
Otwarcia

Semiografia rękopisu¹

Adam Dziadek

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 6, S. 216–235

DOI: 10.18318/td.2020.6.13 | ORCID: 0000-0003-4584-5704

Zacznijmy od przyjrzenia się niezwykle mu rękopisowi: manuskryptowi wiersza *A Family Reunion*, który na tle wielu innych rękopisów Aleksandra Wata znajdujących się w Beinecke Library w New Haven jest szczególnie i wyjątkowy². Sięgam do niego po to, aby ustalić wstępną definicję przedmiotu, o którym ma być mowa a który określam mianem „semiografia rękopisu”. Zaczynamy więc od lektury zaskakującego obrazu powiązanego ściśle z tekstem (a raczej z tekstami, bowiem jest on niejednorodny, opatrzony licznymi

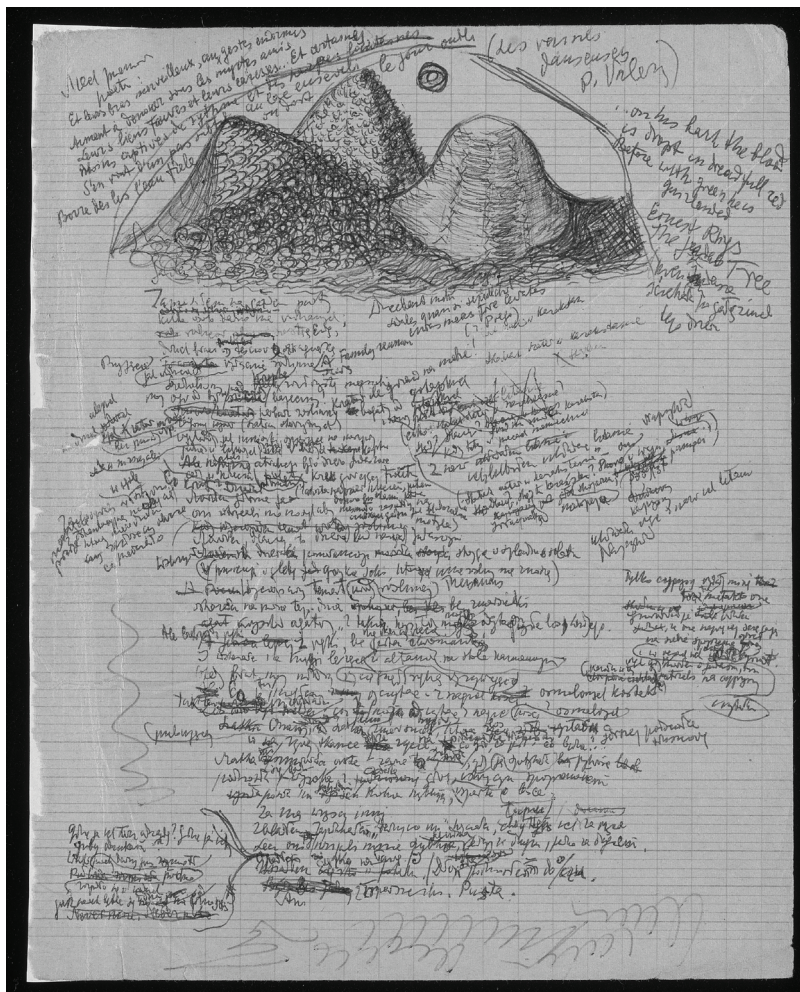
Adam Dziadek – prof. dr hab., pracuje w Uniwersytecie Śląskim. Zajmuje się teorią literatury, komparatystyką, Men’s studies, krytyką genetyczną. Autor książek *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*, *Obrazy i wiersze. Z Zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, *Na marginesach lektury. Szkice teoretyczne*, *Projekt krytyki somatycznej*. W serii Biblioteka Narodowa wydał *Wybór wierszy Aleksandra Wata*. Wspólnie z Janem Zielińskim wydał *Notatniki Aleksandra Wata*. Tłumacz prac R. Barthes’a, J. Derridy, J.-L. Nancy i innych.

-
- 1 Jest to fragment przygotowywanej przez autora książki z zakresu krytyki genetycznej, a zatytułowanej *Semiografia rękopisu*.
 - 2 Wszystkie materiały zaprezentowane w niniejszym tekście pochodzą ze zbiorów znajdujących się w: Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University, Aleksander Wat Papers, GEN MSS 705, Series II Writings. Przy każdym dokumencie wskazuję dokładną lokalizację w zbiorach. Publikujemy je za zgodą właścicieli praw autorskich Andrzeja Wata i jego syna Pierre’a Wata.

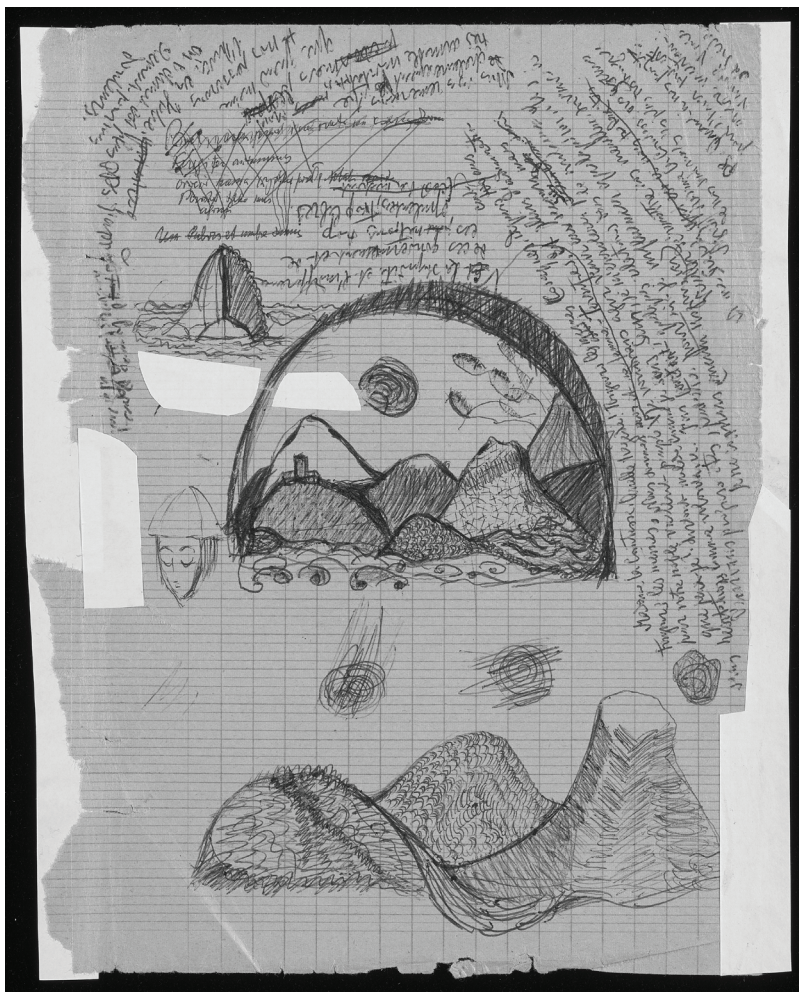
suplementami w postaci dopisków, cytatów). Jest to przedmiot archiwalny, poźółkłe, kruche kartki rękopisu z pieczołowitością i troską podklejone przez żonę pisarza, aby uchronić je przed dalszymi uszkodzeniami i całkowitym rozpadem. Przedmiot archiwalny, który się rekonstruuje, odnawia, zabezpiecza niczym zwój papirusu lub rzeźbę przedstawiającą Sezostriśa. Jest to szkic wiersza rozproszony na czterech stronicach, których kolejność da się bez trudu odtworzyć. Da się też dosyć dokładnie określić czas jego powstania, wiele śladów wskazuje na to, że Wat mógł go pisać w trakcie pobytu w Stanach Zjednoczonych – angielski tytuł wiersza, fragment rysunku przedstawiający najprawdopodobniej Chinę czy Chińczyka. Są to tekstowe tropy bardzo podobne do tych, jakie odnajdujemy np. w piśnianym w USA *Poemacie bukolicznym* i wielu innych utworach z tamtego okresu – zwłaszcza w nich dostrzegalne są liczne wpływy angielszczyzny – tu widać je w samym tytule utworu (pojawia się on w formie dopisku niebieskim długopisem do pierwotnej wersji tekstu – zob. il. 1; ostatecznie to ten dopisek zdecydował zapewne o nadaniu wierszowi takiego właśnie tytułu). A jednak są to ślady mylące, o czym decyduje szkic listu na drugiej stronie pierwszej kartki brulionu, o czym nieco dalej.

Przedmiotem namysłu będą tu bardzo szczególne bruliony wierszy, rękopisy poetyckie, a mianowicie takie, które nie ograniczają się jedynie do tekstu zapisanego na stronicy, ale które zawierają w sobie, obok przekreśleń, poprawek, różnorodnych zmian i modyfikacji, także szkice, rysunki, różnorodne formy obrazowe. Interesujące są zatem te rękopisy, w których tekst wchodzi jednak w związek koegzystencji z formami obrazowymi. Pojawiające się w rękopisach rysunki krytyka genetyczna określa zwykle jako „doodles”, ale w istocie, literatura fachowa na ten temat jest dosyć ograniczona. Nic dziwnego zresztą, bo przedmiot jest wyjątkowo niestabilny i wymyka się skutecznie pragmatycznemu opisowi, ciężko często ku interpretacji, domaga się od czytelnika przede wszystkim interpretacji i to takiej, która nie może być całkowicie pewna i transparentna (opis opiera się wówczas na partykule „jakby”, preferuje zasadę podobieństwa, a nie przyległości, uprzywilejowuje więc metaforę).

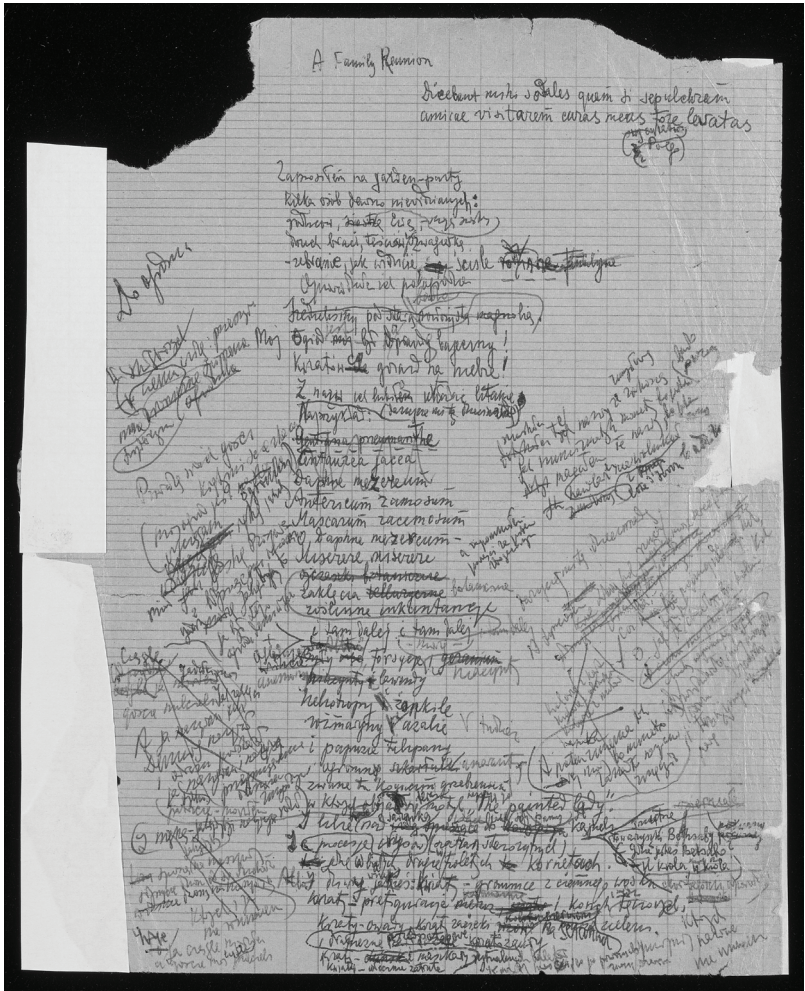
Na kolejnych stronicach znajdują się bruliony wiersza, jego pierwsze, kilkunastronicowe szkice składające się na przed-tekst:



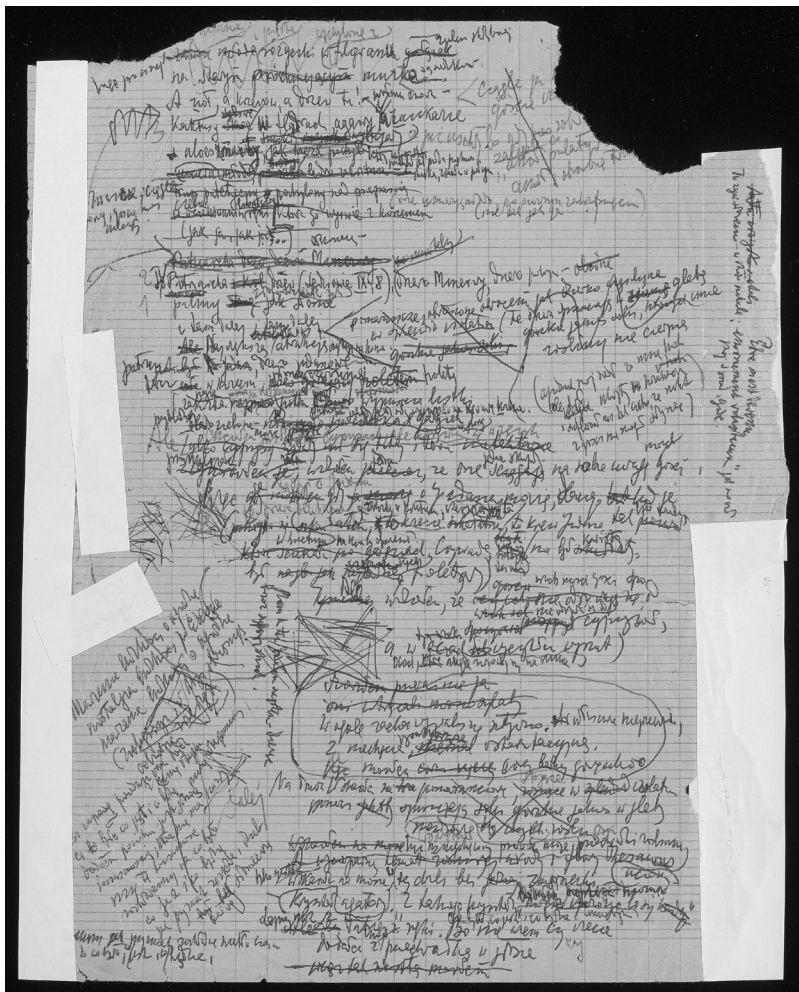
Ilustracja 1 (Box 22, Folder 466).



Ilustracja 2 (Box 22, Folder 466).



Ilustracja 3 (Box 22, Folder 466).



Ilustracja 4 (Box 22, Folder 466).

Na temat „doodles” pisano niejednokrotnie i w większości przypadków wskazywano ich związek z komunikatem zawartym w samym tekście literackim. Czynił tak m.in. David Hayman, analizując rękopisy powieści *Watt* Samuela Becketta³. Badacz koncentrował się na marginaliach notatnika zawierającego rękopisy wspomnianej powieści, a interesowały go zwłaszcza *doodles*, które – jak się okazało – nie są w tym rękopisie przypadkowe, bowiem stanowią rodzaj akompaniamentu w procesie twórczym, mówią wiele o procesie kompozycji czy nastrojach pisarza, generują wręcz tekst powieści: różnorodne postaci czy wątki tematyczne mają ścisły związek z rysunkami; łatwo dostrzegalny jest tu gest przechodzenia od szkicu obrazowego do zapisu, obraz poprzedza zapis, w znaczący sposób kształtuje i generuje znaczenia zawarte w tekście.

Wiele cennych uwag na temat „doodles” można odnaleźć w poświęconych niezwykłym rękopisom Czesława Miłosza pracach Bożeny Shallcross (dla określenia tego niezwykłego fenomenu badaczka używa poręcznego słowa „rysopisanie”), Mateusza Antoniuka czy Kariny Jarzyńskiej, która podąża tropem tej pierwszej autorki⁴. „Doodles” to jednak nie do końca „bazgroły” czy „gryzmoły”, jak często tłumaczy się to słowo na język polski. Może słowem lepiej oddającym sens *doodles* byłoby „esy floresy”, „Bazgroły” lub „gryzmoły” to słowa określające zwykle niewyraźne czy niedbałe pismo lub nieudolny rysunek. Dziwne, że w próbach definicji zestawia się doodles z dziecięcymi rysunkami, dziwne, że sądzi się, iż są one „nieudolne” – niepodobna zestawiać ekspresji plastycznej dziecka z tą osoby dorosłej, dziwne, że powstający obok pisanego tekstu rękopiśmiennego rysunek wiąże się z estetyką. Tu zaś mamy do czynienia z czymś zupełnie odrębnym, czymś, co powstaje obok rękopisu wiersza i jest z samym zapisem równouprawnione, może podlegać analizie tak samo, jak tekst pisany, jako coś, co mu towarzyszy i nie jest od tekstowego zapisu oderwane. Jest to coś, co w szczególnie sposób pozwala przyrzeć się samemu aktowi pisania, odtworzyć kolejność działań, ruchu myśli, kształtowania się rytmu wiersza, także i to, co pozwala odsłonić choćby rąbek tajemnicy jego powstawania. Rysunki uświadamiają temporalność aktu

3 D. Hayman *Beckett's Watt — the graphic accompaniment. Marginalia in the manuscripts*. „Word & Image” 1997 No. 13, s. 172-182.

4 B. Shallcross *Poeta i sygnatura*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5, s. 53-61; M. Antoniuk *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2015; K. Jarzyńska *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*, Universitas, Kraków 2018 – tu zwł. s. 267-268.

twórczego, jego długie trwanie, przerwy potrzebne na namysł nad słowami, nad układem całego tekstu, odnalezieniem najwłaściwszego w danej frazie czy wersji słowa.

