

**Przybranie formy z dawna  
wyglądanej (dosięganej /  
obiecanej / wysnowanej...).**  
**Brulion Czesława Miłosza – próba  
lektury**

Mateusz Antoniuk

---

Mateusz Antoniuk

---

***Przybranie formy z dawna wyglądanej  
(dosięganey / obiecanej / wysnowanej...).***  
**Brulion Czesława Miłosza – próba lektury**

---

**1.**

*Sens*, jeden z najślawniejszych wierszy Czesława Miłosza, utwór projektujący binarne ujęcie rzeczywistości (do-czesność – wieczność / znaczące – znaczone) przynosi w swych końcowych wersach obraz uruchomionego, roz-pędzonego słowa:

[...] jednak zostanie  
 Słowo raz obudzone przez nietrwale usta,  
 Które biegnie i biegnie, poseł niestrudzony,  
 Na międzygwiazdne pola, w kołowrót galaktyk  
 I protestuje, woła, krzyczy.<sup>1</sup>

*Sens* to wiersz z roku 1988. Przeszło dziesięć lat później, w wierszu *Ze szkodą*, Miłosz wraca do obrazu słów w ruchu.

Jak najmniej szkodzić. O to zabiegałem.  
 Choć mało znaczy tutaj nasza woła.  
 D osyć połączyć dwa słowa, już biegną,  
 Chwytają, niosą na obrzęd plemienny.

---

**Mateusz Antoniuk**

– dr, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książek *Otwieranie głosu. Studium o wczesnej twórczości Zbigniewa Herberta* (2009), *Kultura małomówna Stanisława Lacka* (2006). Publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim”, „Dekadzie Literackiej”. Zainteresowania: literatura XX wieku, krytyka genetyczna. Kontakt: antoniuk2@interia.pl

---

1 Cz. Miłosz *Sens*, w: tegoż *Wiersze*, t. 4, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 285 [wyróżnienie – M.A.].

P i s z m y dla siebie, dla paru przyjaciół,  
 Żeby umilić niedzielną majówkę:  
 Tak się zaczyna. A później sztandary,  
 Wrzaski, prorocstwa, obrona barykad. [...]  
 Co za demonizm w naturze języka,  
 Że można zostać tylko jego sługą!<sup>2</sup>

Uderzająca, tyleż przypadkowa, co frapująca, jest „rozbieżna zbieżność” tych dwu wierszy. *Sens* ukazuje słowo, które „biegnie i biegnie”, *Ze szkodą* traktuje o dwóch słowach, które „już biegną” ... Ale te dwa biegi – jakże niepodobne!<sup>3</sup>

W utworze *Sens* Miłosz sięga po metaforę akustyczną, wokalną, by za jej pomocą określić związek między już nieobecnym autorem i stale obecnym tekstem. Poeta jest tym, który mówi – wiersz jest tym, co zostaje wymówione. Efemeryczne źródło głosu, nietrwały ludzki podmiot – znika. Intensywny głos, pozostawione dzieło – niesie się dalej. Zachowuje jednak wierność wobec swej przyczyny sprawczej: brzmi tak, jak miał brzmieć, mówi to, co miał mówić. Słowo raz obudzone przez nietrwałe usta nie przeinacza się i nie zniekształca, lecz uporczywie głosi protest przeciw nie-trwałości, nie-istnieniu, nie-wyjaśnieniu (a więc, po prostu przeciw tylko „jednej stronie” świata, przeciwko znakom bez znaczenia).

W utworze *Ze szkodą* akt twórczy, akt poetycki zostaje opisany inaczej: poezja nie jest tu „mówieniem”, lecz „pisanem”. Dwa słowa połączone gestem zapisu biegną – ale nie jak „poseł niestrudzony”, niosący stale tę samą wieść, powierzoną przez znikającego w międzyczasie autora. Raczej biegną tam, gdzie zechcą same albo tam, gdzie pcha je siła czy przymus inny od autorskiego poruczenia, związany z presją kontekstów, konsytuacji. Inaczej mówiąc, wiersz *Sens* pokazuje słowo raz wymówione, które pozostaje w świecie po zniknięciu swego nadawcy, zachowując przy tym wierność wobec jego intencji. Wiersz *Ze szkodą* ukazuje słowo raz zapisane, nad którym nadawca traci kontrolę, słowo będące niebacznie wyzwoloną mocą biorącą w posiadanie piszącego („Co za demonizm w naturze języka, / Że można zostać tylko jego sługą!”).

