowami: „Oczekuje się od autora, że będzie pisać po portugalsku”. Ustanawia ją fakt, iż tekst był publikowany w portugalskiej gazecie i adresowany, jeśli nie wyłącznie do Portugalczyków, to do czytelników, którzy są rodzimymi użytkownikami tego języka albo biegle nim władają. Tak się składa, że tę część notatnika N, w której znajdują się eseje należące do omawianego zbioru, rozpoczyna strona z tytułem *Os Degraus do Parnaso*, przy czym ostatnie słowo w języku portugalskim zostaje źle przeliterowane (il. 1).

⁶ Niektóre eseje rozpowszechnione zostały również w innych językach. Angielski przekład czterech z utworów, pod nazwą *Before the Barbarians*, znalazł się w wydanej w 1996 roku publikacji *A revisionary history of Portuguese literature*. Inny tekst przetłumaczony na język niemiecki wyszedł w numerze 353/354 austriackiego czasopisma „Literatur und Kritik”. M.S. Lourenço, „Brennende Schlaflosigkeit in Innsbruck”, tłum. Erwin Koller, *Literatur und Kritik* 353–354 (2001): 64–68. W 1997 roku Helen Tartar, ówczesna dyrektor ds. wydawniczych Stanford University Press, napisała list do Lourenço z oświadczeniem, że uniwersyteckie Kolegium Redakcyjne zgodziło się opublikować angielski przekład *Os Degraus do Parnaso*. Po wymianie korespondencji Leland Robert Guyer przygotował wstępne tłumaczenia kilku rozdziałów, ale, najwidoczniej przez zmianę planów wydawniczych Stanford UP, przekład nigdy nie powstał (por. archiwum M.S. Lourenço w Bibliotece Narodowej Portugalii, esp. 62, dok. 394 i 405).

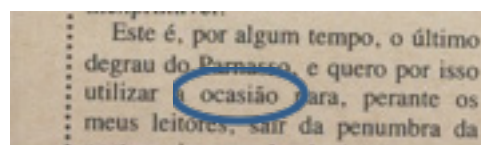


Ilustracja 1. Zeszyt N, 36r, tytułowa strona poprzedzająca szkice *Os Degraus do Parnaso*

Słowo zostało zapisane z podwojonym, a nie pojedynczym *s*, co niesie fonemiczne konsekwencje: pojedyncze *s* w pozycji interwokalicznej jest spółgłoską szczelinową dźwięczną, natomiast podwojone interwokaliczne *s* jest szczelinowe, dźwięczne i bezdźwięczne. Nie jest to pojedynczy przypadek, w zeszytach *H* i *N* występuje konsekwentnie pisownia z podwojonym *s*, podobnie jak w tytule rubryki magazynu, gdzie publikowano eseje – te od pierwszego do dwudziestego drugiego (z dwudziestu pięciu) zawierają błędny zapis. Ale nawet gdy ukazuje się ostatnia kolumna z tytułem poprawionym według standardów portugalskiej ortografii, w samym tekście wciąż występuje pisownia z podwojonym *s* (il. 2 i 3).

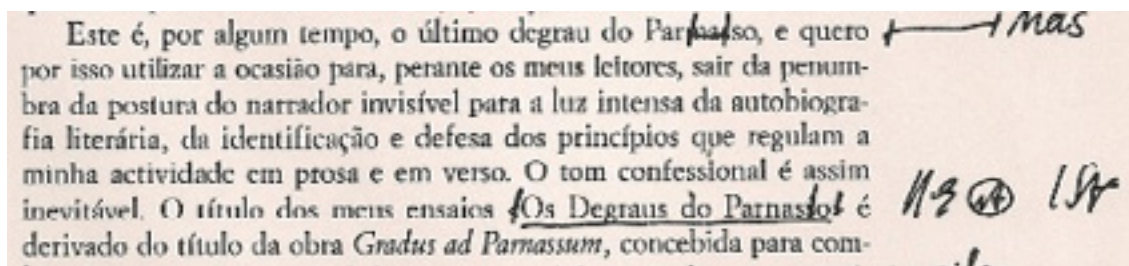


Ilustracja 2. Notatnik N, 81r. Szkic ostatniego eseju. *Parnaso* z podwojonym *s*



Ilustracja 3. Ostatnia kolumna *Os Degraus do Parnaso*, z tytułem poprawnie zapisanym, ale w drugim akapicie *s* w *Parnaso* jest wciąż podwojone

Korekta pierwszego wydania także potwierdza konflikt pomiędzy obowiązującą ortografią a tym, co wygląda na idiosynkratyczny sposób zapisu (il. 4).



Ilustracja 4. Korekta pierwszego wydania *Os Degraus do Parnaso* (ostatni esej), z poprawkami podwójonego s

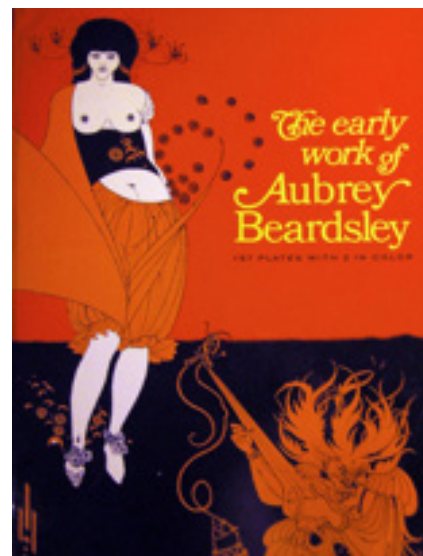
Genetyczna (i wydawnicza) interpretacja tego konfliktu jest konieczna do rozpoznania reguł gry, które obowiązują w pisowni. Pozwoli nam to odpowiedzieć na pytanie, jak bardzo portugalski jest język Lourenço, i tym samym doprecyzować zasadę pierwszą: do jakiego stopnia możemy oczekiwać od autora, by pisał po portugalsku? Dokładna analiza obu notatników wskazuje, że błędny zapis tytułu jest tylko jednym z kilku przypadków ortograficznego zamętu. Warto wymienić następujące: w szkicu eseju szóstego pojawia się *nebelina* z dodatkowym *e* zamiast *neblina* (w znaczeniu ‘gęsta para, mgła’), która jest prawdopodobnie wynikiem interferencji z niemieckim słowem *Nebel* (‘mgła, młgawica’); w szkicu eseju trzynastego przeczytać można *halucinações* rozpoczynające się od *h*, podczas gdy portugalskie słowo to *alucinações* (wpływ niemieckiego *Halluzination* bądź angielskiego *Hallucination*); podobnie w szkicu osiemnastym można natrafić na słowo *juxtaposição* zapisane z *x* tak jak w niemieckim i angielskim (*juxtaposition*), natomiast poprawna forma po portugalsku to *justaposição*. Oprócz tego także wiele nazw własnych na pierwszy rzut oka wydaje się zniemczonych: nazwisko kanadyjskiego literaturoznawcy Northropa Frye’a (1912–1991) zostaje zamienione na *Frey* w eseju siedemnastym, natomiast nazwisko rosyjskiego kompozytora Alexandra Scriabina (1871–1915) pojawia się w szkicu dwudziestym jako *Skrjabin* – bezdźwięczna, zwarta spółgłoska /k/ w portugalskiej ortografii występuje jako *c*, a półsamogłoska /j/ jako *i* (podobnie w angielskim). W szkicu dwudziestym pierwszym słynny kurort Yalta (Jałta), znany z powojennej konferencji na temat geopolitycznej reorganizacji Europy, pojawia się jako *Jalta* zgodnie z pisownią niemiecką. Biorąc pod uwagę te informacje, można stwierdzić, iż sposób, w jaki M.S. Lourenço pisze po portugalsku, jest silnie otwarty na inne systemy ortograficzne, przede wszystkim niemiecki. Ślady językowych interferencji tego rodzaju były zmieniane w wydaniach książkowych i czasopiśmiennych zgodnie ze standardami pisowni portugalskiej, ale są one świadectwem czegoś ważniejszego, a nie tylko ciekawym przykładem idiosynkrazji. Wskazują na „odrobinę” tej autorskiej wielojęzyczności, poświadczanej także cechami składni i metadyskursywną leksyką odnoszącą się do sposobu organizacji niektórych esejów, która staje się kluczem do genezy *Os Degraus do Parnaso*.

Nawiasem mówiąc, M.S. Lourenço jest inspiracją dla postaci w debiutanckiej powieści swojego syna – pierwowzorem ojca narratora o imieniu Nuno. Jeden z fragmentów powieści przedstawia sytuację, w której ojciec spoglądający na restauracyjne menu błędnie odczytuje nazwę przystawki. Danie to, które jest jedną z gastronomicznych specjalności Lizbony (małże gotowane w sosie z oliwy z oliwek, czosnku, kolendry, soli, pieprzu i białego wytrawnego wina), nosi nazwę *Bulhão Pato* po portugalskim pisarzu (1828–1912) mającym do niego dużą słabość. Choć nazwa przystawki jest dobrze znana w Portugalii, bohater nie rozumie tego, co czyta:

To menu jest niezrozumiałe... czym będą małże z... co to jest?... Czy będzie to «Burlão Pato»? Gotowane z kaczym mięsem [*pato* to 'kaczka' po portugalsku]? Nie rozumiem. § Cechą charakterystyczną ojca Nuno było to ogólne wrażenie, które sprawiał, jakby niespełna godzinę temu po raz pierwszy w życiu przybył do Portugalii⁷.

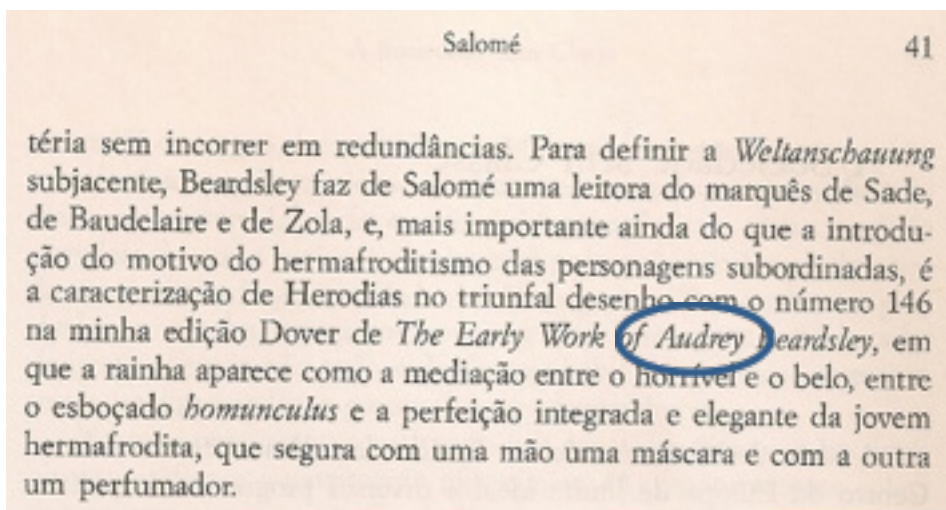
Przejdźmy teraz do drugiej reguły, która mówi: „Oczekuje się od tekstu, że będzie referencyjny”. W jednym z esejów *Degraus do Parnaso* odnoszącym się do literackiego i graficznego wątku Salome, Lourenço powołuje się na dzieło, które, ściśle rzecz ujmując, nie istnieje. Ponieważ jednak zostało wydane przez Dover Publications i ponieważ zawiera ilustracje, które znalazły się w angielskiej wersji *Salome* Oscara Wilde’a, czytelnik jest pewien, że ma do czynienia z pracą *The early work of Aubrey Beardsley* ze wstępem H.C. Marilliera, opublikowaną przez Dover w Nowym Yorku, w 1967 roku (il. 5).

Mimo naszych oczekiwań co do referencyjności dzieła w notatniku nie zostaje przywołany Aubrey (przez *b*) Beardsley, ale konsekwentnie Audrey (przed *d*) Beardsley. Zgodnie z tym zarówno w publikacji w gazecie, jak i w wersji korektorskiej oraz w pierwszym wydaniu pojawia się imię Audrey (rys. 6).



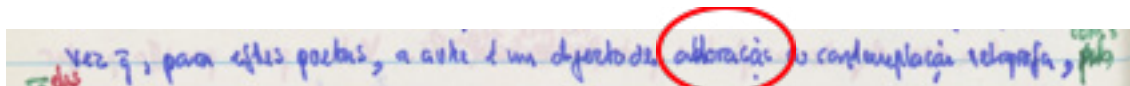
Ilustracja 5. Okładka dzieła *The early work of Aubrey Beardsley* (wydawnictwo Dover)

Ilustracja 6. Pierwsze wydanie *Os Degraus do Parnaso*, s. 41: Aubrey błędnie zapisany jako Audrey



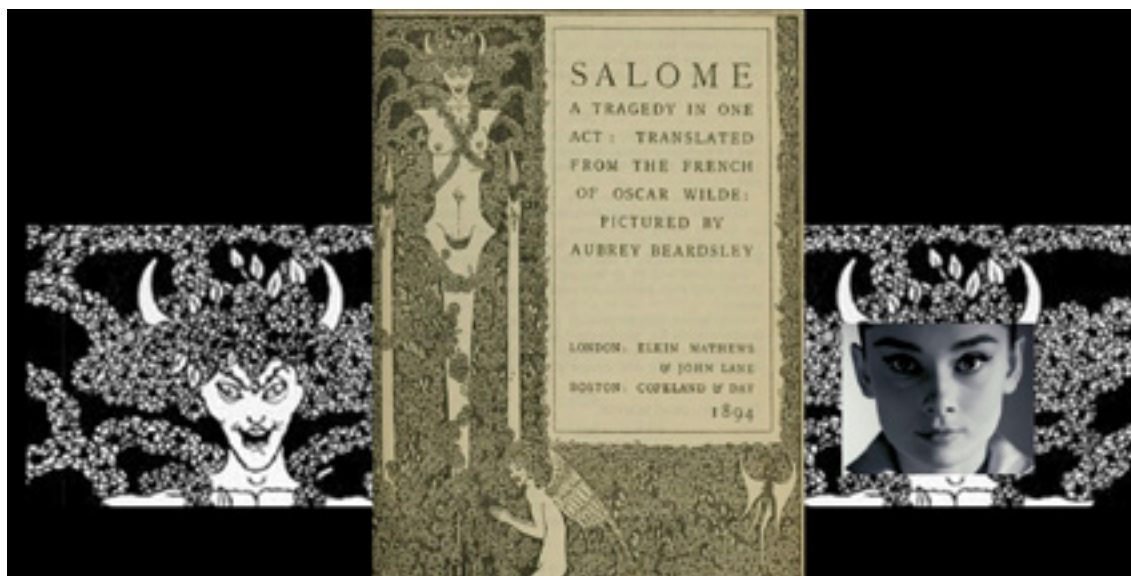
⁷ Frederico Lourenço, *Pode um desejo imenso* (Lisboa: Cotovia, 2002), 99. W oryginale: „– Esta ementa é incompreensível. O que será amêijoas à ... o que é isto?... será „burlão pato”? Será que é confeccionado com carne de pato? Não estou a perceber. § Uma das características do pai do Nuno era a impressão geral, que dele emanava, de que chegara a Portugal pela primeira vez na sua vida há menos de uma hora”. Warto zwrócić uwagę, iż zmiana nazwy „Bulhão” na „Bulrão” może wynikać z dwuetapowego procesu: a) wymowy *h* w Bulhão w sposób podobny do wymowy niemieckiego *h* z przydechem, czego konsekwencją jest to, że zamiast zmiękczonej spółgłoski *l* (w portugalskim wyrażonej dwuznakami *lh*) występuje szczelinowa spółgłoska krtaniowa, która, być może użyta karykaturalnie, jest dźwięczna, a nie bezdźwięczna; b) metatezy zamieniającej Bulrão na Burlão.

Nieoczekiwana nazwa własna *Audrey* mogła pojawić się z wielu powodów. Na przykład w rezultacie dość powszechnej przypadłości odwracania liter *b* i *d*, którą powoduje pewnego rodzaju problem z kierunkowością czytania, często związany z niektórymi formami dysleksji. Co więcej, podobny przypadek graficznego odwrócenia pojawia się w szkicu dwunastego eseju, gdzie Lourenço zapisuje słowo *adoração* ('adoracja'), ale wstawia *b* po inicjalnym *a*, później poprawiając je na *d* (ilustracja 7). Oczywiście ten jeden przykład nie wystarczy, by wskazać na problemy z kierunkowością jako decydujące o obecności *Audreya* zamiast *Aubreya* we wszystkich dokumentach, aż do pierwszego wydania.



Ilustracja 7. Zeszyt *N*, 40v, 4. linijka. Zdaje się, że Lourenço zapisał słowo *adoração* z dwuznakami *ab*, poprawiając drugą literę na *d*

Przyczyną tej zmiany może być również banalizacja: mniej powszechne imię – *Aubrey* – zostaje zastąpione częstszym – *Audrey*. Istotnie, *Aubrey* osiąga 57 milionów wyświetleń w wyszukiwarce Google, natomiast *Audrey* prawie trzy razy więcej⁸, a fakt ten wydaje się zgodny ze zdaniem Martina Westa na temat „tendencji do banalizowania, do spisywania na straty niezwyklej formy bądź wyrażenia na rzecz codzienności”⁹. Choć to prawda, pytanie, które można tu podnieść, dotyczy tego, dla kogo i w jakich okolicznościach dana forma jest „zwykła”? Z pewnością diagnoza trywialnego banalizowania wydaje się nie na miejscu w wypadku uczonego i pisarza, któremu twórczość Beardsleya jest aż nazbyt dobrze znana. Nie na miejscu byłoby także naruszenie wizerunku (powstałe w wyniku zamiany imion) najśłynniejszej ze wszystkich *Audrey*, czyli aktorki *Audrey Hepburn*, przez wmontowanie go w okładkę *Salome*, chociaż szczupła, koścista twarz postaci u Beardsleya i piękna twarz aktorki nie różnią się znowu tak bardzo (il. 8).

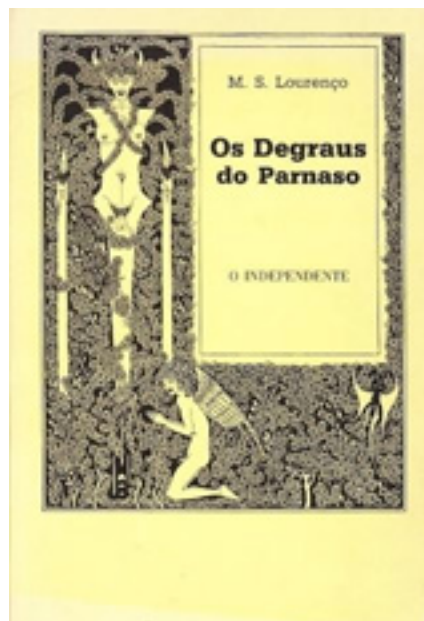
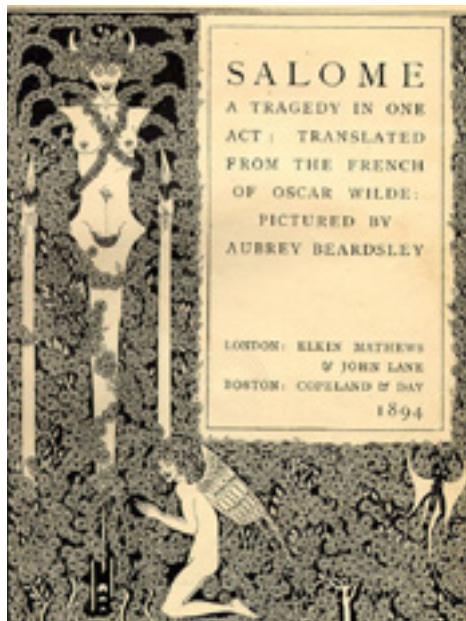


Ilustracja 8. Okładka pierwszego wydania *Salome* Oscara Wilde'a (angielski przekład) oraz montaż ze zdjęciem *Audrey Hepburn* zrobionym przez Jacka Cardiffa (1956, zbliżenie)

⁸ Dane z 2015 roku. 29 czerwca 2020 roku proporcja nie uległa znacznej zmianie: *Aubrey* ma 112 milionów odsłon, podczas gdy *Audrey* osiąga liczbę 269 milionów.

⁹ Martin L. West, *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts* (Stuttgart: Teubner, 1973), 22. Warto zwrócić uwagę, iż liczba odsłon rzadziej występującego w Google imienia (*Aubrey*) nie daje podstaw do określenia tej formy jako niezwyklej.

Trzymając się jednak istoty sprawy, nie można pominąć faktu, że okładka pierwszego wydania *Os Degraus do Parnaso* będąca pastiszem pierwszego angielskiego wydania *Salome* przedstawia hermafrodytyczną postać (il. 9 i 10), którą należy wziąć pod uwagę w kontekście płciowej zmiany imienia Beardsleya. Aspekt ten może nam pomóc odpowiedzieć na pytanie o to, w jakim stopniu pisarstwo Lourenço jest istotnie referencyjne, i dopracować zasadę drugą: czy oczekuje się od tekstu, by był w pełni referencyjny? Choć odpowiedź brzmi „tak”, oczekiwania te kolidują z występującymi w tekstach nieścisłościami, które zdają się jednakowoż potwierdzać sympatię Lourenço do takich tematów, jak duchy, sobowtóry i halucynacje.



Ilustracje 9 i 10. Okładki *Salome* Oscara Wilde'a (angielski przekład) oraz *Os Degraus do Parnaso* M.S. Lourenço (pierwsze wydanie)

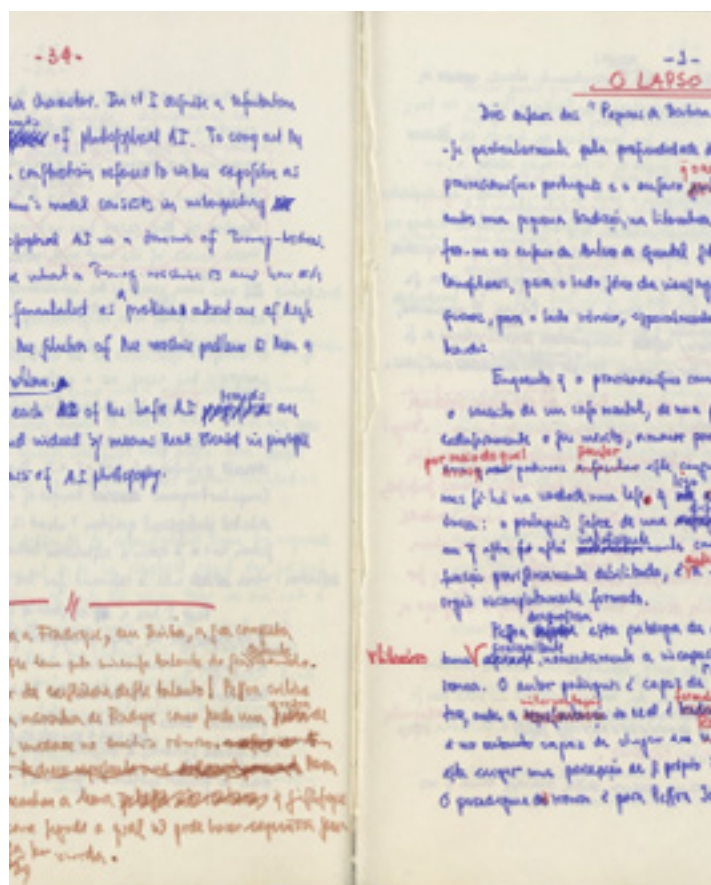
Następne reguły są innego rodzaju, ponieważ dotyczą gry w obrębie dokumentu. Jeśli chodzi o tę sferę, nie obowiązuje w niej ani jedna zasada dotycząca gramatyki czy referencyjności, zwłaszcza że nie ma tu żadnych zewnętrznych kryteriów wymuszających na pisarzu podjęcie konkretnych decyzji odnośnie do rozkładu strony, narzędzi pisarskich, sposobów adnotacji itd. Do pewnego stopnia reguły dokumentu, z pewnością silniej niż reguły tekstowe, zależą od indywidualnych zwyczajów pisarza. Biorąc pod uwagę ten aspekt, pragnę najpierw przedstawić charakter notatnika *Harmonielehre*, na którym od tego momentu zamierzam się skupić.

H to notatnik formatu A4, którego zawartość nie zostaje w pełni oddana przez przyklejoną na okładce naklejkę z napisem: *Harmonielehre* | III | *Skizzen*. Powinien liczyć 100 kartek, ale pominiawszy wklejki, pozostaje ich tylko 94. Treść notatnika, na pierwszy rzut oka, złożona jest z trzech części: 1) obserwacje o harmonii w muzyce oraz, równie z tym tematem związane, uwagi dotyczące *Stufentheorie* (teorii stopni skali); 2) esej filozoficzny *Innsbrucker Vortrag*, dotyczący natury rozumienia, zapowiedziany słowem *Skizzen* ('szkice') na naklejce, pierwotnie napisany w języku niemieckim (strony od 1 do 4) i przetłumaczony na angielski od ostatniego akapitu strony czwartej do strony trzydziestej czwartej; 3) wersje pierwszych dziewięciu esejów zawartych w *Os Degraus do Parnaso* – każda z nich z własną paginacją; pozostałe strony notatnika są niewykorzystane.

Konkretne daty pojawiają się głównie w pierwszej części notatnika, począwszy od 31 grudnia 1983 roku do 3 lutego 1984. Jesliby przyjąć za prawdopodobne, iż wersje esejów składających się na

Os Degraus do Parnaso były napisane na krótko przed ich publikacją w gazecie, to ostatnia część notatnika powstała być może pomiędzy 27 stycznia 1989 roku (kiedy pierwszy esej został opublikowany) a jakimś czasem przed 31 marca (kiedy wyszedł ostatni esej z *H*).

Nie ulega wątpliwości, że fragment pierwszej części notatnika jest oparty na lekturach drugiego tomu książki *Die Musikausbildung* Ericha Wolfa zatytułowanego *Harmonielehre* (por. w szczególności s. 63 i następne). Kopia tej książki znalazła się w bibliotece Lourenço, a obecnie znajduje się na Wydziale Literaturoznawstwa Uniwersytetu Lizbońskiego. Tytułowa strona tego egzemplarza podaje następującą adnotację: „M.S. Lourenço | Innsbruck – 1983”; datę tę można odnieść do faktu korzystania z notatnika pod koniec roku 1983. Nie ulega również wątpliwości, że drugi fragment części pierwszej zawiera spostrzeżenia poczynione po przeczytaniu *Harmonielehre* Arnolda Schönberga (kopia książki nabytej w 1984 roku także znajduje się w bibliotece Lourenço)¹⁰. Esaj filozoficzny w części drugiej natomiast to szkic wykładu na temat mechanistycznych modeli w filozofii świadomości wygłoszonego przez Lourenço w Institut für philosophische Forschung und interdisziplinären Dialog, Innsbruck 1988. Zmieniona wersja tej pracy została wydana jako *Modelos mecânicos na filosofia da consciência* w numerze szóstym czasopisma „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo”¹¹.



Ilustracja 11.
Notatnik *H*,
skrawki kart
między 56v i 57r

¹⁰Erich Wolf, *Die Musikausbildung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1979) (Biblioteka na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Wydział Literaturoznawstwa Uniwersytetu Lizbońskiego], ULFL119584, A 15-MSL); Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (Wiedeń: Universal, [1966]) (Biblioteka na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, ULFL121192, A 72-MSL).

¹¹M. S. Lourenço, *Modelos mecânicos na filosofia da consciência*, „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo. Wittgenstein, a linguagem e a filosofia”, nr 6 (1991), 49-80.

Szkice umieszczone po eseju filozoficznym w sekcji drugiej notatnika *H*, wchodzące w skład *Os Degraus do Parnaso*, występują kolejno po sobie w układzie, który od eseju drugiego do dziesiątego odpowiada sekwencji publikacji w gazecie, a później strukturze rozdziałów w pierwszym wydaniu książkowym. W notatniku brak eseju pierwszego z *Os Degraus do Parnaso*. Należy jednak zaznaczyć, że w miejscu poprzedzającym pierwszy zapisany w notatniku esej, między 56 *verso* a 57 *recto*, dostrzec można pozostałości po kilku wyciętych stronach (il. 11). Na podstawie tych skrawków można ustalić, iż cztery kartki zostały usunięte: trzy z nich zawierały pierwszy esej *Os Degraus do Parnaso* (przeważnie każdy szkic tyle zajmuje), a pozostała kartka prawdopodobnie ogólny tytuł serii (jak w notatniku *N*, f. 36r).

Celowa wydaje się, po pobieżnym opisie notatnika *H*, próba wyróżnienia etapów procesu twórczego, które te teksty przechodziły. Skoro każdy esej, rozpoczynający się zawsze na nieparzystej stronie i zajmujący zwykle pięć stron, był zapisany kolorowymi flamastrami, to obserwacja porządku, w jakim owe kolory po sobie następują, jest kluczowa do uzyskania ogólnego spojrzenia na proces twórczy. Dlatego zasadne jest wymienienie kilku mniej lub bardziej aktualnych cech procesu pisania i wprowadzania zmian do szkiców w notatniku:

1. Niemalże wszystkie narzędzia pisarskie zostały bezrefleksyjnie wykorzystane w procesie pisania i wprowadzania zmian.
2. Kolor pierwszego akapitu jest prawie zawsze niebieski.
3. Każdy kolor użyty na danym etapie pisania stosowany jest przy mniej lub bardziej rozbudowanych sekwencjach tekstowych, zawierających od co najmniej kilku słów do kilku akapitów.
4. W każdej sekwencji zmiany nanoszone są zazwyczaj nie więcej niż dwoma kolorowymi markerami innymi niż te, które zostały użyte do pisania tekstu.
5. Kolor markerów do nanoszenia poprawek jest często taki sam jak kolor użyty do pisania następnych fragmentów.
6. Jeśli w tej samej sekwencji tekstowej korekta robiona jest przy użyciu dwóch markerów, jeden z nich jest zawsze czerwony.
7. Tytuły, zapisane na czerwono, są zawsze umieszczone na górze pierwszej strony każdego eseju. Na ogół wypełniają one przestrzeń dostępną po zapisie numeru strony i przed pierwszą linią tekstu.

Tych siedem wstępnych obserwacji może służyć jako baza do próbnego rozpoznania reguł, biorąc pod uwagę związek między informacją przestrzenną a zmianami przyrządów piśmieniowych. Im wyraźniej zarysowany związek, tym jesteśmy bliżej rozpoznania reguły; im bardziej rozmyty – tym dalej.

Skoro tytuł znajduje się zawsze na górze nieparzystej strony, przed pierwszym akapitem, i jest zawsze zapisany na czerwono, istnieje – poza regułą dotyczącą umieszczenia – zasada łącząca funkcję tytułu z kolorem czerwonym.

W odniesieniu do pierwszego akapitu rzecz wygląda inaczej. W ośmiu z dziewięciu esejów akapit ten ma kolor niebieski. Jedyny wyjątek od potencjalnej reguły, która wyznacza kolor niebieski jako przynależny pierwszemu akapitowi, stanowi esej poświęcony *Salome* – gdzie początkowy ustęp został zapisany czerwonym flamastrem. Niebieski pisak pełni funkcję inicjującą w ramach reguł dokumentu, to znaczy wygląda na arbitralną, mającą znaczenie dla tekstu, decyzję, odstępstwo od tej zasady przy użyciu czerwonego markera

właśnie w *Salome* wydaje się motywowane tematyką szkicu. Wystarczy przypomnieć sobie relację Vincenta O'Sullivan na temat genezy sztuki Oscara Wilde'a: po tym, jak Wilde zaczął tworzyć w swojej paryskiej kwaterze, przerwał pisanie, by odwiedzić Grand Café, „gdzie poinformował przewodniczącego orkiestry, «piszę sztukę o kobiecie tańczącej boso w krwi mężczyzny, którego pragnęła i zabiła»”¹². Tak minimalistyczny opis sztuki sugeruje, iż miała ona wywołać mocne, barwne wrażenie, skojarzone z kolorem czerwonym. Jeśli założenie to okaże się słuszne, można sformułować regułę dotyczącą wykluczenia bądź wykorzystania koloru innego niż niebieski w pierwszym paragrafie. Mimo iż zasadę można właściwie ująć dopiero po należytym uwzględnieniu dowodów z notatnika *N*, proponuję uwzględnić rozwiązanie z wykorzystaniem innego koloru: pierwszy akapit jest zawsze niebieski lub w innym kolorze, gdy jest to umotywowane.

Na koniec obserwacja dotycząca etapów procesu pisania i wprowadzania zmian. To trzeci i ostatni przypadek, który tu przywołuję, i jest on najtrudniejszy do uchwycenia, do opisanie, a jego analiza, przez wzgląd na liczbę występujących zmiennych, nie prowadzi w prosty sposób do wygenerowania reguły. W przeciwieństwie do pierwszego i drugiego przypadku (tytułu i rozpoczynającego akapitu) mamy tu do czynienia z fragmentem nie w pozycji poprzedzającej tekst główny, ale raczej w pozycji relatywnej: przed i po czymś. I dalej: nie występuje żaden wyraźnie dominujący kolor podobny do niebieskiego w pierwszym akapicie; nie jest ustalona długość, na jakiej obowiązuje poszczególny kolor; przez to, że kolor nanoszenia zmian często pokrywa się z kolorem pisania użytym jeden albo dwa fragmenty niżej, istnieje pewne materialne połączenie pomiędzy dwoma etapami tworzenia, ale nie wiadomo, który z nich będzie pierwszy (nanoszenie zmian na fragment poprzedni czy pisanie następnego fragmentu)¹³. Biorąc pod uwagę narzędzie, które w większości wypadków pełni podwójną funkcję: służy zarówno do pisania, jak i do nanoszenia zmian, nie jesteśmy w stanie zdecydować, czy zmiany nanosi się, powiedzmy, zaraz po pierwszej próbie pisania, czy dopiero podczas korekty¹⁴.