We wskazanych brulionach *A Family Reunion* tekst zaczyna się od cytatu z Paula Valéry'ego i rysunku (zapis czarnym atramentem), później doszedł zapewne cytat z walijskiego pisarza Ernesta Rhysa i dodane zostały kolejne fragmenty obrazu (zapis niebieskim długopisem) – do szczegółowego omówienia tych tekstów wrócimy nieco dalej. Rysunki te (il. 1 i 2) przedstawiają góry o porośniętych lub nagich zboczach, niektóre z nich są ściętymi stożkami, widać na nich pejzaż górski, raczej nocny, obmywany wodami morskich fal, widać tam również księżyc (na samych rysunkach i kilka obok nich w układzie spiralnym), który być może (co nie może być pewne) odpowiada oku demurga pojawiającemu się zresztą w samym utworze. Dwa z tych obrazów są półkolistie obramowane. Na jednym z nich ze zbocza unoszą się latające twory przypominające latawce (być może, choć niekoniecznie, wspomniane w wierszu „kwiatozaur”), na szczycie jednej z gór widać budowlę (jakaś warownia, zamek, wieża). W przypadku tych rysunków nie chodzi o to, aby odnaleźć dokładny związek między słowami i obrazem, nie chodzi o to, aby obraz przekładał się na słowa czy odwrotnie, nie chodzi o to, aby słowa do tego obrazu przylegały – nie ma tu żadnej relacji o charakterze ekfrastycznym. Obraz i słowo zestawione razem nakłaniają zwykle do poszukiwania podobieństw, bezpośrednich relacji, ale tu bardzo trudno je odnaleźć. Słowo i obraz działają wspólnie, tworzą nierozzerwalną jedność. Obraz wyłania się ze sfery wyobraźniowej, miejscem jego narodzin jest *Imaginaire*, które nie ma żadnego jednoznacznego uzasadnienia. Jeśli obrazy te w ogóle przekładają się na tekst, to proces ten dokonuje się właśnie w sferze wyobraźni – tajemniczy, mroczny pejzaż rysunków wydobytych z nieświadomości przekłada się częściowo na wyimaginowany obraz ogrodu, jaki powstaje w samym tekście.

Druga strona brulionu (il. 2) zawiera dwukolorowe rysunki (czarny atrament pióra i niebieski długopis, co także świadczy o tym, że powstawały one w pewnych odstępach czasowych) oraz tekst w języku francuskim, który nie ma związku z samym wierszem, ale jest bardzo ważny dla datowania rękopisu. Jest to coś, co przypomina swym kształtem szkic listu pisanego do tajemniczej hrabiny („Madame la Comtesse, Quelle tragedie! Toujours les mêmes Cosaques. Depuis cent ans toujours les mêmes. Nous sommes[,] moi et ma femme, terrifiés...”) – to nawiązujący do bieżących wydarzeń politycznych list, zakończony krótką informacją na temat zimy, którą Watowie chcą spędzić

we Włoszech ze względu na łagodniejszy klimat, przynoszący ulgę w bólowej chorobie poety. Wiele wskazuje na to, że list miał być adresowany do hrabiny Katalin Károlyi⁵ i został napisany po wkroczeniu wojsk sowieckich do Budapesztu w 1956 roku. Wynika z tego, że szkic wiersza powstał pod koniec 1956 roku, kiedy Watowie przebywali jeszcze we Francji.

Aby ująć tę problematykę w szersze ramy, posługuję się terminem „semiografia”, odwołując się, przynajmniej częściowo, do szkicu Rolanda Barthes'a *Sémiographie d'André Masson*⁶. Barthes w wielu swoich szkicach podejmował zagadnienie relacji między pismem i rysunkiem, sam uprawiał zresztą swoistą, wymyśloną przez siebie sztukę „kolorażu” (*coloriage*), którą nawet opisał w jednym ze swoich szkiców; definiował „koloraż” jako coś, co jest między rysunkiem, malarstwem, graffiti i pismem⁷. Z podobnym rodzajem twórczej aktywności, bardziej jednak odległej od pisma, spotykamy się także w zupełnie niemal nieznaney praktyce twórczej Stefana Themersona, który zapełniał złożonymi, kolorowymi rysunkami (figury przestrzenne, które można by określić najlepiej jako quasi-fraktale) liczne białe, kartonowe stronicie w różnych formatach lub rysował je na tym, co dosłownie było pod ręką. To „pod ręką” jest zresztą o wiele ciekawsze: koperta po otrzymanym od kogoś liście u Themersona, u Wata opakowanie po lekarstwach⁸ czy książkowa obwoluta, nośnik zyskuje tu dodatkowe znaczenie, w znaczący sposób wpływa na kształt przekazu, mówi wiele o sytuacji aktu twórczego, o samym początku utworu, który wyłania się z niematerialnej sfery myśli i zaczyna się stopniowo materializować.

5 Zob. O. Watowa *Wszystko co najważniejsze...*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 162. Chcę w tym miejscu podziękować Janowi Zielińskiemu za wskazanie tego tropu.

6 R. Barthes *Sémiographie d'André Masson*, w: tegoż *Œuvres complètes*, Éditions du Seuil, Paris 2002, Vol. 4, s. 345-347. Szkic Barthes'a ukazał się po raz pierwszy w katalogu wystawy prac André Massona, która odbyła się w galerii Jacques Davidson w Tours w 1973 roku.

7 R. Barthes *Le degré zéro du coloriage*, w: tegoż *Œuvres complètes*, t. 5, s. 453. Jego rysunki nigdy nie były tworzone z myślą o wystawianiu (prezentacja wybranych „koloraży” odbyła się w ramach ekspozycji poświęconej Barthes'owi w paryskim Centre Georges Pompidou; 27 listopada 2002 – 10 marca 2003). Wybrane „koloraże” znajdują się w *RB par RB* (edycja Seuil, Paryż 1975 w serii *Écrivains de toujours*), a także w *R/B* – katalogu wystawy z Centre Pompidou (*R/B. Roland Barthes*, red. M. Alphant i N. Léger, Paris 2002).