Miłosz nie gustował zbyt w dekonstrukcji, niemniej jednak wiersze *Sens* oraz *Ze szkodą* nader łatwo pozwalają umieścić się w siatce pojęć Jacques’a Derridy. Można bowiem stwierdzić: pierwszy wiersz koncentruje się wokół „logocentrycznej” czy „fonocentrycznej” metafory procesu twórczego, drugi

2 Cz. Miłosz *Ze szkodą*, w: tegoż *Wiersze*, t. 5, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009, s. 124 [wyróżnienie – M.A.].

3 Skądinąd, motyw biegu odgrywa w wyobraźni Miłosza istotną rolę; zob. na ten temat M. Miłkołajczak *Długodystansowiec. O motywie biegu w utworach poetyckich Czesława Miłosza*, w: *Po Miłoszu*, red. M. Bielecki, W. Browarny, J. Orska, Wydawnictwo EMG, Kraków 2011.

skupia się wokół metafory skryptyualnej. I dalej, wciąż pozostając w zgodzie z intuicjami autora *O gramatologii*, wolno dopowiedzieć: wyobrażenie poezji-mowy sprzyja myśleniu o literaturze jako emanacji uprzedniego, źródłowego Ja poety; wyobrażenie poezji-pisma służy myśleniu o literaturze jako samosterownej sile, wprawionej w ruch, lecz nieposłusznej wobec ręki swego „pierwszego poruszyciela”.

Temu właśnie – pismu i pisaniu Miłosza – warto w moim przekonaniu poświęcić uwagę. Zachowane, dostępne dla badaczy notatniki autora *Sensu* i *Zeszkodą* pozwalają zobaczyć słowo „raz wymówionym przez nietrwałe usta” jako słowo wielokrotnie przepisywane nietrwałą ręką, słowo pozostawione na karcie notatnika, słowo będące śladem myślącego podmiotu (a zarazem: piszącego ciała)<sup>4</sup>. Spróbuję zatem opowiedzieć, zrelacjonować (a więc w pewnym sensie i w pewnej mierze: skonstruować) własne doświadczenie czytania brulionu jednego z Miłoszowych wierszy.

## 2.

Kiedy po długim życiu następuje  
Przybranie formy z dawna wyglądanej  
I ryte na kamieniu każde słowo  
Porasta szronem, wtedy co? Pochodnie  
Dionizyjskich orszaków na ciemnych górach  
Tam skąd przychodzi. I połowa nieba  
Z węzówiskami chmur. A przed nim lustro.  
I w lustrze oddzielona już, ginąca  
Rzecz.<sup>5</sup>

Tak właśnie brzmi (i, co ważne, wygląda) wiersz *Kiedy po długim życiu* należący do cyklu *Ciemne i zakryte* z tomu *Hymn o perle* (1982). Wiersz ten – pomijany przez główne trakty „miłoszologii”, rzadko dostrzegany i komentowany – trudno byłoby z pewnością uznać za przykład „poezji niezrozumiałej”, będącej hiperboliczną inscenizacją „nieprzechodniości” języka, zaniku referencji, wyparowywania sensu (co oczywiste: Miłosz nie lubił takiej poezji i nie chciał jej pisać). W trybie prostej parafrazy powiedzieć można: utwór *Kiedy po długim życiu* krąży wokół tematu życia i śmierci, istnienia i nicości, osobowości i depersonalizacji.

4 Por. M.P. Markowski *Ciało, które czyta, ciało, które pisze*, w: R. Barthes *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

5 C. Miłosz *Ciemne i zakryte*, w: tegoż *Wiersze*, t. 3, Wydawnictwo Znak, Kraków 2003, s. 221.

Zarazem jednak nie jest to również przykład poezji „kaligraficznej”, semantycznie precyzyjnej, klarownej. Co właściwie oznacza „przybranie formy z dawna wyglądanej”? