



„Rozpinanie wielkiej paraboli”¹ O procesie pisania jednego wiersza Zbigniewa Herberta

Materialne ślady pracowni pisarzy bywają różne. Hannah Sullivan, brytyjska badaczka procesu twórczego, opisała w rozdziale wstępnym swojej książki *The Work of Revision* między innymi dwa przykłady właściwej dla pisarzy XX wieku niewiarygodnej nadprodukcji niewykorzystanego (czyli niewydanego jako utwory literackie) materiału. Przykładem klasycznym jest archiwum *Finneganów trenu*, w którym zachowało się (nie wiadomo natomiast, ile materiału zostało zniszczone) 25 000 stron (czyli 40 razy więcej, niż liczy ich sama książka). Równie ciekawy jest przypadek archiwum Virginii Woolf, która ze swojego pokoju urządziła swoisty „rewizyjny bezmiar” – jak przekonuje badaczka, rezygnując z nadawania swoim tekstom publikowalnego, ostatecznego kształtu (z takim ogromem zapisanych, przepisanych na maszynie kartek, zalegających wszędzie, także w koszu na śmieci, zmierzyć się musiał mąż pisarki, gdy po jej śmierci w 1941 roku wkroczył do owego pisarskiego pokoju)².

I to właśnie okazuje się moment decydujący – nie ma już pracowni, pozostało archiwum. Czasami zwyczajnie przepastne, innym razem zaś skrajnie rozsypane. Archiwum Zbigniewa Herberta zostało formalnie utworzone w momencie przekazania dokumentów Bibliotece Narodowej 11 grudnia 2006 roku (choć sam poeta miał niewątpliwie jego wizję, choć porządkowane i opisywane było ono jeszcze w mieszkaniu poety). Henryk Citko przekonuje, że Herbert „troskliwie przechowywał różnorodne materiały”, „grupował je w teczkach i kopertach”, ale dodaje zaraz, że „[n]ierzadko przekładał papiery, zmieniał ich układ etc.”³. Ta druga uwaga wydaje mi się istotniejsza, ona bowiem wskazuje na to, co wprowadza nieredukowalny rozdział pomiędzy pracownią (zawsze w ruchu) i archiwum (planowanym, projektowanym, ale i niestałym – za życia pisarza; uporządkowanym

1. Artykuł powstał w ramach grantu Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki „Archiwum Zbigniewa Herberta – studia nad dokumentacją procesu twórczego” (nr rejestracyjny 11H 13 0167 82).

2. Hannah Sullivan, *The Work of Revision*, Harvard University Press, London 2013, s. 44–45.

3. *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, oprac. Henryk Citko, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 7.

i opracowanym, zinwentaryzowanym – po śmierci pisarza). Poza zamierzonymi porządkami pisarza, układającego, przekładającego swoje papiery, ale i porządkami badacza pozostaje jeszcze jeden wymiar, bodaj najważniejszy – to, co jeden z czołowych krytyków genetycznych Pierre-Marc de Biasi nazwał „wysiłkiem psychicznym”, choć jego istotność redukował do genetycznej fazy jedynie poprzedzającej pisanie⁴. To ów wysiłek – „najczęściej niepozostawiający żadnego śladu pisanego” – warto także poważnie wziąć pod uwagę.

Przekonuje o tym choćby przypadek jednego wiersza, który swój pierwodruk miał w tomie *Elegia na odejście. Rodzina Nepenthes* – o tym utworze myślę – nie należy do szczególnie często przywoływanych przez interpretatorów poezji Herberta (zwykle przegrywał w rywalizacji o uwagę czytelników początku zbioru z wierszami *Dęby* i *Tarnina*). I to właśnie w kontekście tych utworów *Rodzina Nepenthes* bywa zwykle wzmiankowana. Na przykład Janina Abramowska w tekście *Wiersze z aniołami* spycha taką wzmiankę do przypisu swojego artykułu. Badaczka, charakteryzując Herbertowski „rodzaj empatycznego zgłębiania okrucieństwa”, wskazuje jednocześnie na mechanizm owego zgłębiania i nazywa go – powołując się na interpretacje Stanisława Barańczaka – „rozpinaniem wielkiej paraboli”⁵. To o tyle ciekawa uwaga, że materialne dokumenty procesu pisania tego trzeciego utworu *Elegii na odejście* są zarazem szczególnie rozległe i tę rozpiętą rozległość starają się komentować.

(Niekompletne) dossier wiersza *Rodzina Nepenthes*

Zbigniew Herbert uruchamiał proces tworzenia swoich wierszy na różne sposoby; sposoby, które zmieniały się zresztą w czasie. Mateusz Antoniuk zauważa, że we wczesnych notatnikach z przełomu lat 40. i 50. impulsem inicjacyjnym bywały długie słupki fraz, projektów metafor, zawiązków słownych – zapisywane w notatniku, z których potem Herbert wyjmował wybrane elementy i w osobnym brulionie już konkretnego wiersza ta poszczególna fraza uczestniczyła w procesie wytwarzania tekstu⁶.

Wczesne notatniki poety zawierają także – oprócz tych zmieniających kształt zapisów słupkowych – same rękopisy robocze wierszy (zazwyczaj zdarzały się tu dwa etapy pisania: rękopis roboczy wiersza oraz rękopis kształtu niemal osta-

4. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów*, przeł. Filip Kwiatek, Maria Prussak, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, Warszawa 2015, s. 62.

5. Janina Abramowska, *Wiersze z aniołami*, w: *Poznawanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 179.

6. Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta*, Wydawnictwo Platan, Kraków 2009, s. 156.

tecznego⁷). Z czasem coraz rzadziej takie rękopisy Herbert lokuje w notatnikach, proces pisania wiersza przesuując na kolejne luźne kartki (tych wskazujących na kolejne etapy tworzenia poszczególnych wierszy – w interesującym mnie w tym tekście tomie *Elegia na odejście* – potrafi być nawet kilkanaście).

Faza procesu pisania⁸ utworu *Rodzina Nepenthes* rozciąga się w przestrzeni pięciu luźnych kartek. Dopowiedzieć od razu trzeba, że tak ona się przedstawia czytelnikowi rękopisów Herberta zgromadzonych w archiwum poety w 1. tomie materiałów warsztatowych przyporządkowanych kolejnym książkom poetyckim (akc. 17 847 t. 1, k. 26–30, zapisane jednostronnie)⁹. Wiersz *Rodzina Nepenthes* – zanim został przeniesiony w tę typową dla wypracowywania utworów z tomu *Elegia na odejście* przestrzeń luźnych kartek – miał swój początek w notatnikach datowanych na rok 1984 (akc. 17 955 t. 114 i 115).

W pierwszym z wymienionych tu notatników Herbert jeszcze nie pracuje nad samym wierszem; zapisał natomiast m.in. szkic pomysłu do wiersza *Jeż* (k. 2, verso – 3), wypisał fragment Psalmu 139, rozpoczynającego się od wersu „Panie, przenikasz i znasz mnie”, a przez poetę wynotowanego od wersetu siódmego: „Gdzież się oddał przed Twoim duchem?” (k. 5). Na karcie szóstej pojawia się jedynie krótka notatka¹⁰:

gruczoły łzowe – wydzielina g. ł. roztwór wody soli i śluzu
narząd łzowy wydziela dziennie kilka milionów łez w ciągu doby

Na karcie siódmej zapisał zaś Herbert jedno słowo wersalikami: „LINNEUSZ” (choć już na karcie 6 verso znajdują się wpisy dotyczące przyrodnika). Otwiera ono sekwencję zapisów poświęconych gatunkom zwierząt (np. krótkie nazwy gatunkowe: „equus asinus – osioł”, k. 7 verso), ale przede wszystkim roślin. Te zapisy – jak się wydaje – uruchamiane były przez zainteresowania z pogranicza botaniki i religii. Poeta zapisał (na jednej stronie, k. 7 verso) izolowane frazy,

7. Mateusz Antoniuk, *Otwieranie głosu...*, s. 156.

8. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 59 i nn. W tym tekście posługuję się terminologią zaproponowaną przez Pierre-Marc de Biasiego. Z jego zasadniczymi postulatami podejmuję jednak w zakończeniu tego szkicu polemikę.

9. W 2. tomie tychże materiałów zgromadzone zostały cztery maszynopisy (akc. 17 847 t. 2, k. 21–24), zachowujące identyczny kształt wiersza jak wersja wydrukowana (pierwodruk: Zbigniew Herbert, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 11); w 3. tomie w archiwum jest natomiast jedna karta maszynopisu (akc. 17 847 t. 3, k. 6).

10. W całym tekście stosuję zasady transliteracji dyplomatycznej, która – jak pisze Pierre-Marc de Biasi – „polega na wyraźnym i »identycznym« odtworzeniu dokumentu, na możliwie dokładnym skopiowaniu układu tekstu takiego, jak w oryginale, z jego pustymi miejscami, odsyłaczami, marginesami, interliniami itd., przy skrupulatnym uwzględnieniu położenia słów względem siebie” (Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 104).

takie jak: „hierarchiczny układ gdzie zastygły niezmiennie od dzieła stworzenia gatunki”, „– detektyw dnia stworzenia”, „walka z chaosem”, „jak w raju ← królestwo pełne porządku”, „Biblia i Arystoteles”. Partnerem tych myśli (na tej samej stronie notatnika) okazał się Linneusz. Najpierw pojawiają się tu wypisy od strony legendy biograficznej: „7 zmysł ładu – porządek w każdej dziedzinie mania porządku”:

Dochowały się świadectwa że zaraz po ślubie zaczął w najbardziej logiczny sposób układać bieliznę osobistą i pościelową w komodzie.

Włosy stanęły na głowie Sarze-Luizie gdy jej z dumą zaprezentował swe dzieło (zgniecione koszule)

Prawdziwa jednak awantura małżeńska wybuchła przy próbie systematycznego ułożenia zastawy stołowej

[Meandry] systematyki – pobity argumentami żony odzegał się od ćwiczenia talentów klasyfikatorskich na przedmiotach użytku domowego.

Temu wpisowi towarzyszy zdanie: „– Karol obserwował nagłą transmutację słodczy w jad konwalii w pokrzywę” (k. 7 verso). Gdy po raz kolejny pojawi się w tymże notatniku słowo zapisane wersalikami „LINNEUSZ” (k. 8 verso), Herbert zapisze pod nim serię oznaczanych pauzami wypisów, do których na początku doda uwagę: „Niepokój Linneusza”. Ma ona wskazywać na podstawowy dylemat, który zjawia się już w wypisie następującym: „–»Nie powstają żadne nowe gatunki« → motto znika z 10 wydania *Systemu natury*”. I to właśnie kreacjonizm systematyki Linneusza zdaje się zajmować poetę przede wszystkim:

– zgadza się wreszcie że przez krzyżowanie mogą powstać nowe gatunki. Odważa się nawet na hipotezę

tylko!

–»Być może, że wszystkie gatunki jednego rodzaju stanowiły na początku | jeden gatunek« w czterdzieści lat po kreacjonistycznych tezach pisze:

Wszechmocny ... stworzył ... tyle roślin ile jest naturalnych rzędów. Potem on sam te rośliny rzędów tak pomieszał przez krzyżowanie, że powstało tyle roślin ile jest naturalnych rodzajów ... Następnie sama natura owe rośliny rodzajów ... przemieszała ze sobą i zwielokrotniła w istniejące dziś wszelkie możliwe gatunki...

W cytowanym tu notatniku pojawią się jeszcze zapiski poświęcone wodzie i próba sprawdzenia, dopowiedzenia kontekstu mitologicznego – na karcie dziesiątej notatnika zapisane zostały trzy słowa: „TRIPTOLEMOS”, „życie”, „uprawa roślin”¹¹.

11. Zaznaczyć trzeba, że w drugiej połowie lat 80. Herbert pracował nad projektem prozy „dla zmęczonych okrucieństwem świata” zatytułowanej *Triptolemos*, która weszła do książki *Król*

W kolejnym notatniku wątek biografii Linneusza powraca od samego początku i to tutaj zapiski prozatorskie zaczynają uruchamiać opracowywanie formy wiersza. Herbert najpierw jednak zapisuje datę urodzin przyrodnika („ur. 1707”, akc. 17 955 t. 115, k. 3), a także datę dzieła *Species Plantarum* (czyli rok 1753). Obok tych informacji pojawia się zaś wnikliwa notatka o dzbaneczniku (oraz szkic samej rośliny, co być może uznać można za sygnał, że z notatek o Linneuszu przez ten szczegół zaczyna formować się koncept wiersza):

Dzbanecznik, *Nepenthes*, rodzaj z rodziny dzbanecznikowatych (klasa – dwuliścienne); obejmuje ok. 60 gatunków owadożernych krzewów występujących na Nowej Kaledonii, płw. Jork[,] Nowej Gwinei, Archipelagu Filipińskim, Sundajskim ... gł. na Borneo

Są to dwupienne pnącza lub epifity lasów tropikalnych; blaszka liścia, zrosnięta górną ścianą do środka tworzy dzbankowaty organ chwytny różnego kształtu i wielkości (dł. do 50 cm), z pokrywką u góry stanowiącą zabezpieczenie przed deszczem

Jaskrawo zabarwione „dzbanki” zwabiają owady, które siadają na brzegu wywiniełym w postaci kołnierza

poniżej brzegu znajdują się gruczoły wydzielające nektar; owad dąży do nektaru, ześlizguje się po niewoskowanej ścianie i spada do dzbanka zawierającego na dnie ciecierz trawienną; tonie i zostaje strawiony.

(k. 2 verso)

W tym właśnie momencie – jak się wydaje – Herbert gotowy jest już, żeby rozpocząć pracę nad opracowywaniem samego pomysłu na wiersz. Dzieje się to na początek – co uznać można za zasadniczo pierwszy etap procesu pisania utworu – na kolejnych stronach notatnika: 3 verso, 4 i 4 verso. Herbert podjął na początku pracę na dwóch pierwszych spośród nich stronach¹². Na karcie 3 verso notatnika zapisuje najpierw jedną frazę – „sala bankietowa – kostnica” i dopisuje do niej kilka wyrazów: „krematoria”, „szubienica”, „szafot”, „żądła”, „potrawy z miodu i trucizny”¹³. Na stronie obok pojawia się już początek wiersza:

mrówek, a której rękopisy pomieszczone zostały w materiałach warsztatowych i notatkach do tego tomu (akc. 17 856, t. 3, cz. 1, t. 5 i t. 9).

12. A świadczą o tym zapisy u góry tych dwóch kolejnych stron (3 verso oraz 4) długopisem o wyraźnie jaśniejszym odcieniu czarnego atramentu (który w ten sposób zaznaczam w dalszym ciągu swojego tekstu).

13. Ta konstelacja fraz jest bardzo ciekawa przede wszystkim dlatego, że ujawniają się w niej dwa kierunki myślenia – o okrucieństwie natury i okrucieństwie historii. W perspektywie tego początku myślenia o wierszu, na który wskazuje owa konstelacja, niesłychanie trafnie brzmi krótki komentarz Mariana Stali, który o wierszu *Rodzina Nepenthes* pisał: „opis »skandalu Natury«, dzbanecznika, kończy się (tylko na pozór zaskakująco) uwagą o horrorze, który dotknął współczesnego człowieka” (Marian Stala, *W cieniu dębów. Nie tylko o jednym z wierszy Zbigniewa Herberta*, w: *Poznawanie Herberta 2*, red. Andrzej Franaszek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2000, s. 442).

Rodzina

Nepentes

nie wiemy

| czy Jan Jakub wiedział coś o dzbaneczniku

już | n

mógł wiedzieć skoro opisał go | Lin|eusz

LINNEUSZ · 1707

więc chyba przemilczał ten skandal Natury

Po jakimś czasie Herbert wraca do swoich zapisków i – mocniejszym tonem czarnego długopisu – na stronie czwartej poprawia pomyłkę w tytule (zapisując dodatkowo obok poprawnie słowo wersalikami: „NEPENTES”); skreśla też początek drugiego wersu i dopisuje obok w notatniku nowe jego otwarcie: „powinien wiedzieć”. Na tej stronie pojawia się również zaczątek kolejnej strofy – tak że ta strona wygląda ostatecznie następująco:

zapomni	_____	Rodzina	NEPENTES NEPENTHES
			<u>Nepenthes</u>
		<u>nie wiemy</u>	
		czy Jan Jakub wiedział coś o dzbaneczniku	
		<u>już</u> <u>n</u>	
powinien wiedzieć	mógł wiedzieć skoro opisał go Lin eusz	LINNEUSZ · 1707	
	więc chyba przemilczał ten skandal Natury		
	(jeden z wielu skandalów) a zatem dzbanecznik		
	więc zatem dzbanecznik		

Na tym drugim etapie – wyraźnie mocniejszym tonem czarnego długopisu – pracuje Herbert także na stronie obok (3 verso notatnika), zapisując zarówno izolowane frazy, jak i rozpoczynając wyraźnie pracę nad pięcioma kolejnymi strofami. Strona ta w notatniku przyjmuje ostatecznie następujący układ:

sala bankietowa – kostnica	krematoria
	szubienica szafot
	żądła
	potrawy z miodu i trucizny
renesansowe mozolny Malatesty	
– we śnie jesteśmy muchą za karę	
kwiat zła	
	aby przemienił nas w owada
	Poprośmy sen o przemianę w owada
	[?] [?] owad

zwabiających owady” – by przypomnieć sformułowanie z wypisu z karty 2 verso) i kojarzy je z przedzieraniem się przez „zasy” oraz „przytulnymi zajazdami”¹⁶.

Trzeci z pomysłów – najsłabiej chyba wykrystalizowany – stanowi serię skojarzeń kolorystycznych: „fiolety kardynalskie”, „purpura królewska”, „biel trupia” czy „trupia zieleń kolor mięsa”. Rozgrywa się tutaj z jednej strony opracowanie, rozwinięcie uruchomionych przez notatki o dzbaneczniku skojarzeń z „jaskrawymi zabarwieniami”, z drugiej zaś Herbert – jak się zdaje – wraca do pierwszych powiązań okrucieństwa natury i historii (gdy „krematoria” stawały obok „żądła”).

W pomysle czwartym na strofę powraca z kolei do nazwy „(dzbanecznik)”, która ponownie zestawiona zostaje z konkretnym kontekstem historycznym – czasów wiktoriańskich, z „wytwornym salonem tortur (dekoracje Breadsleya BEARDSLEY”¹⁷.

Serię zestawień opisu dzbanecznika z kolejnymi odsłonami okrucieństwa człowieka w historii zamyka pomysł piąty na strofę wiersza *Rodzina Nepenthes*. Odwołuje się on do wprost tu wskazanej historii doktora Marcela Petiota – weterana I wojny światowej, rannego i zatrutego gazem w bitwie pod Aisne, który w latach 20. jako szanowany obywatel (z praktyką lekarską) dopuścił się serii morderstw¹⁸.

Wyraźnie ciemniejszym tonem długopisu otwiera Herbert pracę nad wierszem na kolejnej karcie 4 verso notatnika, na której pojawia się wpis próbujący – jak się zdaje – spuentować próby konstruowania kolejnych strof wiersza z poprzednich stron:

w naszej epoce sława dzbaneczników zbladła

bujna flory historii (KZety i gułag) zdmuchnęła ją historia KZety i gułag
przesłoniła

zasada jednak w gruncie rzeczy jest ta sama

biada silnym wyrwani¹⁹

16. To zestawienie w notatnikowych zapisach nie zostaje w żaden sposób przez Herberta dopowiedziane, później jednak (na luźnych kartkach) w pracy nad tym wierszem odegra istotną rolę. W wersji drukowanej utworu te „przytulne zajazdy” wprost będą już „czerwoną oberżą” (zob. uwagi o „czerwonej oberży” w dalszej części tego tekstu). W notatniku jednak tego skojarzenia poeta nie dopowiada.

17. Zarys tej strofy zostanie potem rozwinięty przez Herberta w siódmej strofie wiersza opublikowanego w *Elegii na odejście*, przy czym samo skojarzenie z twórczością Aubreya Beardsleya (m.in. ilustratora dramatu Oscara Wilde’a *Salome*) zostanie osłabione.

18. Co ciekawe, ten ostatni pomysł najbardziej został rozwinięty, dopracowany, najbliższy jest podjętej w późniejszej pracy zarówno konstrukcji stroficznej, jak i wersyfikacyjnej – a to właśnie z niego zupełnie poeta zrezygnował w dalszej pracy nad utworem, gdy przenosi ją już na luźne kartki.

19. Wers ostatni „biada silnym wyrwani” zapisany został wyraźnie niżej niż pozostałe na karcie 4 verso notatnika.

Herbert wyraźnie nakłada tu „sławę dzbaneczników” na kontekst historyczny – co więcej, nazywa wprost warunki tego zestawienia „zasadą”, której tropienia podjął się na dwóch poprzednich stronach notatnika. Nieporadna jeszcze metafora „flory historii” także opiera się jednak przecież na tej zasadzie podobieństwa.

I w tym miejscu – w sensie literalnym – urywa się praca nad wierszem *Rodzina Nepenthes* w notatnikach. Materiały zgromadzone w archiwum Herberta pozwalają zobaczyć proces tworzenia wiersza jeszcze w przestrzeni luźnych kartek, na których poeta wypracowuje wersję, która następnie zostanie przepisana na maszynie²⁰ oraz wydrukowana w książce *Elegia na odejście*.

Ułożenie tych luźnych kart w konsekwentnej kolejności musi nastroczać trudności. Co więcej, systematyczne uporządkowanie kart w przypadku pracy poety nad tym wierszem nie do końca wydaje mi się zasadne²¹. Przede wszystkim dlatego, że kolejne karty nie odpowiadają ściśle kolejnym etapom pracy nad wierszem. Ale także dlatego, że – i to argument większej jeszcze wagi – zachowane w archiwum Herberta karty dokumentujące proces tworzenia wiersza *Rodzina Nepenthes* nie są kompletne. Nie wskazują na momenty wypracowywania ważnych zmian dla całego utworu – przykładem tu najwyrazistszym jest brak ostatniej wersji utworu, która posłużyła jako materiał do przepisania go na maszynie. Najbliższe tej maszynopisowej wersji brzmienie wiersz przyjmuje w archiwum Herberta na karcie 25. Ale i tu można jeszcze zauważyć istotne rozbieżności. Pełny ich katalog wygląda następująco:

- 1) strofa 1: w maszynopisie wers drugi zostanie jedynie obramowany półpauzami;
- 2) strofa 3: zmieni się tylko zaimbek (k. 25: „ów złoczyńca” – maszynopis: „ten złoczyńca”);
- 3) strofa 5: doda Herbert jedynie półpauzę zamykającą wers pierwszy;
- 4) strofa 6: zmiana pierwsza dotyczy szyku frazy (k. 25: „z córką piękną żoną” i może być zatem jedynie pomyłką na tej karcie – tym bardziej, że na wyraż-

20. Maszynopis to produkt finalny procesu pisania wierszy – tak mogłoby brzmieć podstawowe zdanie badacza materialnej dokumentacji poetyckiego procesu twórczego Herberta. Pisała o tym na przykład Francesca Fornari, powołując się na wypowiedź samego poety, który deklarował, że jego rola kończy się w momencie, w którym przynosi do redakcji wydawnictwa czytelny maszynopis (Francesca Fornari, *Pracownia pisarska – o brulionach Zbigniewa Herberta*, „Teksty Drugie” 6/2015, nr 156, s. 307).

21. Choć można by się podjąć próby wypracowania jakiegoś układu, wskazującego na kolejne etapy pracy nad wierszem. Z pewnością Herbert zaczyna pracować na karcie 27; ale już karty 29 i 30 mogły leżeć na biurku Herberta obok siebie (na co wskazywać może choćby różny stopień opracowania poszczególnych wersów i fraz); kart 26 i 28 zapewne zaś Herbert używał wymiennie (przez nieuwagę czy może po prostu nie dbając skrupulatnie o domykanie kolejnych etapów procesu pisania wiersza?); niewątpliwie zaś karta oznaczona numerem 25 w archiwum Herberta to wersja najbliższa wiersza później przepisanej na maszynie i wydrukowanej w tomie *Elegia na odejście*.

k. 4), w której szczególnie zaczyna go intrygować samo imię Rousseau²⁴. Zapisuje je – jak w notatniku – „Jan Jakub”, ale zaraz nadpisuje „Jean Jacques” (k. 27), zamienia na zapis w języku francuskim, by z kolei „Jan Jakub” nadpisać (k. 26). Dodaje także epitet – i tu waha się pomiędzy możliwościami, jakie zapowiada słowo „załgany” (k. 27, 30) a „ckliwy” – „tkliwy” (zapis wahania w dopisanych i nadpisanych możliwościach – k. 27 i 30). Na karcie 29 poeta dopisuje nad epitetem „Tkliwy” – pełniącym już tu funkcję przydomka – słowo „Tendre”. Ta nadpisana alternatywa – z jednej strony – wyjaśnia leksykalną rozpiętość wahań, z drugiej zaś – jak mi się wydaje – otwiera dla pracy nad tym wierszem nowe możliwości „rozpinania znaczeń” (do czego nawiążę szerzej, opisując pracę nad zakończeniem utworu). Zostaje ona także szybko wyeksploatowana w pracy nad frazą z drugiej strofy: „tkliwe serce” (k. 27, 30) – z niej jednak poeta ostatecznie zrezygnuje (jako nazbyt – jak się można domyślać – oczywistej). W tejże strofie drugiej, w drugim wersie zmieszczone zostały też – od razu we wszystkich wersjach wiersza zapisanych na luźnych kartach – „gruczoły łzowe” (osobny wpis, omawiający ich wydajność, Herbert pomieścił – przypomnijmy, była już o tym mowa – w Notatniku 114, k. 6). Zapisana na karcie 3 verso notatnika fraza „we śnie jesteśmy muchą za karę” uruchamia zaś istotnie pierwszy wers strofy piątej utworu. Ma on kilka wersji: „lecz kto się oprze – człowiek czy też mucha” (k. 27), „lecz kto się oprze – mucha czy też człowiek” (k. 30), „lecz nie potrafi może się oprzeć mucha ani człowiek” (k. 29), „kto potrafi się oprzeć – mucha czy też człowiek” (k. 26, 28), „bo kto się może oprzeć – mucha albo człowiek” (k. 25). W tej samej strofie Herbert wykorzystuje także dwie inne notatki z notesów – do drugiego wersu przenosi i słowo „nektar” (z wypisów o dzbaneczniku, tam podkreślone: „gruczoły wydzielające nektar”), i serię skojarzeń kolorystycznych; o ile jednak kolory – fiolet, biel i czerwień – w notatniku miały swoje wyraźne powiązania, w samym wierszu je tracą – zostaje „orgia kolorów” (w notatniku spokrewnia ona jeszcze wypis o dzbaneczniku z pochodem „fioletów kardynalskich”, „purpury królewskiej”, „trupiej bieli” i „koloru mięsa”). Dodany zaś zostaje im kontekst, którego Herbert w notatniku nie zaznaczył. We wszystkich wersjach wiersza zapisanych na luźnych kartach strofę piątą zamyka fraza: „okna czerwonej oberży”. To określenie odsyłać może – jak się zdaje – do trzech kontekstów: opowiadania Honoré de Balzaca *Czerwona oberża*, filmu *L'auberge rouge* w reżyserii Claude’a Autant-Lary’ego z 1951 roku oraz krwawej oberży, o której rozpisywały się gazety w pierwszej połowie lat 80. (w lubuskich Wymiarkach, w których krzyżowały się drogi prowadzące z Żagania do Budziszyna i z Żar