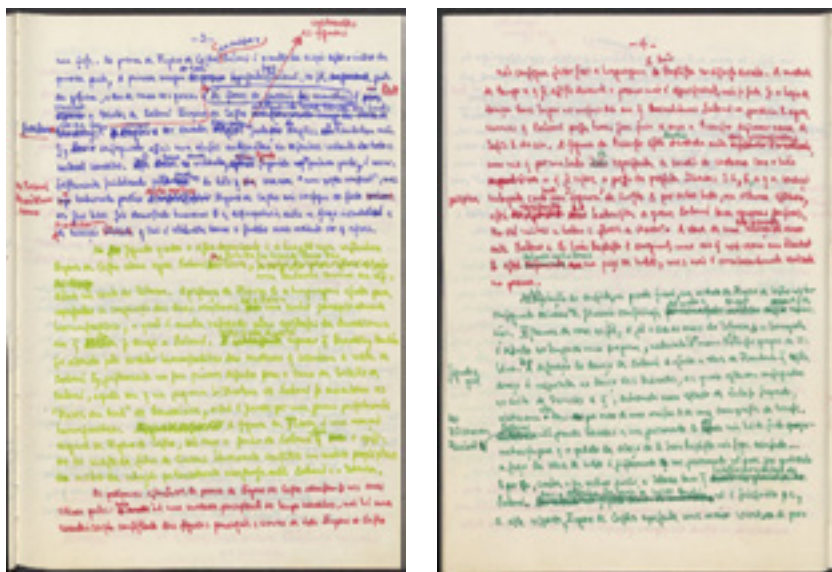
Brak odpowiedzi nie stoi jednak na przeszkodzie, by obserwator mógł dostrzec choć zarys idealnego, powiedzmy, *modus scribendi* Lourenço: pisarz zapisuje ciąg tekstowy A i poprawia go niezwłocznie; zmienia narzędzie do pisania, koryguje ponownie fragment i zapisuje kolejny ciąg B, poprawiając go niezwłocznie; zmienia narzędzie, koryguje ciąg B i zapisuje C, poprawia niezwłocznie itd., itd. Schemat tego działania wyglądałby: A | ApB | ApBpC | BpCpD...

Dla przykładu w eseju *Salome* akapit pierwszy na stronie trzeciej zapisany jest jasnozielonym flamastrem z kilkoma naniesionymi na czerwono poprawkami; czerwony jest kolorem następnego akapitu, który kończy się na górze kolejnej strony; niektóre poprawki zostały naniesione innym zielonym markerem, którym zapisano także następny akapit (il. 12).

¹²William Tydeman, Steven Price, *Wilde. Salome* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 16.

¹³Teraz mamy podstawę do tego, by myśleć, że nanoszenie zmian odbywa się przed pisaniem nowego fragmentu (por. João Dionísio, Carlota Pimenta, *The Stages of Composition of Os Degraus do Parnaso, by M.S. Lourenço* [w przygotowaniu]).

¹⁴Wszystko to są pytania bez definitywnych odpowiedzi, podważające podejście oparte na znacznikach, które stara się oddać sprawiedliwość genetycznemu podejściu do procesu pisania.



Ilustracja 12.
Notatnik H,
77r-77v.

Ta metoda „krok po kroku” wskazuje, iż procesy pisania i nanoszenia zmian następują po sobie zgodnie z rytmem zmiany koloru markerów, a dopełnia je ogólne korygowanie tekstu, które wykonywane jest czerwonym markerem wprowadzającym także tytuł. Co najważniejsze, Lourenço zdaje się tworzyć w trybie stopniowego postępu, „wstępując krok po kroku” – by użyć słów Fuxa ze wstępu do dzieła *Gradus ad Parnassum* („quā pedetentim tyrones tanquam per scalam scandere, atque ad artis huius adptionem pervenire possent”)¹⁵.

Podsumowując, choć wariacja *in presentia* gra ogromną rolę w genetyce tekstowej, to w analizie tekstu rozumianego jako proces nie bez znaczenia będzie szczegółowe badanie słów i fragmentów szkiców, które nie pojawiają się w wersji opublikowanej. Nieścisłości ortograficzne, trywialne błędy są poprawiane w korekcie redaktorskiej, w wyniku której końcowa wersja tekstu przyjmuje kształt zgodny ze standardami ortograficznymi i zasadami przejrzystości tekstu. W wypadku *Os Degraus do Parnaso* autorstwa Lourenço rezultat takich redakcyjnych standaryzacji powoduje, że zjawiska językowej kontaminacji oraz istotne potknięcia można odkryć jedynie po przejrzeniu ocalałych rękopisów. Dzięki nim czytelnik rozumie materialny wymiar procesu tworzenia, na który składają się użyte przez Lourenço narzędzia do pisania i układ strony stanowiący ramę wstępnych wersji utworu. Sposób, w jaki procesy pisania i wprowadzania zmian wklęają się w teksty tych szkiców, jest analogiczny do pochodzącego z traktatu o harmonii Fuxa stopniowego postępu, który staje się metodą osiągnięcia mistrzostwa w komponowaniu. W świetle powyższego uznanie tekstowych oraz materialnych zmiennych i stałych pozwala na zrozumienie literackiej genezy jako gry, której reguły wymagają ostrożnego rozpoznania.

Przełożyła Izabela Sobczak

¹⁵Oto jak Fux przedstawia swoją pracę na temat komponowania: „prosta metoda, dzięki której nowicjusz stopniowo, krok po kroku, rozwija się, by osiągnąć mistrzostwo w swej sztuce” („a simple method by which the novice can progress gradually step by step to attain mastery in this art”; za ang. tłum.: Johann Joseph Fux, *The study of counterpoint* [z J.J. Fux’s *Gradus ad Parnassum*], wydanie poprawione, tłum Alfred Mann, współpraca John Edmunds (New York, London: W.W. Norton & Company, 1971), 17.

Bibliografia

- Dionísio, João, Pimenta, Carlota. *The Stages of Composition of Os Degraus do Parnaso, by M.S. Lourenço* (w przygotowaniu).
- Ferrer, Daniel. *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.
- Fux, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Texte original intégral. Wprowadzenie, tłumaczenie i przypisy przez Jean-Philippe Navarre. Sprimont: Pierre Mardaga, 2000.
- . *The study of counterpoint* [z J.J. Fux's *Gradus ad Parnassum*]. Wydanie poprawione. Przetłumaczone przez Alfred Mann ze współpracą John Edmunds. New York, London: W.W. Norton & Company, 1971.
- Grésillon, Almuth. *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris: PUF, 2016 [1994].
- . „Les variantes de manuscrits: critères et degrés de pertinence”. W *La publication des manuscrits inédits*. Zredagowane przez Louis Hay i Winfried Woessler, 179–189. Berne: Peter Lang, 1979.
- Grésillon, Almuth, Lebrave, Jean-Louis. „Linguistique et génétique des textes: un décalogue”, 37–49. W *Le français moderne: numéro special. Tendances actuelles de la linguistique française*. Paris: CILF, 2008, <https://tinyurl.com/y2ebqgmt> (dostęp: 15.06.2020).
- Lourenço, Frederico. *Pode um desejo imenso*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- Lourenço, M.S. „Before the Barbarians”. W *A Revisionary History of Portuguese Literature*. Zredagowany przez Miguel Tamen i Helena C. Buescu, 124–141. New York, London: Garland, 1999.
- . „Brennende Schlaflosigkeit in Innsbruck”. Przetłumaczone przez Erwin Koller. *Literatur und Kritik* 353–354 (2001): 64–68.
- . *Harmonielehre | III | Skizzen*. (Notatnik z prywatnej kolekcji). 1983–1989.
- . *Modelos mecânicos na filosofia da consciência*, „Crítica. Revista do Pensamento Contemporâneo. Wittgenstein, a linguagem e a filosofia”, nr 6 (1991), 49–80.
- . *Notizbuch | Ab | Sommersemester 1984*. (Notatnik z prywatnej kolekcji). 1984–1989.
- . *O Caminho dos Pisões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- . Rubryka „Os Degraus do Parnaso”. *O Independente*, 1989.
- . *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: O Independente, 1991.
- . *Os Degraus do Parnaso*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
- Tydemann, William, Price, Steven. *Wilde. Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- West, Martin L. *Textual Criticism and Editorial Technique Applicable to Greek and Latin texts*. Stuttgart: Teubner, 1973.
- Wittgenstein, Ludwig. *Dociekania filozoficzne*. Przełożył, wstępem poprzedził i przypisami opatrzył Bogusław Wolniewicz. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000.

SŁOWA KLUCZOWE:

geneza tekstu

wariacja

materialność tekstu

PRZYPADKOWOŚĆ

ABSTRAKT:

Artykuł, zainspirowany poglądami Daniela Ferrera na genetyczną wariację jako proces zbudowany z wielu powiązań, a nie serię wolnych operacji podporządkowanych innym operacjom, przedstawia literacką genezę jako grę wariacji. Reguły gry można jedynie wstępnie rozpoznać po zidentyfikowaniu jej składników wynikających z tekstu i dokumentu. W artykule szczególną uwagę poświęcam analizie wariacji *in absentia*, czyli sytuacji, w której choć zapisana jest tylko jedna wersja tekstu, można zestawiać ją z wersją, która będzie bliższa czytelnikowi (bądź bardziej oczekiwana). Wariacja *in absentia* jest istotna dla analizy zarówno tekstowych, jak i materialnych aspektów procesu pisania (np. zmiany układu na stronie, zmiany długopisu, zastąpienia pomocy pisarskich). W artykule śledzę ten rodzaj wariacji na podstawie szkiców *Os Degraus do Parnaso* (*Stopnie na Parnas*), kolekcji esejów wszechstronnego pisarza i analitycznego filozofa M.S. Lourenço (1936–2009). Dokładna interpretacja tekstowych oraz materialnych stałych i zmiennych, w zakresie pisowni i użycia narzędzi pisania, prowadzi do wniosku, że przypadki w tekście (elementy, które według W.W. Grega wpływają jedynie na formalną prezentację) nie są zawsze przypadkowe w genezie literackiej.

NOTA O AUTORZE:

João Dionísio – wykładowca na Wydziale Literaturoznawstwa (Uniwersytet Lizboński), gdzie w latach 2010–2013 kierował kursem krytyki tekstu. Pracuje w Centrum Lingwistyki Uniwersytetu Lizbońskiego (CLUL) jako członek grupy filologicznej, a swoje badania koncentruje na nauce o tekście. Przygotował elektroniczne wydanie należącego do kanonu literatury portugalskiej, średniowiecznego dzieła *Dobry doradca* [*Leal Conselheiro*] (<http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/IbrAmerTxt.LealConsellIntro>), a także opracował trzy tomy krytycznych wydań dzieł Fernando Pessoa (1993, 1997 i 2004). Koordynował inwentaryzację dokumentów M.S. Lourenço (przechowywanych w Bibliotece Narodowej Portugalii). W latach 2013–2016 był prezesem European Society for Textual Scholarship.

Engramy ciała: poetyka notek bólowych zachowanych w archiwum Aleksandra Wata

Michalina Kmiecik

ORCID: 0000-0003-0118-3657

Doświadczenie archiwum to przede wszystkim doświadczenie gatunkowej niejednorodności i splątania. Uporządkowanie i skatalogowanie wszystkich form tekstowej obecności wydaje się zadaniem niemożliwym do wykonania¹. Archiwum Aleksandra Wata, o którym będzie mowa, bardzo jaskrawo i radykalnie potwierdza tę tezę. I choć w roku 2010 zostało ono na nowo ułożone, a biblioteka Beinecke dołożyła wszelkich starań, by spuścizna Wata jawiła się w sposób jak najbardziej przejrzysty, wciąż – obcując z zachowanymi tam pudłami i teczkami – mamy wrażenie, że natykamy się na maszynopisy i rękopisy podzielone. Wiele kartek zostało przez pisarza (lub Olę Watową) ponumerowanych, jednak zawartość teczek poświadcza, iż części stron brakuje lub znajdują się w zupełnie innym miejscu. Dostajemy do rąk korpus rozczłonkowany, wewnętrznie porwany, niespójny. Jednocześnie owa skłonność archiwum do rozpraszenia się, wytwarzania przestrzeni atopicznego nieukorzenia, zdaje się idealnie pasować do charakteru Watowskiego zapisywania. Ma on bowiem tendencję do tworzenia swoich notesów, zapisków z drobnych fragmentów: niektóre z nich opatruje datą (ale często jedynie dzienną, bez podania roku), inne pozostawia jako luźne notatki. Niektóre stronic zapisuje wielokrotnie – znajdziemy na nich i szkice wierszy, i adresy bibliograficzne, i uwagi dotyczące stanu zdrowia.

Wszystkie teksty w notatnikach zachowały się w formie – jak stwierdzał Wat w zapisie z Kaiser Hospital z 11 września 1964 roku – „urwanej i żadnej (pozbawionej swego kształtu u i wolumeni postaci, którym wypełniłem setki kartek stronic karteluszków swistków, bez pożytku, nie do odcyfrowania dniekdedy nawet śla mnie samego”². Już sam cytowany fragment – pełen błędów literowych i skła-

¹ Na temat teorii archiwów oraz doświadczenia ich lektury zob. m.in. Jacques Derrida, *Gorączka archiwów*, tłum. Jakub Momro (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016); Mateusz Antoniuk, „Proces tekstotwórczy jako najpiękniejszy przedmiot badań, którego nie ma”, w *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*, red. Mateusz Antoniuk (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 11–26; monograficzny numer „Czasu Kultury” zatytułowany *Archiwum prywatne* (*Czas Kultury* 193, nr 2 [2017]).

² Beinecke Rare Book & Manuscript Library (New Haven), Aleksander Wat Papers (GEN MSS 705), Series II: Writings, Box 28, Folder 662.

dniowych – świadczy o roboczym, plastycznym charakterze tworzonych notatek. Ich „żadna forma” odsyła nas jednak przede wszystkim do stylistycznej miazgi, jaką z pewnością stanowią zapisy Wata – domagają się one zawsze współuczestnictwa, czułego czytelnika, który zrozumie je pomimo wszelkich skaz i niedoskonałości. Jednocześnie ustanawiają także nowe spojrzenie na możliwości genologicznego porządkowania. Z jednej strony – Wat postrzega je jako potencjalne części większych całości i planuje włączać je w rozmaite projekty: autobiografii³, *Rapsodii politycznych* czy powieści o Stalinie, dzienników (z archiwum wyłania się nie tylko idea diariusza, który później zostanie złożony przez Olę Watową w *Dziennik bez samogłosek*, ale także koncepcja dziennika magnetofonowego – niestety zachowało się jedynie kilka kartek, najpewniej przepisanych z taśmy, w Box 32, Folder 743–745). Z drugiej strony – ich „żadność”, brak jasnych reguł tworzenia, mieszanie rozmaitych stylów, urywkowość uniemożliwiają genologiczne porządkowanie, rozumiane jako katalogowanie. Wyjściem z tej sprzeczności, a także propozycją, która ma szansę pomóc rozpoznać sens atopicznych archiwów, pozostaje redefinicja genologii w duchu poststrukturalnym: wydobywająca ideę zbiorów rozmytych, jedynie „pokrewnych” sobie, a nie opartych na zasadzie tożsamościowej. Jak słusznie bowiem zauważa Adam Dziadek, nawiązując do rozpoznań Jacques’a Derridy z *Gorączki archiwów*:

archiwum to kwestia przyszłości. Archiwum jest miejscem tradycji, miejscem, w którym przeszłość kreuje teraźniejszość i przyszłość. To prawda, że wiąże się z odpowiedzialnością (etyka), z odpowiedzialnością za przyszłość, bo to od nas zależy, jaki nadamy kształt temu, co samo archiwum w sobie kryje⁴.

Czytając Watowskie zbiory, nie możemy zanegować ich przynależności do tradycji i historii; poeta bowiem nieustannie upomina się o miejsce dla swoich tekstów, o możliwość ich zaistnienia w przestrzeni kultury. Píše, choć zdaje sobie sprawę z nieczytelności swoich notatek, aby uczynić swój głos słyszalnym, przywrócić sobie poczucie zagrabionej przez chorobę obecności. Jednocześnie nie potrafi swojego idiosynkratycznego doświadczenia, swojej „osobności” wtłoczyć w żadne konkretne ramy: granice genologiczne tekstów Wata pozostają rozmyte. Jak zatem opowiedzieć o radykalnej pojedynczości, zarazem okazując szacunek jej potrzebie przynależności? Przyszłość archiwum nie leży bowiem w zanegowaniu jego porządkującego charakteru i jego potrzeby współtworzenia tradycji. Przyszłość musi być plastyczna.

Archiwum jako konstelacja zbiorów rozmytych

Grzegorz Grochowski w *Pamięci gatunków* przejrzysto rekonstruuje związki poststrukturalnej genologii z koncepcją „pokrewieństwa rodzinnego” Ludwiga Wittgensteina. Jak trafnie konkluduje:

Podstawę przynależności do danego zakresu ma [...] stanowić nieregularny układ zazębiających się relacji między niektórymi składnikami, „skomplikowana siatka zachodzących na siebie i krzyżujących się podobieństw; podobieństw w skali dużej i małej”⁵.

³ O możliwości wpisania niektórych notatek Wata (np. zapisu z Kaiser Hospital) w projekt autobiografii heterotopicznej *Moje więzienia – moje szpitale* pisałam wcześniej – zob. Michalina Kmieciak, „Zapiski z Kaiser Hospital Aleksandra Wata – fragmenty autobiografii heterotopicznej”, *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 67–86.

⁴ Adam Dziadek, „Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2009): 257.

⁵ Grzegorz Grochowski, *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018), 52.

Już przywoływany przez niego cytat z *Dociekań filozoficznych* obrazuje, iż gatunki działają na wzór siatki nakładających się na siebie cech czy wyznaczników. Każdy tekst może stykać się z rozmaitymi jej nitkami, elastycznie zmieniając swoje położenie w obrębie pola relacji. Moglibyśmy więc powiedzieć za Stanisławem Balbusem, że współcześnie – mając do czynienia z ogromem tekstów celowo przełamujących tradycyjne schematy gatunkowe – powinniśmy odejść od genologii w ujęciu taksonomicznym i zajmować się generowanym w jej ramach

zróżnicowanym **polem genologicznych odniesień**, odniesień na ogół wielowartościowych, tak jak właśnie wielowartościowe, wieloaspektowe i niejednoznaczne – a przez to zmierzające ku samolikwidacji – **wydają się** dziś wielu teoretykom literatury gatunkowe kwalifikacje. Gatunek literacki danego „hipertekstu” nie ma w takim ujęciu żadnego „obowiązku” realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu – choćby i w sensie **negatywnym** [...]. Musi natomiast – na różne sposoby – **wskazywać** na rozmaite punkty genologicznych odniesień. Rzecz w tym, że owych punktów może być wiele i nie muszą one bynajmniej pozostawać ze sobą w stosunkach komplementarnych uzgodnień⁶.

Pożyczona od Gérarda Genette’a „architekstualność” służy Balbusowi do wyodrębnienia pola, w którym każdy tekst staje się modyfikowalnym **prototypem** gatunku, wykorzystującym do zbudowania swojej struktury różne (niekiedy sprzeczne) elementy zaczerpnięte z tradycji. Genologia okazuje się tym samym pewną wariacją na temat teorii intertekstualności.

W ujęciu poststrukturalnym analizowanym przez Grochowskiego do głosu dochodzi jeszcze jeden element – przygodność. Wittgensteinowskie „pokrewieństwo rodzinne” zakłada bowiem, iż istotą wszelkiego porządkowania będzie stopień podobieństwa ujawniający się przez umieszczanie egzemplarza w coraz to nowych konfiguracjach i kontekstach.

Porządkowanie według podobieństw ma więc charakter dynamiczny i – zależnie od przyjętej perspektywy – pozwala wyodrębniać różne zbiory, **pozbawione trwałego umiejscowienia** [...]. Podobieństwa ułatwiają zbliżanie i grupowanie obiektów, ale nie mogą służyć ich systematyzacji, gdyż nie nawiązują przejrzystych stosunków podrzędności i nie tworzą trwałych układów pojęciowych. Nie są miarami obiektywnego ładu, lecz przygodnymi efektami porządkowania zjawisk. Ich operacyjnym walorem jest znaczna **plastyczność**, dzięki której mogą być na bieżąco dopasowywane do przyjętych założeń i celów⁷.

W cytowanym fragmencie uwagę przykuwa brak stabilnego umiejscowienia analizowanych egzemplarzy i samych zbiorów. On właśnie wydaje się najściślej przylegać do przypadku Watowskiego archiwum. Znajdziemy w nim teksty, które – w zależności od przyjętych zasad porządkowania lub obranej perspektywy badawczej – będziemy mogli usytuować w różnych gatunkowych zbiorach. Najlepszym przykładem mogą być notatki z Kaiser Hospital: datowanie, a także wielość osobistych, biograficznych odniesień wskazują na ich *quasi*-dziennikowy charakter; zarazem lektura całego fragmentu dowodzi, że tekst powstaje z perspektywy czasu (nabiera zatem wymiaru pamiętnikarskiego, a nie dziennikowego). Po bliższej analizie znajdziemy w notatkach elementy autofikcji literackiej⁸, podającej w wątpliwość rzetelność faktograficzną zapisu Wata i zbliżającej go

⁶ Stanisław Balbus, „Zagłada gatunków”, *Teksty Drugie* 59, nr 6 (1999): 34.

⁷ Grochowski, *Pamięć gatunków*, 55–56 (podkr. – M.K.).

⁸ Zob. Anna Turczyn, „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”, *Teksty Drugie*, nr 1-2 (2007): 204–211.

do ustanowienia w tekście podmiotowości sylleptycznej⁹: rozdwojonej między kreacją groteskowego świata przedstawionego zaludnionego zamaskowanymi postaciami a próbą podzielenia się doświadczeniem odosobnienia w szpitalnej heterotopii. Przemieszczenie, którego dokonamy, pozwala nam zaobserwować przygodność genologicznego porządku, zmieniającego się dynamicznie wraz z lekturą konkretnych zapisów. Jednocześnie okazuje się, że pozbawione miejsca, atopiczne fragmenty kwestionują mocne osadzenie gatunków: ich granice zostają rozmyte, nie sposób wytworzyć ich jasnych definicji. Notatki z Kaisera – żeby pozostać przy jednym przykładzie – są bowiem zarówno dziennikiem, pamiętnikiem, autobiografią, jak i opowiadaniem posługującym się elementami fikcji. A przynajmniej każdą z tych rzeczy w dowolnym momencie mogą się stać.

Teksty archiwalne domagają się zatem „testowania w różnych kontekstach”¹⁰ i „szerzą się przez krzyżowanie”¹¹; podejmują grę z tradycyjnymi gatunkami, tworząc hybrydy, a jednocześnie zmierzają w stronę realizacji tradycyjnych wyznaczników. Tekst jest zawsze plastyczny: ma swoje ograniczenia, ramy, mieści się w ryzach (na ryzach papieru), a zarazem ma „zdolność [...] do deformacji, do przeobrażenia i rozsądzania jego [...] pierwotnej formy”¹². Jest zatem reprezentantem gatunku i odciskiem indywidualnej podmiotowości, konwencją i idiomem, engramem świata i engramem ciała, gatunkiem i antygatunkiem. Jego przynależność zawsze się stopniuje, nigdy – jest.

Archiwum możemy zatem scharakteryzować jako miejsce niejako predestynowane do generowania **gatunków plastycznych**, dających się osadzić jedynie w **zbiorach rozmytych**, o upłynnionych granicach. Obecna w genologii lingwistycznej kategoria zbioru rozmytego, zapożyczona z teorii matematycznej Lotfiego A. Zadeha, jasno i klarownie pozwala na nowo zdefiniować taksonomiczne możliwości genologii¹³. Jak bowiem dowodzi Ernest Januszewski:

Dotychczas powszechnie przyjmowano, że dany element albo należy do zbioru, albo nie. U Zadeha dany element może należeć do zbioru w większym lub mniejszym stopniu, a zatem granice zbioru stają się niejako rozmyte. [...]

Stworzona przez Zadeha teoria zbiorów rozmytych ma za zadanie dostarczyć narzędzi do takiego ujęcia zjawisk niejasnych i niekompletnych, aby znikła potrzeba ich sprecyzowania, zwłaszcza że często jest to po prostu niemożliwe¹⁴.

Teksty archiwalne nie wpisują się w definicję żadnego gatunku. Ich niejednokrotnie przed-tekstowa, brulionowa forma staje się polem samookreślenia, testowania (zgodnie z ideą Wittgensteina) rozmaitych konwencji. Są częścią zbiorów gatunkowych tylko w **pewnym stopniu**, a ich tożsamość na zawsze musi pozostać „niejasna i niekompletna”. Praca atopii polega bowiem na od-tożsamieniu, od-korzenieniu, ale także na byciu pod-różnym: równocześnie obecnym pod róż-

⁹ Zob. Ryszard Nycz, „Tropy «ja»: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”, *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 22–26.

¹⁰ Grochowski, *Pamięć gatunków*, 62.

¹¹ Grochowski, 61.

¹² Catherine Malabou, *Plastyczność u zmięczeniu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*, tłum. Piotr Skalski (Warszawa: PWN, 2018), 28.

¹³ Zob. Bożena Witosz, *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005), 99–111.

¹⁴ Ernest Januszewski, „Logiczne i filozoficzne problemy związane z logiką rozmytą”, *Roczniki Filozoficzne* 55, nr 1 (2007): 109.

nymi adresami, w kilku zbiorach. Nomadyzm gatunkowy tekstu archiwalnego nie oznacza zatem przesuwania go z jednej „szufladki” do drugiej, porzucania kolejnych możliwości gatunkowego przyporządkowania. Sytuuje go raczej w szarej strefie rozmytego zbioru, z której ma on szansę również umykać w stronę takiego czy innego rozwiązania.

Notka bólowa jako engram ciała

Fragmentaryczne, urwane i żadne teksty, o których tu mowa, poszukują zatem swych przygodnych usytuowań w różnych miejscach, a skoro są wszędzie – nigdzie nie możemy ich przydzielić i odnaleźć. Paradoks ten wynika nie tylko z ich trudnej do scharakteryzowania formy (często niemającej wyrazistych cech dystynktywnych), ale także z poczucia ich każdorazowej osobności.

Przyglądając się notesom Wata w archiwum Beinecke Library, odnosiłam wrażenie, że są one wewnętrznie niespójne. Pisarz sporządzał w nich notatki bardzo różnego rodzaju. Niektóre z nich zaś opatrywał datami na wzór zapisów dziennikowych. Podczas kwerend szukałam akurat fragmentów, które teoretycznie mogłyby współtworzyć widmowy korpus *Dziennika bez samogłosek*, zatem wyłanianie się z notesów urywków *quasi*-dziennikowych traktowałam jako dobrą monetę. Jednocześnie noty – choć wpisują się oczywiście w większą całość diarystycznych przedsięwzięć Wata – kreują przecież zupełnie inny korpus: rozproszonych **notek bólowych**, w których pisarz dokonuje skrótovej transkrypcji swoich doświadczeń chorobowych. Temat spajający te drobne teksty – choroba – zmusza do zastanowienia się nad ich formalnym i genologicznym pokrewieństwem. Nawet jeśli możemy je traktować jako noty dziennikowe, funkcjonują one także jako ich pewien specyficzny rodzaj, korzystając z form narracji zmedykalizowanej (a więc obecnej w pisarstwie patograficznym¹⁵), a także lirycznej czy – niekiedy, za sprawą zwrotów do adresata – modlitewno-epistolarnej.

Stanowią zatem materiał do refleksji genologicznej (testując rozmaite zbiory rozmyte), a równocześnie jawią się jako odciski realnego, somatycznego doświadczenia: swoiste engramy piszącego ciała. Jean-Luc Nancy w *Corpusie* pisze:

„Ciała zapisane” – ponacinane, wyżłobione, wytatuowane, poranione – są ciałami drogocennymi, dlatego zabezpiecza się je i starannie przechowuje tak, jak kody, do których stanowią one dumne engramy. [...] Oto droga, którą należy pójść najpierw – rozpisanie naszego ciała. [...] pozostała po nim jedynie kreska pisma rozpisywanego w sobie samym, nieskończona linia, która biegnie równo z tym, co przełamane, rozdzielone pośród natłoku ciał – linia podziału, odcinająca wszystkie należne jej miejsca: punkty styku, dotknięcia, przecięcia, dyslokacje¹⁶.

Ciało może stać się engramem nie tylko przez znakowanie na skórze, ale także dzięki roz-pisaniu go, przekształceniu w rzeczywistość znakową. Pisanie staje się tu formą ekskrypcji somy w tekst i – tym samym – momentem, w którym tekst wykracza w poza-tekst, w świat doświadczenia. Zetknięcie skóry podmiotu (odczuwanej, w wypadku Wata palącej, niepozwalającej o so-

¹⁵Więcej na temat pisarstwa patograficznego i samego zjawiska literackich patografii zob. Iwona Boruszkowska, *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016) oraz Iwona Boruszkowska, *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018).

¹⁶Jean-Luc Nancy, *Corpus*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002), 13–14.

bie zapomnieć) ze skórą tekstu (jego tkanką językową, brzmieniową, składniową, uwzględniającą rytm myślenia i oddechu) pozwala zarazem na ich rozdzielenie i jedyną możliwą bliskość.

Gatunkiem, który daje szansę na owo zetknięcie w obcości, w którym ciało piszące ma szansę ujawnić swoją egoiczność oraz niepowtarzalność, jest właśnie efemeryczna i przygodna notka bólowa. Stanowi ona bowiem ślad pamięciowy (ale zapisany niejako fizjologicznie, w samej tkance językowej tekstu) doświadczenia somatycznego. „Ja” ujawnia się w niej jako „odmiana pojedynczego miejsca, sfałdowanie lub gra”¹⁷ – opowiada bowiem w formie najintymniejszej (osobistego dziennika nieprzeznaczonego do druku) o nieprzekazywalnym i niepodzielnym bólu, jaki przeżywa. Jednocześnie swój przypadek opisuje niejako „z zewnątrz” – jako przypadek, *casus* właśnie – przesycając swoją narrację terminami medycznymi (nazwami leków, wyliczeniem dawek). Jak pisze Nancy: „*Ego sum* tym wgięciem lokalnej odmienności, za każdym razem takiej a takiej; zdarzającej się tylko raz (ile razy jeszcze w tym «jednym» razie? ile artykulacji w tej «jednej»?), a nawet jestem tym akcentem, tym **tonem**”¹⁸. Notka bólowa traktuje o doświadczeniu powtarzalnym (ból towarzyszy Watowi bezustannie, a procedury zażywania leków są zawsze do siebie zbliżone), ale każdorazowo innym (odpowiedź ciała zawsze pozostaje odmienna, niemożliwa do naśladowania). Zatem notki będą do siebie podobne w formie (ustanawiając gatunek), a zarazem w każdej dostrzeżemy inny engram, ślad innego zdarzenia. Derridiańskie „za-każdym-razem-tylko-jeden-raz”¹⁹ opisuje najlepiej tę paradoksalną sytuację przynależności i nowości.

W niniejszym tekście nie sposób zaprezentować całego spektrum notatek Wata, których pokrewieństwo z notką bólową byłoby widoczne. Chciałabym jednak, analizując przykładowy fragment z notesu prowadzonego w latach 60., pochodzący z dnia 8 grudnia, pokazać, w jaki sposób doświadczenie bólowe ma szansę odcisnąć się w języku, pozostawiając w nim nieusuwalny ślad.

8/12

Oto ogólna zasada: każdy wiersz, a więc wszelki wiersz, staje na straży zapisu jakiejś daty, tej określonej daty, na przykład „20 stycznia”. Ale, na przekór prawu, przykład pozostaje niezastępowalny. Tym, co musi zostać przynależne straży, inaczej mówiąc – prawdzie każdego wiersza, jest właśnie sama niezastępowalność: przykład daje przykład tylko wtedy, gdy nie może go zastąpić żaden inny. Ale już tym samym daje on przykład, i to jedyny, jaki można dać – że jest jedyny²⁰.

W *Szibbolecie dla Paula Celana* Derrida upomina się o datowany wiersz – zanotowany pod swoją własną datą, niepowtarzalny, a zarazem wpisany w koło wiecznie odnawiającego się kalendarza. Wiersz jednocześnie zatem jest nie-i-powtarzalny, zdarza się jako prototyp gatunku. Zasięgu procesu datowania nie powinniśmy jednak ograniczać do liryki – notki z archiwum Wata wpisują się bowiem także w wyobrażenie tekstu datowanego, posiadającego swój „20 stycznia”.

Opatrywanie datą ustanawia ich radykalną pojedynczość, wchodzącą w kolizję z ewidentną powtarzalnością bólowego doznania. Data staje się – zgodnie z ekonomią Derridy – darem²¹,

¹⁷Nancy, 25.

¹⁸Nancy, 26.

¹⁹Jacques Derrida, *Szibbolecie dla Paula Celana*, tłum. Adam Dziadek (Bytom: „FA-art”, 2000), 14.

²⁰Derrida, 9.

²¹Zob. Derrida, 12.

gdyż wyzwala z jednostajności świata choroby, w którym wszystkie dni zlewają się w homogenicznym doświadczeniu cierpienia. Watowskie datowanie potraktować więc należy jako wynurzenie się, wydobywanie konkretnego momentu z uniwersum nieustannego bólu.

Zgodnie z tą ideą chciałabym wyodrębnić spośród innych jedną datę – 8 grudnia – i przeczytać zapisany wówczas fragment:

8/12

Dzisiaj miałem przedsmak śmierci mojej, najlepszej z możliwych. Noc była okropna, wziąłem Eufilinę na noc, było mi tak jakoś wyjątkowo po niej (po 20 już minutach) że wbrew zwyczajowi 15-letniemu ~~zausnąłem~~ bez zwykłych środków usypiających. Coprawda było to 36 godzin po zastrzyku morfiny (+ Papaweriny), którym tym razem podzielał już tak strasznie, że postanowiłem skreślić z mojej farmakopei zastrzyki morfinowe, raz na zawsze (brałem je zresztą b. rzadko, z niechęcią głęboką i z coraz gorszym skutkiem) i wprawiła mnie w stan stałej ~~zim~~ godzinnej senności. Na tym tle Eufilina (przecież pochodna morfiny) w czopku działała tym mocniej, nie tyle euforycznie, ale uspokajała jak nic innego raptownie centralny system nerwowy, niestety już na krótko (1–1½ godziny, a musiałem przestrzegać 4–5 godzinnych przerw, aby jej działanie nie zmalało).

No i obudziłem się o 3ej wyspany, ale z bólami naturalnie. Wziąłem drugą Eufilinę – ale tym razem zamiast usnąć ożywiła mózg, w coraz szybszych obrotach. Co mi się nie układało w głowie. Ale perspektywa dnia jutrzejszego z niespaniem od 3ej przerażała mnie, lęk przed jej konsekwencjami, całą switą bólów, niedowładów, podrażnień, opresji, złowrogich myśli! Więc o 3.10 wziąłem wedle ostatniego rytuału: szklaneczkę Passifloryny + tylko jeden Mogadon. Po ½ godzinie drugi tylko jeden ~~Litrium~~ + Litrium. Mózg pracuje na obrotach, które mnie męczą, ba niszczą, bóle wracają. Więc o 5.30 zdecydowałem się na Nembutal jeden. Bez skutku, niestety. O 6ej drugi Nembutal, ze strachem przed jutrzejszymi konsekwencjami zatrucia. ~~Zasnąłem~~ jak ołów rzucony na dnie wód głębinowych, ~~zausnąłem~~, ~~o-go~~ zatkawszy uszy już o 3ej, szczelnie. O 11 obudziło mnie spojrzenie Oli niemrawej. W strasznym stanie. Bóle moje + silny ból w potylicy + odrętwienie, ~~ple~~ + światłowstręt. Kąpiel. O 13 wziąłem Eufilinę. Znów ~~dosko~~ uspokojenie i bóle i nerwów. Nieomal błogość. Śniadanie na fotelu. Rozmowa normalna. Potem Ola, kochana czuła żona ~~Ola~~ krząta się w łazience. ~~Pi~~ Czytać nie mogę ale dobrze mi w fotelu. Potem bóle powracają. Potem czuję – boleśnie – jak krew stopniowo przestaje krążyć. Drętwienie. Głowa opada na bok, ręka z notatnikiem zwisa, nogi drewnieją, jestem z bólem. Tułów ciężki zsuwa się i śpię/nie śpię. Powieki opadają. I znów mnie budzi z odrętwienia wzrok Oli i jej zaniepokojone pytania. Z trudem, wysiłkiem, wstaję, odwracam głowę, młynkuję rękami, pocieram twarz, zamykam i otwieram powieki, chodzić po pokoju nie mogę: bóle, więc powlokę się na tapczan, podnoszę, opuszczam nogi, poruszam palcami, pocieram kark plecy, obracam oczyma, piję mocną kawę. Do następnego Eufilinu minimum 1½ godziny, 1½ godziny bólów dotkliwych. Ale spisuję. Bo chyba tak kiedyś umrę, w fotelu, z ~~zaniku~~ ubytku krążenia krwi, tak będzie najlepiej. ~~Umrz~~ Byle nie w nienawistnym łóżku. W bólach niestety, i Bóg wie jakich, bo i one zmieniły się. Po 15 latach przypiekania twarzy i nogi, teraz – dodatkowo – straszne ~~wyst~~ ecorché; obdzieranie ze skóry. Może będzie gorzej, o wiele gorzej. Ale – z bólami ~~może~~, wbrew ~~usnę~~ bólowi, dzięki bólowi, których przytomnie znosić już się nie da, być może usnę **V** Co dalej wielki Boże

V I Ola, Andrzej może będą myśleli, że usnąłem bez bóli, co przecież jest możliwe?²²

²²Beinecke Rare Book & Manuscript Library (New Haven), Aleksander Wat Papers (GEN MSS 705), Series II: Writings, Box 31, Folder 730.

Notka z 8 grudnia została zapisana w pomarańczowym notesie marki Rhodia (skądinąd jest to model najczęściej używany przez Wata); pisarz nie trzymał się jednak rygorystycznie wyznaczonych przez papier kratek, jego litery są ścisłe, charakter pisma stosunkowo czytelny. Możemy zaobserwować dość znaczące ścieśnienie pisma (interlinia wydaje się mniejsza) we fragmencie „więc o 3.10 ... śpię/nie śpię”; kiedy Wat rozpoczyna zapis na nowej stronie, interlinia znów jest nieco większa. Biorąc pod uwagę, że opisany tu zostaje cały dzień bólowy (rozpoczynający się nad ranem, około godziny trzeciej), zakładamy, że notka powstaje w momencie słabnięcia czy chwilowego wygasania bólu po południu tego samego dnia. Wskazuje na to również urwana forma, zaznaczająca chwilę, w której pisanie znów staje się niemożliwe lub trudne ze względu na nasilające się dolegliwości somatyczne. Wat umieszcza też w notce kilka dopisków (na marginesie lub wprowadzonych do tekstu „ptaszkiem”, w transliteracji oznaczonym literą **V**), co pozwala na dwojaką interpretację: albo dokonuje on natychmiastowej korekty tekstu (przeczytawszy go jeszcze raz w momencie uznania go za zakończony), albo dopisuje marginalia niejako jednocześnie z kolejnymi zdaniami, uzupełnia swój tekst na bieżąco, kiedy tylko pojawia się nowa myśl. Urwane zakończenie sugeruje sensowność drugiego założenia – notka ma bowiem charakter natychmiastowy, jest wyimkiem poczynionym w drobnym wycinku czasu, kiedy pisarz jest w lepszej kondycji. Do tekstu raczej się nie wraca; po rekonstrukcji stanu somatycznego z początku dnia notka przybiera formę zapisu momentalnego, sygnalizowanego zmianą rytmu zdań i pojawieniem się czasu teraźniejszego.

Charakterystyczna wydaje się swoista podwójność zapisu: rozpoczyna się on na wzór noty w pamiętniku (przeszłość jest rekonstruowana za pomocą stylu literackiego), by następnie inkorporować elementy zapisu dziennikowego (skupienie na chwili obecnej, rozluźnienie składni, pojawienie się znaków ułatwiających notowanie i skrótów, np. „+ Papaweriny” lub „o 3ej wyspany”), a wręcz zaczyna przypominać dziennik choroby (koncentracja na przyjmowanych dawkach leków i symptomach) wchodzący w skład współtworzonej przez pacjenta dokumentacji medycznej.

Niezborność stylistyczno-gatunkowa ujawnia się w zestawieniu dwóch pierwszych zdań. Właściwie tylko otwierająca tekst fraza sugeruje, że będziemy mieli do czynienia z próbą uniwersalizacji opisywanych dalej doświadczeń, włączenia ich w indywidualnie kształtowaną filozofię śmiertelności znaną nam choćby z poezji Wata.

Dzisiaj miałem przedsmak śmierci mojej, najlepszej z możliwych.

Rytm zdania zostaje tu zbudowany przy użyciu inwersji: posłużenie się formułą „śmierci mojej” zamiast „mojej śmierci” sprawia, że w miejsce jednego zestroju akcentowego wkraczają dwa, wybijając mocny rytm pierwszego członu intonacyjnego:

/ _ | _ _ / _ | / _ | / _

Przy dokładnej analizie tego członu dostrzeżemy narastanie napięcia: podkreślony zostaje czas, następnie fraza nabiera rozpędu, by stonować się i „równym krokiem” zmierzać w stronę dominanty. „Śmierci mojej” staje się niejako marszem funeralnym, przeprowadzającym nas na drugą stronę frazy. W jej części opadającej – równie regularnej, z akcentem padającym idealnie na środku trzysylabowych zestrojów – znajdujemy ukojenie: dowiadujemy się bowiem, iż

byłaby to śmierć najlepsza z możliwych, groza zostaje jej odebrana, a w jej miejsce pojawia się majestatyczność, spokój, zgoda na los. Otwierające zdanie wydaje się na wskroś przemyślane – z harmonijnie rozłożonymi akcentami, stanowi frazę idealną. Następujące po nim wypowiedzenie –

Noc była okropna, wziąłem Eufilenę na noc, było mi tak jakoś wyjątkowo po niej (po 20 już minutach) że wbrew zwyczajowi 15-letniemu usnąłem bez zwykłych środków usypiających

– wyłamuje się zaś z owego doskonałego wznosząco-opadającego frazowania. Występują w nim właściwie dwie frazy, porządkowane raczej za pomocą subkodu ekspresywnego. W pierwszej, „noc była okropna”, dominantą staje się słowo „noc” – znów akcent pada na porę, ale tutaj może mieć ona wymiar symboliczny: noc to czas, w którym pisarza dopada ból, nie pozwalając mu spać i wypocząć. To także czas lęku i oczekiwania na odmianę losu: zarazem strachu i nadziei. Ów stan napięcia zostaje podkreślony w budowie drugiej frazy. Nie potrafi ona bowiem znaleźć jednej antykadencji; jest przez Wata kilkakrotnie rozpoczynana („wziąłem...”, „było mi”, „po 20 już...”, „że wbrew...”), ale rozładowuje ją dopiero człon „usnąłem bez zwykłych środków usypiających”. Taka struktura sugeruje wielokrotne zbieranie się do snu, podejmowanie prób zaśnięcia. Jednocześnie wskazuje na galopujące myśli – każda poprzednia domaga się bowiem dookreślenia (nazwania leku, podkreślenia jego wyjątkowości, a potem szybkości jego działania), a nawet dookreślenia niejako stopniowalnego (najpierw dodanego po przecinku, a potem w parenetycznym nawiasie). Intonacyjny chaos, który wprowadza Wat, zostaje dodatkowo wzmocniony rozluźnieniem semantycznym (elementy mowy potocznej – „tak jakoś”) i stylistycznym (powtórzenia: noc, zwyczajowi, zwykłych). Drugie zdanie wprowadza nas zatem w świat zupełnie innej, niemożliwej do podporządkowania żadnym rygorom rytmiki bólu, który wywołuje potoki słów i galopadę myśli – wszystko to, co Wat w *Dzienniku bez samogłosek* nazwie logoreą:

i tyle logorei, bo pisałem tylko w okresach euforii pijanej między atakami przystępami choroby i to, co moich słuchaczy zastanawia, zaciekawia, a nawet fascynuje, tonie w przeciętnych nawałnicach przeciętności werbalnej, gdy jestem sam na sam, sam ze sobą, gdy czyis uważny wzrok nie trzyma mojej logorei²³.

Kolejne zdania będą się w niej zanurzać i szukać z niej wyjścia, tworząc dynamiczną i pełną napięć strukturę rytmiczną składającą się z naprzemiennych „nawałnic werbalnych” i lakonicznych komunikatów.

Przykładem nieutrzymanego w ryzach słowotoku mogą być z jednej strony fragmenty o rozluźnionej składni, z drugiej zaś wypowiedzenia enumeracyjne:

Coprawda było to 36 godzin po zastrzyku morfiny (+ Papaweriny), który tym razem podziałał już tak strasznie, że postanowiłem skreślić z mojej farmakopei zastrzyki morfinowe, raz na zawsze (brałem je zresztą b. rzadko, z niechęcią głęboką i z coraz gorszym skutkiem) i wprowadziła mnie w stan stałej zim godzinnej senności.

²³Aleksander Wat, *Dziennik bez samogłosek*, transkrypcja i oprac. Michalina Kmiecik (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018), 270.

Z trudem, wysiłkiem, wstaje, odwracam głowę, młynkuję rękami, pocieram twarz, zamykam i otwieram powieki, chodzić po pokoju nie mogę: bóle, więc powlokę się na tapczan, podnoszę, opuszczam nogi, poruszam palcami, pocieram kark plecy, obracam oczyma, piję mocną kawę.

W pierwszym cytacie widać nie tylko, że wypowiedzenie ulega rozciągnięciu i wydłużeniu. Strategia odchodzenia od harmonijnych uporządkowań obecna w analizowanym już drugim zdaniu notki, tutaj przybiera na sile. Wat znów posługuje się wtrąceniami i skrótami („+ Papaweriny”, „brałem je zresztą b. rzadko...”), uzupełnia je jednak rozbijaniem jasnych związków składniowych („postanowiłem skreślić z mojej farmakopei zastrzyki morfinowe, raz na zawsze [...] i wprawiła mnie w stan”). Metafora „farmakopei” zyskuje zatem wyjątkowo wyraziste znaczenie – notka bólowa staje się tekstem *quasi*-pasażowym, zapisem wędrowki po meandrycznym świecie choroby i substancji uśmierzających jej symptomy. Elżbieta Rybicka, definiując kategorię pasażu tekstowego w odniesieniu do tekstów miejskich, zwraca uwagę na istotny z naszego punktu widzenia rys tego pojęcia: „pochodzący z francuskiego *passage* to tyle co przejście, przechodzenie [...]. Przejściowość (już w znaczeniu bardziej figuratywnym) może stać się zasadą konstrukcyjną”²⁴. Wat w swojej notce przechodzi płynnie przez kolejne stadia farmakologicznej odysei; wylicza objawy, którym trzeba przeciwdziałać, i reakcje, jakie wywołują podejmowane przez niego kroki. Zarówno enumeracja jako podstawowa strategia strukturująca zapis, jak i znakowanie tekstu kolejnymi nazwami leków oraz dawek zmuszają nas, by traktować notkę jako pasaż – przejście między kolejnymi stacjami cierpienia, będące jednocześnie wąską linią – linią graniczną – sytuującą ciało zawsze pomiędzy wnętrzem (ciemnym, zasklepionym w nieprzekazywalnym doświadczeniu bólowym) a zewnątrz (wszelkimi próbami uśmierzenia bólu, przedostania się do ciała, odzyskania go dla świata).

Ciała nie mają miejsca: ani w dyskursie, ani w materii. [...] Ciała mają miejsce na granicy (choć samo to powiedzenie jest już idealizacją), o ile ich miejscem jest **linia graniczna**: granica – zewnętrzna krawędź, przecięcie tego, co obce z tym, co ciągle w obszarze sensu, rozłam w ciągłości materii. Otwarcie, **nieciągłość**²⁵.

Rozpisywanie ciała, na jakie decyduje się Wat w notatnikach, sytuuje go w ciągłości dyskursu. Regularnie sporządzane notatki mogłyby stanowić korpus patografii; sama metafora farmakopei pokazuje zaś, że pisarz próbuje dostrzec związek między swoim idiosynkratycznym przeżywaniem a tradycją – stąd nawiązanie do motywu Odysei. Jednocześnie enumeracja poświadcza, że pojedyncza notka stanowi każdorazowo inną konfigurację zdarzeń i przeżyć. Powtarzalność miesza się tu z odstępstwem od reguły; nieregularność zapisów i przypadkowość pojawiających się dat tworzą zaś obraz chimeryczny i zależny od nieznanych nam czynników. Granica, na której sytuuje się tekst Wata, wyzwala go od obowiązku przyporządkowania i dookreślenia swojego miejsca (i miejsca tworzonego zapisu). Poetyka dowartościowująca potoczność i brak rygorów gramatycznych, a także wyliczeniową strukturę staje się tym samym „anatomicznym znakiem «siebie»”²⁶; linia podziałów, rozdzieleni i granic nie zmierza do rozcłunkowania Watowskiego korpusu, ale raczej pozwala przemieszczać go w rozmaite przestrzenie i na nowo interpretować:

²⁴Elżbieta Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2003), 166–167.

²⁵Nancy, *Corpus*, 18.

²⁶Nancy, 76.

Bardziej niż z anatomią rozczłonkowania mamy tu do czynienia z anatomią obrachunku, to jest z anatomią konfiguracji, modelowań, a dokładniej: stanów-ciała, sposobów bycia, postaw, oddechów, usiłowań, odrętwień, boleści, przyjemności²⁷.

Wat dąży do scalenia doświadczenia swojej cielesności; próbuje przywrócić sobie spoistość za pomocą leków, ruchów, podejmowanej aktywności. Pisanie jest dla niego formą i znakiem odzyskiwania kontroli. Nawet w tej notce próbuje to zaznaczyć: „Pi Czytać nie mogę ale dobrze mi w fotelu” – inicjujące zdanie i przekreślone na rzecz czytania „pi” zdaje się odsyłać właśnie do aktu notowania. W tamtej chwili jeszcze trudno sięgnąć po długopis, ale już moment później Wat doda: „Ale spisuję. Bo chyba tak kiedyś umrę”. Spójnik „ale” rozpoczynający zdanie sugeruje, że Wat zapisuje „pomimo” bólu i niewygody, „pomimo” lęku, że w nic się to niełoży. Analogicznych śladów językowych, oznaczających nieustannie ponawiane próby, znajdziemy w notkach więcej:

Potem Ola, kochana czuła żona Oła krząta się w łazience. Pi Czytać nie mogę ale dobrze mi w fotelu. Potem bóle powracają. Potem czuję – boleśnie – jak krew stopniowo przestaje krążyć.

Powracające „potem”, wybijane zawsze na początku zdania, sugeruje monotonię i uporczywość doświadczeń bólowych. Staje się też wstępem do kolejnego ataku logorei. Krótkie równoważniki zdań i zdania pojedyncze przeplatają się tu z rozbudowanymi enumeracjami. Taktyka Wata, by przyspieszać i zwalniać rytm swojego pisma, wydaje się odbiciem przypływu i odpływu sił: ruch cierpienia przypomina falę, z punktem kulminacyjnym i wyciszeniem, zwiastującym jedynie kolejne wynurzenie się i kolejny atak. Wyliczenie (zapisane też w pewnym momencie przy użyciu znaku dodawania) stanowi najszybszą strategię wypowiedzenia wszystkich objawów. Widać jednak w jego narastaniu i budowaniu mózół, podkreślony niepoprawnym użyciem znaków przestankowych: „Z trudem, wysiłkiem, wstaję”. Przecinek przed „wstaję” sugeruje, że Wat dalej będzie wymieniał, jak bardzo ciężko jest mu wykonywać rozmaite czynności – nie spodziewamy się, że następne słowo będzie czasownikiem. Użycie go (podbite aliteracją) nadaje wyrazowi „wstaję” zupełnie inną konotację: zostaje w niego od razu wpisany znój choroby, który czytelnik może poczuć na własnej skórze, kiedy Wat rozpoczyna litanię aktywności służących pobudzeniu ciała do sprawniejszego działania. Większość z nich rozpoczyna się od przedrostka „po-” (powlokę, podnoszę, poruszam, pocieram), oznaczającego powtarzanie czynności przez jeden podmiot względem różnych przedmiotów. Mamy więc pacjenta, który wielokrotnie pobudza różne części ciała: jest jednocześnie podmiotem i przedmiotem swojej aktywności. Jego soma zaś zostaje rozbita na kawałki poddawane – każdy z osobna – ożywiającym zabiegom.

Enumeracja wydaje się zatem zabiegiem ważnym z jeszcze jednego powodu. Jej stosowanie wydobywa bowiem (na wzór strategii datowania) pojedyncze doznanie z całej fali napływających elementów. Wat osiąga dzięki niej efekt jednoczesnego wezbrania i fragmentacji. Najlepiej obrazują to różnice w kreowaniu ciągów: raz są to szeregi akumulatywne objawów, podane w sposób najbardziej zobiektywizowany i odpodmiotowiony, łączone plusami („Bóle moje + silny ból w potylicy + odrętwienie, płe + światłowstręt”); innym razem asyndetonowe potoki

²⁷Nancy.

drobnych aktywności przeciwdziałających objawom („poruszam rękami, pocieram twarz...”). Za każdym razem enumeracja jest tylko pewną – zdawałoby się przypadkową – konfiguracją zdarzeń czy symptomów; można je dowolnie wysuwać z szeregu i w nim umieszczać. Są dni, kiedy konstelacja objawów wygląda inaczej – każdy z nich stanowi przecież ruchomy, możliwy do wyizolowania element. Jednocześnie – i warto to podkreślić – różne sposoby zapisu sugerują odmienny stosunek do samej choroby i jej odczuwania. Fizyczne dolegliwości pisarz próbuje oddzielić od podmiotowej perspektywy – wyizolować je niejako podwójnie. Strategie oporu wobec bólu zaś pragnie jak najmocniej osadzić w ramach swojej świadomości; są one dowodem na to, że się nie poddaje, że wciąż próbuje sobie swoje ciało podporządkować. Czyni to, akcentując jego rozcłonkowanie, czyli „lokalność”. Tylko za pomocą konkretnych mikrodziałań może budować poczucie kontroli: zostaje mu zatem delikatne poruszanie nogami, młynkowanie palcami, poruszanie gałkami ocznymi. Sensu własnego ciała nie doświadcza się tu w ogólności; zawsze jest on silnie spartykularyzowany, możliwy do odczucia przez moment, w błysku. Fluktuacje bólu nie pozwalają się do niego przywiązywać.

Ból zresztą – ukryty w różnych znakach, wysyłający wiele sygnałów – organizuje cały tekst i pozwala postrzegać ten zbiór chimerycznych notek jako pewną genologiczną całość. Wat podkreśla to zresztą w końcówce omawianego wyimka:

Ale – z bólami może, wbrew usnęć bólowi, dzięki bólowi, których przytomnie znosić już się nie da, być może usnę.

W pierwszej redakcji pisarz unika słowa „ból”. Wydaje się, że zdanie, które zamierza zanotować, będzie krótsze. Ból przenika je jednak i wkrada się w wielu formach w każdą jego część, tworząc poliptotonową strukturę. Rozrasta się niczym – *nomen omen* – polip: pomnażając i intensyfikując negatywne doświadczenia, wypychając Wata w pułapkę bez wyjścia. Z niej jednak wyłania się osoba zarówno przerażona, jak i krucha, troskliwa. Wtrącając zdanie o żonie oraz synu, Wat udowadnia, że doświadczenie wszechogarniającego cierpienia nie musi oznaczać degradacji czującego „ja”, które ostatnim wysiłkiem woli zadaje pytanie:

I Ola, Andrzej może będą myśleli, że usnąłem bez bóli, co przecież jest możliwe?

Do kogo zostaje ono skierowane? Czy zapowiada już ostatnią, zerwaną apostrofę do Boga? Zdanie ewidentnie dzieli się na dwie frazy; „co przecież jest możliwe?” staje się otwarciem nowej, kolejnym etapem rozważań, pytaniem skierowanym w pustkę, ku instancji, która nie zareaguje i nie przyniesie pocieszenia. Notka przeradza się tym samym w rodzaj cichej, naszeptanej głosem prawie już niesłyszalnym modlitwy o śmierć „najlepszą z możliwych”. Uruchomienie kodu literackiego w zakończeniu tekstu (w apostrofie do Boga) pozwala zatoczyć koło. To, co uważaliśmy za zerwane zakończenie, okazuje się – paradoksalnie – klamrą pozwalającą włączyć niby-dziennikowy wpis w korpus tych tekstów literackich, które podejmują kwestię niemożliwej do wysłuchania czy wypowiedzenia modlitwy. Staje także po stronie literackiego świadectwa: prób rozpisania ciała i jego bólowych doświadczeń tak, aby można było dotknąć ich poprzez lekturę, śledzenie duktu pisma i rytmu zdań. Zalegające w ostatnim, niezakończonym nawet pytańnikiem, zdaniu milczenie nie przekreśla komunikacji – ono ją ustanawia. Jak słusznie bowiem pisze Nancy:

O czym nie można już mówić, o tym nie powinno się milczeć. Należy wciąż wywierać nacisk na mowę, język i dyskurs tak, aby wreszcie zawarły się one z ciałem, bo chociaż kontakt z nim pozostaje niepewny, niemiarowy i wymykający się, to przecież jest on również nieustępliwie ciągły²⁸.

Notka bólowa, tak jak próbuję ją zdefiniować, ma zatem zawsze charakter *quasi*-apostrofy. Słowa, choć pozornie skupione na rekonstrukcji doświadczenia podmiotu piszącego, autoanalityczne, intymne, mają trafić do słuchającego i współodczuwającego „ty”. Robienie miejsca dla bólu w języku jest bowiem próbą zakomunikowania obecności ciała, jego poruszeń i dramatów – wypowiedzenie go zaś ma służyć dawaniu świadectwa o istnieniu, stanowić transfigurację somatyczności w semiotyczność²⁹.

Ciało jest jednak każdorazowo inne, do siebie niepodobne, choć przecież wciąż to samo. Jego doświadczenie polega na jednoczesnym odczuwaniu ciągłości i różnicy: czujemy się bowiem ze sobą tożsami, wiedząc, że nieustannie się zmieniamy. Narzucając na tekst powtarzalny genologiczny schemat, upodabniając do siebie poszczególne wpisy, fragmenty i noty, Wat scala swoje doświadczenie i nadaje mu sens. W pisaniu odnajduje „śmierć najlepszą z możliwych”: jest w nim spokój wyliczenia kolejnych etapów i zmian somatycznych, precyzja w analizowaniu środków zaradczych, chłód medycznych terminów. Jest także, ujawniany w falującym, układającym się czasem niczym pulsujący zapis EKG rytmie zdań, engram konkretnego ciała – odcisniętego w danym dniu, godzinie, momencie. Zapis bólowy potrafi różnić się od siebie drobnostkami, załamaniem intonacyjnymi, odmienną konstrukcją zdań. Pozwala on pochwycić pewien konstans doświadczenia cierpienia, a jednocześnie daje szansę, by zachować jego absolutną pojedynczość. Jak pisał Derrida:

from one repetition to the next, a change had insinuated itself into the relationship between the two initial utterances. The punctuation had been slightly modified, as had the content of the second independent clause. Theoretically, this barely noticeable shift could have created a mutual independency between the interpretative alternative³⁰.

[między jednym a drugim powtórzeniem, do relacji pomiędzy początkowymi wypowiedziami wślizgnęła się zmiana. Ortografia została lekko zmodyfikowana, podobnie jak treść drugiej niezależnej klauzuli. Teoretycznie, to ledwie zauważalne przesunięcie mogło stworzyć wzajemną niezależność interpretacyjnej alternatywy – tłum. moje].

Zmiana, będąca sygnałem wysyłanym przez ciało pod określoną datą (przez właśnie ten, a nie inny przypadek), wkrada się do tekstu niepostrzeżenie, nie zaburzając jego spoistości. Ta ostatnia pozwala mu wciąż rezydować w uniwersum prawa gatunku. Z punktu widzenia czytelnika najważniejsze pozostają jednak odciski „ledwie zauważalne”, ślady istnienia pojedynczego, przesuwającego swój tekst w różne miejsca na polu literackich odniesień i schematów, oświetlającego go za każdym razem (za pomocą każdego brzmienia, rytmiki zdań) inaczej i na nowo. Rozmowa ciała z ciałem odbywa się bowiem zawsze podwójnie: w języku, który już rozumiemy, i w języku, którego musimy się codziennie na nowo uczyć.

²⁸Nancy, 54–55.

²⁹Zob. Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej* (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015), 20.

³⁰Jacques Derrida, „The Law of Genre”, tłum. Avital Ronell, *Critical Inquiry* 7, nr 1 (1980): 58.

Bibliografia

- Antoniuk, Mateusz. „Proces tekstotwórczy jako najpiękniejszy przedmiot badań, którego nie ma”. W *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Zredagowane przez Mateusz Antoniuk, 11–26. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017.
- Balbus, Stanisław. „Zagłada gatunków”. *Teksty Drugie* 59, nr 6 (1999): 25–39.
- Boruszkowska, Iwona. *Defekty. Literackie auto/pato/grafie – szkice*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016.
- . *Sygnatury choroby. Literatura defektu w ukraińskim modernizmie*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018.
- Derrida, Jacques. *Gorączka archiwów*. Przetłumaczone przez Jakub Momro. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2016.
- . *Szibboleth dla Paula Celana*. Przetłumaczone przez Adam Dziadek. Bytom: „FA-art”, 2000.
- . „The Law of Genre”, Przetłumaczone przez Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7, nr 1 (1980): 55–81.
- Dziadek, Adam. „Aleksander Wat w Beinecke Library w Yale”. *Teksty Drugie*, nr 6 (2009): 251–258.
- . *Projekt krytyki somatycznej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.
- Grochowski, Grzegorz. *Pamięć gatunków. Ponowoczesne dylematy atrybucji gatunkowej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2018.
- Januszewski, Ernest. „Logiczne i filozoficzne problemy związane z logiką rozmytą”. *Roczniki Filozoficzne* 55, nr 1 (2007): 109–128.
- Kmiecik, Michalina. „Zapiski z Kaiser Hospital Aleksandra Wata – fragmenty autobiografii heterotopicznej”. *Wielogłos* 31, nr 1 (2017): 67–86.
- Malabou, Catherine. *Plastyczność u zmierzchu pisma. Dialektyka, destrukcja, dekonstrukcja*. Przetłumaczone przez Piotr Skalski. Warszawa: PWN, 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Przetłumaczone przez Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, 2002.
- Nycz, Ryszard. „Tropy «ja»: koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia”. *Teksty Drugie* 26, nr 2 (1994): 7–27.
- Rybicka, Elżbieta. *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2003.
- Turczyn, Anna. „Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna”. *Teksty Drugie*, nr 1–2 (2007): 204–211.
- Wat, Aleksander. *Dziennik bez samogłosek*. Transkrypcja i opracowanie Michalina Kmiecik. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2018.
- Witosz, Bożena. *Genologia lingwistyczna. Zarys problematyki*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.

SŁOWA KLUCZOWE:

ARCHIWUM

genologia

ABSTRAKT:

Artykuł skupia się na mikroanalizie jednej z rękopiśmiennych „notek bólowych” Aleksandra Wata (datowanej na 8 grudnia, zachowanej w archiwum pisarza w Beinecke Library). Rozważam zarówno kwestię jej genologicznego przyporządkowania, które – ze względu na fragmentaryczność, wyrywkowość, dziennikowość zapisu (a jednocześnie umieszczenie jej poza ustabilizowaną formą dziennika) – nie zmierza do włączenia jej w żadną większą całość. „Nieprzynależność” notki i innych analogicznych zapisów zdaje się kształtować ich swoistą poetykę. Posiłkując się rozpoznaniem poststrukturalnej genologii i teorią zbiorów rozmytych, proponuję uznać notkę za swoisty gatunek dryfujący, który istnieje w wielu kontekstach genologicznych jednocześnie, tworząc także własną, „pojedynczą” formę. Zainspirowana rozważaniami o cielesności Jean-Luca Nancy’ego oraz krytyką somatyczną Adama Dziadka, chciałabym określić ją mianem „engramu ciała”. Na przykładzie wyizolowanej „notki bólowej” zastanawiam się zatem nad możliwością użycia tej kategorii w kontekście zarówno rekonstruowania genetyki tekstu, jak i dokonywania przykładowej rytmoanalizy prozy.

krytyka somatyczna

Aleksander Wat

NOTA O AUTORCE:

Michalina Kmieciak – literaturoznawczyni, pracuje w Katedrze Teorii Literatury i Ośrodku Badań nad Awangardą Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książek o historii polskiej oraz europejskiej awangardy (*Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*, Kraków 2013; *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku*, Kraków 2016). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim” czy „Pamiętniku Literackim”. Przygotowała genetyczną edycję zaszyfrowanej wersji *Dziennika bez samogłosek Aleksandra Wata* (Kraków 2018). Obecnie, wraz z Iwoną Boruszkowską, pracuje nad projektem *Style zachowań awangardowych* (NCN, Sonata 10).

Bez brudnopisu. Układanie Baczyńskiego

Maciej Tramer

ORCID: 0000-0001-5395-5415

Kiedy w marcu 1973 roku Kazimierz Wyka opowiadał w PEN Clubie swoją *Drogę do Baczyńskiego*, tak ją podsumował:

[...] byłem jego [Krzysztofa Baczyńskiego – M.T.] beatyfikatorem, tym, który starał się wszystko, co można było, zrobić przez interpretację i przez wspólnie podejmowane wydania, w kierunku upowszechnienia znajomości tej poezji. I to wszystko jest już skończone i zamknięte¹.

Postawienie się w roli postulatora było oczywistym żartem, świadczącym o autoironii i sporym dystansie do samego siebie. Nie sposób jednak przecenić roli, jaką odegrał krakowski krytyk nie tylko w uobeczeniu Baczyńskiego, lecz również – a może przede wszystkim – w udostępnieniu jego twórczości. Można chyba zgodzić się z Tadeuszem Lewandowskim, że autor *Listu do Jana Bugaja* był tym, który „przeorał podstawowe ślady, jakimi podąża się do dziś trop w trop za Baczyńskim”². To on stał za pierwszą obszerną i entuzjastyczną recenzją jego konspiracyjnego debiutu. Był również – razem z matką poety – współredaktorem właściwego, to znaczy ogłoszonego legalnym drukiem debiutu Baczyńskiego z 1947 roku. Stał się w końcu – wspólnie z Anielą Kmitą-Piorunową, literaturoznawczynią i siostrą cioteczną poety – odkrywcą spuścizny i edytorem wydanych po raz pierwszy w 1961 roku *Utworów zebranych*. „Taka przygoda zdarzyła się tylko raz w życiu” – twierdził Wyka. Dodajmy jeszcze – dla pełnego obrazu – pierwszą i wciąż fundamentalną monografię poświęconą Baczyńskiemu, którą opublikował Wyka w tym samym roku co premierowe wydanie *Utworów zebranych*. Zbieżność dat wydania nie jest przypadkowa, ponieważ monografia powstała jako wstęp do edycji gromadzącej wszystkie pisma autora *Śpiewu z pożogi*, jednakże „okazał się on

¹ Kazimierz Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, oprac. Aniela Kmita-Piorunowa (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986), 26.

² Tadeusz Lewandowski, „Lustro sentymentalne – próba”, *Poezja*, nr 1 (1989): 53.

zbyt szczegółowy i zbyt obszerny i wobec tego opublikowany został oddzielnie”³. Funkcję krytycznego wprowadzenia do lektury spełniła skrócona nieco wersja tekstu.

Z tych działań, nazwanych przez Wykę żartobliwie „procesem beatyfikacyjnym”, wyrosła legenda, a z niej ikona, która trwale nie tylko wpisała się w kanon polskiej literatury XX wieku, lecz przeniknęła też do kultury popularnej. Nie o tym jednak będzie mowa, tym bardziej że są to sprawy powszechnie znane.

Wyjątkowość *Utworów zebranych* Baczyńskiego – nie tylko tych z 1961 roku, lecz również wszystkich następnych wydań – nie wynika wyłącznie z ich legendotwórczej siły. Czterokrotnie wydawana, sukcesywnie uzupełniana i korygowana książka ma szczególną edytorską właściwość. Niewiele bowiem można znaleźć opracowań zbiorowych, które gromadzą wszystko: nie tylko cokolwiek zostało przez poetę napisane, lecz również to, co zostało przez niego podpisane. Nie chodzi tutaj wyłącznie o edycję, w której zgromadzone zostały rzeczy zakwalifikowane przez autora do publikacji wraz z tymi, które zostały objęte autorskim zakazem druku. Żadna to przecież osobliwość. Jednakże w *Utworach zebranych* Baczyńskiego obok utworów literackich zaprezentowane zostały również listy, tekst z pocztówek, umowa wydawnicza czy młodzieńcze (w zasadzie: dziecięce) dedykacje, a zatem teksty do tego stopnia nieistotne, że nie tylko autor nie zastrzegł ich publikacji, ale też najprawdopodobniej w ogóle nie zostały pomyslane jako kiedykolwiek warte upublicznienia. Byłoby zapewne inaczej, gdyby rozmiary spuścizny pozostałej po Baczyńskim były większe. Sprawa nie dotyczy tylko rozmiaru ani nawet zawartości edycji. Taka próba całościowej prezentacji wynika z bardzo szczególnie pojętego autora, który wyraźnie zostaje utożsamiony ze swoim „dziełem”. Na pierwszy rzut oka taka koncepcja może wydawać się anachroniczna, a nawet nieco naiwna. Faktycznie była jednak działaniem świadomym, uwikłanym retorycznie, a przede wszystkim wyrachowanym. W ostatnim akapicie wstępu do *Utworów zebranych* Wyka pisał:

Mierząc tak równą miarą i równy dorobek dwóch dwudziestotrzechletnich i niepospolicie utalentowanych poetów kładąc na szalę, nabywamy prawo do odpowiedzi, czy żołnierska śmierć Baczyńskiego w roku 1944 była stratą Słowackiego w roku 1831⁴.

Zostawmy sprawę Słowackiego i odpowiedzi – do tego wątku będzie jeszcze okazja wrócić. Analogia z autorem *Beniowskiego* nie wyszła od Wyki, a podjęcie tego miało przede wszystkim polemiczny charakter. W tym miejscu istotniejszą kwestią wydaje się owo zastosowane i podkreślone przez krytyka wyliczenie kwoty pozwalającej nabyć odpowiedź.

Kiedy Michel Foucault pytał o to, *Kim jest autor?*, postawił sprawę całościowej edycji jako jeden z najistotniejszych „problemów zarówno technicznych jak teoretycznych”, z jakim trzeba się zmierzyć: „Oczywiście wydać trzeba wszystko, lecz cóż znaczy owo «wszystko»?”⁵. Otóż wydaje się, że Wyka, gromadząc i mierząc z buchalteryjną skrupulatnością spuściznę Baczyńskiego, stanął wobec tego samego zagadnienia.

³ Kazimierz Wyka, „Od autora «Wstępu»”, w: Krzysztof Kamil Baczyński, *Utwory zebrane*, oprac. Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka, t. 2 (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970), 712.

⁴ Kazimierz Wyka, „Wstęp”, w: Baczyński, *Utwory zebrane*, t. 1, LXVII.

⁵ Michel Foucault, „Kim jest autor?”, w: *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, tłum. Bogdan Banasiak i in., wyb. i oprac. Tadeusz Komendant (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999), 202–203.

Żadne z wydań *Utworów zebranych* nie okazało się kompletne. W pierwszym „przeoczono pewien zespół rękopisów”, a poza tym część pozostałych po Baczyńskim dokumentów odnaleziono dopiero później. W drugim, gdzie naprawiono „przeoczenie” i dodano nowe odkrycia, cenzura zakwestionowała jeden wiersz. Trzecie wydanie, ogłoszone pięć lat po śmierci Wyki, okazało się nadkompletne, ponieważ przypadkiem zamieszczono w nim wiersze Jerzego Kamila Weintrauba. Z tego też powodu w czwartym – i jak na razie ostatnim z wydań – całość została nieco uzupełniona i zredukowana. Wydawać by się mogło zatem, że swoiście dynamiczna reedycja *Utworów zebranych* jest dosłowną odpowiedzią na pytanie o znaczenie „wszystkiego”. Wysiłek zmierzający do niepominięcia w książce żadnej pozostałości wynika wszak z najbardziej dosłownego utożsamienia „wszystkiego” z Baczyńskim.

Spróbujmy ująć to inaczej: Wyka jest „technikiem i teoretykiem”, ponieważ edycja ma uwzględnić wszelkie dokumenty, lecz jednocześnie ma domknąć rachunek i pokazać, że pisarz „nie przerwał swojego dorobku w połowie, w jakiejś ćwierci niekształtnego zdania, [...] jego poezja to zdanie pełne i skończone”⁶. Owo „wszystko” nie jest jakimś bezwarunkowym wszystkim, lecz tylko „znaczy «wszystko»”. Głównym celem edycji było nie tyle zgromadzenie spuścizny, ile jej skompletowanie.

W kosmosie porzuconych brudnopisów czy niescalonych dokumentów takie działania są niezbędne. Bez istotnej ingerencji edytora zdekompletowane lub nieuporządkowane teksty mogłyby być całkowicie nieczytelne. Jak wspominał Wyka, w wypadku Baczyńskiego wyjątkowo dużego wysiłku wymagało opracowanie prozy:

Myśmy to dostali [...] w stanie takiego – niezupełnie – śmiecia: nienumerowane, niejednokrotnie nie wiadomo było, co do czego należy, bez tytułów, na ogół bez początków i bez zakończeń. [...] Po wczytaniu się w treść to się dało, tę prozę Baczyńskiego, uporządkować⁷.

Odzyskiwanie jednak nigdy nie jest niewinne. Wyczyszczenie i uporządkowanie tekstu odbiera lub zaciera – często bezpowrotnie – jego brudnopiśmienny charakter. Lektura brulionu potrafi być nieoceniona wówczas, kiedy służy rekonstrukcji procesu powstawania utworu. Można tu znaleźć pracę wyobraźni autora, a niejednokrotnie też podpowiedź pozwalającą na koniekturę czy nawet ustalenie ostatecznej wersji dzieła. W wypadku autora *Śpiewu z pożogi* od początku było inaczej. Nie do końca wiadomo nawet, gdzie szukać początku.

Baczyński nie przeszedł typowej ścieżki kariery literackiej, gdzie poszczególne jej etapy wyznaczałyby ogłaszane drukiem kolejne tomiki poetyckie lub zamieszczane w czasopismach utwory. Nie sposób przyjąć za poetycki debiut dwóch siedmiowierszowych cykli z 1940 roku zatytułowanych *Zamknięty echem* oraz *Dwie miłości*. Zostały one zaopatrzone w „metryczkę” i efektowny ekslibris „Wydawnictwa Sublokatorów Przeszłości”, niemniej powielenie obu zbiorów w siedmiu egzemplarzach trudno uznać za publikację. W rzeczywistości obydwie te „tomiki”, będące pamiątką bardzo ważnej dla Baczyńskiego przyjaźni z Jerzym Kamilem Weintraubem, są kilkustronicowymi maszynopiśmiennymi zszywkami. Według Wyki obydwie zbiorki zostały „później zdyskwalifikowane” przez poetę. Szczególnie interesujące wydaje się jednak spostrzeżenie Jerzego Święcha, redaktora *Wyboru poezji* Baczyńskiego wydanego w ramach Biblioteki Narodowej. Komentując obydwie tomiki, Święch

⁶ Wyka, „Wstęp”, LXI.

⁷ Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 38.

uznał je za „debiut okupacyjny w ekskluzywnej” serii, wszelako zamieścił jednocześnie uwagę, że „tylko połowę z tych wierszy uwzględnił Baczyński w rękopiśmiennym «kodeksie» przeznaczonym do druku”⁸. Jest to dosyć unikalna konstatacja edytora, dla którego nieobecność tekstu w rękopisie jest ustaleniem istotniejszym od autorskiego zakwalifikowania tego tekstu do druku.

Za właściwy debiut uznać należałoby zatem dopiero powielone w 1942 roku pod pseudonimem Jan Bugaj *Wiersze zebrane*. Oczywiście, był to debiut konspiracyjny, jednak tomik został dostrzeżony i doczekał się nawet recenzji: dwóch dosyć krytycznych autorstwa Tadeusza Gajcego i Stanisława Marczaka Oborskiego oraz jednej entuzjastycznej w postaci *Listu do Jana Bugaja* napisanego przez Kazimierza Wykę.

Dwudziestostronicowy zbiór – plus trzy strony nienumerowane – zawierał dwadzieścia wierszy skomponowanych w trzy nieproporcjonalne cykle zatytułowane: *Legenda*, *Krzyż* oraz *Erotyki*. Jeszcze trzydzieści lat po ogłoszeniu *Listu do Jana Bugaja* dawny recenzent nie hamował swojego entuzjazmu w ocenie wojennego tomiku Baczyńskiego. Podkreślał między innymi

wyjątkowo świetny dobór utworów, świadczący, jaki samokrytycyzm posiadał ten młody człowiek. Właściwie, gdyby z Baczyńskiego [...] ocalało to, co jest tutaj, to i tak ocalałby wielki poeta. [...] Miał pełną świadomość tego, co jest cenne, wartościowe, najważniejsze w jego dorobku, o czym tym spokojniej można mówić, jeżeli się ten dorobek zna cały, jeżeli się wie, że to on wybierał⁹.

A jednak pomimo tak jednoznacznie pozytywnej oceny żaden z powojennych redaktorów i edytorów nie zachował ani nie przytoczył przyjętego przez Baczyńskiego wyboru i kompozycji wierszy.

Kompozycja zaproponowana przez Baczyńskiego w jego wojennych tomikach nie była w stanie „przeorać podstawowych śladów”. Z największym prawdopodobieństwem można przyjąć, że poza stosunkowo wąskim gronem czytelników dopuszczonych do lektury konspiracyjnych druków twórczość Baczyńskiego w ogóle nie była znana. Parafrazując tytuł zbioru szkiców okupacyjnych głównego recenzenta Jana Bugaja, można by pewnie powiedzieć, że konspiracyjne publikacje traktowano jako swego rodzaju „edycje na niby”.

Podobnie było z następnym tomikiem. Nie wcześniej niż w połowie 1943 roku Baczyński przygotował kolejny, starannie skomponowany zbiór wierszy. Tym razem druk zawierał dwanaście tytułów ujętych w dwa symetryczne, sześciowierszowe cykle zatytułowane: *Krzyż złamanych rąk* oraz *Słowa nadziei*. Książeczka, a dokładniej „składka z siedmiu luźnych kart” podpisana została pseudonimem Piotr Smugosz, a całość otrzymała tytuł *Śpiew z pożogi*.

O istnieniu tego druku do końca lat 60. nikt nie wiedział. Jego odnalezienie w teczce zawierającej archiwalia po Tadeuszu Borowskim stało się nawet swego rodzaju sensacją. Niemniej poza tym, że taki tomik w ogóle kiedyś zaistniał, w zasadzie nie wiadomo nic więcej – nie wiadomo w ilu egzemplarzach został powielony, ani też czy był w jakikolwiek sposób rozpowszechniany. Taka

⁸ Jerzy Świąch, „Wstęp”, w Krzysztof Kamil Baczyński, *Wybór poezji*, oprac. Jerzy Świąch (Wrocław: Ossolineum, 1989) BN I 265, X.

⁹ Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 28.

niewiedza przyniosła nawet pewne korzyści. Konspiracyjny druk został odkryty po ukazaniu się *Utworów zebranych*, dzięki czemu został niejako uwolniony od edytorskiej ramy i doczekał się spóźnionej o czterdzieści lat recenzji. Przedrukowano go w roku 1989 w numerze 1 „Poezji” w całości poświęconym Baczyńskiemu, gdzie został omówiony przez Jana Z. Brudnickiego. I chociaż sam pomysł przywrócenia Baczyńskiemu pełnego głosu nie tylko jako autorowi wierszy, lecz także jako autorowi wyboru był znakomity, to jednak niewiele z niego wyniknęło, a Brudnicki poszedł „przeorany śladem” krytycznych i edytorskich ustaleń Wyki. Jedynym uzupełnieniem wiedzy było odkrycie nieznanego dotąd pseudonimu Baczyńskiego. Poza tym tomik nie zainteresował badaczy. Został odnotowany w uwagach *Od wydawców* do drugiego i następnych wydań *Utworów zebranych*, lecz nie został ani razu wskazany jako miejsce pierwodruku konkretnych wierszy.

Mniej więcej w tym samym czasie (może nieco później), kiedy ukazał się ów niewielki dwunastowierszowy zbiorek, Baczyński podpisał ze Zbigniewem Mitznerem umowę wydawniczą, której przedmiotem były przygotowanie i publikacja „dzieła pt. *Śpiew z pożogi*”. Kontrakt został zawarty w ramach „Archiwum Wisła” i przewidywał wydanie książki „w ciągu 1 roku od przywrócenia suwerenności państwowej lub od chwili ustania działań wojennych”¹⁰. W sumie podczas okupacji podobnych umów zawarto z polskimi pisarzami i naukowcami około setki, jednak żadna z nich nie została nigdy zrealizowana. Przekazywane w ramach umowy honoraria autorskie faktycznie miały charakter stypendium lub zapomogi.

Baczyński swoje zobowiązanie potraktował bardzo poważnie i rozpoczął pracę nad przygotowaniem najobszerniejszego z dotychczasowych zbiorów swoich wierszy. Kształt książki został opisany w umowie stosunkowo dokładnie. Nowy zbiór miał składać się z dwóch części. Dla pierwszej z nich przewidziano tytuł *Krzyż człowieka*, a drugą część zatytułowano tak jak cały tom: *Śpiew z pożogi*. Razem ze spisaną ręcznie umową zachowała się jej „częściowa realizacja” w postaci „składki złożonej z 16 kart [...] zapisanych jednostronnie na maszynie, na których znajdują się teksty 13 wierszy”.

W zakontraktowanej postaci *Śpiew z pożogi* miał się ukazać jako drugi tom „Biblioteki «Drogi»”, czyli w ramach serii wydawniczej konspiracyjnego czasopisma prowadzonego przez Ewę Pohoską i Stanisława Marcza Oborskiego, a wydawanego przez Juliusza Garzteckiego. Baczyński pełnił w nim funkcję redaktora działu poezji. Według powojennych wspomnień opublikowanych przez wydawcę „Drogi” przygotowany tom Baczyńskiego obejmował sześćdziesiąt stron maszynopisu:

Wyboru utworów do tego tomu dokonali wspólnie: autor, jego żona Barbara oraz J. Garztecki jako wydawca. Maszynopis został starannie zrewidowany przez autora, ustalony został przez niego tytuł zbioru, ostateczna interpunkcja utworów itd., następnie zaś przekazany J. Garzteckiemu dla rozpoczęcia technicznych prac wydawniczych¹¹.

Gotowy do druku maszynopis był przez cały czas przechowywany przez wydawcę. Niedługo przed wybuchem powstania Baczyński przyniósł jeszcze Garzteckiemu, który dysponował bezpieczną

¹⁰Tekst umowy został zamieszczony w komentarzach do drugiego wydania i następnych: Baczyński, *Utwory zebrane*, t. 2, 590–592.

¹¹„Wojenne losy rękopisów K.K. Baczyńskiego” [Uwagi redakcji spisane na podstawie rozmowy z Juliuszem Garzteckim], *Przegląd Humanistyczny*, nr 3 (1958): 178. Zob. także: Juliusz Garztecki, „O «Drodze» i Krzysztofie Baczyńskim”, *Miesięcznik Literacki*, nr 1 (1972): 86–95.

skrytką, zeszyty zawierające czystopisy niemal wszystkich jego wierszy. Depozyt ten został przez Garzteckiego wydobyty ze skrytki w pierwszych dniach lutego 1945 roku, a niedługo potem komplet wszystkich materiałów został przekazany matce poety Stefanii Baczyńskiej. Zeszyty te, nazwane później przez Wykę „kodeksami”, stały się podstawą powojennych edycji. Niestety, nie zachował się żaden maszynopis o określonym przez Garzteckiego rozmiarze. Przetrwał jednak przepisany ręcznie na czysto zbiór trzydziestu siedmiu wierszy, który został zatytułowany tak, jak zostało to ustalone w zawartej z Mitznerem umowie: *I część. Krzyż człowieczy*. Co prawda taki sam tytuł nosi również druga część najstarszego „kodeksu” obejmującego wiersze z lat 1939–1942, ale tytuły i układ trzynastu wierszy załączonych do kontraktu dotyczącego *Śpiewu z pożogi* pokrywa się dokładnie z trzynastoma wierszami zawartymi w odrębnym czystopisie. I chociaż nie jest to maszynopis i stron nie jest sześćdziesiąt, lecz czterdzieści cztery, wszelako można z bardzo dużym prawdopodobieństwem założyć, że mamy do czynienia z kopią dużego fragmentu przygotowanego do druku wyboru.

Nie wiadomo, co stało się z maszynopisem przekazanym „dla rozpoczęcia technicznych prac wydawniczych”. Garzteckiemu mogły umknąć jakieś szczegóły dotyczące dokładnej liczby stron, jednak tu sprawa jest bardziej zasadnicza, tym bardziej że informację o ustalonej i zamkniętej postaci *Śpiewu z pożogi* można zweryfikować. W zbiorach Muzeum Literatury zachował się zbiór korespondencji Stefanii Baczyńskiej adresowanej do Jerzego Andrzejewskiego, jednego z najbliższych i najserdeczniejszych przyjaciół poety. W liście opatrzonym datą 3 listopada 1945 roku matka Krzysztofa pisała:

Otóż Krzys zostawił skompletowany zbiór swoich wierszy do wydania. Wybór zdaje mi się nie być zbyt szczęśliwie zrobiony. Czym się kierował, nie wiem. Ale przyniósł mi to jakiś młody człowiek, któremu to Krzys własnoręcznie dał w lipcu u[biegłego] r[oku] i który to jakimś cudem przechował, ale teraz nie mając możliwości wydać, przyniósł mi.

Chcę to wydać, papier mam, ojciec Drapczyński chce drukować w swojej drukarni, ale ja chciałabym się przed wydaniem poradzić Pana i Pana Wyki czy nie uzupełnić tego wyboru innymi wierszami, czy nie dać przedmowy, czy kilku słów [...]. Proponuję Sz[anownemu] Panu, albo p. Wyce [...] przyjazd do mnie na tydzień, aby dokonać tego wyboru wierszy¹².

Opisując tę sytuację dziesięć lat temu, przyjąłem, że Andrzejewski początkowo wyraził zgodę na napisanie wstępu, ale ostatecznie wycofał się z deklaracji i nie wziął udziału w przygotowaniu *Śpiewu z pożogi*¹³. Jednak dzięki niedawnemu odkryciu Anny Synoradzkiej dzisiaj wiemy, że autor *Popiołu i diamentu* nie tylko odpowiedział na prośbę Baczyńskiej, lecz również usiłował napisać szkic, który poprzedziłby wybór wierszy Krzysztofa. Powstały nawet dwie wersje takiej przedmowy, lecz żadna z nich nigdy nie przekroczyła stanu roboczego brudnopisu. Według Synoradzkiej najprawdopodobniejszą przyczyną niewywiązania się Andrzejewskiego z obietnicy była „odmowa Baczyńskiej przyjęcia do wiadomości, że jej syn nie żyje”¹⁴.

¹²Rękopis listu Stefanii Baczyńskiej do Jerzego Andrzejewskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1587 [81].

¹³Zob. Maciej Tramer, „Edycja, której nie było – albo: jak zrobiony jest Krzysztof Baczyński”, w *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*, red. Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka i Beata Mytych-Forajter (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 85–79.

¹⁴Anna Synoradzka-Demadre, *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej* (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016), 245. Tutaj również przytoczono obie wersje niewykorzystanego wstępu.

Trudno jednoznacznie powiedzieć, czy matka faktycznie nie dopuszczała możliwości śmierci Krzysztofa, czy też był to tylko jakiś rodzaj zaklinania rzeczywistości. Z listów wyłania się bardzo niestabilna sylwetka Baczyńskiej. Z jednej strony szuka ona nadziei w niepotwierdzonych wiadomościach o śmierci syna, lecz z drugiej strony sposób, w jaki podejmuje się przygotowania uzupełnionego wyboru wierszy, pośpiech i determinacja świadczą o tym, że traktuje to jak pracę nad osieroconą spuścizną.

Podobny list matka Krzysztofa wysłała do Wyki, który pozytywnie odpowiedział na prośbę o pomoc w przygotowaniu tomu¹⁵. Kształt obszernego wyboru został ustalony najprawdopodobniej w marcu 1946 roku, a sama książka ukazała się latem 1947 roku. Jednakże trzeci *Śpiew z pożogi* w ogóle nie przypominał żadnej z wcześniejszych wersji, Wybór, który zdaniem Baczyńskiej „nie był zbyt szczęśliwie zrobiony”, zastąpiono zupełnie nowym. W rezultacie, zamiast zaprojektowanego przez Baczyńskiego dwuczęściowego zbioru, powstała książka zawierająca 129 wierszy podzielonych i skomponowanych w siedem osobnych tematycznych rozdziałów-cyklów zatytułowanych następująco: *Oczy otwieram*, *Magia*, *W żalu najczystszy*, *Ty jesteś moje imię*, *Poematy*, *Rorate coeli* oraz *Z głową na karabinie*. Wszystkie teksty poprzedzał wyodrębniony poza cykl wiersz *Niebo złote ci otworzę*.

Wyka zastrzegął później, że jego współpraca z Baczyńską nad trzecim *Śpiewem z pożogi* miała bardzo ograniczony charakter:

[...] zgodziła się na współpracę ze mną, ale nie pokazywała mi ani jednego rękopisu Baczyńskiego, ani jednego tekstu kodeksów jego nie pokazała [...] – tylko dawała mi odpisy sporządzane swoją ręką i jeszcze się wahała: dać? nie dać?, dać?, nie dać?¹⁶.

Nie znamy szczegółów tej współpracy. Jednakże opinii krakowskiego profesora przeczy bardzo krótki komentarz edytorski zamieszczony w powojennym *Śpiewie z pożogi*, gdzie wskazano źródło wykorzystanych tekstów oraz określono udział Wyki i matki poety w kompozycji i doborze. Przeczy jej również list do Andrzejewskiego z 25 marca 1946 roku, w którym Baczyńska opisała współpracę nad książką:

[...] więc czekałam spokojnie i wreszcie w marcu przyjechał p. Kazimierz. Przez kilka dni był u mnie, pracując bardzo intensywnie zmontowaliśmy ten tom i zdaje mi się, że dobrze. Pan Kazimierz jest bardzo miły i ma nieocenione walory jako człowiek, jako znawca poezji, jako... jako... mój Boże! Jestem nim zachwycona, ale nie mam wobec niego odwagi przyznania się do wielu przeżywań, myśli, wstydzę się przyznać do pewnych koncepcji wewnętrznych, bo zdaje mi się, że uznałyby je za dziwaczne, czy egzaltowane, czy za mało współczesne¹⁷.

¹⁵Jerzy Andrzejewski, Stefania Baczyńska, Tadeusz Gajcy, Karol Irzykowski, Karol Ludwik Koniński, Czesław Miłosz, Jerzy Turowicz, Kazimierz Wyka, *Pod okupacją. Listy* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2014), 247–248.

¹⁶Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 36.

¹⁷Rękopis listu Stefani Baczyńskiej do Jerzego Andrzejewskiego, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn.. 1587 [83]. Tę ocenę postawy Baczyńskiej zakwestionowała nawet Aniela Kmita-Piorunowa, która współtworzyła wszystkie edycje *Utworów zebranych* oraz dokonała transkrypcji z nagrania ostatniego wystąpienia Wyki poświęconego Baczyńskiemu. Zob. przypis 18 do: Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 36–37.

Być może nieudostępnianie rękopisów polegało na tym, że Baczyńska nie godziła się na wypożyczenie i pozwalała na ich lekturę wyłącznie w swojej obecności. Zresztą reglamentacja, jeżeli w ogóle była, dotyczyła zapewne wyłącznie wierszy. W kilku listach, wysłanych do Wyki na przełomie 1946 i 1947 roku, Baczyńska domagała się informacji na temat losów prozy Krzysztofa: „Dlaczego nie umieścił Sz. Pan w ostatniej «Twórczości» tej prozy Krzysztofa, która została mi tak bezapelacyjnie skonfiskowana”¹⁸.

Trzeci *Śpiew z pożogi* ukazał się w nakładzie 5 tysięcy egzemplarzy i zebrał bardzo przychylne opinie krytyków oraz czytelników. I to dopiero ów pierwszy niekonspiracyjny tom poezji Baczyńskiego stał się właściwym publicznym debiutem. Tylko że dokonany przez Baczyńską i Wykę wybór i układ tekstów całkowicie zignorował ostatni przedpowstaniowy – i co najważniejsze – autorski projekt. Z zaplanowanej książki pozostawiono tylko tytuł. Nie uda się już odtworzyć całości tomu, który był przedmiotem umowy wydawniczej zawartej z Mitznerem, jednakże nawet rekonstrukcja fragmentu daje niejaki pojęcie na temat projektu.

Materiały zachowane po drugim autorskim *Śpiewie z pożogi*, to znaczy owe trzydzieści siedem wierszy na czterdziestu czterech kartach, z których ułożono pierwszą część tomu, wskazują na starannie przemyślaną kompozycję. *Krzyż człowieczy* całkowicie ignoruje porządek chronologiczny tekstów. W największym uproszczeniu można by powiedzieć, że na początku cyklu dominuje tematyka religijna, która w ostatnich wierszach całkowicie ustępuje erotykowi. Początek i koniec cyklu nie są od siebie niezależne ani nie są ze sobą skonfrontowane. Wszystkie trzydzieści siedem wierszy z cyklu *Krzyż człowieczy* układa się w konsekwentnie prowadzoną opowieść o przemianie. Dojdzie do niej bez gwałtownych zwrotów czy rozbłyśków, chociaż światło będzie w tej opowieści odgrywało bardzo istotną rolę. Zbiór otwiera wiersz:

Pod nieba dłoniastą palmą nie daj mi chodzić samotnie,
Agni
Otwórz rzeki, a sosny krzykiem z ognia i wiosny
Podpal i nagnij.

Oparty na polskim heksametrze epicki początek jest ciemny i ciężki. Taki jest cały wiersz i podobne będą następne. Drugim utworem w zbiorze będzie *Pieśń o ciemności*, a trzecim *Rapsod o kłęsce*. Na krótką chwilę zatrzymajmy się jeszcze przy pierwszym wierszu. Niebo zamknięte dłonią i nagięte sosny to szczególna podległość grawitacji, jednego z najistotniejszych praw u Baczyńskiego, a zarazem nieuniknionego fatum. W takim świecie człowiek nie rośnie wzwyż, lecz w dół – w stronę ziemi. Dojrzewając i dorastając, nie tyle staje się cięższy, ile poddaje się ciążeniu. Taka ustalona grawitacją relacja człowieka z ziemią jest trudna i skomplikowana – bywa że ciążenie zarazem ciągnie i pociąga. Stopniowo i po kolei od puenty pierwszego wiersza:

[...] bo oto spadam – owoc w grób ziemi pod sobą
Dojrzały.

¹⁸Pod okupacją. Listy, 258.

W *Pieśni o ciemności* relacja ułoży się nieco łagodniej:

[...] idą chłopcy o oczach z największych przeznaczeń,
Idą, aż za daleko przechodzą – do ziemi,

Jednak cztery strofy dalej bliskość ludzi i ziemi staje się niemal perwersyjna:

Więc przypadają do stóp drżącej ziemi,
A ta otwiera paszcze, całuje i wchłania,
I niebo drga, nie woła żaden głos.

Owo fatalne ciążenie i pociąganie będzie w całym zachowanym fragmencie tomiku stopniowo łagodniało. „Przypadanie” zamieni się później w „zstępowanie”, potem w „przechodzenie”, a na koniec całkowicie odwróci kierunek. Tę przemianę da się dostrzec już w środkowej części cyklu. Wystarczy przyrzeć się tytułom dwóch środkowych wierszy – siedemnasty to *U niebios rozkwitających*, a osiemnasty – *Nie wstydź się tych przelotów*. Im bliżej końca, tym lżej: *Promienie*, *Wróble*, *Z wiatrem*, a na zakończenie błyskotliwy, lekki, szybki i krótki trochej:

Niebo złote ci otworzę,
W którym ciszy biała nić...

Zresztą podobną przemianę można dostrzec wówczas, kiedy prześledzi się stopniowe przechodzenie od ciemności do światła i jasności – od *Pieśni o ciemności* do „nieba złotego” i „brzóz przejrzystych śpiewnego płynu”.

Porzućmy jednak staranne odczytanie niezrealizowanego projektu *Śpiewu z pożogi*. Pobieżna lektura zachowanego fragmentu ma posłużyć tylko do porównania z powojennym zbiorem wierszy zaopatrzonym w ten sam tytuł. Zresztą tutaj również wystarczy zerknąć w spis treści, by dostrzec zawartą w siedmiu cyklach opowieść, która rozpocznie się od *Oczy otwieram* i *Magii*, a zakończy *Z głową na karabinie*. W trzecim *Śpiewie z pożogi* opowieść poszła w zupełnie inną stronę niż w tym zakontraktowanym u Mitzniera. Tutaj nic nie traci na wadze ani nie jaśnieje – wręcz przeciwnie. Powojenny *Śpiew z pożogi* został skomponowany w opowieść o drodze od przebudzenia, odejścia od złudzeń – do śmierci. I jeszcze lokalizacja tego filigranowego trocheju o otwieraniu „nieba złotego”, który został wyodrębniony spośród wszystkich cykli i przesunięty na sam początek zbioru.

Główna zmiana pierwotnej zawartości *Śpiewu z pożogi* w żadnym wypadku nie była wykonana na przekór woli Baczyńskiego, lecz z jej pominięciem. Nie znamy ostatecznego kształtu maszynopisu pozostawionego Garzteckiemu. Brakuje jednak jego całej drugiej części. Być może rację miała Baczyńska, twierdząc, że wybór ten „nie był zbyt szczęśliwie zrobiony”. Bardzo dobre przyjęcie powojennego wyboru świadczy o słuszności decyzji podjętych przez oboje redaktorów odpowiedzialnych za kształt książki. W roku 1947 kompozycja ułożona w opowieść od „otwierania oczu” do „głowy na karabinie” mogła lepiej wpisywać się w figurę „nieodżałowanej straty”, jaką posługiwano się przy okazji prezentacji sylwetki i twórczości Baczyńskiego – nawet wbrew zaklinaniu rzeczywistości przez matkę.

Na *Śpiew z pożogi* przygotowany przez Wykę i Baczyńską złożyło się sto dwadzieścia dziewięć wierszy, a więc zapewne co najmniej dwa razy więcej, niż przewidywał autorski wybór. Uważny czytelnik, który doczytał krótki komentarz edytorski, mógł się dowiedzieć, że książka z 1947 roku prezentuje zaledwie część pozostawionych utworów. Obszerność wyboru naruszyła autorską selektywność, jednakże na pewno przysłużyła się przyszłej popularności.

W lakonicznym komentarzu edytorskim do *Śpiewu z pożogi* przeczytać można, że „poeta czystopisy swoich utworów wpisywał do specjalnych zeszytów”¹⁹. I wydaje się, że właśnie „czystopiśmienna” formuła stała się najbardziej reprezentatywna dla sposobu prezentacji twórczości Baczyńskiego. Przecież to do niej odwoływał się Świąch, odrzucając wydanie „w ekskluzywnej jak na owe czasy Bibliotece Sublokatorów Przyszłości” na rzecz czystych rękopisów „przeznaczonych do druku”. Każdy z tekstów zamieszczonych w notatnikach uznany został za wyselekcjonowany przez autora i dopuszczony do publikacji. Zasadnicza zmiana dokonała się na poziomie manuskryptów, w chwili przekwalifikowania ich przez edytora z „grubych notesów” czy „specjalnych zeszytów” w „kodeksy” – była to zmiana nobilitująca („beatyfikująca”) całą twórczość. Oto jak wspominał ten moment Wyka:

my te zeszyty nazwaliśmy kodeksami [...] i w tych kodeksach jest wszystko, cały Baczyński, w dodatku w porządku chronologicznym, niesłychanie ułatwiającym orientację wydawcy²⁰.

Obok autorytetu „kodeksu” nie tylko trudno przejść obojętnie, ale w ogóle trudno z nim dyskutować. Chronologiczny układ „kodeksów” stał się zatem podstawą dalszych edycji, zastępując jakikolwiek zaprojektowany układ wierszy swoistą „kroniką”. Zresztą przygotowane przez Wykę i Kmitę-Piorunową, ogłoszone czternaście lat później *Utwory zebrane* zniwelowały wszelkie wybory i kompozycje.

Po śmierci matki Baczyńskiego cała spuścizna przeszła pod opiekę Kmitę-Piorunowej. Można się też domyslać, że wraz z końcem kurateli Baczyńskiej zespół zachowanych dokumentów utracił status swoistej relikwii lub – jak mówił Wyka – „dostały się one już w ręce ludzi umiających na to spojrzeć spokojnie”.

Ale zachowały się też – on miał bowiem miłość, widać, do swoich papierów – wstępne redakcje, bruliony, wszystko. Nieraz są to trzy czy cztery redakcje tego samego tekstu, na których można śledzić proces powstawania danego utworu. Potem jeszcze wypłynęły [...] proza Baczyńskiego i ten jedyny jego, niezatytułowany dramat²¹.

Dzięki temu odkryciu możliwe stało się przygotowanie pierwszego wydania *Utworów zebranych*. Wbrew pozorom całościowa edycja nie zaniechała selekcji. Została zaopatrzona w obszerny wstęp oraz starannie przygotowany i szczegółowy komentarz edytorski, a w kolejnych wydaniach była uzupełniana kolejnymi odkryciami i coraz obficiej ilustrowana. Wszystkie zgromadzone w książce teksty zostały ujęte w określoną regułę. W poprzedzającej komentarz edytorski nocie *Od wydawców*, zamieszczanej w każdym z wydań *Utworów zebranych*, możemy przeczytać następujące wyjaśnienie:

¹⁹Krzysztof Kamil Baczyński, *Śpiew z pożogi* (Warszawa: Wiedza 1947), 247.

²⁰Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 37.

²¹Wyka, 38.

Wydanie niniejsze nie posiada ambicji wydania krytycznego [...] o charakterze w pełni naukowym, a więc notującego każdą absolutnie dostrzeżoną odmianę tekstu. Nie zalecały takiego postępowania ani konieczność naukowa, ani zdrowy rozsądek. [...] Granicę swego obowiązku wydawniczego ustalamy jako poprawne odczytanie wersji ostatecznej, jeżeli w tych wszystkich okolicznościach może ona być w ogóle ostateczna²².

Na brudnopisach można było „śledzić proces powstawania”, jednak z tej możliwości nie skorzystano. Stąd w *Utworach zebranych* przyjęto jednolitą formułę dla tekstów, szczególnie tych zarchiwizowanych w czystopiśmiennych „kodeksach”, zakładając, że w wypadku każdego z nich autor podjął decyzję o publikacji. Nieuwzględnienie decyzji autora o wykorzystaniu poszczególnych wierszy w różnych konspiracyjnych wyborach, czy też przy komponowaniu tekstów w osobne cykle, oznaczało rezygnację z próby udzielenia odpowiedzi na pytanie, które z nich uznał Baczyński za reprezentatywne, a które powinny były stanowić inedita. Jedyny przypadek uwzględnienia decyzji autora dotyczył zakazu druku jego najwcześniejszych prób literackich. Poradzono sobie jednak z tym, zamieszczając niedopuszczone do druku wiersze pod koniec zbioru. Wszystkie pozostałe teksty, które nie zostały objęte autorską klauzulą, to znaczy czystopisy oraz „niezupełnie – śmieci: nienumerowane, [...] bez tytułów, na ogół bez początków i bez zakończeń”, potraktowano jako teksty równorzędne i ułożono w bezpośrednim sąsiedztwie.

Całościowa edycja, która wszystko przekształca w inedita i niweluje wszelkie wybory, jest techniczno-teoretycznym zamysłem edytorskim. Dla współredaktora *Utworów zebranych* i autora fundamentalnej monografii, dzieł które „przeorały podstawowe ślady”, słowo „wybór” wydaje się kluczem do Baczyńskiego. W całej twórczości oraz w ściśle związanym z nią życiorysie poety-żołnierza wszystko sprowadza się do wyboru. Według Wyki wybór ten nastąpił w momencie, kiedy Baczyński niemal jednocześnie wydał arkuś poetycki z wierszami *Wybór* i *Ciemna miłość* oraz podjął decyzję o wstąpieniu do harcerskich Grup Szturmowych. Zdaniem literaturoznawcy wybór nie ma nic wspólnego z wybieraniem:

Termin [wybór – M.T.] przecież tak nieokreślony, sam w sobie pozbawiony zawartości. Bo przecież wybór jest tylko aktem decyzji na rzecz określonej treści merytorycznej, na rzecz określonego poglądu czy wartości. Nie istnieje żaden akt wyboru w oderwaniu od tego, co wyborowi podlega²³.

Nie ma miejsca na wiele wyborów, gdyż wybór dla Wyki jest synonimem decyzji, a moment wyboru jest momentem przełomowym. I dlatego *Utwory zebrane* są właśnie takim, jedynym i decydującym wyborem, który wszelkie inne wybory unieważnia. Dwa wybory zatytułowane *Śpiew z pożogi* to stanowczo za dużo, ponieważ mogłyby sugerować, że podejmowane przez poetę decyzje wcale nie były ostateczne.

Zawartość tej książki z każdym kolejnym wydaniem będzie sukcesywnie uzupełniana o kolejne odkrycia i ustalenia, jednakże wstęp zasadniczo pozostanie bez zmian. Dopuszczenie do głosu wielu autorskich tomików, skonfrontowanie *Wierszy wybranych* z 1942 roku i trzech całkowicie odmiennych *Śpiewów z pożogi*, dostrzeżenie przetasowań tych samych wierszy, których

²²Baczyński, *Utwory zebrane*, t. 2, 594.

²³Kazimierz Wyka, „Krzysztof Baczyński (1921–1944)”, w: Kazimierz Wyka, *Baczyński i Różewicz* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994), 48.

dokonywa Baczyński w różnych wyborach, zaprzeczyłoby powadze wyboru, a przynajmniej go podważyło. W dynamicznej przemianie, a nawet w samym „procesie powstawania” każdy wybór mógłby oznaczać wahanie, stawianie pytań, poszukiwanie odpowiedzi, wątpliwości, ale w żadnym wypadku nie stałby się jednorazową decyzją. Gromadząc i zamykając „wszystko” w monograficznych *Utworach zebranych*, Wyka wyrzyna Baczyńskiego z trybu przypuszczającego i przenosi w „tryb decyzji”. Stąd też rezygnacja z lektury pozostałych po Baczyńskim brudnopisów, których efektem byłoby „odnotowanie każdej absolutnie dostrzeżonej odmiany tekstu” – nie chodziło wcale o „zdrowy rozsądek”, lecz o wymykającą się edycji ostateczność.

Tylko na pozór może to wyglądać na brak uwagi lub edytorskie zaniedbanie. Pomimo kolejnych odkryć i zwiększania zawartości poszczególnych wydań edytor *Utworów zebranych* nie zmienia wstępu, być może nawet nie wyciąga skrupulatnie tekstów, ale cały czas pilnuje bilansu, a mówiąc dokładniej, cały czas „mierzy równą miarą równy dorobek”.

Przemiana w postawie i w twórczości Baczyńskiego nie jest procesem, który trzeba śledzić. Dokonywa się jednorazowo i gwałtownie – podobnie jak wybór, który polega na podjęciu decyzji. Takie działanie może obejść się bez wstępnych redakcji i bez brudnopisu.

Wydarzenia, które w pisarstwie Baczyńskiego rozpoczęły się jesienią 1941, dokładniej – we wrześniu tego roku, i które trwały nieprzerwanie do wiosny 1942, dokładniej – do kwietnia roku następnego, dają się nazwać tylko jednym słowem: wybuch. Nagły wybuch dojrzałego całkowicie talentu²⁴.

Podobno to Jerzy Zagórski „ubrał” Baczyńskiego w kostium „drugiego Słowackiego” – tak przynajmniej twierdził Wyka. Jednak to niezupełnie prawda. Porównania takiego użył Andrzejewski we wrześniu 1941 roku w liście do krakowskiego profesora, w którym po raz pierwszy opowiadał o świeżo poznanym „zupełnie wybitnym zjawisku poetyckim”²⁵. Być może ta analogia była jeszcze bardziej rozpowszechniona. Niemniej w eseju Zagórskiego opublikowanym w wielkanocnym numerze „Tygodnika Powszechnego” z 1947 roku poza tytułem i jednym zdaniem nic nie upoważnia do ustalenia autorstwa tego porównania. Zresztą zasadniczym celem opowieści o *Śmierci Słowackiego* było sformułowanie wniosku, że – inaczej niż autor *Anhellego* – nie miał Baczyński równie mądrych przyjaciół i protektorów, którzy wynaleźliby mu misję dyplomatyczną i w ten sposób namówili młodego poetę do opuszczenia uwikłanej w powstanie Warszawy.

Wyka odwraca tę opowieść – nie ożywia Baczyńskiego, lecz uśmierca Słowackiego w wieku autora *Śpiewu z pożogi*. Nie nadaje współczesnemu poecie miary Słowackiego, lecz zamyka bilans, unieruchamia i starannie mierzy dorobek obu twórców. A z tej dziwnej arytmetyki wynika, że w rówieśnym wieku to nie Baczyński się zapowiadał, lecz że w wieku dwudziestu trzech lat Słowacki dopiero zapowiadał przyszłego Słowackiego. Co więcej, w tej buchalterii, na której oparte są monografia i wszystkie wstępy do *Utworów zebranych*, Wyka ukazuje, że na przekór temu, co mówi Zagórski, Baczyński nie został opuszczony, lecz podjął decyzję wbrew radom przyjaciół, którym ufał i z których radą się liczył. Podczas ostatniego swojego wystąpienia poświęconego Baczyńskiemu autor *Życia na niby* legitymował się otrzymanym „w podziękowaniu za *List do Jana Bugaja*”

²⁴Wyka, „Wstęp”, XX.

²⁵Pod okupacją. Listy, 43.

wykaligrafowanym rękopisem 3 wierszy zaopatrzoną w autorską dedykację: „Szanownemu Panu Kazimierzowi Wyce, pierwszemu krytykowi, z którego sądem o moich wierszach zgadzam się całkowicie”. „Któż by się nie zgodził, jak bym napisał dla niego *List do Jana Bugaja*” – żartował jeszcze Wyka. Jednak nie o żart chodziło. Całkowita zgoda nadawała adresatowi dedykacji status zaufanego przyjaciela. Dzięki temu mógł za chwilę przywołać Wykę próbę wyperswadowania poecie udziału w wojskowej konspiracji i jego kategoryczną odpowiedź:

Wiedziałem oczywiście, że Baczyński ukończył Podchorążówkę [...], wiedziałem w którym batalionie Armii Krajowej się on znajduje. I wtedy, podobnie jak każdy z nas, zacząłem mu tłumaczyć, czy naprawdę jest rzeczą potrzebną, żeby on z bronią w ręku szedł do Powstania [...]. Baczyński się bardzo zachnął, jak był opanowany, tak zachnął się wręcz gniewnie i oto powiedział mi wprost: „Proszę Pana, kto jak kto, ale pan to powinien wiedzieć, dlaczego ja muszę iść, jeżeli będzie walka”. [...] Nie dopuszczał w ogóle dyskusji na ten temat²⁶.

Przyjaciele nie zawiedli. Baczyński nie okazał się naiwnym Słowackim, co zupełnie niechcący imputowało autorowi *Śpiwu z pożogi* życziwe skądinąd porównanie Zagórskiego. Baczyński – zdaniem Wyki – był kompletnym, dojrzałym poetą i mężczyzną, a do tego okazał się bardziej odporny na perswazję przyjaciół niż młody Słowacki. Dla monografisty i edytora, który został uwikłany w sposób postrzegania Baczyńskiego i mówienia o nim jako o powtórnym wcieleniu Słowackiego, owo porównanie było niebezpieczne. Stąd też pomysł, aby odwrócić sytuację, a przede wszystkim ostatecznie zamknąć bilans i wystawić rachunek. A wtedy okaże się, że stojący dopiero u progu kariery przyszły autor *Beniowskiego* i *Lilli Wenedy* był Baczyńskim, który nie podjął decyzji. *Utwory zebrane* stanowiły od początku zespół tekstów skończonych (co najwyżej zdekompletowanych), opartych na czystopisach „kodeksów” lub do tych czystopisów dołączanych. Kolejne odkrycia miały znaczenie wtórne. Wstępu nie trzeba było zasadniczo zmieniać, ponieważ bilans od początku był korzystny dla Baczyńskiego.

Trudno powiedzieć, czy faktycznie doszło do rozmowy z Baczyńskim, na którą powołuje się Wyka. Należy podchodzić ze sporą rezerwą do informacji, że słuchacz tajnej podchorążówki złamał wszelkie elementarne zasady konspiracji i dokładnie informował nawet najbardziej szanowanego krytyka o tym, „w którym batalionie Armii Krajowej się on znajduje”. Być może bardziej wiarygodne jest wspomnienie Garzteckiego, współpracownika Krzysztofa z czasów redagowania konspiracyjnego czasopisma literackiego i zaufanego przyjaciela, któremu poeta zdecydował się powierzyć znaczną część swojego dorobku. Według niego Baczyński, podobnie jak wszyscy pozostali członkowie tajnej redakcji, zachowywał się bardzo dyskretnie i nigdy nie mówił o zaangażowaniu w Grupy Szturmowe²⁷.

Niemal na pewno jednak nie dostał Wyka opatrzonego dedykacją autografu w podziękowaniu za *List do Jana Bugaja*. W rzeczywistości dostał wykaligrafowaną książeczkę prawie rok przed napisaniem entuzjastycznej recenzji²⁸. Może było to przeoczenie Wyki, a może retoryczna swada

²⁶Wyka, *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*, 34. Pisownia oryginalna.

²⁷Zob. Garztecki, „O «Drodze» i Krzysztofie Baczyńskim”, 87.

²⁸Zob. Marta Wyka, „«List do Jana Bugaja» czytany dzisiaj”, w *Krzysztof Kamil Baczyński. Twórczość – legenda – recepcja*, red. Janusz Detka (Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, 2002), 185. Z listu Jerzego Andrzejewskiego do Kazimierza Wyki opatrzonego datą 28 października 1942 roku wynika, że książkę tę krytyk mógł dostać w okolicach listopada 1942 roku. Zob. *Pod okupacją. Listy*, 79–80. Na s. 278 można znaleźć również faksymile autografu 3 wiersze Krzysztofa Kamila Baczyńskiego z wyraźnie widoczną datą 1942.

na posiedzeniu w PEN Clubie, któremu przewodniczył wówczas Jerzy Zagórski. W każdym razie odręcznie sygnowany przez poetę dokument mówiący o „zgadzaniu się całkowitym” z poglądami krytyka na temat jego wierszy, nawet jeżeli został wręczony przed najważniejszą recenzją, niejako pieczętował wszystkie podjęte przez Wykę decyzje edytorskie. Przecież o nie chodziło od samego początku, gdyż to dzięki nim „problem zarówno teoretyczny, jak techniczny” został rozwiązany, a „owo «wszystko»” w zamkniętym bilansie stało się twardą walutą, i nie tylko pozwoliło „nabyć prawo do odpowiedzi”, lecz też okazało się synonimem każdego wyboru.

Bibliografia

- Andrzejewski, Jerzy, Baczyńska, Stefania, Gajcy, Tadeusz, Irzykowski, Karol, Koniński, Karol Ludwik, Miłosz, Czesław, Turowicz, Jerzy, Wyka, Kazimierz. *Pod okupacją. Listy*. Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2014.
- Baczyński, Krzysztof Kamil. *Wybór poezji*. Opracowane przez Jerzy Święch. Wrocław: Ossolineum, 1989, BN I 265.
- . *Śpiew z pożogi*. Warszawa: Wiedza, 1947.
- . *Utwory zebrane*. Opracowane przez Aniela Kmita-Piorunowa i Kazimierz Wyka, 7. 1–2. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Foucault, Michel, *Szaleństwo i literatura*. *Powiedziane, napisane*. Przetłumaczone przez Bogdan Banasiak i in.. Wybrane i opracowane przez Tadeusz Komendant. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Garztecki, Juliusz, „O «Drodze» i Krzysztofie Baczyńskim”. *Miesięcznik Literacki*, nr 1 (1972): 86–95.
- Lewandowski, Tadeusz. „Lustro sentymentalne – próba”. *Poezja*, nr 1 (1989): 52–60.
- Rękopisy listów Stefanii Baczyńskiej do Jerzego Andrzejewskiego. Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. 1587.
- Synoradzka-Demadre, Anna. *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2016.
- Tramer, Maciej, „Edycja, której nie było – albo: jak zrobiony jest Krzysztof Baczyński”. W *Balaghan: mikroświaty i nanohistorie*. Zredagowane przez Mariusz Jochemczyk, Magdalena Kokoszka i Beata Mytych-Forajter, 85–98. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.
- „Wojenne losy rękopisów K.K. Baczyńskiego” [Uwagi redakcji spisane na podstawie rozmowy z Juliuszem Garzteckim]. *Przegląd Humanistyczny*, nr 3 (1958): 177–178.
- Wyka, Kazimierz. „Krzysztof Baczyński (1921–1944)”. W Wyka, Kazimierz. *Baczyński i Różewicz*, 5–112. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1994.
- . *List do Jana Bugaja. Droga do Baczyńskiego*. Opracowane przez Aniela Kmita-Piorunowa. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986.
- Wyka, Marta. „«List do Jana Bugaja» czytany dzisiaj”. W *Krzysztof Kamil Baczyński. Twórczość – legenda – recepcja*. Zredagowane przez Janusz Detka, 185–190. Kielce: Kieleckie Towarzystwo Naukowe, 2002.

SŁOWA KLUCZOWE:

EDYCJA

Krzysztof Kamil Baczyński

ABSTRAKT:

Artykuł opowiada losy powojennej edycji wierszy Krzysztofa Kamila Baczyńskiego zatytułowanej *Śpiew z pożogi* (1947). Książka przygotowana przez Stefanię Baczyńską i Kazimierza Wykę w swoim układzie całkowicie odbiegała od pozostawionej tuż przed wybuchem powstania autoryzowanej wersji *Śpiewu z pożogi*, który miał być pierwszym oficjalnym debiutem poetyckim Baczyńskiego. W artykule rozważany jest wpływ późniejszej całościowej edycji *Utworów zebranych* i na recepcję poezji Baczyńskiego, i na ustalenie w świadomości literackiej wizerunku poety.

dokument

WYBÓR

NOTA O AUTORZE:

Maciej Tramer – dr hab., profesor Uniwersytetu Śląskiego, literaturoznawca, autor monografii *Literatura i skandal. Na przykładzie okresu międzywojennego* (2000), *Rzeczy wstydlive a nawet mniej ważne* (2007), *Brudnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (2010), autor opracowań krytycznych tekstów Władysława Broniewskiego: *Pamiętnik* (2013) i *Publicystyka* (2016).

Pomarańcze na drutach

Witolda Wirpszy.
Kłopoty z rozumieniem
eksperymentu prozatorskiego
w świetle przed-tekstu

Dariusz Pawelec

ORCID: 0000-0002-1397-2082

W listopadzie 1964 roku, kiedy ukończono druk powieści *Pomarańcze na drutach*, Witold Wirpsza znany był głównie jako poeta. Każdy tom jego wierszy, poczynawszy od debiutanckiej *Sonaty* z 1949 roku, mógł liczyć na najpełniejszą z możliwych recepcję w prasie kulturalnej. Dość powiedzieć, że pierwszym recenzentem tego debiutu był, na łamach „Twórczości”, rozpoczynający swą przygodę krytycznoliteracką Jan Błoński¹. Na liście wnikliwych komentatorów kolejnych zbiorów znaleźli się później między innymi Jerzy Kwiatkowski, Jan Józef Lipski, Paweł Beylin, Jacek Trznadel, Ryszard Matuszewski, Zbigniew Żabicki, Julian Rogoziński, Alicja Lisiecka, Stanisław Barańczak. W roku 1964 Wirpsza był także rozpoznawalnym eseistą, krytykiem teatralnym i początkującym dramaturgiem (autorem dwóch sztuk opublikowanych w „Dialogu”), cenionym tłumaczem (m.in. *Doktora Faustusa*, wspólnie z żoną Marią Kurecką), redaktorem i publicystą rozwiązanego przez władze „Po prostu” i „Nowej Kultury”, z której odszedł w geście protestu przeciwko ingerencjom partii w zarządzanie pismem w 1958 roku, notabene razem z Leszkiem Kołakowskim, Wiktorem Woroszylskim i Tadeuszem Konwickim. Z dzisiejszej perspektywy powieść *Pomarańcze na drutach* można by uznać za jego debiut prozatorski, choć w roku 1964 całkiem świeża musiała być jeszcze pamięć o socrealistycznych początkach tej twórczości, w tym o powieści *Na granicy* (1954) i zbiorze opowiadań *Stary tramwaj* (1955). Pierwszy z tych tytułów poświęcony jest robotnikom wywiezionym do pracy przymusowej w Niemczech i polonizacji Szczecina, drugi – przetwarzana na potrzeby fikcji autobiograficzne doświadczenia między innymi ze stalagu, z wyraźną koncesją na rzecz obowiązującej wówczas tendencji.

¹ Jan Błoński, „Dwaj poeci”, *Twórczość*, nr 3 (1950): 113–123.

Odbiór nowej powieści Wirpszy dokonał się jednak bez przywoływania jego socrealistycznych prób prozatorskich, a jego naturalnym kontekstem była nowoczesna, uznana przez krytyków za eksperymentalną, twórczość poetycka, szczególnie ze zbiorów ogłoszonych na początku lat 60.: *Mały gatunek* (1960), *Don Juan* (1960), *Komentarze do fotografii: The Family of Man* (1962). Gdyby podsumowywać sądy dominujące w recepcji tych tomów, niezależnie od tego, czy opinie należały do przychylnych, czy raczej krytycznych, to znajdziemy w nich najczęściej takie kategorie, jak intelektualizm, uczoność i hermetyzm, mające stanowić o przekraczaniu przez poetę granic zrozumiałości i eksperymentu. Leszek Szaruga, syn pisarza, zapytany o to jak ten reagował na recepcję własnych dokonań, odpowiadał, że „jeśli chodzi o powieści ojca, tutaj owszem, mógł myśleć, że będzie miał jakiegoś typowego czytelnika”, tyle że „*Pomarańcze na drutach* są jednak za trudne dla zwykłego odbiorcy”². Dokładnie taką samą ocenę znajdziemy w pierwszych dwóch recenzjach powieści z roku 1965. Rafał Marszałek uznał, że to „chyba najdziwniejsza proza, jaka ukazała się u nas ostatnio”, „Powieść, która nie ma akcji w potocznym tego słowa rozumieniu i która napisana została w formie nadzwyczaj trudnej – chciałoby się rzec: opornej wobec tworzywa – zasługuje na nazwę eksperymentalnej”³. Edward Balcerzan, nazywając *Pomarańcze na drutach* „wydarzeniem literackim klasy europejskiej”, uznał ją za „powieść w każdym calu nowatorską”, „wynałazek”, który „będzie sprawiał kłopoty czytelnikom”, bo nie pomogą im „żadne wzory literackie”⁴.

Skąd brały się te kłopoty z rozumieniem? „Niepowodzenia Wirpszy na tym polu” upatrywał Rafał Marszałek w „nadmiernej komplikacji formalnej, polegającej przede wszystkim na wyjątkowej drobiazgowości opisu i wymyślności składni”, co przejawia się między innymi w postaci „ekscentrycznie spisywanych dialogów”, „długich powikłanych okresów” i „synonimicznych powtórzeń”⁵. Od analizy składni rozpoczyna swoją recenzję Balcerzan, ilustrując fragmentami dzieła rozmaite jej „osobliwości”, takie jak: „nienaturalna dokładność opisu, ścisłość beznamietna, rejestracja słów i gestów bez względu na ich ważność”, „wrażliwość na pauzę w żywej mowie”⁶. Z celowości tych zabiegów artystycznych wyprowadził Balcerzan wnioski o sprawdzaniu przez narratora Wirpszy poznawczej wartości mitu cybernetycznego, narratora, który udaje automat. W związku z tym „to wszystko, co odbiorca mógłby uznać za dziwactwo stylistyczne, jest naprawdę dramatyczną walką maszyny z językiem”⁷. Analiza składniowego klucza do rozumienia powieści prowadzi recenzenta do odkrycia bardzo precyzyjnie skatalogowanych przezeń paraleli z poezją: dialogi ucięte „wbrew przyjętym zasadom składni” postrzega krytyk jako rozwiązanie analogiczne do zasad organizacji wiersza wolnego, w innych partiach narracji znajduje „prawa sylabotonizmu” albo „odcinki heksametru”⁸. W opinii Rafała Marszałka język w powieści Wirpszy „pełni rolę samoistną jako przedmiot groteskowych przekształceń”, i to właśnie przekształcenia językowe, kosztem innych elementów całego układu, są dla autora „czymś szczególnie ważnym i atrakcyjnym”⁹. Od takiej tezy blisko już do wniosku, że „ostatecz-

² „Istnieje porządek nieodgadniony”. O Witoldzie Wirpszy z Leszkiem Szarugą rozmawia Karol Samsel, *Elewator*, nr 23 (2018): 45.

³ Rafał Marszałek, „Eksperyment Wirpszy”, *Nowe Książki*, nr 9 (1965): 402.

⁴ Edward Balcerzan, „Człowiek Witolda Wirpszy”, *Nurt*, nr 2 (1965): 48–49.

⁵ Marszałek, „Eksperyment Wirpszy”, 403.

⁶ Balcerzan, „Człowiek Witolda Wirpszy”, 48.

⁷ Balcerzan.

⁸ Balcerzan.

⁹ Marszałek, „Eksperyment Wirpszy”, 403.

nie najbardziej znamienitym sensem eksperymentu uwiecznionego w tytule jest to, że hermetyczną, ale bogatą znaczeniami prozę *Pomarańczy na drutach* napisał – poeta¹⁰. Arnold Słucki podkreślił bliskie sąsiedztwo w procesie wydawniczym tomu Wirpszy pt. *Drugi opór* (1965), zawierającego wiersze z lat 1960–1964, z „powieścią eksperymentalną”, jak określa *Pomarańcze na drutach*, uznając ją za „rzecz nie obojętną, gdy chodzi o formowanie się poetyki autora *Drugiego oporu*”¹¹. „Związek tej prozy – pisze Słucki – z dojrzałym kształtem poetyckim wierszy Wirpszy wymaga oddzielnego studium”. Zwrócił przy tym uwagę zwłaszcza na operacje syntaktyczne w powieści, na jej „żywiół rytmiczny”, na zaczynający się w niej „proces kruszenia tradycyjnie pojmowanego obrazu poetyckiego, zabieg dezintegracyjny, dla którego poeta znaleźć chce później wytłumaczenie we współczesnej teorii kwantów”¹². „Autor *Pomarańcz na drutach* – to już opinia Tadeusza Nyczka – robi ostatnio poezję – jak prozę, i prozę – jak poezję”¹³.

Wczesny odbiór *Pomarańczy na drutach* zdominowany został zatem przez pytanie o jej formę, na co odpowiedzią stało się odesłanie czytelników recenzji do formy poetyckiej jako wyznacznika wartości i gwarancji sensu całego prozatorskiego przedsięwzięcia Wirpszy. Balcerzana zaprowadziło to do uznania narracji za podporządkowaną zasadom gry cybernetycznej, która kończy się fiaskiem: „maszyna” precyzyjnie opisała świat, ale na opisie tylko mogła poprzestać. Sposób potraktowania fabuły, ograniczonej możliwościami narratora-automatu, nie może dać odpowiedzi na pytania filozoficzne, które „leżą poza kompetencjami cybernetyki”¹⁴. Marszałek demonstruje, jak proza poety, z językiem jako dominantą, operuje nadrzędną dla utworu kategorią groteski na dwóch poziomach: językowym i świata przedstawionego. Wirpsza, sytuując fabułę w obozie jenieckim, czyni głównym przedmiotem groteskowej kompozycji egzystencjalną kategorię wolności, układając udaną „mozaikę” problemów: „w jej obrębie mieszczą się wątki egzystencjalne pospołu z kompleksami inteligenckimi, problem polskości ujęty w tak różnych kontekstach, jak dziedzictwo tradycji i psychologia działania”¹⁵. Tyle że język potraktowany jako samoistny przedmiot groteski, niepodporządkowany funkcji kompozycyjnej, udziwnia powieść, czyniąc ją nadmiernie skomplikowaną w odbiorze, i zmusza niejako do odczytywania całości w sposób właściwy poezji. Artur Strumiłowski postawę twórczą Wirpszy określa jako „komplikacjonizm” – pisze on bowiem „powieść wariacyjną, w której całą swą wielką inwencję wyczerpuje w zabiegach stylistyczno-techniczno-kompozycyjnych, właśnie mających na celu zbliżenie utworu literackiego do formy dzieła muzycznego – i nie pozostaje mu dość czasu, aby zadbać jeszcze o fabułę”¹⁶.

Także w komentarzach zanotowanych z większego dystansu czasowego pojawiają się bardzo podobne spostrzeżenia. Piotr Kuncewicz, uznając *Pomarańcze na drutach* za powieść napisaną „techniką kontrapunktowo-wariacyjną”, zauważa, że „o tej prozie stanowią przeróżne pomysły formalne”, natomiast „wszystko tonie w dygresjach i akcja zajmuje właściwie skrawek książki”¹⁷.

¹⁰Marszałek.

¹¹Arnold Słucki, „Od «Sonaty» do «Drugiego oporu»”, *Twórczość*, nr 1 (1966): 118.

¹²Słucki.

¹³Tadeusz Nyczka, „Śladem wzruszenia”, *Poezja*, nr 3 (1971): 24.

¹⁴Balcerzan, „Człowiek Witolda Wirpszy”, 49.

¹⁵Marszałek, „Eksperyment Wirpszy”, 403.

¹⁶Artur Strumiłowski, „Nowości prozy”, *Życie Literackie*, nr 44 (1965): 11.

¹⁷Piotr Kuncewicz, „Wirpsza i pozostali”, *Przegląd Tygodniowy*, nr 7 (1986), 13.

Maciej Byliniak traktuje *Pomarańcze na drutach* jako najbardziej widoczny u Wirpszy przejaw „antyrealizmu”: „gdzie część dialogów to «dialogi pozorne», w których jedna wypowiedź została podzielona przez autora na części arbitralnie (z punktu widzenia realizmu przedstawienia, ale nie z punktu widzenia kompozycji formalnej) przydzielone poszczególnym rozmówcom”¹⁸. W przekonaniu Zbigniewa Chojnowskiego w powieści „chodzi o samo rozprawianie, analizę, artystyczny dyskurs, napinanie, mnożenie, precyzowanie i dewastację znaczeń, zwielokrotnianie wątpliwości, wariacyjne ujęcie tematu, «żeglowanie» w języku i narracji”¹⁹.

Co ciekawe, w jednej z najnowszych interpretacji powieści, uznanej za doskonałą i prekursorską, wątek przesłony formalnej i językowego odrealnienia w ogóle się nie pojawia. Maciej Libich (w szkicu z roku 2018) dostrzegł natomiast „intrygujące powiązanie, które łączy *Pomarańcze na drutach* z *Nadzorować i karać* autorstwa Michela Foucaulta”, a także z „innymi dziełami filozofów poststrukturalistycznych i postmodernistycznych, które starały się opisywać wielopłaszczyznowe relacje społeczeństwa, władzy, kary oraz systemów kontrolnych i penitencjarnych”²⁰. Badacz proponuje także odczytywanie powieści z wykorzystaniem teorii czasu Krzysztofa Pomiana, wedle której „czas należy pojmować jako sieć hierarchicznych instancji kontrolujących życie społeczeństw”²¹. Zarówno przywołana praca Foucaulta, jak i *Porządek czasu* Pomiana są od dzieła Wirpszy późniejsze, stąd teza Libicha o jego prekursorskich aspektach. Wiele lat wcześniej Stanisław Barańczak wpisał powieść we właściwy dla Wirpszy w ogóle porządek demaskowania mitów. W wypadku tej prozy, rozważającej pojęcia wolności, przypadku i konieczności, chodzi o „odwieczne mity egzystencjalne”²². Rodzi się pytanie, szczególnie na tle innych przytoczonych dokumentów recepcji, czy takie sugestie interpretacyjne, dokonywane niejako obok językowej i „poetyckiej” tkanki tekstu albo ponad nią, są w ogóle możliwe i uprawnione? Czy może klucz do rozumienia powieści, „za trudnej” nawet ponad pół wieku po jej wydaniu, ukryty jest jednak, jak chcieli pierwsi recenzenci, w formalnych zabiegach, cybernetycznej grze narratora, udziwnionej technice opisu, nienaturalności i, wreszcie, w nastawieniu na sam język czy wręcz w „przedstawieniu języka” właściwemu sztuce poetyckiej, szczególnie w jej nurcie lingwistycznym?

Czytelnik *Pomarańczy na drutach*, nawet ten mający ogólną wiedzę na temat miejsca dokonań poetyckich Wirpszy na mapie najważniejszych tendencji w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku, nie mógłby zapewne przystać na próby opanowywania kłopotów z rozumieniem jego powieści poza tym „lingwistycznym” kontekstem. Najdalej idące wnioski płynące z takiej postawy wyciągnął chyba Balcerzan. Tymczasem w otwierającym wydanie *Pomarańczy na drutach* słowie *Od Autora* pojawia się intrygujący trop dotyczący genezy tekstu, ważny także dla sposobu rozumienia samej formy powieściowej. Przytaczam odpowiednie fragmenty tekstu od jego początku:

¹⁸Maciej Byliniak, „Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy”, *Twórczość*, nr 8 (2009): 75.

¹⁹Zbigniew Chojnowski, „‘Zegar’ i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy «Pomarańcze na drutach»”, w „*W rytmie zegara...*”. *Wokół zagadnień chronozoficznych*, red. Zbigniew Chojnowski, Beata Kurządkowska i Anna Rzymyska (Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 2015), 231.

²⁰Maciej Libich, „Epistolograficzny nośnik poezji. Osiem notatek o «Listach z oflagu» Witolda Wirpszy”, *Elewator*, nr 23 (2018): 27.

²¹Libich.

²²Stanisław Barańczak, „Na 60-lecie Witolda Wirpszy”, *Kultura*, nr 1 (1979): 107.

Kiedy w latach czterdziestych, niedługo po wyzwoleniu, zabrałem się do napisania utworu prozą, który by w jakiś sposób spożytkował moje doświadczenia obozowe, nie bardzo jeszcze zdawałem sobie sprawę, jaki ostateczny kształt artystyczny ta proza przybierze; jedno tylko uświadomiłem sobie od razu: w utworze tym zawarty być musi element groteski. W ostatecznej fazie pisania ciążenie ku grotesce stało się tendencją dominującą, wręcz założeniem artystycznym.

Kilkadziesiąt stron pierwszej redakcji powstało jesienią 1946 roku; była to jeszcze – formalnie – proza tradycyjna w dziewiętnastowiecznej konwencji. Brakowało mi natomiast dwóch składników zasadniczych: dystansu oraz takich koncepcji filozoficznych, które mogłyby służyć zabawie.

[...]

Ta groteskowa kompromitacja i samokompromitacja wymagała określonej formy. Tradycyjna forma prozy, wywodząca się z werystycznej dziewiętnastowiecznej praktyki, wydawała mi się – po wielokrotnych próbach – niestosowna; skłoniło mnie to do poszukiwania pewnych sposobów zestawiania słów i znaczeń, które by stworzyły artystycznie skuteczną siatkę językową; taką siatkę, która stanowiłaby konsekwentną i systematyczną gmatwaninę krzyżujących się absurdalności oflagowego surowca; absurdalności wysupłanych z autentyku, z jego deformacji i jego wariantów i podniesionych przez ten proceder do rangi zwartego systemu: takiego systemu, który miałby szansę stać się uogólnieniem²³.

Dzięki materiałom z archiwum pisarza zachowanym w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie możemy ten pomijany dotychczas trop interpretacyjny zweryfikować. Zachowało się w sumie 65 kart maszynopisu zawierających polski tekst²⁴ *Pomarańczy na drutach*, w tym 39 kart owej „pierwszej redakcji” powieści z jesieni 1946 roku. Trudno osądzić, czy są to wszystkie strony z „kilkudziesięciu”, o których mowa we wprowadzeniu do wydania z roku 1964. Na pozostałych zachowanych kartach, różniących się od owych 39 rodzajem papieru, a także noszących ślady korzystania z innej maszyny do pisania (wskazują na to liczne cechy, w tym na przykład znak diakrytyczny nad „n”, którego konsekwentnie brak na starszych kartach), znajdują się różne fragmenty tekstu w tej samej postaci, jaką znamy już z edycji PIW. Na ostatniej stronie z fragmentem, który w wydaniu książkowym stanowi część oznaczoną jako „3” (s. 23–33)²⁵, ołówkiem dopisano datę: „20/VI 60”. Już w druku data ta znalazła się nie pod tym rozdziałem, ale dopiero na końcu powieści w zapisie bardziej rozbudowanym: „Warszawa, listopad 1946 – czerwiec 1960”. Porównanie obydwu podzbiorów maszynopisu, zarówno w wymiarze materialnym, jak i samego tekstu powieści, każe oddalić sugestię, zawartą w tej odautorskiej notacji, że praca nad tekstem trwała nieprzerwanie kilkanaście lat. Jesienią 1946 roku Wirpsza zamknął,

²³Witold Wirpsza, *Pomarańcze na drutach* (Warszawa: PIW, 1964), 5–7.

²⁴Dodatkowo zachowało się powiązanych z powieścią pięć kart maszynopisu w języku niemieckim: trzy z tekstem słowa *Od Autora* oraz dwie z opinią wydawniczą, niepodpisaną, ale prawdopodobnie autorstwa Lutza Adlera. Opinia przeznaczona była dla wydawnictwa Hanser. Zob. na ten temat: Witold Wirpsza, Heinrich Kunstmann, „Salut Henri! Don Witoldo!”. *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekład i oprac. Dorota Cygan i Marek Zybura (Kraków: Universitas, 2015), 72.

²⁵W wersji drukowanej powieść, oprócz słowa *Od Autora*, składa się z 21 ponumerowanych w ten sposób podrozdziałów. W zapisie z roku 1946, poza *Przedśłowiem*, mamy rozdziały numerowane i tytułowane. Zachowały się: Rozdział I *Wieczór Trzech Króli*, Rozdział II *Co się dzieje w baraku oficerskim*, Rozdział III *Na spacerze*, Rozdział IV *Wyższa szkoła jazdy*, Rozdział V *Jak wyrastają pomarańcze*, Rozdział VI *Kawiarniane intermezzo*.

o czym pisze w cytowanym słowie *Od Autora*, pierwszą redakcję dzieła, aby następnie, po latach, napisać je od nowa i niejako od początku, a na pewno całkowicie inaczej. W krótkim „zyciorysie artystycznym” dołączonym przez Wirpszę do listu z 12 lutego 1961 roku, którego adresatem był Heinrich Kunstmann, rękopis *Pomarańcze na drutach* umieszczony został przez autora jako dokonanie roku 1960²⁶. Miał zatem rację Arnold Słucki, wskazując na konieczność postrzegania nowego, lingwistycznego, eksperymentalnego Wirpszy-poety z tomów ogłaszanych w latach 60. w łączności z formowaniem się tej poetyki w równoległych pracach nad powieścią.

Pisząc list do Kunstmanna Wirpsza był przekonany, że jego powieść ukaże się drukiem w roku 1961. Autor, korzystając z zainteresowania, jakie w ocenie dzieła okazał jego respondent, podjął próbę dotarcia do wydawców niemieckich, co zakończyło się zresztą sukcesem²⁷. O pomyslnym zakończeniu druku w Polsce mógł poinformować dopiero w styczniu 1965 roku. Wcześniej, w liście do Kunstmanna z 28 grudnia 1962 roku pisał następująco: „Za Pańskie zachody wokół *Pomarańczy na drutach* szczerze Panu dziękuję. Zdaje sobie całkowicie sprawę, uwzględniając właściwości tego tekstu, że znalezienie dla niego wydawcy nie jest wcale rzeczą łatwą. Tutaj w kraju zabiegam już od ponad dwóch lat o publikację (i dzieje się tak bynajmniej nie z powodów politycznych!), ale dopiero teraz widzę światło w tunelu”²⁸. Dla zrozumienia nowego kształtu powieści szczególnie istotna jest ta ostatnia informacja, albowiem nie wskazuje ona na bezpośredni udział cenzury w procesie formowania się finalnego tekstu. Potwierdza to porównanie zachowanych kart maszynopisu nowej wersji powieści z gotową książką: nie doszukamy się żadnych różnic. Otwarte pozostaje pytanie o rolę autocenzury. W wersji z roku 1960 nie znajdziemy bowiem tych zapisów z roku 1946, które mogłyby potencjalnie budzić zastrzeżenia co do ich politycznej poprawności, jak na przykład konsekwentne używanie słowa „bolszewicy” czy wspomnienie oficerskiego „chrztu bojowego” w roku 1920.

Nie to jednak stanowi o istotnej odmienności obydwu wersji powieści, ale sygnalizowana przez autora we wstępie do wydania z roku 1964 sprawa formy. Zachowane, całkowicie inne od tego wstępu, jednostronicowe *Przedślowie* do wersji pierwotnej także poświęcone jest kwestiom konwencji artystycznej:

Te kilka słów wstępu piszę dla tych czytelników, którzy razem ze mną spędzili lata niewoli. Być może pewne postaci i pewne sytuacje nasuną im obrazy ludzi, których znali czy sytuacji, jakie przeżyli. W związku z tym mam do nich prośbę: panowie, na Dzeusa – nie identyfikujcie! Tak, jak nikogo nie nazwałem po imieniu, tak samo nie chcę nikogo wskazywać palcem.

²⁶Wirpsza, Kunstmann, „*Salut Henri! Don Witoldo!*”..., 45.

²⁷Nie tylko rozumianym jako zwieńczenie starań o druk książki w przekładzie Marii Kureckiej: *Orangen im Stacheldraht* (Monachium: Hanser, 1967). Nie był to oczywiście sukces w wymiarze komercyjnym, ale nie można wykluczyć, że to między innymi recepcja powieści w Niemczech przyczyniła się do zaproszenia Wirpszy do wygłoszenia uroczystej mowy na otwarciu Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie 11 października 1967 roku. Zob. omówienia w prasie niemieckiej: Peter Urban, „Die Stacheldrahtfrüchte. Ein Roman des Polen Witold Wirpsza”, *Die Zeit*, 4.08.1967; Valentin Polcuch, „Freiheit und Zeit. Witold Wirpsza. Orangen im Stacheldraht”, *Die Welt der Literatur*, 8.06.1967; German Werth, „Früchte, die zu hoch hängen”, *Der Tagesspiegel*, 5.11.1967. O okolicznościach pierwszej niemieckiej edycji zob. Daniel Pietrek, „«Pomarańcze na drutach» – Witold Wirpsza w monachijskim wydawnictwie Carla Hansera”, w *Filologia trudnego sąsiedztwa. Tom studiów dedykowany Profesorowi Markowi Zyburze w 60-lecie urodzin*, red. Krzysztof Ruchniewicz, we współpracy z Piotrem Przybyłą i Dariuszem Wojtaszynem (Wrocław: Quaestio, 2017), 125–137. Już po śmierci autora doszło do drugiego wydania niemieckiego (Berlin: Westberliner Oberbaumverlag, 1987).

²⁸Wirpsza, Kunstmann, „*Salut Henri! Don Witoldo!*”..., 70.

Pomarańcze na drutach są powieścią o oflagu, ale o oflagu fantastycznym, który w rzeczywistości nigdy nie istniał. Poza tym – powieść ta stara się być nie wiernym obrazem przeżyć czy zaobserwowanych faktów, ale ich karykaturą – i to karykaturą przeciętnego stanu rzeczy, jaki istniał w obozach jeńców na terenie Rzeszy. – Przy konstrukcji osób działających używałem metody, że się tak wyrażę „syntetycznej”. Po prostu brałem z pewnej ilości zapamiętanych osób pewne cechy i, mieszając je ze sobą, otrzymywałem nowe, papierowe twory ludzkie. Mam zresztą wrażenie, że po przeczytaniu całości, każdy będzie gotów mi przyznać, że karykatura ta ani na chwilę nie miała zamiaru stać się paszkwilem.

Jest jeszcze druga strona medalu. Satyra ma swoje wymagania. Jeśli w ogólnym obrazie powieści osąd pewnych grup w obozie wypadnie ujemnie – to nie ma na to rady. Prawem satyryka jest kierować atak w jakąś stronę. Prawem jego jest także – przejaskrawić pewne fakty, i nie mam bynajmniej zamiaru z tych praw zrezygnować [...].

Autor zdefiniował swoje dzieło w terminach: powieści o oflagu, fantastyczności, karykatury, satyry i, pośrednio, typowości oraz prawdopodobieństwa („metoda syntetyczna”). Elementy, które już w nowym wstępie połączy kategoria groteski, mieszają się tu z postawą właściwą realizmowi, co po latach potwierdzi autokomentarz mówiący, że była to „proza tradycyjna w dziewiętnastowiecznej konwencji”. Jej charakter najlepiej oddają zdania otwierające wersję z roku 1946: „Polski komendant trzeciego baonu był krótki, gruby i łysy. Wychudł nieco, więc mu się na karku pofałdowała skóra – ale brzuch pozostał okazały, jak za starych dobrych czasów”. W wydaniu z roku 1964 nie znajdziemy rzecz jasna tego zdania, podobnie zresztą jak żadnego ze zdań w postaci, jaką odnajdujemy w zapisie pierwszej wersji powieści. Nowe otwarcie dzieła to ciąg przetworzeń inicjalnego obrazu „Prawe oczko czuwa, lewe oczko śpi”: „Lewe oczko czuwa, prawe oczko śpi. Kto śpi, kto czuwa?”, „Prawe (lewe) oczko czuwa, lewe (prawe) oczko śpi”²⁹. Przy całej jednak stylistycznej odmienności obydwu wariantów tekstu wiąże je jednak ów oflagowy realizm, którego teorię wyłożył Wirpsza w pierwszym pomysle na „przedślowie”. Świat przedstawiony, zarówno w starej, jak i nowej postaci dzieła, zbudowany został z tych samych jednoznacznie identyfikowanych z obozem elementów, takich jak: baraki, prycze, druty, apele, strażnicy i naturalnie jeńcy, zwani tu z niemiecka „gefangenami”. Obydwie wersje wykorzystują te same motywy (planowania ucieczki, „zapamiętałego” spacerowania, nielegalnej rozbiórki wielkiej latryny, gotowania kartofli, przekupywania niemieckich strażników papierosami z paczek), opisują te same miejsca, choć w skrajnie często innej dyscyplinie języka.

Dla przykładu opis kawiarni obozowej w pierwotnym zapisie:

Kawiarnia obozowa stanowiła swego rodzaju curiosum. Był to lokal, którego wyglądu nie powstydziłaby się z pewnością żadna kawiarnia warszawska. Duże, wybite w ścianach ceglanego baraku okna, o które toczyła się półroczna przeszła walka z niemiecką komendą obozu, dawały wiele światła i stwarzały wrażenie przepychu – zwłaszcza, gdy się je porównało z ciemnymi, zadymionymi i, siłą rzeczy umiarkowanie brudnymi izbami, w których spędzała prawie cały swój czas większość mieszkańców obozu. Wlewająca się tędy fala światła uwypuklała piękne rzeźby z papier-mache, którymi pokryte były ściany i filary, podtrzymujące strop. [...] wewnątrz kawiarni utrzymane było w stylu starożytnym, będącym umiejętną kompozycją elementów egipskich i rzymskich wybujałości [...].

²⁹Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, 8–9.

A oto opis tej samej kawiarni w wydaniu książkowym:

[...] barak z ceglana podłogą, ongiś chyba magazyn, stoły, ławy, piecyk z menażkami wrzątku, neska podawana w kubkach, cena pięć papierosów amerykańskich³⁰.

Porównajmy jeszcze opis sceny, w której uwięzieni oficerowie dyskutują strategię wojenne pochyleni nad mapą Francji. W wersji pierwszej:

Wszystkie stoły, jakimi rozporządzała sala, zostały zsunięte i na tym nowym, wielkim stole rozłożono mapę Francji, wykonaną ręcznie i na pierwszy rzut oka przypominającą mapę sztabową. Pochylało się nad nią w skupieniu kilka postaci, podczas, gdy pewien niski i przenikliwie chudy podpułkownik trzymał w ręku chorągiewkę na szpilce, pomalowaną w pasy i gwiazdy o barwach Stanów Zjednoczonych. Podobnymi chorągiewkami upstrzona była cała powierzchnia mapy – mieściły się na niej barwy francuskie, angielskie, amerykańskie i niemieckie.

I w wersji książkowej:

Major dyplomowany:

– Według zdania powołanego (szeroki, półokrągły rozmach dłoni nad stołem) do tego; tu jest, proszę panów mapa Francji; do tego zespołu; ona jest, oczywiście, w miarę; zasadnicze zręby planu; w miarę (rozmach pomniejszony) dokładna; zostały opracowane dostatecznie; ale powinna dla ogólnej (kółeczko nad stołem), to jest, z dostateczną precyzją; orientacji (palec w mapę) wystarczyć. Plan jest w gruncie rzeczy; sądzę, że kartograficznych; niezwykle (płaskie, pionowe cięcie powietrza otwartą dłonią) prosty; wątpliwości nie będzie³¹.

Z przywołanej sceny „narady sztabowej” prześledźmy jeszcze odpowiadające sobie wypowiedzi tej samej postaci. Najpierw zapis starszy:

– Czy rozumieją panowie ważność tego decydującego posunięcia? – zapytał z emfazą. – Czy zdajecie sobie sprawę z tego, że taki manewr jest nie tylko czynnikiem, który pozwoli rozstrzygnąć losy wojny na najistotniejszym jej teatrze, bo we Francji, na zachodzie – ale również, i to przede wszystkim, jest odrodzeniem polskiej myśli strategicznej, zasady ataku chorągwi pancernej w najsilniejsze zgrupowanie sił nieprzyjacielskich. Manewr ten, to powtórzenie Kircholmu i Wiednia, to triumf polskiej szkoły wojskowej!

W takiej natomiast postaci odnajdziemy to miejsce w powieści wydrukowanej:

– Proponowany przez nas; proszę panów, aby (półkole nad mapą); plan kampanii stanowi wariant; zechcieli spojrzeć na; bitwy pod Kircholmem; główną (płaskie cięcie dłonią) strzałkę. Polska doktryna wojskowa przewiduje³².

³⁰Wirpsza, 17.

³¹Wirpsza, 40.

³²Wirpsza.

Eliptyczność i próba, parastenograficznego miejscami, odtworzenia żywej mowy, skutkujące ekspresją właściwą ówczesnej nowoczesnej poezji, decydują o trudności odbioru i nieuchronnych kłopotach z rozumieniem powieści w wersji ostatecznie oddanej do druku. Podobnie rzecz się ma z kluczową dla interpretacji całości potrzebą uchwycenia sensu nieoczywistego obrazu zawartego w tytule utworu, który bywa nawet uznawany za surrealistyczny³³. W końcowej postaci dzieła narrator rozwija ten obraz w części „13”:

[...] a tymczasem cieplarnia to, oranżeria drutami otoczona, i owoce w niej dziwne dojrzewają, w pomarańczarni tej osobiwej, chronionej i strzeżonej (aby tylko nic złego się nie stało, wedle życzenia prześwieatnych kontrahentów, którzy wzajem sobie możliwie wielkie krzywdy uczynić pragną), owoce dojrzewają, nastawać na to należy, najniewiarygodniejsze, a jednak rzeczywiste, realne i dotykane, tak że zdawać by się mogło, że na drutach kolczastych, na kozłach hiszpańskich i zasiekach wyrastają złociste pomarańcze i po to zostały one te druty, kozły i zasieki pobudowane, aby rosły na nich pomarańcze i blask złocisty (co? roniły? rozsiewały? rozprzestrzeniały?)³⁴.

Odrealniony, na wpół oniryczny, na wpół fantastyczny opis oflagowej przestrzeni prowadzić musi do rozumienia tytułu w kategoriach symbolu. Można domniemywać, że próbuje on oddać sprzeczności losu jenieckiego: niewola, której widomym znakiem jest drut kolczasty *vs* zapewnione w traktatach międzynarodowych bezpieczeństwo „oranżeryjnej egzystencji” osadzonych, prowadzące do iluzji wolności wewnątrz zamkniętej społeczności. W zarchiwizowanym przed-tekście tytułowy motyw występował w postaci bardziej rozbudowanej w rozdziale *Jak wyrastają pomarańcze*. Jego obecność rozpoczyna się od wypowiedzi jednego z szeregowych:

Ale żeby takie pomarańcze kwitły, jak tutaj w głowach naszych panów, to nie może być. Przecież tam się ze szwabami biją, a do tego trzeba mieć głowę na karku. A tutaj? Daj któremu cekaem do ręki, to z przerażenia nie będzie wiedział co zrobić. Z nimi to już koniec. Przed wojną niewiele byli warci, a te druty to już ich do reszty wykończyły...

Pogląd ten sprowokował dalszą wymianę zdań w baraku szeregowych z udziałem jednego z oficerów, który przypadkiem rzecz usłyszał:

– Ja tak myślę, że większość oficerów dlatego ma „bzika”, bo nie mają nic a nic do roboty. Człowiek, który pracuje, nie ma czasu na takie pomysły, jak kurs dla wojewodów, jaki sobie niektórzy panowie zorganizowali – i myślą przy tym, że naprawdę zostaną wojewodami, po powrocie do kraju!

Zagórski uśmiechnął się:

O tym kursie wojewodów słyszę od was już nie pierwszy raz. To rzeczywiście może razić człowieka, który się zajmuje czymś trudniejszym. Ale zauważcie: jest w obozie część ludzi, którzy z racji swej przedwojennej sytuacji byli na najlepszej drodze do zrobienia kariery. Wojna to przekreśliła. Co więcej, wiedzą oni, że po wojnie stosunki na świecie zmieniają się radykalnie, a przede wszystkim

³³Zbigniew Chojnowski, „‘Zegar’ i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy...”, 230.

³⁴Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, 91.

zmienia się u nas, w Polsce. A do tego dochodzą druty – ta „choroba drutów kolczastych”. Każdy z nas – a oficerowie w znacznie większym stopniu, właśnie dlatego, że nie pracują – żyje w świecie nierzeczywistym, w świecie marzeń. I w tym świecie marzeń, jak w cieplarni, zakwitają te, jak wy je nazywacie, pomarańcze. Są to ostatnie sny o władzy.

To znaczyłoby, panie poruczniku – powiedział szewc Kowalski, że te pomarańcze kwitną właściwie na drutach a nie w głowach.

– Tak by z tego wszystkiego wynikało. – Porucznik Zagórski pochylił jeszcze bardziej głowę i uśmiechnął się do siebie.

W postaci końcowej dzieła wątek klasowy został wyeliminowany – tym samym też trudno do interpretacji tytułowego obrazu włączyć „sny o władzy”. Cała reszta sensów, tak jasno wyłożona na etapie przed-tekstu, pozostaje przydatna do wyjaśnienia tytułu powieści: pomarańcze symbolizują zatem nierzeczywisty świat marzeń zrodzony w cieplarnianych warunkach oflagowego bytowania. Są elementem fantastycznym skonfrontowanym z rzeczywistymi drutami okalającymi obóz, ale mimo wszystko o podejrzanej proveniencji, jaką da się zdefiniować potocznie w szeregu frazeologizmów nazywających wszelkie oderwanie od rzeczywistości.

Przegląd dokumentów genezy pozwala nam do tej próby zrozumienia powieści, i jej tytułu z wykorzystaniem przed-tekstu, dołożyć jeszcze jeden, być może kluczowy element. Pierwsza wersja utworu z roku 1946 skłania bowiem do postawienia pytania o „początek początku”, do próby odnalezienia „realnie istniejącej wskazówki pierwszego śladu”, jak nazwałby to Pierre-Marc de Biasi³⁵. Wydaje się, że właściwy trop prowadzi do listów pisanych przez Wirpszę z oflagu w Gross Born do przyszłej żony Marii Kureckiej. W Książnicy Pomorskiej w Szczecinie zachowały się oryginały tych listów spisanych odręcznie na specjalnej papeterii dla jeńców. Uwagę czytelnika *Pomarańczy na drutach* powinien przykuć fragment z 20 sierpnia 1943 roku:

Mam zamiar odprawić dziwne nabożeństwo; posyłam na ul. Okolską kosz pomarańczy, winogron i czekolady (przecież Marylka ma 10 lat) i przez dziurkę od klucza patrzę, co się dzieje. Rezolutna dziewczynka przypuszcza atak, cynfolia chrzęści, tabliczka zostawia brunatny ślad na ustach. Wtedy otwieram drzwi, wchodzę cichutko na palcach, przekręcam kontakt i zasłaniam Marylce oczy. A ona mówi: „puść, bo ucieknę do Pani Szulc-Rembowskiej!” Jestem już grzeczny, zapalam światło i – zabieram się do pomarańczy, która jest duża, pełna i okrągła, jak wielki księżyc. A potem macham magiczną pałeczką, kosz bakalii zamienia się w piękny wazon z czerwonymi kwiatami a my – patrzymy się na siebie i śmiejemy się głośno, serdecznie i długo³⁶.

List ten adresowany był na ul. Okolską w Warszawie, gdzie mieszkała podówczas jego adresatka. Nawiązuje jednak do przestrzeni i osób z okresu, kiedy respondenci, jeszcze jako dzieci, spotykali się w Gdyni i Gdańsku. Reminiscencja miesza się tu z marzeniem o nastawieniu perspektywnym, w którym zasadniczą rolę odgrywa potrzeba przemieszczenia się poza miejsce

³⁵Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek i Maria Prussak (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015), 202.

³⁶Witold Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył Dariusz Pawelec (Szczecin: Zaulek Wydawniczy Pomyłka, 2015), 56–57.

osadzenia, magiczny moment teleportacji i podróży w czasie zarazem. Pomarańcza wydaje się w tym marzeniu tylko jednym z wielu ekwiwalentnych składników. Jej obraz powróci jednak w kolejnym z listów (bez daty, stempel pocztowy z 25 kwietnia 1944 roku) jako dominujący, już na prawach niemal obsesyjnego motywu:

[...] aż wreszcie Ty, odsłaniając swe zęby, przegryzasz wraz z łupiną czerwoną, dużą pomarańczę – a górną wargę unosisz chyba po to, bym mógł zobaczyć Twoje różowe, delikatne dziąsła. Przypuszczam, że teraz już wiesz, o co mi chodzi. Czujemy, że zbliża się lato i słońce, jak olbrzymi, pomarańczowy zegar wskazywać będzie skwarne południe³⁷.

Sensualność tej wizji zostaje wzmocniona w jej kolejnej odsłonie w tym samym liście:

A jeśli Cię to złości i masz ochotę gryźć lub drapać – uczyni to; nic mnie bardziej ucieszyć nie będzie w stanie. Chętnie zamieniłbym się w tym momencie w pomarańcz, aby uczuć dotyk różowego, świeżego i wilgotnego dziąsła³⁸.

Pomarańcza jest w przywołanym zapisie marzenia synonimem tego, co tylko wyobrażone i niedostępne, ale jest też bez wątpienia nosicielem jednoznacznie pozytywnej wartości. Erotyka spleciona z egzotyką wyraża tu tęsknotę za wolnością, a pomarańcza symbolizuje przekraczanie ograniczeń rzeczywistej przestrzeni. Jej obraz obecny jest także w poezji Wirpszy, a co dla nas ważne, również w tej powstałej w obozie. W tekście otwierającym poemat *Don Juan*, którego pierwszą wersję tworzył poeta jesienią 1942 roku, pojawia się na przykład porównanie nieba do oksymoronicznej „śniadej pomarańczy”³⁹. Pierwszy list do Marii Kureckiej nosi datę 17 listopada 1942 roku. Taki właśnie jest „mroczny obszar genezy”⁴⁰ *Pomarańczy na drutach*. W listach i wierszach spisywanych w obozowym baraku, w przestrzeni otoczonej podwójnym częstokołem kolczastego drutu, objawił się po raz pierwszy ów „zagadkowy obraz” zawierający w sobie „załążek dzieła”⁴¹. Z pewnością jego rozumienie ze świadomością tego, „z czego zrobiony jest początek”⁴², może być pełniejsze. Wirpsza, pisząc powieść, wyszedł od skondensowanego symbolicznego obrazu, z którego wyłonił się pierwszy pomysł, rozwijany w całkiem już tradycyjnej narracji, co możemy prześledzić w zachowanych fragmentach przedtekstu. Stworzył utwór przejrzysty w swoich satyrycznych intencjach i w ramach konwencji zrozumiałej. Po latach artystyczne wahadło powiodło go z powrotem do poetyckiego punktu wyjścia. Pierwszy zapis narracji uległ cięciom i przetworzeniom, poddany dodatkowo „technice wariacyjnej”, zgodnie z którą poszczególne partie powracają jako swoje inaczej opracowane warianty. Miejsce jasności intencji zgodnej z czytelną konwencją zajęła „nadmierna komplikacja formalna” i „udziwnienia” językowe. Tradycyjna proza ustąpiła w gruncie rzeczy poezji, z której najpierw wzięła swój początek.

³⁷Wirpsza, 84.

³⁸Wirpsza, 85.

³⁹Witold Wirpsza, *Don Juan* (Warszawa: PIW, 1960), 6.

⁴⁰De Biasi, *Genetyka tekstów*, 202.

⁴¹De Biasi.

⁴²De Biasi.

Bibliografia

- Balcerzan, Edward. „Człowiek Witolda Wirpszy”. *Nurt*, nr 2 (1965): 48–49.
- Barańczak, Stanisław. „Na 60-lecie Witolda Wirpszy”. *Kultura*, nr 1 (1979): 102–107.
- Błoński, Jan. „Dwaj poeci”. *Twórczość*, nr 3 (1950): 113–123.
- Byliniak, Maciej. „Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy”. *Twórczość*, nr 8 (2009): 54–82.
- De Biasi, Pierre-Marc. *Genetyka tekstów*. Przetłumaczone przez Filip Kwiatek i Maria Prussak. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2015.
- Chojnowski, Zbigniew. „‘Zegar’ i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy «Pomarańcze na drutach»”. W *„W rytmie zegara...”. Wokół zagadnień chronozoficznych*. Zredagowane przez Zbigniew Chojnowski, Beata Kurządkowska i Anna Rzymska, 228–242. Olsztyn: Wydawnictwo UWM, 2015.
- „Istnieje porządek nieodgadniony”. O Witoldzie Wirpszy z Leszkiem Szarugą rozmawia Karol Samsel. *Elewator*, nr 23 (2018): 40–57.
- Kuncewicz, Piotr. „Wirpsza i pozostali”. *Przegląd Tygodniowy*, nr 7 (1986), 13.
- Libich, Maciej. „Epistolograficzny nośnik poezji. Osiem notatek o «Listach z oflagu» Witolda Wirpszy”. *Elewator*, nr 23 (2018): 14–29.
- Marszałek, Rafał. „Eksperyment Wirpszy”. *Nowe Książki*, nr 9 (1965): 402.
- Nyczek, Tadeusz. „Śladem wzruszenia”. *Poezja*, nr 3 (1971): 22–30.
- Pietrek, Daniel. „«Pomarańcze na drutach» – Witold Wirpsza w monachijskim wydawnictwie Carla Hansera”. W *Filologia trudnego sąsiedztwa. Tom studiów dedykowany Profesorowi Markowi Zyburze w 60-lecie urodzin*. Zredagowane przez Krzysztof Ruchniewicz we współpracy z Piotrem Przybyłą i Dariuszem Wojtaszynem, 228–241. Wrocław: Questio, 2017.
- Ślucky, Arnold. „Od «Sonaty» do «Drugiego oporu»”. *Twórczość*, nr 1 (1966): 116–119.
- Strumiłowski, Artur. „Nowości prozy”. *Życie Literackie*, nr 44 (1965), 11.
- Wirpsza, Witold, Kunstmann, Heinrich. *„Salut Henri! Don Witoldo!”. Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*. Kraków: Universitas, 2015.
- . *Don Juan*. Warszawa: PIW, 1960.
- . *Pomarańcze na drutach*. Warszawa: PIW, 1964.
- . *Listy z oflagu*. Opracowane, posłowiem i przypisami opatrzone przez Dariusz Pawelec. Szczecin: Zaułek Wydawniczy Pomyłka, 2015.

SŁOWA KLUCZOWE:

powieść

przed-tekst

Witold Wirpsza

Listy z oflagu

ABSTRAKT:

Szkic przedstawia nową interpretację powieści Witolda Wirpszy *Pomarańcze na drutach* (1964), możliwą dzięki mikroanalizie przed-tekstów. Są to przede wszystkim materiały z archiwum pisarza zachowane w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, w tym 39 kart maszynopisu zawierających polski tekst pierwszej redakcji powieści z jesieni 1946 roku oraz listy pisane przez Wirpszę z oflagu w Gross Born do przyszłej żony Marii Kureckiej. Wczesny odbiór *Pomarańczy na drutach* zdominowany został przez pytanie o jej formę oraz uznanie formy poetyckiej jako wyznacznika wartości i gwarancji sensu tego prozatorskiego przedsięwzięcia. Autor interpretacji wychodzi od pytania, czy na tle istniejących dokumentów recepcji uprawnione będą interpretacyjne sugestie dokonywane ponad językową i „poetycką” tkanką tekstu, czy zasadne będzie wskazanie klucza do rozumienia powieści poza jej nastawieniem na sam język i poza właściwościami typowymi dla nurtu lingwistycznego w poezji, z którym kojarzony jest Wirpsza. Interpretacja odwołująca się do śladów pozostawionych w przed-tekstach wychodzi od rozumienia tytułu w kategoriach symbolu, powiązanego z odrealnionym, onirycznym, na wpół fantastycznym opisem oflagowego świata przedstawionego. Przegląd dokumentów genezy pozwala włączyć do próby zrozumienia powieści i jej tytułu, oprócz pierwszej wersji utworu z roku 1946, listy autora powstałe w bezpośredniej relacji z powieściową czasoprzestrzenią. Według niniejszej propozycji interpretacyjnej przynoszą one odpowiedź na pytanie o „początek początku”, albowiem to w nich właśnie odnaleźć można „realnie istniejące wskazówki pierwszego śladu” (wedle terminologii, jaką proponuje Pierre-Marc de Biasi).

groteska

powieść eksperymentalna

JĘZYK POETYCKI

POMARAŃCZE NA DRUTACH

NOTA O AUTORZE:

Dariusz Pawelec (ur. 1965) – profesor w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Opublikował m.in. książki: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (1998), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (2003), *Od kotysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (2006), *Wirpsza wielokrotnie* (2013). Zredagował antologie: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990), *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)* (2004, także wydanie słowackie i czeskie), *Tropy „Na Dziko”. Postantologia* (2019). Opracował edycję utworów Witolda Wirpszy: *Sonata i inne wiersze do roku 1956* (2014), *Listy z oflagi* (2015), *Varia. Eseje. Prozy* (2016), *Sama niewinność. Powieść* (2017), *Apoteoza tańca* (2018), *Umieralnia i inne utwory dramatyczne* (2019).

Czarny potok i archiwum

Sławomir Buryła

ORCID: 0000-0001-9838-0467

Archiwum pisarza – zarys

Zachowana spuścizna artystyczna Leopolda Buczkowskiego jest niepełna. Znacząca część jego dzieł zaginęła – albo w czasie okupacji, albo już w epoce PRL. Celem tego artykułu jest ogólna charakterystyka dziedzictwa, jakie pozostawił po sobie autor *Pierwszej świetności*, ze szczególnym uwzględnieniem obszarów stanowiących konteksty interpretacyjne dla *Czarnego potoku*.

Z dostępnych biogramów „samotnika z Konstancina” najbardziej wiarygodny wydaje się ten zamieszczony w książce *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*¹. Ma on jednak swoje braki – przede wszystkim pomija wiele informacji dotyczących aktywności artystycznej.

Niepewnie jawią się początki twórczości Buczkowskiego. Napotykamy bowiem różne wersje genezy zostania artystą – nie zawsze przeczące sobie, częściej „rozwijające”, dopełniające, po wielokroć modyfikowane². Buczkowski jakby „igrał” z momentem, w którym stał się pisarzem. Fakt ten widzimy jako proces o trudnych do wytyczenia jasnych granicach, proces, z którym sam twórca ma kłopot. Niektóre wątpliwości związane z „życiorysami” Buczkowskiego omawia Justyna Staroń³.

Krytyczny, wyczerpujący biogram (a takim wciąż nie dysponujemy) musi być po pierwsze efektem rzetelnej weryfikacji faktów, a po drugie kompilacją danych zawartych w różnych źródłach, tak by uzyskać w miarę spójny obraz. Celem winno być nie tylko sięgnięcie do istniejących monografii i szkiców, ale też dokładna kwerenda w zbiorach Muzeum Literatury, Archiwum Akt Nowych oraz w archiwum Warszawskiego Oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich (gdzie zgromadzono część dokumentów biograficznych).

¹ *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, red. Jan Tomkowski (Ossa: Wydawnictwo Dom Na Wsi, 2005).

² Szerzej o tym mówię w tekście „Nie piszę przy biurku”, *Regiony*, nr 3 (2002), 43-54.

³ Justyna Staroń, *Biografie Buczkowskiego (w świetle zachowanych archiwaliów i wspomnień)*, w *Warsztaty Młodych Edytorów*, 26–28.04.2013 Rabka (Kraków [2014]).

Osobny duży blok tekstów stanowi korespondencja. Część listów znajduje się poza zbiorami Muzeum Literatury – w rękach prywatnych (najbliższej rodziny) oraz znajomych i admiratorów dzieł Buczkowskiego (np. Jerzego Pluty, który opublikował niektóre z nich na łamach swego nieregularnika „Przecinek”). Edycja korespondencji ma charakter akcydentalny. Jest rezultatem indywidualnych inicjatyw kilku osób. Najpełniejszą obecnie, najlepszą też pod względem edytorskim, prezentację listów autora *Czarnego potoku* przynosi artykuł Staroń⁴.

Na ciekawy zespół tekstów składa się korespondencja urzędowa. Buczkowski łamie reguły komunikacji. Jego pisma urzędowe, kierowane do różnego rodzaju instytucji, dalekie są od suchego, sprawozdawczego i czysto informacyjnego charakteru. Buczkowski bywa w nich ironiczny, przewrotny, stale balansujące na granicy powagi i błazenady⁵.

Nie trzeba nazbyt wprawnego oka, by dostrzec, że niektóre passusy z listów – w zamierzeniach autora – użytkowych mogłyby wejść w skład powieści-dokumentów. Nie ulega wątpliwości, że zarówno korespondencja prywatna, jak i korespondencja oficjalna stanowią ciekawe dopełnienie i komentarz do prozy autora *Kąpieli w Lucca*.

W zespole niewydanych materiałów pozostających w zasobach Muzeum Literatury dominują te nieukończone – szkice i pomysły. Buczkowski tworzył nieregularnie. Zazwyczaj siadał do pisania zimą. W ostatnich dziesięciu latach życia nie wydał ani jednej powieści. W tym okresie indywidualną aktywność artystyczną zastąpiły trzy tomy rozmów z Zygmuntem Trziszką (*Wszystko jest dialogiem*, *Żywe dialogi*, *Proza żywa*)⁶. Wolno je widzieć jako rodzaj ersatzu – namiastki własnej twórczości, ratującego przed dojmującym doznaniami straconego czasu⁷.

Bez wątpienia, tak dla edytora, jak dla historyka literatury, niezwykle intrygująca byłaby znajomość podręcznej biblioteki w domu przy ulicy Piasta 28. Wiadomym jest bowiem, co pokazały chociażby prace Ryszarda Nycza⁸ czy Tadeusza Błazejewskiego⁹, że Buczkowski –

⁴ Justyna Staroń, „Przejawy uczuć w zapisie doświadczeń. Między kartami listów męża do żony”, *Konteksty*, nr 3 (2015), 7-16.

⁵ Zob. „Leopold Buczkowski – korespondencja urzędowa”, oprac. Sławomir Buryła, *Kresy*, nr 4 (1998), 214–216; Leopold Buczkowski, *Dwanaście listów*, w *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, 237–240.

⁶ Leopold Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem* (Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984); Leopold Buczkowski, *Proza żywa* (Bydgoszcz, Wydawnictwo Pomorze 1986); Leopold Buczkowski, Zygmunt Trziszka, *Żywe dialogi* (Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze, 1989).

⁷ Z grupy tekstów niepublikowanych i nieukończonych, stanowiących wszakże większą całość, warto przywołać maszynopis, z odrębnymi poprawkami autora, ostatniej powieści – *Bagules*. Na ten temat zob. Sławomir Buryła, „Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans”, *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (2008), 167-189. Taki sam status ma jedyna ocalała sztuka Buczkowskiego: *Czaszka w sieni*. Czy tych osiem ponumerowanych kartek to cały tekst, czy jedynie fragment większej całości? Zob. Leopold Buczkowski, „Czaszka w sieni”, oprac. Sławomir Buryła, *Akcent*, nr 2 (1999), 183-187.

Wiemy, że Buczkowski przed wojną tworzył krótkie formy dramatyczne. Inscenizował je następnie z przyjaciółmi w teatrach działających przy Towarzystwie Szkół Ludowych. W *Grzaskim sadzie* wspomina się o napisaniu i wystawieniu w 1935 roku sztuki *Zabójstwo*. Być może zatem *Czaszka w sieni* należy do liczniejszej, niż obecnie wiemy, grupy dzieł teatralnych powstałych z myślą o TSL. W archiwum po Buczkowskim, zdeponowanym w Muzeum Literatury, znajdziemy też – urywający się na pierwszym akcie – maszynopis dramatu *Etola*. Jest wielce prawdopodobne, że *Czaszka w sieni* i *Etola* nigdy nie wyszły poza fazę wstępnego projektu.

⁸ Ryszard Nycz, „O kolażu tekstowym. Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego”, w *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński (Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1980), 213-228.

⁹ Tadeusz Błazejewski ujawnia w *Młodym poecie w zamku* intertekstualne gry z utworami Thomasa Carlyle’a i Marcela Schwoba. Zob. Tadeusz Błazejewski, *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1991), 90–91, 96–97.

szczególnie w późnych tekstach – wprowadzał do swych dzieł passusy pochodzące od innych autorów. Znamy też rolę i znaczenie *Sartora Resartusa* Thomasa Carlyle’a dla powieści Buczkowskiego. Wiedza o podręcznej bibliotece autora *Pierwszej świetności* stanowiłaby znaczący kontekst interpretacyjny oraz źródło informacji o jego inspiracjach artystycznych. W rozmowach z Trziszką „samotnik z Konstancina” powołuje się na Talmud, Zohar, dzieła Fiodora Dostojewskiego, Iwana Bunina, Martina Bubera, Mirona Białoszewskiego, Edwarda Stachury. Wiemy też, że często odwoływał się do koncepcji Leona Chwistka. Były to zapewne lektury ściśle ukierunkowane – to znaczy podejmowane z myślą o ich wykorzystaniu do własnej koncepcji sztuki i artysty, ale też budowania własnego światopoglądu. Tym, co formowało pisarza, były przede wszystkim obserwacja i rozmowa, kontakt z innym człowiekiem. Buczkowski nie miał umysłu dyskursywnego, linearnego (niewykluczone, że dyskursywne partie „żywych dialogów” są w jakimś stopniu efektem reakcyjnych zabiegów Trziszki). Jego żywiołem było myślenie wielowymiarowe, nielinearne, oparte na skojarzeniach, swobodnym łączeniu różnych idei.

W 2005 roku do Muzeum Literatury trafiły rękopisy i maszynopisy kilkudziesięciu wierszy Buczkowskiego¹⁰. Wprawdzie Buczkowski nigdy nie planował publikacji zbioru poetyckiego, jednak zachowany materiał (a pewna jego część, niełatwa do dokładnego oszacowania, zaginęła w czasie wojny¹¹) komponuje się w jednolite nastrojowo i tematycznie całości. Niektóre wiersze pochodzą z okresu okupacji, na co wskazuje zamieszczona pod nimi datacja (****Zakwita barwinek, ***W upalny dzień*)¹².

Wiele liryków ma postać roboczą. Nie są to wersje ostateczne, przeznaczone do druku. Kilka z całą pewnością przed publikacją czekała jeszcze końcowa „obróbka”. Świadczą o tym umieszczone obok tekstu uwagi typu „zrobić to”, „opracować”. Ich edycja musiałaby zachować ów brulionowy charakter.

Buczkowski metaforyzuje prozę. Mitologizuje przestrzeń. Do *Pierwszej świetności* wkrada się historia Dydony – córki króla Tyru i siostry Pigmaliona, założycielki Kartaginy. Podobnie jak tytuł jedynego tomu opowiadań – *Młody poeta w zamku* – poetycką aurę roztaczają tytuły zamieszczonych w nim utworów: *Mówiła, że szatan ma czoło zabliźnione woskiem, Patrzcie! Ona płacze. – Nie płaczę – wykrztusiła ze łzami i wybiegła z piwnicy*.

¹⁰Niektóre zostały opracowane i przygotowane do druku przez Sławomira Buryłę i Radosława Siomę. Zob. Leopold Buczkowski: „Kopeć knota”, ****Może strzelisz z sieniej tarniny*, ****Zachybotano pokrzywą*, ****O ty, święty robotniku*, ****Liśmi szeleścisz na starej topoli*, *Przegląd Artystyczno-Literacki*, nr 10 (1998), 58–61; ****Czy to wasza ojczyzna*, ****Czołg ciebie wbił na kraty*, ****I ptak z drutem w sercu*, ****Zakwita barwinek*, ****W upalny dzień*, *„Z notatnika, Sikławina: to nikogo nie obowiązuje”*, *Regiony*, nr 4 (1998), 60–64; ****Cisza pachnie zgniecioną łąką*, ****Wessałem w serce mięsz*, *„Sierpień, Dym się pali”*, ****Wzdęło się żyto pod niebo*, ****Nie tobie skowronek*, *Kresy*, nr 4 (1998), 217–218; *„Zapowiedź”*, ****Jedzie, jedzie*, *„Nędza”*, *Regiony*, nr 2/4 (2000), 152–154.

¹¹Według syna pisarza, który z kolei powołuje się na Mariana Kratochwilę, Buczkowski miał „cały plecak” wierszy.

¹²Teczki z wierszami mają numery inwentarzowe 5531 oraz 5556 i zawierają 86 kartek różnego formatu (najwięcej jest A4), zapisanych przeważnie jednostronnie (pergaminowych, wskazujących zeszyty szkolne jako źródło pochodzenia). Buczkowski pisał wiersze również po wojnie. Wśród niepublikowanych dotychczas utworów jest *Mira Kuś*, gdzie pada nazwisko Haliny Poświatowskiej. Stąd oczywisty wniosek, że autor *Wertepów* uprawiał lirykę po wojnie, przynajmniej do przełomu lat 50. i 60., gdy Poświatowska zaistniała jako poetka.

Na powinowactwo poezji i prozy (silną obecność w żywiole prozy żywiołu poezji) wskazywał wieloletni przyjaciel Buczkowskiego, malarz, Marian Kratochwil. Mówi o tym w liście do żony Leopolda – Marii Buczkowskiej¹³. I rzeczywiście, tym, co na pewno urzeka czytelnika, jest stopień ulirycznienia tej prozy: „Drogi i nocy nie było końca”, „Martwo było dookoła i cno jak pod kamiennym sklepieniem”. Te zdania (jedno inicjujące, drugie zamykające *Czarny potok*) mogła powołać do życia tylko natura głęboko poetycka. Poetycka nie znaczy sentymalna. Autor *Wertepów* był bowiem jak najdalszy od tkliwości i wylewności. Tak jak i od pretensjonalności, którą chętnie kwalifikował jako przymiot powieści mieszczańskiej. Trzeci rozdział *Czarnego potoku* w pierwszej redakcji kończy passus: „– Ale co to jest bajka? – zapytał ten w ciemności. Czy to to, co się ukazuje między miłością i śmiercią?”¹⁴. W pierwodruku pozostało już tylko pytanie: „– Ale co to jest bajka?”.

Czarny potok ujmuje jednolitą tonacją kolorystyczną, w której dominują najróżniejsze odcienie czerni i szarości oraz skontrastowanej z nimi czerwieni. Mając wrażliwość poety, Buczkowski miał również oko malarza. Zbyt łatwo zapominamy o jego dorobku plastycznym. Nie raz i nie dwa oko pejzażysty przekłada się na słowo: „Świtaniem gniotła się do ziemi cienka mgła, zamierała z czadem strzech; nad przędzą delikatnych dymków, mokre, zanurzone w rosie, stały rozkwitłe jabłonie”¹⁵. Znamienne, że *Młody poeta w zamku* zawiera liczne rysunki Buczkowskiego¹⁶. Fotografie i rysunki ilustrują również *Dziennik wojenny*¹⁷.

W prozie autora *Doryckiego krążganku* słowo „ilustruje” znaczy o wiele więcej niż „dodatek estetyczny” do słowa. Dzieła malarskie, fotografie i rysunki dopełniają, komentują, wchodzą w interakcję z tekstem. Edycja *Czarnego potoku* wzbogacona o zachowane zdjęcia przedwojennych Kresów (Brodów, Kamienia Podolskiego i okolic) wniosłaby dodatkowe sensy do powieści. Taka koncepcja wydania *opus magnum* Buczkowskiego koresponduje z bliską pisarzowi ideą powieści-dokumentu. Z pewnością tak pojmował funkcję fotografii w *Powstaniu na Żoliborzu*¹⁸. Kilukrotnie czytamy tam o zabiegach diarysty: „Pożary gigantyczne, sfotografowałem. Żeby też coś ciekawego wyszło na tym aparacie”¹⁹. Wiemy, że Buczkowski dokumentował fotograficznie powstanie warszawskie²⁰.

W prywatnych zbiorach rodziny Buczkowskich znajduje się fotografia pogrzebu księdza Bańczyckiego wykonana przez Leopolda. Spośród około 3500 fotografii autora *Czarnego potoku* pozostało zaledwie kilkadziesiąt, głównie te, które pisarz przekazał Marianowi Kratochwilowi i Marianowi Ruth-Buczkowskiemu.

¹³„List Mariana Kratochwila do Marii Buczkowskiej”, *Regiony*, nr 3/4 (1992), 33-35.

¹⁴Leopold Buczkowski, *Czarny potok I*, nr inw. 4220.

¹⁵Leopold Buczkowski, *Czarny potok I*, nr inw. 4220.

¹⁶Leopold Buczkowski, *Młody poeta w zamku. Opowiadania* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978).

¹⁷Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, oprac. Sławomir Buryła, Radosław Sioma (Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001). Taki charakter miała też edycja czasopiśmiennicza *Grząskiego sadu*, oprac. Zbigniew Taranienko, *Ex libris*, nr 57 (1994), 2-8.

¹⁸Zob. Sławomir Buryła, „Wstęp”, w Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, 6.

¹⁹Buryła, 81.

²⁰Wiadomo, że Buczkowski wraz z Bolesławem Wierzbickim przygotowywał plakaty powstańcze. Niestety, nie zachowały się one do naszych czasów.

Niemal cały dorobek malarski, jaki się zachował po Buczkowskim, trafił w 2019 roku do Muzeum Sztuki w Łodzi. Od początku lat 90. znajdował się on w Splicie, w mieszkaniu syna – Tadeusza Buczkowskiego. Prace plastyczne autora *Czarnego potoku* wchodziły w skład ekspozycji stałej, zatytułowanej *Atlas nowoczesności. Kolekcja sztuki XX i XXI wieku*. W tematycznym numerze „Kontekstów” (2015, nr 3) zaprezentowano je pierwszy raz polskiemu odbiorcy. Obecnie można je oglądać również na stronie internetowej Muzeum Sztuki w Łodzi²¹. Malarstwo Buczkowskiego prezentują szkice Justyny Staroń (*Dialog sztuk*) i Agnieszki Karpowicz (*Archiwum. Technika Leopolda Buczkowskiego – „spisz”*)²².

Z informacji udzielonej mi przez Tadeusza Buczkowskiego wynika, że część obrazów jego ojca zaginęła w trakcie przygotowań do wystawy w Izraelu w 1966 roku²³. Niektóre szkice, rysunki, małe formy malarskie trafiły do Trziszki – kolegi i monografisty Buczkowskiego. Wiele rzeźb zaginęło z powodu niefrasobliwego stosunku „samotnika z Konstancina” do swych dzieł. Jedne zostały przez niego rozdane znajomym, inne – prawdopodobnie ukradzione. Część rzeźb znajduje się w Konstancinie w posiadaniu przyjaciół Tadeusza Buczkowskiego²⁴.

Niewielką, ale znaczącą grupę stanowią wypowiedzi Buczkowskiego na temat malarstwa i rzeźby współczesnej. Dwie z nich ukazały się na łamach „Życia Literackiego” i „Magazynu Kulturalnego”²⁵. Odnotujemy też rękopis krótkiego szkicu *Na tropach sztuki*. Te i inne uwagi na temat malarstwa znajdziemy w teczce skatalogowanej w Muzeum Literatury jako *Notatki* (nr inw. 5537).

Trzeba też pamiętać o projektach filmowych. Pisarz był sceptyczny wobec pomysłów ekranizacji swojego *opus magnum*. Mimo krytycyzmu wobec filmu i jego zdolności artystycznej ekspresji Buczkowski pracował nad scenariuszami nowel filmowych. Zachowały się dwa maszynopisy – *Ponad widzialną* oraz *Nad dolinami* (szkic noweli filmowej o botaniku Feliksie Beradu). W tym miejscu wspomnijmy, że istnieją dwa filmy dokumentalno-biograficzne o Buczkowskim: *Wieczysty wrot* oraz *Wyrazić siebie*²⁶.

Dopowiedzmy, że od lat 50. Buczkowski pracował jako projektant okładek oraz ilustrator (między innymi *Sztandaru Janka Gwizdały* Alexa Weddinga, *Wyboru wierszy* Edwarda Szymańskiego, *Miasta na złotym szlaku* Lucyny Sieciechowiczowej, *Śladami poety* Wandy Grodzieńskiej,

²¹Muzeum Sztuki w Łodzi. Zasoby, <https://zasoby.msl.org.pl/martists/view/3197> (dostęp: 22.03.2020).

²²Justyna Staroń, *Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego*, w (Dy)fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku, red. Magdalena Lachman i Paweł Polit (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 87–118. O powinowactwach sztuk wizualnych i sztuki słowa zob. Agnieszka Karpowicz, „Archiwum. Technika Leopolda Buczkowskiego – «spisz»”, w Agnieszka Karpowicz, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski* (Warszawa: Wydawnictwo Communicare 2007), 136–206.

²³W teczce o numerze inwentarzowym 4483 (*Dokumenty Leopolda Buczkowskiego*) znajduje się zaproszenie od Lechosławy Amit-Chmielowskiej na przyjazd do Izraela.

²⁴Niektóre z rzeźb można zobaczyć na wklejce w *Prozie żywej*.

²⁵Leopold Buczkowski, „Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza”, *Życie Literackie*, nr 10 (1960), 9; Leopold Buczkowski, „Kwaszkiewicz”, *Magazyn Kulturalny*, nr 1 (1981), 34.

²⁶*Wieczysty wrot*, reżyseria i scenariusz Ignacy Szczepański (1983) oraz *Wyrazić siebie*, reżyseria i scenariusz Ignacy Szczepański (1985). Zob. też „Panie Ignacy, nie zrobiliśmy gówna”, w Ignacy Szczepański, *Bohaterowie moich filmów – spotkania* (Brzeża Łąka: Wydawnictwo Poligraf, 2012), 51–73. Szczepański – zafascynowany dziełem i osobą artysty – przygotował scenariusz na podstawie *Doryckiego krążganku*. Zob. Ignacy Szczepański, „Dorycki krążgank według Leopolda Buczkowskiego”, *Miesięcznik Literacki*, nr 6 (1989), 18–36.

Fryderyka Tadeusza Łopalewskiego). Ilustracje dla „Naszej Księgarni” przygotowywał jeszcze w latach 60. (*Ofka z Kamiennej Góry* Kornelii Dobkiewiczowej). Niestety, nie dysponujemy dokładnym zestawieniem projektów okładek i książek opracowanych przez autora *Wertepów*.

W mieszkaniu wdowy po Zygmuncie Trziszce, Anny Glińskiej-Trziszki, w Warszawie przechowywany jest zbiór kilkudziesięciu kaset z muzyką oraz „żywymi dialogami”. Tylko niewielką część z nich utrwalił w postaci cyfrowej syn Trziszki – Filip. Większość taśm magnetofonowych niszczeje. Kłopot polega nie tylko na złej jakości taśm, ale i na nieuporządkowaniu materiału. Całość wymagałaby dokładnego opisanie, skatalogowania i sklasyfikowania²⁷.

Przeważającą część kaset zapewniają rozmowy z Buczkowskim. Jadwiga Pachecka, bliska znajoma pisarza, sceptycznie patrzy na *Wszystko jest dialogiem*, *Żywe dialogi*, *Prozę żywą* oraz problem autentyczności tych tekstów:

Jestem [...] absolutnie przekonana, że ilość autentycznie przez Trziszkę zarejestrowanych w formie nagrań bądź zapisów opowiadań Buczkowskiego była bardzo skąpa. Każdy, kto kiedykolwiek słuchał opowiadań pana Leopolda, a nawet był tylko uważnym jego czytelnikiem, potrafił wyłuskać to, co było jego autorstwa. Są to krótkie, dowcipne i bardzo mądre opowiadania o latach spędzonych w Podkamieniu, ludziach, z którymi się stykał. Idealizują świat, który uległ zupełnej zagładzie i tylko w języku może zmartwychwstać. Zawsze stanowią całość wyraźnie spuentowaną.

We *Wszystko jest dialogiem* zostały one wydzielone w osobnym rozdziale, co świadczy o tym, że Buczkowski jeszcze panował nad rzeczywistością. Niektóre z nich, co potwierdziłoby tezę o nikłości materiału autorstwa Buczkowskiego, zostały powtórzone w *Prozie żywej*, ale granice między nimi a redakcyjno-autorską inwencją Trziszki coraz bardziej się zacierają. Przede wszystkim pojawiają się opowiadania ukraińskie, fragmenty pism talmudycznych i innych, wkomponowane tak, by sugerowały, iż są spisanymi wypowiedziami Buczkowskiego. W *Żywych dialogach*, które ukazały się już po śmierci pana Leopolda, nie ma śladu jego udziału. Jest to pretensjonalny, pseudofilozoficzny bełkot, bałamutne i lekceważące sądy o pisarzach, których Buczkowski nie znał i nie czytał²⁸.

Jerzy Kazimierski stwierdza: „Spisane z taśmy wypowiedzi Buczkowskiego przypominają szafę-garderobę, z której na poszczególne okazje Zygmunt Trziszka wydobywał odpowiednio skompletowany strój, w jakim prezentował swego mentora”²⁹. Aby sprawdzić stopień ingerencji redakcyjno-autorskiej, należałoby skonfrontować publikację książkową z tym, co jest na kasetach magnetofonowych. Proces kolacjonowania – przy słabej jakości taśm – nie jest łatwy, ale nie niemożliwy.

Wskazana przez Pachecką wątpliwość ma szerszy wymiar. Chodzi nie tylko o prawdopodobne ingerencje w tekst, dokonane przez Trziszkę, ale też o dezynwolturę, z jaką autor *Czarnego potoku* podchodził do snutych przez siebie opowieści, na nowo prezentowanych zdarzeń

²⁷Na temat związków muzyki z prozą autora *Pierwszej świetności* zob. Adam Wiedemann, „Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego”, *Teksty Drugie*, nr 1/2 (1997), 233–244.

²⁸Jadwiga Pachecka, „Teatry Leopolda Buczkowskiego”, w *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, 52–53.

²⁹Jerzy Kazimierski, *Recepcja twórczości Leopolda Buczkowskiego w latach 1966–1989* (Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2009), 131.

i faktów – wielokrotnie następnie przekształcanych. Ta sama dykteryjka, ta sama anegdota była przez niego na nowo modyfikowana. O ile podobne zabiegi służą samej opowieści, która w ten sposób nabiera dodatkowych sensów, o tyle gdy idzie o ustalenie faktów biograficznych, analogiczne nastawienie twórcy staje się bardzo niewygodne dla badaczy, niekiedy zdradliwe. Łatwo bowiem można dać się zwieść zgrabnej opowieści. Wystarczy sięgnąć po życiorys „samotnika z Konstancina”. Nie wiemy, na czym dokładnie polegał udział Buczkowskiego w kampanii wrześniowej (gdzie i w jakim czasie służył). W podaniu o paszport na wyjazd do Anglii w 1960 roku czytamy, że walczył w wojskach łączności w stopniu szeregowego, a w okresie okupacji działał na Podolu w grupie samoobrony Horowica³⁰. Nie ma wszakże bezwzględnej w tej materii pewności.

Problemy genezy

Wojciech Kruszewski konkluduje:

Z każdego dzieła literackiego można wyczytać jego genezę. Nawet dysponując wątplą dokumentacją procesu twórczego, jeśli tylko czytelnik jest tym problemem zainteresowany i cechuje go pewna przenikliwość, potrafi on dotrzeć do informacji o tym, jak powstawał utwór. [...] Im bogatszy zestaw świadectw procesu twórczego, tym bardziej rozległy obszar możliwych dociekań³¹.

Pytanie o genezę *Czarnego potoku* musi uwzględnić dwie kwestie: datę i okoliczności powstania oraz relację z *Wertepami* i *Dziennikiem wojennym* (zwłaszcza z pierwszą częścią zatytułowaną *Grząski sad*)³². Utwory te łączy usytuowanie akcji i podobieństwo realiów geograficznych. Pojawiają się niekiedy ci sami bohaterowie. Przy czym sprawa jest o tyle złożona, że w *Czarnym potoku* autentyczne postaci z *Dziennika wojennego* spotykają się z fikcyjnymi z *Wertepów*. Podobnie przedstawia się sytuacja z kategoriami przestrzennymi – realnie istniejące nazwy geograficzne z *Dziennika wojennego* zestawione są z realnymi i fikcyjnymi w *Czarnym potoku* (np. Szabasowa). Jednak i kwestia nazw geograficznych wymagałaby pogłębionej refleksji, te bowiem mogące uchodzić za niemające odpowiednika w rzeczywistości okazują się nazwami okolicznych miejscowości³³.

W diariuszu natrafimy na pierwowzory postaci szpicla, kapusia i protokolanta. Wspomina się też nazwiska znane z *Czarnego potoku*: Tykies, Szaja (obecne także w *Doryckim krużganku*)³⁴. Ciekawe – dodatkowe informacje – na temat bohaterów *Czarnego potoku* znajdziemy w teczce *Wspomnienia i notatki literackie* (nr inw. 5538). Niektóre obrazy są wręcz przepisane z dziennika: „Głupi dzień, głupie istoty – potworna nuda! Śmierć jest już nudna, wyroki śmierci też do

³⁰Dokumenty Leopolda Buczkowskiego, nr inw. 4483.

³¹Wojciech Kruszewski, *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań* (Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2010), 60.

³²Leopold Buczkowski, „Grząski sad”, w Buczkowski, *Dziennik wojenny*.

³³Zob. Radosław Sioma, „Pewien zakątek ziemi». Geografia «Czarnego potoku» – rekonesans”, w *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*, red. Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk (Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012), 229–251.

³⁴W *Czarnym potoku* postaci te noszą nazwiska: Aron Tykies, Chuny Szaja.

luftu – wyrok śmierci na konia, odczytany i wykonany publicznie byłby nie do zniesienia!”³⁵. W *Czarnym potoku* zaś: „Śmierć jest nudna [...]. A Wyrok śmierci... no nie? Inna rzecz na przykład wyrok śmierci na konia. Odczytany i wykonany publicznie, byłby [...] nie do zniesienia [...]”³⁶. W *Grzaskim sadzie* czytamy: „Wojna się przeciąga i jest tak nudna dla wszystkich jak nieudane małżeństwo – ot ciągnie się, czort zna dokąd i po co!”³⁷. W *Czarnym potoku* jedna z postaci mówi: „Wojna się przeciąga i jest już tak nudna jak nieudane małżeństwo”³⁸.

W latach 40. XX wieku Dolinowszczena uległa zagładzie. Pod koniec 1943 roku Buczkowski zmuszony był uciekać z Podola. Ukrywał się w Warszawie. Tu zastało go powstanie. Rzezie na Ukrainie i dramat stolicy ukaże w *Dzienniku wojennym*. *Grzaski sad* i *Powstanie na Żoliborzu* to zapis procesu destrukcji języka opowieści, w tym sensie są one pomostem prowadzącym do *Czarnego potoku*³⁹. Między *Wertepami* a *Czarnym potokiem* dokonuje się radykalne przejście od świata dającego się opowiedzieć na podstawie linearnej narracji do takiej jego postaci, która wymaga narracji innego typu.

Przerażenie wojną zmusza artystę do poszukiwania formy bardziej pojemnej, otwartej niż ta znana z *Wertepów*. W *Grzaskim sadzie* i *Powstaniu na Żoliborzu* rozpoczyna pracę poetyka traumy. Edytorzy *Dziennika wojennego* w imię uprzystępnienia jego skomplikowanej struktury zrezygnowali z eksperymentatorskiego zapisu. Tymczasem w rękopisie znajdziemy rwany, traumatyczny język. Wyróżniają go znaki interpretacyjne charakterystyczne dla diariusza Buczkowskiego (#, = #, =, -)⁴⁰. Współczesna teoria traumy i realizmu traumatycznego każe widzieć w tym raczej szczególną na gruncie polskiej literatury formę próbującą oddać wyjątkowość doświadczenia granicznego⁴¹. *Grzaski sad* i *Powstanie na Żoliborzu* są świadectwem zdecydowanego wkroczenia żywiołu traumy. *Czarny potok* zaś stanowi radykalne wzmocnienie tendencji obecnych już w *Dzienniku wojennym*. Dopowiedzmy jednak, że w brudnopisie *Czarnego potoku* miejscami natrafimy na niestandardowy zapis znany z diariusza (#, = #, =, -).

Buczkowski – jak twierdził – pracował nad *Czarnym potokiem* w latach 1945–1946. Powieść powstała w Zakopanem, gdzie przebywał, lecząc kawernę: „W 1946 roku pojechałem leczyć kawernę do Zakopanego. Wtedy, leżąc na leżaku, zacząłem pisać *Czarny potok*”⁴². Również Trziszka podaje lata 1945–1946 jako czas powstawania powieści⁴³. Wiadomo na pewno, że Buczkowski zaraz po wojnie leczył się na gruźlicę. W podaniu do Zarządu Warszawskiego Związku Polskich Artystów Plastyków znajdujemy dwie ważne informacje: „W tym samym [1945 – S.B.] roku zachorowałem, po przejściach wojennych, na gruźlicę i przez dwa lata

³⁵Buczkowski, *Grzaski sad*, 39.

³⁶Buczkowski, *Czarny potok*, 14.

³⁷Buczkowski, *Grzaski sad*, 43.

³⁸Buczkowski, *Czarny potok*, 138.

³⁹Więcej na ten temat zob. Sławomir Buryła, „Między «Wertepami» a «Czarnym potokiem». Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego”, *Teksty Drugie*, nr 2 (2001), 265–273.

⁴⁰Leopold Buczkowski, *Dzienniki*, nr inw. 4226.

⁴¹Zob. rozprawę doktorską Dawida Skrabka *Traumatyczna tkanka prozy* obronioną u prof. Anny Łebkowskiej (Kraków 2011, maszynopis w bibliotece UJ).

⁴²Zob. Buczkowski, Trziszka, *Żywe dialogi*, 15; Jan Tomkowski, „Krótkie kalendarium życia i twórczości Leopolda Buczkowskiego”, w *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, 261.

⁴³Buczkowski, *Wszystko jest dialogiem*, 67. Informacji tej nie potwierdza syn Tadeusz.

mieszkałem w Zakopanem, a następnie przenieśliśmy się na stałe do Konstancina pod Warszawą [...]”⁴⁴. Nie wiemy, kiedy dokładnie Buczkowski wyjechał z Zakopanego. Ta samateczka (nr inw. 4483) zawiera jednak orzeczenie lekarskie z 2 grudnia 1947 roku dr. Józefa Hano (w badanej „próbce płwocin prątków Kocha nie znaleziono”).

Wydaje się, że nawet jeśli zimą 1945 roku Buczkowski rozpoczął pracę nad *Czarnym potokiem*, to raczej była to faza pierwszych projektów, pomysłów, która trwała do 1946 roku. W tym czasie bowiem musiał on *gros* uwagi poświęcać *Wertepom* (pierwodruk w 1947 roku).

W refleksji nad genezą *Czarnego potoku* warto uwzględnić teczkę o numerze inwentarzowym 5533. Zawiera ona maszynopis (liczący 86 kartek) będący czwartą redakcją *Czarnego potoku*, noszącą tytuł *Część pierwsza: Szabasowa*. Na inicjalnej karcie, na której widnieje tytuł *Czarny potok*, pojawia się odręczna datacja: „1947–48”. W tezcze o numerze inwentarzowym 4219 (liczącej 125 kart) zdeponowano brudnopis z fragmentami pierwszych części powieści, liczne szkice, pomysły scen i dialogów, z wieloma przekreśleniami i skreśleniami. Na karcie 5r oraz 10r znajdujemy datę: „14 XI 1947”. Wypada też przywołać list z Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa” z 8 lipca 1948 roku: „Uprzejmie zawiadamiamy, że z powieści Waszej pt. *Czarny potok* nie skorzystamy [...]”⁴⁵. Ta krótka uwaga przekonuje, że *Czarny potok* musiał być ukończony najpóźniej w pierwszej połowie 1948 roku. Przytoczmy raz jeszcze deklarację samego twórcy:

Czarny potok pisałem w Zakopanem, zasklepiając wojenną kawernę w płucach. Tekst był gotowy w 1947 roku, ale musiałem nosić się z nim dziesięć lat. Dwa lata przeleżał w „Czytelniku”, gdy zabrałem go z PIW-u, rok w „Książce i Wiedzy”, wreszcie zaczął leżeć u mnie w domu, też dwa lata⁴⁶.

Dla pełni obrazu trzeba przypomnieć, że Buczkowski przygotowywał *Rudą bekieszę* – pomyślaną jako uzupełnienie *Czarnego potoku* oraz *Doryckiego krążganku*. Całość miała nosić tytuł *Brylant kahału*, o czym Buczkowski wspomina w wywiadzie dla „Słowa Powszechnego”⁴⁷. *Ruda bekiesza* miała być ostatnim elementem cyklu. Trudno jednoznacznie orzec, w jakim stopniu był to zamysł realny, a w jakim zaledwie projekcja na przyszłość. Faktem jest, że tytuł *Ruda bekiesza* nosi w maszynopisie druga część *Czarnego potoku* (pierwsza zatytułowana jest *Szabasowa*)⁴⁸.

Buczkowski rzadko komentował swoje utwory. Na kartach *Żywych dialogów*, *Prozy żywej* czy *Wszystko jest dialogiem* znajdziemy skąpe informacje o genezie niektórych powieści, a najczęściej komentarze do warstwy fabularnej oraz wypowiedzi, w których autor *Pierwszej świetności* próbuje zrekonstruować coś, co nazwalibyśmy prywatną koncepcją artysty i dzieła. Kazimierski każe jednak podchodzić ostrożnie do deklaracji i sądów pisarza na temat prozy własnej, jak i bliskich mu twórców⁴⁹.

⁴⁴Dokumenty Leopolda Buczkowskiego, nr inw. 4483.

⁴⁵Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego, nr inw. 4419.

⁴⁶Leopold Buczkowski, *Koszmar na międzyepokę*, w: Leopold Buczkowski, *Dziennik wojenny*, 160.

⁴⁷„[Rozmowy z pisarzami]. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Jerzy Hordyński”, *Życie Literackie*, nr 27 (1958), 3. W rozmowie z Jerzym Hordyńskim druk *Rudej bekieszy* przewidywał na rok 1958.

⁴⁸Leopold Buczkowski, *Czarny potok*, nr inw. 4373.

⁴⁹Zob. Kazimierski, *Recepcja twórczości Leopolda Buczkowskiego...*, 131–138.

Analogicznie jak w wypadku innych utworów Buczkowskiego wiedzę o genezie *Czarnego potoku* również zdobywamy przez śledzenie pojedynczych, rozproszonych sądów pisarza. A i te pozwalają nam tylko część informacji skonfrontować i uznać za pewne oraz niepodlegające dyskusji.

W zbiorach Muzeum Literatury przechowywanych jest pięć redakcji *Czarnego potoku* w postaci maszynopisu z glosami (teczki o numerach inwentarzowych 4220, 4371, 4372, 4373, 5533). W osobnej tezcze *Czarny potok I. Fragmenty* (nr inw. 4219) umieszczono brudnopis *Czarnego potoku* utrwalony w trzech zeszytach formatu A4.

Nie oznacza to jednak, że we wspomnianych sześciu teczkach znajduje się całość materiału, który wszedł do wersji drukowanej. W tezcze o numerze inwentarzowym 4370 zgromadzono – liczące po kilka kartek – fragmenty zatytułowane *Chuny Szaja*, *Dno*, *Ruda bekiesza* oraz dwa fragmenty bez tytułu. Wszystkie one – niektóre po kolejnych redakcjach – weszły do pierwszego wydruku książkowego. *Dno* – w innej redakcji – znajduje się w tezcze o numerze inwentarzowym 5538. W niej też natrafimy na dwa passusy prozatorskie zatytułowane: *Rafał Bajc* (k. 1–19 oraz k. 20–25) i *Notatnik Szeruckiego* (k. 32–34)⁵⁰.

W tym miejscu trzeba wspomnieć o pewnej cesze warsztatu „samotnika z Konstancina”. *Czarny potok* jest szczególnym przykładem tej właśnie cechy, w której chodzi o stałe powracanie do raz nakreślonych scen, raz scharakteryzowanych postaci i zanotowanych dialogów. Znamienne, że Buczkowski nie modyfikuje obrazów przyrody, jakby od początku był pewien tego, co chce osiągnąć w tym obszarze. Najczęściej zamiany, których dokonuje autor *Doryckiego krużganku*, nie są zbyt głębokie. To zazwyczaj zamiana pojedynczych słów (czasami ich kolejności), rzadziej jest to redakcja całego zdania lub akapitu.

Inicjalne partie maszynopisu pierwszej redakcji *Czarnego potoku* (nr inw. 4220) oraz drugiej redakcji (nr inw. 4371) rozpoczynają się tym samym passusem – „powoli” – od opisu przyrody kończącego się *lata*, w swej stylistyce bliższego *Wertepom* niż *Czarnemu potokowi*. To typowy dla *Wertepów* – impresjonistyczny w tonacji – malarski obraz tak często pojawiający się w jego debiutanckiej powieści:

Po sierpniu trawa na szkarpach stała się ruda i sklęśnięta. Prosięta chodziły po zababczonym podwórzu szukając ogryzków. Z chrustów wróbla ciżba wybuchała na fasoliska i siadała znienacka jak plewa rzucona pod wiatr. Mętniało niebo. Rankami wychodziła nikła, zimna rosa.

Lato stygło, las tylko jeszcze miał w suchym podszyciu ruchliwe, milczkiem buszujące szpaki. Szelest tych szpaków trwożył ludzi zbiegłych z Szabasowej. Szybki podwieczór zapadał płasko przy ścierni w czerwieniący się promień, zamykając w jedną barwę pnie grabczaków obsypanych kaszą przejrzałego szalwieja⁵¹.

⁵⁰Zob. *Notatki Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 5537.

⁵¹Buczkowski, *Czarny potok I*, nr inw. 4220

Fragment ten w wydaniu książkowym pojawia się dokładnie na stronie 57 (w edycji z 1994 roku). Przygotowując ostateczną wersję tekstu, Buczkowski zdynamizował *Czarny potok* i rozpoczął od zdania: „Drogi i nocy nie było końca”. Czytelnik zostaje wrzucony od razu bez przygotowania w fabułę utworu. Zdanie inicjalne znakomicie oddaje też nastrój dzieła. „Wertepowy” charakter zacytowanego passusu może tłumaczyć się także tym, że tuż po wojnie Buczkowski pracował nad ukończeniem swojej debiutanckiej powieści. Jak pamiętamy, równoległe do *Czarnego potoku* Buczkowski wciąż szlifował, poprawiał, uzupełniał, a niekiedy i dopisywał nowe partie do *Wertepów*⁵². Rezygnując z klasycznej opowieści (jaką są *Wertepy*), w *Czarnym potoku* obiera inną strategię artystyczną. Dla ukazania zdarzeń po Katastrofie prozaik wprowadza formę rozbitą, poszatowaną.

W maszynopisie (teczka o numerze inwentarzowym 4220) Buczkowski zastanawia się, czy nie rozpocząć swego *opus magnum* od następującego fragmentu:

Jesienny szkarłat ~~czzerwony~~ czerwieni się za chałupami i na ~~kieratach~~ kieraciskach. Przy dziewczęcych ścieżynach floksy. W pogodny wrzesień pszczoła chodzi do floksów. W pogodny wrzesień klekocze rzeczułka, tęchnie pokrzywa, kogut ~~kochanek~~ goni za kaczkami, pirga je po głowie z zapalem kochanka. Kaczki przysiadają, lubią tę poniewierkę⁵³.

Zmianom – choć nie tak znaczącym – podlegało również zakończenie *Czarnego potoku*. Ono także nabrało dynamicznego charakteru. W maszynopisie ostatniej wersji powieści (nr inw. 4373) ostatnie zdanie brzmi: „Martwo było dokoła i cno jak pod kamiennym sklepieniem”. Jest to przedostatnie zdanie w pierwodruku. Buczkowski pokonał jednak pokusę efektownej kody i zanotował odręcznie: „Potem znowu pilnie słuchaliśmy, gdyż trzy wystrzały z karabinu miały być odpowiedzią i zapewnieniem, że Czackies przyjął propozycję poszukiwania razem z nami Leita i Szeruckiego”. Tak też kończy się książka.

Wiemy, iż wpływ na kształt *Czarnego potoku* miał Marian Ruth-Buczkowski, brat Leopolda. Nie jest jednak łatwo ocenić charakter tego wpływu. Czy ewentualne sugestie polegały na uprzyświeleniu fabuły, uczynieniu czytelną (przez redukcję wszystkiego, co miało prowadzić kompozycję powieści do granic zrozumiałości)? Mniej prawdopodobne wydaje się, aby autor *Tragicznego pokolenia* zmierzał do skomplikowania tekstu przygotowanego przez Leopolda Buczkowskiego.

Jeśli Ruth-Buczkowski faktycznie uczestniczył w pracy redaktorskiej i miał znaczący udział w zmianach, to dziś – na podstawie znanych nam dokumentów – nie można zrekonstruować, a nawet w ogólnych zarysach prześledzić tego procesu. Nie dysponujemy świadectwami ani pośrednimi, ani bezpośrednimi, które pomogłyby wskazać konkretnie ingerencje brata Leopolda.

Wolno podejrzewać, że język *Czarnego potoku* formowały zabiegi redaktorskie. Analogicznie jak w wypadku Mariana Ruth-Buczkowskiego trudno obecnie dokładnie ustalić, jaki miały

⁵²Zob. Leopold Buczkowski, „Wertepy”, nr inw. 4355.

⁵³Buczkowski, *Czarny potok I*, nr inw. 4220.

charakter (być może, co niejako się narzuca, chodziło o nieznaczące „uprzystępnienie” języka i narracji). Czy i tu nie mieliśmy do czynienia z zabiegami służącymi uproszczeniu skomplikowanej faktury języka (a może i fabuły) *Czarnego potoku*? Czy Buczkowski im uległ? W Wydawnictwie PAX nie zachowały się ani egzemplarz korektorski, ani „szczotki”.

Otwarte też musi pozostać pytanie o ewentualne błędy i potknięcia edytorskie. Niektóre da się wyeliminować. Niestety, zdarza się u Buczkowskiego, że niełatwo orzec, czy jakieś słowo, wyrażenie, fraza są rezultatem pomyłki korektora, stanowią przeoczony błąd autora, czy może są zabiegiem świadomym. W wypadku *Czarnego potoku* zachowane redakcje wraz z brudnopisem dają szansę na rozstrzygnięcie niektórych niejasności i usunięcie kontaminacji. Dla przykładu w pierwodruku znajdujemy zdanie: „Cirla, przytuliwszy dziecko, biegła – jeszcze widziała dalej w błocie, ropuchy zrudziały”⁵⁴. W pierwszej redakcji *Czarnego potoku* (nr inw. 4220) zamiast niepoprawnej wersji „ropuchy” jest „łopuchy”. Podobnie w zdaniu: „Dym może być brzękiem żywego miasta, ale milczące miasto jest bezdymne, bez czerwonej łuny światła, bez wiecznego płomienia Świętych Pańskich, bez słowa...” w *editio princeps* jest niepoprawne „Świętych Pańskich” zamiast „Świątyń Pańskich” (jak w pierwszej redakcji).

Szczytanie czterech redakcji *Czarnego potoku* oraz brudnopisu z *editio princeps* (1954) pozwala stwierdzić, że ewaluowała liczba postaci w powieści. Wspomnijmy tylko o jednym przykładzie. W teczce o numerze inwentarzowym 4220 pojawia się osoba księdza Pawlińskiego. Nie znajdziemy jej w pierwodruku. Anna Kurpiewska – gospodyni księdza Bańczyckiego – staje się już w pierwszej redakcji Klarą Wasicińską. Dokładna lektura kolejnych odmian tekstu pozwala też na zdobycie dodatkowych informacji o poszczególnych bohaterach powieści. Dla przykładu Hanczarka – o której wiemy, z *Czarnego potoku*, że jest niemieckim szpiclem – okazuje się Niemką o imieniu Hedwig (teczka inwentarzowa nr 4220).

Manuskrypt *Czarnego potoku* – stanowiący podstawę pierwszego wydania – nie przetrwał. Nie ma go w zbiorach Instytutu Wydawniczego „PAX”. Jak wspomniano, nie zachowały się też „szczotki”. W tej sytuacji *editio princeps* winno stanowić podstawę pracy nad edycją krytyczną. Do podobnej decyzji bardziej jeszcze upoważnia fakt, że nic nie wiemy o tym, by Buczkowski pracował nad następnymi wydaniem powieści⁵⁵. W wypadku zatem gdy nie dysponujemy informacjami potwierdzającymi udział autora w pracy nad kolejnymi wydaniem powieści, a zauważone różnice mają charakter oczywistych ingerencji na poziomie interpunkcji i ortografii, zgodnie z regułami tradycyjnego edytorstwa, za podstawę trzeba uznać pierwodruk książkowy.

Z pierwodrukiem konkurować może jedynie edycja „piwowska” z 1994 roku, w serii Kolekcja Prozy Polskiej XX Wieku, oparta – jak zaznaczono – na „starannie przygotowanym IV wydaniu powieści” w PIW-ie w 1974 roku. Jednak w 1974 pojawiła się kolejna edycja *Czarnego*

⁵⁴Leopold Buczkowski, *Czarny potok* (Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1954), 61.

⁵⁵Dotychczas ukazało się osiem wydań powieści Buczkowskiego: *Czarny potok* (Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1954); *Czarny potok* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959); *Czarny potok* (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1964); *Czarny potok* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971); *Czarny potok* (Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1974); *Czarny potok* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979); *Czarny potok* (Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1986); *Czarny potok* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994).

potoku nakładem IW „PAX”. Najprawdopodobniej mowa zatem o roku 1971, kiedy to ukazało się IV wydanie sygnowane przez PIW. Nic nie wiemy o tym, by nieznaczne poprawki wyszły od samego pisarza bądź zostały przez niego zaakceptowane. Możliwe, że jakaś informacja na ten temat znajduje się w pozostawionej przez Buczkowskiego korespondencji prywatnej.

Uznając prymat *editio princeps*, nie możemy jednak ignorować oczywistych błędów, jakie napotkamy w pierwodruku książkowym. Uważna lektura pozwala orzec, że jest ono dość niedbałe pod względem językowym, niewolne też od błędów edytorskich. Wymienić można błędy ortograficzne. Zwraca uwagę łączna lub rozłączna pisownia czasowników z partykułą „by” („było by”). Kolejny – może nawet liczniejszy zbiór – wyznaczają przyimki i wyrażenia przyimkowe. Tutaj część niepoprawnych zapisów wynikać może z nieprzestrzegania reformy ortografii z 1936 roku, inne zapewne są wynikiem niedopatrzenia redaktora z PAX (pisane rozdzielnie „nie wesoło”, „nie prawda”, „nie tutejszy”, „nie wiadomo” albo łączna pisownia „nowonarodzonych”). Dalej trzeba odnotować niepoprawne formy partykuły „nie” z imiesłowami („nie ubrane”, „nie widzące”, „nie ustraszony”, „nie tknięty”).

Mimo iż wydanie z 1994 roku zostało dość starannie przygotowane (wyeliminowano błędy ortograficzne oraz interpunkcyjne), i wobec niego należy być ostrożnym, nie można przyjmować go bezkrytycznie. Rzeczownik „ghetto” edycja z roku 1994 podaje we współczesnym zapisie „getto”, tymczasem tak właśnie pisało się to słowo w czasie wojny i po wojnie. Jest to świadectwo czasu powstania tekstu, należałoby je zachować w oryginalnej postaci.

Spóźniony druk

Czarny potok powstał w jednym z najlepszych okresów dla literatury polskiej drugiej połowy XX wieku. Czas między rokiem 1945 a 1949 był czasem, w którym drukiem ukazały się dzieła wybitne. Część z nich zdążyła się pojawić na rynku czytelnicznym przed epoką stalinizmu. Należą do nich choćby *Pożegnanie z Marią*, *Kamienny świat* Tadeusza Borowskiego, *Niepokój* i *Czerwona rękawiczka* Tadeusza Różewicza, *Medaliony* Zofii Nałkowskiej, *Ocalenie* Czesława Miłosza. Ale były i inne, zrodzone wprawdzie w pierwszych miesiącach powojennych, ale odrzucone przez krzepnącą cenzurę komunistyczną, bez szans na publikację. Są wśród nich między innymi *Rojsty* Tadeusza Konwickiego, *Buty i inne opowiadania* Jana Józefa Szczepańskiego, *Szpital Przemienienia* Stanisława Lema. W tej grupie jest też *Czarny potok*.

Nim *Czarny potok* ukazał się drukiem, miało upłynąć kilka lat⁵⁶. Maszynopis najpierw trafił do PIW-u. Jak twierdzi Buczkowski, o odrzuceniu tekstu przez wydawnictwo miała zadecydować nieprzychylna opinia wystawiona przez Wilhelma Macha⁵⁷. Kłopoty autora *Doryckiego krążganku* kończą się w roku 1953:

⁵⁶O perypetiach poprzedzających druk *Czarnego potoku* mówił pisarz w wywiadach. Zob. m.in. „Czarny potok płynie przez Konstancin. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Monika Warneńska”, *Trybuna Mazowiecka*, nr 249 (1957), 4 oraz „Jest jakaś skaza. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Stanisław Zawisliński”, *Polityka*, nr 32 (1985), 8-9.

⁵⁷W liście datowanym na 31 stycznia 1952 roku redakcja PIW powiadamia autora, iż przesłana książka ze względu na swą specyfikę musi trafić do czterech recenzentów i zyskać ich ewentualną aprobatę. *Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 4227.

W jakiś kwartał po śmierci Stalina przyjeżdża tu, do Konstancina, na Piasta 28 samochód z „paksu” i wysiada Hagmajer z Horodyńskim. A u mnie bieda choleryczna, z biedy podjąłem pracę metram-paży w „Przyjaciółce” i za czterysta złotych miesięcznie codziennie na rowerze dojeżdżałem do Warszawy. Na szczęście doświadczenie drukarskie wyniosłem od Koziańskich, a pogłębiłem przy drukowaniu „Przekroju”.

Do tamtej pory nie miałem nic wspólnego z „paksowcami”, ale oni mieli różne zadania kulturalne polecone także z безпеکی i mogli kupować „trefne” maszynopisy, które może kiedyś będą mogły być wydane. Otóż pojawiają się u mnie paksowscy nasłańcy, powiadają, że znane im są moje kłopoty wydawnicze i chcą mi pomóc. Hagmajer mówi, że PAX skłonny jest wydać *Czarny potok*, a jeżeli się zgodzę, to otrzymam trzydzieści tysięcy zaliczki. Matko Boska, w moim położeniu to fortuna. Zarabiałem czterysta złotych miesięcznie na cztery osoby, a tu dają mi trzydzieści tysięcy. „Kupili” mnie tą zaliczką, maszynopis zabrali, po roku od tamtego momentu *Czarny potok* został wydany⁵⁸.

W roku 1953, na łamach „Dziś i Jutro”, ukazała się *Rozmowa w ciemności*⁵⁹. Przedstawia ona spotkanie na plebanii i konfrontację księdza Bańczyckiego z hitlerowcem Gaiem. Wcześniej jednak, bo w latach poprzedzających epokę stalinowską w Polsce, w jednym z numerów „Warszawy” zamieszczono fragment zatytułowany *W nocy*⁶⁰. Tygodnik „Dziś i Jutro” poprzedził publikację komentarzem:

Drukowany poniżej fragment wyjęty jest z większej pracy pt. *Czarny potok*, w której opowiada się o bohaterstwie żydowskiego ruchu oporu przeciwstawiającego się bestialskim konsekwencjom hitlerowskiej dyskryminacji rasowej. Autor – sam będąc uczestnikiem opisywanej przez siebie walki – ukazuje w swojej pracy humanistyczną, choć chwilami tragicznie szorstką i bezwzględną ideę braterstwa sprawdzanego w trudnym, lecz pięknym przymierzu ludzi stojących w obronie człowieka⁶¹.

Na 31 maja 1952 roku datowany jest list z Państwowego Instytutu Wydawniczego następującej treści:

Zawiadamiamy uprzejmie, że książkę *Czarny potok*, t. I, ze względu na jej rodzaj, pragniemy mieć zrecenzowaną przez kilku krytyków. Przekazaliśmy ją do dalszych recenzji.

Ostateczną decyzję będziemy mogli przekazać Panu w pierwszych dniach lipca br. Zapytujemy uprzejmie, czy na ten termin wyraża Pan zgodę⁶².

W rozmowie Buczkowskiego ze Zbigniewem Taranienką czytamy: „*Czarny potok* leżał w wydawnictwach, gdy pisałem *Dorycki krążanek*. Było mi bardzo smutno, że *Czarny potok* nie może się ukazać. *Dorycki krążanek* robiłem bez nadziei na publikację. Pisałem dla siebie.

⁵⁸Leopold Buczkowski, *Koszmarna międzyepoka*, 160.

⁵⁹Leopold Buczkowski, „Rozmowa w ciemności”, *Dziś i Jutro*, nr 46 (1953), 6.

⁶⁰Leopold Buczkowski, „W nocy”, *Warszawa*, nr 3 (1948), 3.

⁶¹Buczkowski, „Rozmowa w ciemności”, 6.

⁶²Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego, nr inw. 4419.

Stąd też wiele rzeczy opuszczałem. Nie jest to pełny kształt książki”⁶³. Co oznacza to zdanie? Czy idzie o wewnętrzną autocenzurę u artysty, który w sferze wyborów estetycznych nie szedł na kompromisy? Choć trudno to rozstrzygnąć jednoznacznie, wydaje się, że mamy do czynienia z inną ewentualnością. W opublikowanych w „Kresach” rozmowach z Trziszką znajdujemy następujący fragment: „Miałem już wtedy przy sobie maszynopis *Czarnego potoku* napisany ostrożnie, zdawało mi się, że chytrze wpisałem się w ten przesmyk między Scyllą i Charybdą”⁶⁴. O jaki „przesmyk między Scyllą i Charybdą” chodzi? Czyżby Buczkowski miał na myśli komunistyczną cenzurę? Jest to bardzo prawdopodobne. Wszak *Dorycki krążganek* powstaje w środku stalinowskiej nocy, ale i *Czarny potok* rodzi się, gdy na horyzoncie widoczne są już coraz bardziej restrykcje spadające na świat sztuki. Nie uda się już najprawdopodobniej nigdy rozstrzygnąć, jak wyglądałby *Czarny potok*, gdyby nie perspektywa cenzorskich nożyc. Z opowieści o losach Heindla, Szeruckiego i Leita niewiele dowiemy się o zbrodniach ukraińskich nacjonalistów w Brodach, Podkamieniu i okolicach. Dziwi to, jeśli pamiętamy, jak wiele uwagi poświęcono im w *Grzaskim sadzie*, gdzie padają nazwy konkretnych miejscowości⁶⁵. Dziwi i z tego powodu, że przecież ofiarami masakry ludności polskiej na Podolu byli dwaj bracia pisarza⁶⁶. Milczeniem okryto też politykę Sowietów na terenach zajętych przez Armię Czerwoną po podpisaniu układu Ribbentrop–Mołotow. Tymczasem wiemy o wysiedlaniu zimą 1940 roku ludności z Brodów i Podkamienia, a więc stron, w których toczy się akcja *Czarnego potoku*, a nic nie znajdziemy na ten temat w książce Buczkowskiego⁶⁷.

Pożądane byłoby określenie rodzaju i skali ingerencji cenzorskich. Nie jest to jednak łatwe. Dokładnie 15 września 1952 roku maszynopis *Czarnego potoku* dostarczono do Spółdzielni Wydawniczej PAX. Kilka miesięcy później (w styczniu 1953) zawarta została najpierw umowa oraz wypłacona zaliczka, 26 marca 1953 roku podpisano umowę wydawniczą. W 1953 roku, po decyzji o przyjęciu do druku, IW „PAX” czekał kilka miesięcy na odpowiedź z GUKP-PiW. W liście z 6 października 1953 roku redakcja powiadamiała Buczkowskiego, że nie uwzględniła poprawek, jakie z ramienia GUKPPiW proponował Kazimierz Truchanowski (nie był on wszakże pracownikiem cenzury)⁶⁸. Ze stopki redakcyjnej dowiadujemy się, że powieść oddano do składu 26 lipca 1954 roku. Zatem od października do lipca był jeszcze czas na wprowadzenie zmian redakcyjnych – w tym ewentualnych sugestii pochodzących od cenzora. W Archiwum Akt Nowych nie znalazłem ani formularza recenzji, ani informacji o ewentualnych ingerencjach w publikacjach czasopiśmienniczych *Czarnego potoku* („Warszawa”, „Dziś i Jutro”) czy wersji książkowej. Nigdy już chyba nie dowiemy się, na czym polegały sugerowane przez Truchanowskiego poprawki i czy faktycznie nie zostały wprowadzone.

⁶³Zbigniew Taranienko, „Z dna «Tygla»”, w *Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*, 134.

⁶⁴Leopold Buczkowski, *Koszmar na międzyepokę*, 160.

⁶⁵Można to tłumaczyć: poetyka powieści, ale czy tylko?

⁶⁶Ofiarami mordu dokonanego przez banderowców w klasztorze w Podkamieniu w marcu 1944 roku byli dwaj młodszy bracia Leopolda Buczkowskiego – Zygmunt (24 lata) i Tadeusz (25 lat). Ich nazwiska znajdują się na liście pomordowanych w: Zdzisław Jan Iłowski, Stanisław Stefan Iłowski, *Podkamień. Apokaliptyczne wzgórze* (Opole: Wydawnictwo s.n., 1994), 117.

⁶⁷Iłowski, Iłowski, 76–77.

⁶⁸Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego, nr inw. 4419.

* * *

Artur Sandauer publikację *Czarnego potoku* przyjął z niechęcią, wręcz wrogością: „Powieść tę rozpoczynałem parokrotnie, ale za każdym razem po przeczytaniu kilkunastu stron musiałem z uczuciem pustki w głowie dać za wygraną”⁶⁹. Chaos panujący w warstwie fabularnej był dla Sandauera wyrazem niemocy pisarza. Pomijając już fakt, że prawdziwe, radykalne rozbitcie fabuły i akcji opartej na zasadzie przyczynowo-skutkowej, narracji i tradycyjnej kompozycji nastąpi później (w *Oficerze na nieszporach*, *Kąpielach w Lucca*, *Kamieniu w pieluszkach*)⁷⁰, to lektura zachowanego brudnopisu i kilku redakcji *Czarnego potoku* pozwala bezapelacyjnie stwierdzić, że „chaos” jest u Buczkowskiego od początku zamierzoną strategią artystyczną. Każda z czterech redakcji ma kompozycję znamionną dla wersji książkowej – pojedyncze sceny funkcjonują obok siebie na zasadzie luźnego sąsiedztwa.

Sąd Sandauera kieruje naszą uwagę jeszcze w jedną stronę. Bez wątpienia *Czarny potok* – jako jedna z najważniejszych powieści XX-wiecznych – zasługuje na edycję, która ustali wersję kanoniczną tekstu. W sytuacji, gdy mamy do czynienia z utworem tak hermetycznym, tak trudnym w lekturze, usunięcie błędów różnej proveniencji (tych wynikających z potknięć autora, ale i tych, które mogą być niezmiernym rezultatem pracy redakcyjno-wydawniczej) jest fundamentalne dla procesu jego rozumienia. Ponadto tak hermetyczny utwór jak *Czarny potok* z pewnością uczyniłyby łatwiejszym w odbiorze propozycje interpretacyjne. Zarówno w wyjaśnianiu sensów, jak i w eliminacji błędów językowych pomaga uważna lektura archiwum – zachowanych redakcji dzieła i brudnopisu, odmian tekstów, jak i dostępnych materiałów biograficznych, notatek, szkiców (na różnym etapie finalizacji).

⁶⁹Artur Sandauer, *Stanowiska wobec...* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963), 91.

⁷⁰Na temat kategorii chaosu w prozie Buczkowskiego zob. Arkadiusz Kalin, „Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego”, w *Zimą bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*, red. Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz i Radosław Sioma (Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008), 27–59.

Bibliografia

- Błażejowski, Tadeusz. *Przemoc świata. Pisarstwo Leopolda Buczkowskiego*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1991.
- Buczkowski, Leopold. „***Cisza pachnie zgniecioną ćmą”, „***Wessałem w serce mięsz”, „Sierpień, Dym się pali”, „***Wzdęło się żyto pod niebo”, „***Nie tobie skowronek”. *Kresy*, nr 4 (1998), 217–218.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1954.
- . *Czarny potok I*, nr inw. 4220
- . *Czarny potok*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1974.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1964.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Wydawnictwo PAX, 1954.
- . *Czarny potok*, nr inw. 4373.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1986.
- . *Czarny potok*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994.
- . „Czaszka w sieni”. Opracowane przez Sławomir Buryła. *Akcent*, nr 2 (1999), 183–187.
- . „***Czy to waszą ojczyznę”, „***Czołg ciebie wbił na kraty”, „***I ptak z drutem w sercu”, „***Zakwita barwinek”, „***W upalny dzień”, „Z notatnika, Sikławina: to nikogo nie obowiązuje”. *Regiony*, nr 4 (1998), 60–64.
- . *Dziennik wojenny*. Opracowane przez Sławomir Buryła, Radosław Sioma. Olsztyn: Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, 2001.
- . *Dzienniki*, nr inw. 4226.
- . *Grząski sad*. Opracowane przez Zbigniew Taranienko. *Ex libris*, nr 57 (1994), 2–8.
- . „Kopeć knota”, „***Może strzelisz z sinej tarniny”, „***Zachybotało pokrzywą”, „***O ty, święty robotniku”, „***Liśćmi szeleścisz na starej topoli”. *Przegląd Artystyczno-Literacki*, nr 10 (1998), 58–61.
- . „Kwaszkiewicz”. *Magazyn Kulturalny*, nr 1 (1981), 34.
- . *Młody poeta w zamku. Opowiadania*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1978.
- . *Proza żywa*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze, 1986.
- . „Przerwany zaklęty krąg czynności – ceramika Krzysztofa Henisza”. *Życie Literackie*, nr 10 (1960), 9.
- . „Rozmowa w ciemności”. *Dziś i Jutro*, nr 46 (1953): 6.
- . „W nocy”. *Warszawa*, nr 3 (1948), 3.
- . „Wertepy”, nr inw. 4355.
- . *Wszystko jest dialogiem*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984.
- . „Zapowiedź”, „***Jedzie, jedzie”, „Nędza”. *Regiony*, nr 2/4 (2000), 152–154.
- Buczkowski, Leopold, Trziszka, Zygmunt. *Żywe dialogi*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Pomorze, 1989.
- Buryła, Sławomir. „Edytorskie aspekty twórczości Leopolda Buczkowskiego. Rekonesans”. *Pamiętnik Literacki*, nr 2 (2008), 167–189.
- . „Między «Wertepami» a «Czarnym potokiem». Zagadnienia ewolucji prozy Leopolda Buczkowskiego”. *Teksty Drugie*, nr 2 (2001), 265–273.
- . „Nie piszę przy biurku”. *Regiony*, nr 3 (2002), 43–54.
- „Czarny potok płynie przez Konstancin. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Monika Warneńska”. *Trybuna Mazowiecka*, nr 249 (1957), 4.
- Dokumenty Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 4483.
- Hołowski, Jan Zdzisław, Hołowski, Stefan Stanisław. *Podkamień. Apokaliptyczne wzgórze*. Opole: Wydawnictwo s.n., 1994.

- „Jest jakaś skaza. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Stanisław Zawisliński”. *Polityka*, nr 32 (1985), 8-9.
- Kalin, Arkadiusz. „Problem spójności prozy Leopolda Buczkowskiego”. W *Zimą bywa się pisarzem. O Leopoldzie Buczkowskim*. Zredagowane przez Sławomir Buryła, Agnieszka Karpowicz i Radosław Sioma, 27–59. Kraków: Wydawnictwo Universitas, 2008.
- Karpowicz, Agnieszka. „Archiwum. Technika Leopolda Buczkowskiego – «spisz»”. W Karpowicz, Agnieszka. *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, 136–206. Warszawa: Wydawnictwo Communicare, 2007.
- Kazimierski, Jerzy. *Recepcja twórczości Leopolda Buczkowskiego w latach 1966–1989*. Szczecin: Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, 2009.
- Kruszewski, Wojciech. *Rękopisy i formy. Badanie literatury jak sztuka odnajdywania pytań*. Lublin: Wydawnictwo Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2010.
- „Leopold Buczkowski – korespondencja urzędowa”. Opracowane przez Sławomir Buryła. *Kresy*, nr 4 (1998), 214–216.
- „List Mariana Kratochwila do Marii Buczkowskiej”. *Regiony*, nr 3/4 (1992), 33-35.
- Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 4227.
- Listy wydawnictw do Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 4419.
- Notatki Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 5537.
- Nycz, Ryszard. „O kolażu tekstowym. Na materiale prozy Leopolda Buczkowskiego”. W *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Zredagowane przez Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński, 213-228. Wrocław: Wydawnictwo Ossolineum, 1980.
- „[Rozmowy z pisarzami]. Z Leopoldem Buczkowskim rozmawia Jerzy Hordyński”. *Życie Literackie*, nr 27 (1958), 3.
- Sandauer, Artur. *Stanowiska wobec...* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1963.
- Sioma, Radosław. „«Pewien zakątek ziemi». Geografia «Czarnego potoku» – rekonesans”. W *Od poetyki przestrzeni do geopoetyki*. Zredagowane przez Elżbieta Konończuk i Elżbieta Sidoruk, 229–251. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, 2012.
- Skrabek, Dawid. *Traumatyczna tkanka prozy*. Praca obroniona u prof. Anny Łebkowskiej. Kraków 2011, maszynopis w bibliotece UJ.
- Staroń, Justyna. „Dialog sztuk. O twórczości artystycznej Leopolda Buczkowskiego”. W *(Dy) fuzje. Związki literatury i sztuki w Polsce po 1945 roku*. Zredagowane przez Magdalena Lachman i Paweł Polit, 87–118. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- . „Przejawy uczuć w zapisie doświadczeń. Między kartami listów męża do żony”. *Konteksty*, nr 3 (2015), 7-16.
- Szczepański, Ignacy. *Bohaterowie moich filmów – spotkania*. Brzeźnia Łąka: Wydawnictwo Poligraf, 2012.
- . „Dorycki krążganek według Leopolda Buczkowskiego”. *Miesięcznik Literacki*, nr 6 (1989), 18-36.
- Tomkowski, Jan. „Krótkie kalendarium życia i twórczości Leopolda Buczkowskiego”. W *Dokumenty Leopolda Buczkowskiego*, nr inw. 4483.
- Warsztaty Młodych Edytorów*, 26–28.04.2013 *Rabka*, Kraków [2014].
- Wieczysty wrot*, reżyseria i scenariusz Ignacy Szczepański (1983).
- Wiedemann, Adam. „Miejsce i rola muzyki w twórczości Leopolda Buczkowskiego”. *Teksty Drugie*, nr 1/2 (1997), 233–244.
- Wspomnienia i notatki literackie*, nr inw. 5538.
- Wspomnienia o Leopoldzie Buczkowskim*. Zredagowane przez Jan Tomkowski. Ossa: Wydawnictwo Dom Na Wsi, 2005.
- Wyrazić siebie*, reżyseria i scenariusz Ignacy Szczepański (1985).

SŁOWA KLUCZOWE:

Holokaust

eksterminacja Kresów

proza Leopolda Buczkowskiego

ABSTRAKT:

Artykuł omawia problemy genezy powieści Leopolda Buczkowskiego pt. *Czarny potok*. Rekonstruując skomplikowane dzieje powstania utworu, autor sięga po zachowane dokumenty genezy (publikowane i niepublikowane) zgromadzone w archiwach pisarza. Ich analiza pozwala rozwikłać niektóre problemy genezy dzieła, a także złożonej warstwy kompozycyjnej i fabularnej *Czarnego potoku*.

II wojna światowa

KRYTYKA GENETYCZNA

NOTA O AUTORZE:

Sławomir Buryła – literaturoznawca, profesor na Wydziale Polonistyki UW. Zajmuje się literaturą współczesną (zwłaszcza czasów wojny), edytorstwem, popkulturą i krytyką literacką. Współautor i redaktor monografii *Literatura polska wobec Zagłady (1939–1968)* (razem z Dorotą Krawczyńską i Jackiem Leociakiem). Ostatnio wydał *Rozrachunki z wojną* (Warszawa 2017) oraz *Wojnę i okolice* (Warszawa 2018). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Znaku”, „Nowych Książkach”.