8 Zob. kapitalną analizę przed-tekstu wiersza *** *U szczytu antynomij*: M. Antoniuk *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017 nr 31, s. 39-66.

Wróćmy jednak do rzeczy i przyjrzyjmy się uważniej samemu terminowi semiografia, który pojawia się w tytule rozprawy. Kiedy piszę o semiografii rękopisu, moim celem staje się przede wszystkim opisanie relacji między dwoma systemami znaków: znakami naturalnymi i sztucznymi (te opierające się na rysunkach). Moja propozycja odsta-je w znaczący sposób od tradycyjnych użyć terminu semiografia. Ma on szczególnie znaczenie w lingwistyce, która łączy go ściśle z samym pismem, z jego złożonym charakterem, z problematyką ideografii, logografii, z pleremami Hjelmsleva i morfogenezą pisma⁹. Zestawiając znaczenia tego słowa z różnych języków, można w znaczący sposób poszerzyć jego zakres znaczeniowy. Słowo to jest raczej rzadko używane i pojawia się najczęściej w językach specjalistycznych. W języku polskim „semiografia” to zapis skrócony, jakiego dokonuje się przy użyciu znaków konwencjonalnych. Terminu tego używa się także w sztuce, by przytoczyć w tym miejscu choćby dwa ciekawe przykłady. Jeden z nich, autorstwa Moniki Aleksandrowicz, łączy się ściśle z Liberaturą, a słowo „semiografia” jest tytułem książki, jednego z jej projektów artystycznych¹⁰. W języku włoskim „semiografia musicale” to notacja muzyczna, graficzny zapis dźwięków¹¹, podobnie w języku francuskim, niemieckim (*die Semiographie*); co ciekawe w języku angielskim *semiography* (czy też *semeiography*) oznacza także opis oznak choroby. Wśród wielu znaczeń tego terminu odnajdujemy także i takie, które dotyczy transkrypcji informacji kartograficznych za pomocą znaków. Jeśli więc rękopis lub zbiór rękopisów zawierające pismo i obrazy określimy metaforycznie jako mapę, to wówczas termin semiografia trafnie je dookreśla.

Wspomniany wcześniej Roland Barthes pisze w swoim szkicu o dostrzegalnej u Massona cyrkulacji „sztuk” czy nawet „nauk” – cyrkulacja ta wytwarza

9 Na ten temat zob. bardzo interesujący artykuł przeglądowy: J.-P. Jaffré *Écritures et sémiographie*, „LinX” 2000 No. 43, s. 15-28.

10 Zob. http://artebuena.com/pl/?page_id=345 (09.03.2020). Innym przykładem wykorzystania tego słowa w sztuce może być wystawa *Semiografia & manipulacje* tej samej artystki i Piotra Masnego we wrocławskiej ASP, zob. www.asp.wroc.pl/?module=News&controller=Read&action=news&id=13170 (09.03.2020). Termin używany jest również we wzornictwie, zob. E. Kazmierczak *Główne choremy semiografii: koło, kwadrat, trójkąt. Zarys historyczny*, IWP, Warszawa 1990, Biblioteka Wzornictwa nr 19.

11 Można by tu sięgnąć po ciekawy przykład, a mianowicie do książki, której autorem jest Luigi Donorà, *Semiografia della nuova musica* (G. Zanibon, Padova 1977), w której przedstawiono zapisy nutowe podobne do kalligramów czy też innych odmian poezji wizualnej.

szczególny ruch, malarstwo otwiera się na literaturę, a Tekst (ten nowoczesny, awangardowy) znosi separację sztuk; w odniesieniu do prac Massona, w których wykorzystywane są chińskie ideogramy, Barthes pisze już nie o malarstwie, ale o semiografii. Odnosi się do nowoczesnej teorii Tekstu, pokazuje, w jaki sposób tekst Massona (jego malarstwa, jego praktyk, gestów, instrumentów) nawiązuje do innego tekstu, którym jest chińska ideografia. W niniejszych rozważaniach rozumienie terminu „semiografia” jest bliskie Barthes'owskiemu, ale też wykracza daleko poza jego granice, nachylając się przy tym ku praktykom krytyki genetycznej, specyfice badania rękopisów – w tym wypadku bardzo nietypowych, bo ściśle powiązanych z obrazami.

W przypadku rysunków pojawiających się w rękopisach trudno mówić o ich wartości artystycznej, zwykle nie mają one nic wspólnego z dziełami sztuki, nie mają one istotnych wartości estetycznych. To nie są sytuacje, które opisuje i analizuje w swojej książce *Les mots dans la peinture* Michel Butor, nie chodzi o słowa, które pojawiają się w obrazach i które nadają im suplementarne znaczenia, nie chodzi o sposób zakomponowania w obrazie sygnatury malarza – to jest przedmiot odrębnych zupełnie analiz. Nie chodzi też wyłącznie o sygnaturę autorską, choć w każdym analizowanym wypadku rysunki są elementem zaświadcującym o niepowtarzalności i jednostkowości – rysunek, podobnie jak pismo, jest śladem niepowtarzalnej tożsamości, nawet jeśli charakter pisma zmienia się pod wpływem wielu czynników zewnętrznych (podrażnienie, nerwowość, doświadczenie bólowe, choroba *etc.*). Niepowtarzalność tę z łatwością rozpoznamy w rękopisach Miłosa (słynne kwiatki, kształty głów rysowanych z profilu, zwykle domknięte figury geometryczne). Kreska pisarza jest rozpoznawalna tak samo jak kreska artysty, niepowtarzalna kreska z rysunków Pabla Picassa, Jeana Cocteau, Franciszki Themerson – czasami, nie znając wcześniej rysunku, jesteśmy w stanie stwierdzić bez cienia wątpliwości, kto jest jego autorem. Widać to także w rękopisach Zbigniewa Herberta, gdzie rysunki pełnią jeszcze inną funkcję, ponieważ stanowią często dopowiedzenie, komentarz, uzupełnienie słów zawartych w samym tekście pisanym. Rysunki te nigdy nie powstawały z myślą o tym, aby kiedykolwiek miały być opublikowane. Dopiero badacz czyni z nich obiekt analizy, przedmiot, który podlega badaniom. Rysunek w rękopisie należy w pewnym sensie do sfery intymnej, którą naruszamy, pchani ku temu nieposkromioną ciekawością i pragnieniem podzielenia się swoim odkryciem z innymi. Myślę, że odkrywanych w rękopisach rysunków nie należy traktować jako znaleziska, które radykalnie zmienia znaczenia

interpretacji poszczególnych utworów. Nie są to odkrycia na miarę tych, jakie dokonują się w geologii, paleontologii czy innych naukach, gdzie drobny fakt jest w stanie podważyć istniejące teorie. W opisywanym wypadku semiografia rękopisu ma wartość suplementarną, przypomina raczej nanizywanie kolejnych paciorków sensu, które przed odkryciem były niewidoczne, nieodróżnialne, a ostatecznie mają znaczenie dla interpretacji danego tekstu, pozwalają poszerzyć pole interpretacji.

Jeśli mówić o semiografii rękopisu, to mamy w takich wypadkach do czynienia ze szczególną praktyką – tekst zapisany wchodzi z rysunkiem w nierozwalny związek koegzystencji; to jak *recto* i *verso*; nie da się odtąd przeczytać wiersza bez odwołania do obrazu, który towarzyszy mu w rękopisie; publikowanie tego utworu bez towarzyszącego mu obrazu sprawia, że staje się on uboższy, nie posiada wielu elementów, które mogą wzmocnić jego odczytanie i interpretację – to szczególny intertekst, który wypływa z nieświadomości, jest tworem powstałym równolegle i obok tekstu, tworem podpowiadany przez nieświadomość, stanowi niepodważalny dowód jej udziału w pracy pisania. Analiza przed-tekstów pozwala na odsłonięcie nieświadomego, na precyzyjne wskazanie jego udziału w akcie pisania. Współczesne metody edycji tekstów umożliwiają taki sposób publikowania, który odsłoni czytelnikowi tajniki powstawania danego tekstu.

W tej sytuacji wszystkie uwagi krytyków odnoszące się do prześmiewczego czy lekceważącego traktowania psychoanalizy przez Wata definitywnie tracą ważność¹². Dodatkowo przekonuje o tym fakt, że w swoich notatnikach wykorzystywał Wat pomysły Zygmunta Freuda, zawarte m.in. w jego *Totem i tabu*, do analizy różnych fenomenów sowieciologicznych – np. tabu w systemie sowieckim, „totemizacja partii”¹³.

Stronica czy kartka rękopisu ma własną semiosferę i jednocześnie ciągle ją wytwarza. Składa się na nią sam rękopis tekstu, a także wszelkie przekreślenia, poprawki, dopiski, wprowadzane w czasowym odstępie uzupełnienia, często innymi kolorami atramentu czy długopisu. Tworzą ją także, choć rzadziej, rysunki, różne rodzaje znaków, które stanowią integralną część całego

12 Zob. np. A. Sobolewska „Poczekalnia sądu ostatecznego”. *Sen w poezji Aleksandra Wata*, w: *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, red. J. Brzozowski, K. Pietrych, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999, s. 185-200.

13 Zob. A. Wat *Notatniki*, transkrypcja i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 573-590.

semiograficznego tekstu. Stronica rękopisu to *page performative*, stronica stawiania się tekstu, jego nieciągłości, niedokończenia i niedokonania.

Jeśli do lektury wybieramy tego typu rękopisy, to konieczne jest ustalenie trybu lektury. Czyta się je jak teksty i jednocześnie obrazy, od ogółu do szczegółu i odwrotnie. Wówczas konieczna jest mikrolektura fragmentu (zbliżona do takiej, jaką proponuje Jean-Pierre Richard w swojej 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) czy mikroskopia (zbliżona 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 mikrologia (propozycja Aleksandra Nawareckiego¹⁴). 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 szczególnie sposób uprzywilejowuje tę skalę mikro – przedmiotem jej badań są bowiem tekstowe drobiazgi. Te niemal zawsze bada się w powiększeniu, choć dzisiaj już nie pod lupą, a dzięki technologicznym udogodnieniom: zdjęcia czy skany analizuje się często w wysokiej rozdzielczości na ekranie komputerów.

Semiografia to zapis na stronicy, który łączy powstający tekst literacki i towarzyszący mu obraz; ten zaś staje się suplementem słowa pisanego, dopełnieniem, które może być niezwykle pomocne przy interpretacji tekstu. Tekst semiograficzny jest tekstem do przeczytania i do ponownego napisania, tu, w przypadku Wata, widać to w szczególnie sposób. Brulion odsłania interteksty, których prawdopodobnie nigdy byśmy nie poznali.

W edycji *Poezje zebrane* znajdujemy utwór *A Family Reunion*, a raczej jego fragment, wśród ineditów. Z wielkim prawdopodobieństwem da się stwierdzić, że tekst został przepisany przez Olę Watową z rękopisu (podobnie jak w przypadku wielu innych utworów niepublikowanych za życia autora) i później włączony do wspomnianego tomu¹⁵.

¹⁴ A. Nawarecki *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2000, t. 1, s. 9-29.

¹⁵ A. Wat *Poezje zebrane*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Znak, Kraków 1992, s. 407-408.

A Family Reunion

Dicebant mihi sodales quam si sepulchrum
amicae visitarem curas meas fore levatas
(cytat z Poego)

Zaprosiłem na garden-party
kilka osób dawno nie widzianych:
rodziców, moją siostrę – Ewę,
dwóch braci, teściów i szwagierkę
– zebranie, jak widzicie, ściśle rodzinne.
Wprowadziła ich pokojówka.
Mój ogród jest naprawdę bajeczny!
Kwiatów, co gwiazd na niebie!
Z nazw ich lubię układać litanie,
(darujcie mi tę dziecinadę). Na przykład:
Gentiana pneumonanthe
Anthericum ramosum
O, Daphne mezereum –
Miserere, miserere –
I tam dalej i tam dalej
zaklęcia botaniczne,
roślinne inkantacje.
Prowadzę moich gości
krętymi ścieżkami,
(mój ogród jest ogromny)
wyciągam rękę, jakbym
miał laskę Prospera.
Z błyszczącym okiem
gadam, jakbym to
ja był tego ogrodu demiurgiem.
Oglądajmy forsycje
– mówię – hiacynty,
anemony i lawendy,
heliotropy i żonkile
rozmaryny tudzież azalie
i papuzie tulipany
i ogromne amaranty –
zwane tu kogucim grzebieniem,

w których obją się teraz motyl, nazywają go The painted lady.
I lilie nad sadzawką, jakby panny szły do kąpieli, towarzyszi
Bethsaby.

(– Gdzie jesteś, Bethsabo?

Chór begonii odpowiada:

– U króla, u króla...)

I irysów procesje (szafran starożytnych),
jedne w białych, drugie w fioletowych kornetach.

I dziwy jakies: kwiaty – gromnice z ciemnego wosku,

kwiaty – prefiguracje meduz i konch tęczowych,

kwiaty – owady,

kwiaty – zasieki na ścieżkach zieleni,

kwiaty – maskary rytualnych baletów,

kwiaty – wiecznie zatrute

i drapieżne przedpotopowe kwiatozaury

[dalszy ciąg wiersza nieczytelny – przyp. wyd.]

Tekst został także włączony do ineditów w tomie *Poezje*¹⁶. W obu wydaniach opatrzone go dodatkowo dopiskiem „[dalszy ciąg wiersza nieczytelny – przyp. wyd.]”, ale to nie dopisek wydawców, lecz raczej dopisek Oli Watowej, która konsekwentnie pracowała nad spuścizną rękopiśmienną swojego męża. Trudno się dziwić, że ten dopisek się tu pojawił, ponieważ poszczególnych fragmentów rzeczywiście nie da się odczytać, wiele z nich pojawia się w formie szkicowej, w zarysie, w niedokończeniu. Przyglądając się przed-tekstom wiersza, bez wątpliwości da się stwierdzić, że został on przepisany z jednego, najwyraźniej zapisanego i najczytelniejszego brulionu (il. 3). Efekt końcowy, jaki podano do druku, przekonuje, że mamy tu do czynienia z tekstem niedokończonym, zastygłym w akcie twórczym, istniejącym właściwie jedynie w zarysie czy konturze. Rękopis, jak zdarza się często u Wata, zawiera wiele dopisków, skreśleń, modyfikacji. Przede wszystkim zaś zawiera rysunki (to u Wata rzadsze niż np. w rękopisach Miłosza), które, przynajmniej częściowo, tematycznie łączą się z samym wierszem. Jak wynika ze zbioru brulionów, w zamiśle poety miał to być obszerniejszy utwór, quasi-poemat łączący w sobie formalne cechy wiersza i prozy – w późnej zwłaszcza twórczości Wata jest takich tekstów wiele, zarówno wśród tych opublikowanych,

¹⁶ Tamże, s. 406-407.

jak i wśród ineditów. Ten rękopis odsłania tajniki powstawania tego typu utworów – nawet jeśli wiersz pozostaje niedokończony i nawet jeśli nie da się do końca odczytać w całości manuskryptu, to jednak mówi wiele o zasadach twórczych i o poetyce późnych tekstów poetyckich autora *Ciemnego świeci- dła*. Podobne wątki czy nawet pojedyncze nazwy (zwłaszcza w wyliczeniach roślin) pojawiają się w innych utworach pisanych w tym samym czasie (np. niepublikowany wiersz *Z listu do Witkacego* czy publikowana *Oda I*).

Motto zaczerpnął poeta z opowiadania *Berenice* Edgara Alana Poego, a ściślej z motto do tego utworu autorstwa Ebn Zaiata: „Dicebant mihi so- dales, quam si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas” [„Mówili mi towarzysze, że gdybym odwiedził grób przyjaciółki, ulżyłbym (nieco) moim strapieniom”] – w zapisanym przez Wata motcie brakuje słowa „*aliquantulum*”, które wydawca polski dołączył w przekładzie cytatu i zapisał je w ostatecznej wersji w nawiasie. Cytat ten jest kluczowy dla całości tekstu Wata – wyznacza jego główną nić tematyczną, wspomnienie zmarłych bliskich, ożywienie świata zmarłych, które dokonuje się na cienkiej granicy świata zawieszonego między jawą a marzeniem sennym.

Pierwszy brulion wiersza podsuwa także inne interteksty utworu, które byłyby raczej trudne do odkrycia bez rękopisu, a ujawnione, nie pozostają w końcu bez wpływu na lekturę tekstu. Chodzi o utwory Paula Valéry’ego *Les vaines danseuses*, a także Ernesta Rhysa *The Judas Tree*. Z Valéry’ego Wat wyjął taki fragment wiersza (nie tłumacząc go, nie szukając przekładów, jak często działo się w jego rękopisach i także w publikowanych tekstach – wielojęzyczność jest typową cechą jego poetyki):

Et leurs bras merveilleux aux gestes endormis
 Aiment à dénouer sous les myrtes amis
 Leurs liens fauves et leurs caresses... Mais certaines,
 Moins captives du rythme et des harpes lointaines,
 S’en vont d’un pas subtil au lac enseveli
 Boire des lys l’eau frêle où dort le pur oubli.

W przekładzie na język polski fragment ten brzmi następująco:

Ich ramiona powabne, które sen opływa,
 W krzewach mirtów przyjaznych lubią rozplątywać
 Płowe kłaczka, pieściwie zwikłane... Niektóre,
 Mniej niewolone rytmem, harf dalekim chórem,

Odchodzą ku jezioru, skrytemu wśród cienia,
By z lilii pić kroplami wodę zapomnienia.¹⁷

Cytat z Rhysa ogranicza się w rękopisie do kilku słów, zapisanego imienia i nazwiska poety oraz tytułu wiersza, a także jednego fragmentu wyjętego z wiersza i zapisanego w przekładzie na język polski (podaję tu zapis zgodny z układem w rękopisie):

... on his bark the blood
Is dropt in dreadful red
Before with green he is
garlanded
Ernest Rhys
The Judas Tree
krew Judasza
ściekała po gałęziach
tego drzewa.

Całość wiersza Rhysa odnajdujemy w antologii *Spirit of the Trees*¹⁸, która wydaje się o tyle istotna, że część pomysłów do swojego utworu zaczerpnął poeta właśnie z tej książki. Wskazuje na to wyraźnie druga część rękopisu, ta nieodczytana, w której drzewa stanowią główną nić tematyczną. Sam wiersz Rhysa wprowadza bardzo ważną myśl, na której opiera się zamysł dalszej części utworu – drzewo Judasza, zdrajcy, który popełnia samobójstwo i który – co wyraźnie sugeruje Rhys wbrew obiegowym opiniom – jest niewinny:

The Judas Tree

He grows green Ishmaelite!
Hidden behind a holy hege
That keeps off the cold north;–

17 P. Valéry *Zwiewne tancerki*, przeł. R. Kołoniecki, w: tegoż *Poezje*, wyb., oprac. i wstęp R. Kołoniecki, PIW, Warszawa 1975, s. 33.

18 *Spirit of the Trees. An Anthology of Poetry inspired by Trees*, wyb. R. Alston Cresswell, przedm. V. Sackville-West, Society of the Men of the Trees, Abbotsbury, Dorset 1947, s. 313. Pani Izabeli J. Burry z Brooklyn Public Library dziękuję za pomoc w dotarciu do tekstu Rhysa w trudnym czasie pandemii.

Else he would not, these winters thro'
Have lasted as our oak and elmtree do.

When April, in pale green
Passes along, and says
To every bush, to every bough,
"Ah love,
Jet out your joyous leaves!"
Then on his bark the blood
Is dropt in dreadful red
Before with green he is garlanded.

Indeed, it looks like new-shed blood,
And redder when the rain-drop falls,
And that is why men still do say –
Judas Iscariot's body once
Hung on the middle bough,
And the blood spurting out
Of his burst veins ran down the tree,
And still it keeps that murderous memory.

But bless you! by those leaves
Heart-shaped, that he can spread
Like the lilac-leaf, but glossier,
And by that topmost branch, unbent
And sun-bright, he is innocent.

Cały wiersz jawi się więc jako bardzo istotny intertekst zamierzonego przez Wata poematu, od idyllicznego, baśniowego obrazu tancerek, wyłaniających się z płócien Edgara Degasa i z wiersza Rimbauda poetycka wyobraźnia wiedzie czytelnika ku krwawym scenom śmierci osamotnionego i obciążonego winą Judasza Iskarioty.

W dalszej części rękopisu *A Family Reunion* widać, w jaki sposób zmienia się obraz wyimaginowanego ogrodu. Poczawszy od słów: „młode różyczki wychylone z filigranu gałązek [...] A ziół, a krzewów, a drzew tu!”, poprzez wyliczenie kolejnych roślin: kaktusy, agawy, aloes, aż do słów w parantezie: „(Sędziowie, IX, 8)” – jednoznaczny sygnał, pozwalający włączyć ten utwór do Watowych „Przypisów do Ksiąg Starego Testamentu”, włączyć go do zbioru

tekstów autora *Ciemnego świecidła*, które wpisują się głęboko w mit śródziemnomorski i zawierają rozległą, bogatą, pełną głębokiego namysłu wizję kultury zachodniej. Wat przywołuje te oto słowa *Księgi Sędziów*: „Zebrały się drzewa, aby namaścić króla nad sobą.” – otwierają one rozmowę drzew, która kończy się wypowiedzią krzewu cierniowego. Dalej, czego zresztą można było się spodziewać po motcie z Rhysa, przywołana zostaje „krew Judasza”. Ten motyw, jak często dzieje się u Wata, rozsądza gwałtowną interwencją idylliczną wizję raj. Ogród przedstawiony w tym tekście jest w istocie rajem, co dodatkowo potwierdzają naszkicowane na marginesach rękopisu słowa: „Marzenia ludzkie o ogrodzie”, „nostalgie ludzkie po Edenie”, „marzenia ludzkie o ogrodzie” (il. 4, po stronie lewej u dołu), które miały z pewnością być włączone do tekstu; zapisane na marginesie stanowią ćwiczenie frazy, poszukiwanie najlepszego z możliwych układu syntaktycznego, który pasowałby do całości tekstu i jego układów rytmicznych; ich powtarzanie w zapisie jest ściśle powiązane ze słuchaniem pojedynczych słów i dłuższych układów frazowych. Wat buduje napięcia w tym utworze, podobnie jak w wielu innych, za pomocą idyllicznych obrazów, które przechodzą stopniowo w katastroficzne wizje upadku świata i człowieka. Jasność, czystość i piękno idylli przegradzają się stopniowo w mrok, niepewność i frenetyczny lęk przed katastrofą – w niezwykłym rękopisie wiersza *A Family Reunion* nastroje te dało się wyczytać nie tylko z samych słów, ale z obrazów, jakie im towarzyszą. Wyłaniające się z nieświadomości obrazy antycypują napięcia semantyczne poszczególnych słów i całych fraz, które da się dostrzec w poszarpanych fragmentach rękopiśmiennego szkicu. Rysunki towarzyszą artykulacji werbalnej, uprzedzają ją i wraz z nią stanowią część procesu semiozy. Rękopis staje się więc aktem semiograficznym, to właśnie w nim stapiają się ze sobą obraz i pismo, których nie da się odtąd czytać w oderwaniu od siebie.

Abstract

Adam Dziadek

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

The Semiography of the Manuscript

Adam Dziadek proposes the term "semiography" to explore poetic manuscripts in which the text (along with corrections and modifications) coexists with pictorial forms such as sketches and drawings. A (manuscript) page has its own semiosphere and simultaneously creates it. It is performative, it is a page of the text's becoming and beginning, of its discontinuities, unaccomplishment and imperfection. Dziadek's methodology is based on the materiality of the manuscript and embedded in genetic criticism as well as psychoanalysis. He analyses an exemplary manuscript of Aleksander Wat's poem *A Family Reunion* kept at Yale University's Beinecke Rare Book and Manuscript Library.

Keywords

semiography, manuscript, genetic criticism, doodles, Aleksander Wat