24. Jakby obmyślał wariant podejmowanej polemiki z russoizmem (na samą polemikę – jako wariant powtarzanego „u Herberta tego samego paradygmatu krzywdy i tego samego układu ról: krzywdzony i krzywdzący, ofiara i kat” – zob. Janina Abramowska, *Wiersze z aniołami...*, s. 179.

do Zgorzelca – oberżyści mordowali w niej zarówno kupców, jak i turystów). Wszystkie konteksty z początku mogą wydawać się interpretatorowi wiersza Herberta prawdopodobne – materiał z notatników uprzywilejowuje jeden z nich. Do „przytulnego zajazdu” „przez zaspę”, w „mroku” (wynotowuję frazy za kartą 3 verso notatnika 115) przedzierają się bohaterowie w pierwszej scenie filmu Autant-Lary’ego. Ten element odniesienia do komedii kryminalnej zostaje jednak przez Herberta osłabiony – wiersz pracuje na rzecz rozległej analogii innego rodzaju. Czy może jeszcze inaczej – to komediowo-kryminalne skojarzenie nie wydało się poecie fortunate (także choćby – przypominam – wobec zapisanych inicjalnie słów spokrewniających w konstelacyjnym układzie „krematoria”, „żądła” czy „potrawy z miodu i trucizny”).

Po drugie, Herbert wyraźnie podejmuje pracę nad nazwaniem badanej w wierszu analogii między okrucieństwem natury i okrucieństwem człowieka działającego w historii. Mówił już o tym wers zapisany w notatniku: „zasada jednak w gruncie rzeczy jest ta sama” (k. 4 verso). I to on staje się punktem wyjścia, uruchamia dwa zjawiska. Na luźnych kartach – z jednej strony – poeta czyni dopiski: „ciekawa kwestia” (zapisuje na marginesie wersu pierwszego, k. 27), z drugiej zaś – pomiędzy trzywersowe strofy wpisuje pojedyncze wersy-komentarze. Na karcie 27 przyjmują one następującą postać – pomiędzy strofą drugą a trzecią:

poprośmy tedy sen by zamienił nas w owada
z tą parabolą losu natrętną alegorią

Wers, który w notatniku otwierał pierwszą próbę budowania strofy (k. 3 verso), zostaje tu przekreślony i zastąpiony przez ważną deklarację – naprowadzającą na zasadę, która ma organizować myślenie tego wiersza. Dlatego też Herbert na tej samej karcie oznacza odsunięcie strof począwszy od trzeciej od lewego marginesu (znaczkami: „> →” oraz „>”), zaznaczając w ten sposób graficznie rejon rozpinania owej paraboli. Zapisawszy raz tę zasadę, na innych kartach już do tych słów poeta nie wróci.

Inaczej jest z wersem wpisanym pomiędzy strofę czwartą i piątą na karcie 27 (który będzie wracał w różnych wersjach na innych kartach²⁵):

25. Na karcie 29: „więc lepiej/ dylemat: skonać z głodu czy prosić o łaskę” (z alternatywnymi dopiskami „pójść na ten bankiet na pałace” i „czy pójść na pałace”; i zaznaczonymi na dole alternatywami: „dylemat: umrzeć z głodu czy jeść z ręki kata” oraz „skonać z głodu czy pójść na ten bankiet czy dopraszać się łaski”); na karcie 30: „I już lepiej skonać z głodu niż pójść na ów bankiet” (z dopisaną alternatywą: „czy lepiej skonać z głodu czy też pójść na ów bankiet”); na karcie 26: „dylemat: skonać z głodu czy pójść na ten bankiet” (zapis na dole strony); na karcie 28: „– czy lepiej skonać z głodu czy też pójść na bankiet” (z dwiema alternatywami

oraz wariantów post-autorskich – opublikowanych po śmierci pisarza), zaczyna jednak formułowanie swych postulatów w – by tak rzec – usytuowanym poza najbliższą współczesnością momencie. Rolę genetyki chce zobaczyć wobec, w kontrze do takiej koncepcji tekstu, która obstawałaby wciąż przy „strukturze zamkniętej”. I dlatego pisze:

[...] domniemana stabilność w istocie nie wystarcza, aby nas przekonać, że chodzi o prawdziwą odrębną wersję albo strukturę zamkniętą, jak to sobie wyobrażała teoria tekstu. Tekst, jak każdy człowiek, trwa dzięki temu, że się zmienia. Genetyka domaga się prawa, by uważać te przekształcenia „tekstu” opublikowanego za drugą genezę, za nową pracę nad sensem i nad formą, która odsłania spojrzenie z perspektywy innej niż filologiczna, zajmująca się przede wszystkim ostatecznym ustalaniem ducha i litery²⁷.

Tymczasem – przepraszam za wieszczenie banałów – „domniemana stabilność” od dawna nie jest już kontrpartnerem dyskusji organizujących życie badań filologicznych. I to co najmniej na dwa sposoby – od czasu gdy wierne lektury struktury dzieła literackiego zastąpiła podejrzliwa praktyka czytania dzieła nie tyle nawet otwartego, ile – jak powiedziałyby „derridologia” – retorycznie osobliwego; a także od czasów, gdy tekst literacki przestał bronić – ustami swych zwolenników – autonomii wobec kontekstu kulturowego.

Te dwa momenty zdaje się zaprzepaszczać Biasi i dlatego łatwo jest mu później domagać się, by owocem pracy genetycznej był „przed-tekst” – definiowany jako „rezultat pracy wyjaśniającej: oznaczający genetyczne dossier, które stało się dostępne i zrozumiałe”²⁸. Badacz miałby – zdaniem Biasiego – nieuporządkowany i nieprzejrzysty zbiór dokumentów uczynić uporządkowanym zespołem elementów znaczących²⁹. I tu pojawi się najbardziej problematyczny postulat: „Ten nienaturalny porządek [nadawany przez badacza – przyp. moje, T.C.S.] odpowiada jednak realnej spójności procesu pisania, z którego w jakimś określonym czasie narodziło się dzieło”³⁰. Co jednak, gdy nieprzejrzysty zbiór odmawia wejścia w pole spójnego znaczenia – ponieważ jest na przykład wyraźnie niekompletny, ponieważ w samej niespójności pisarz dostrzega rozległą możliwość dla swej praktyki pisania? Gdyby te choćby pytania wziąć pod uwagę, jak mi się wydaje – genetyczne porządki (odtworzenie chronologii działań powstania koncepcji i tworzenia dzieła) przestają obiecywać – jak chciałby Biasi – rezultaty tak obiecujące, jak rozwiązanie detektywistycznego śledztwa, jak ustalenie obiektywnych

27. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 49–50.

28. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 53.

29. Zob. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 53.

30. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 53–54.

faktów³¹. Proponowane przez Biasiego – jak je nazywa – ćwiczenie intelektualne w zakreślonych tu ramach (choćby przydać im możliwość „ustaleń niepewnych”, także możliwych do spożytkowania w prowadzonym genetycznym śledztwie) wydaje mi się zwyczajnie jałowe.

A może po prostu okazuje się – wbrew intencjom badacza – kolejnym uroszczeniem rutyny teoretyzowania? I w tym właśnie miejscu swoje rozważania o lekturze rękopisów otwiera, przywoływana przeze mnie na początku tego tekstu, Hannah Sullivan. Badaczka stawia na praktykę czytania rękopisów, którą wiąże raczej z serią (eklektycznych) stylów lektury niż jakąś ścisłą metodologią:

Sama skłaniam się raczej ku uważnemu przyglądaniu się historycznemu aspektowi, komparatystycznemu czytaniu rękopisów i historii ich drukowanych edycji. Ten rodzaj praktyki nie dorasta – i być może powinien nie dorastać – do teoretyzowanej procedury³².

Sullivan proponuje w ramach genetycznego sporu o intencjonalizm rozpoznawać materialne dokumenty procesu twórczego zgromadzone w archiwach pisarzy jako świadectwa wielości aktualnych (zawsze aktualnych) intencji³³. Tę chłodną świadomość wiąże oczywiście badaczka z praktyką czytania rewidowanych wersji konkretnych utworów (stawiając ten postulat odwołuje się Sullivan do przypadku opowieści Henry’ego Jamesa i wielu wersji pojedynczych utworów Audena), wskazujących raczej na „odrobinę bardziej skomplikowane sytuacje”, niedające się steoretyzować w spójnej koncepcji „przed-tekstu”. Co więcej, ta chłodna świadomość nie nakazuje wcale porzucić przekonania, że czasem udaje się dostrzec racjonalne i wytłumaczalne koleje procesu twórczego (czasem jednak jest to niemożliwe), że czasem ów proces daje się rozpoznawać na sposób teleologiczny, czy nawet – przyczynowy (często jednak takiego rozpoznania poczynić niepodobna). Sullivan ostatecznie staje po stronie narratywizowana w rekonstrukcji badawczej procesu pisania, z tą jednak świadomością – ponownie przeproszam za wieszczenie banału – że narrację przed skostnieniem broni nie tyle (realistycznie rozumiane) następstwo zdarzeń, ile zatrzymane, dyskretne chwile czasu, na które wskazują – w przypadku archiwów pisarzy – poszczególne dokumenty³⁴.

31. Zob. Pierre-Marc de Biasi, *Genetyka tekstów...*, s. 54–55.

32. Hannah Sullivan, *The Work of Revision...*, s. 10.

33. Zob. Hannah Sullivan, *The Work of Revision...*, s. 22.

34. Zob. Hannah Sullivan, *The Work of Revision...*, s. 57–58.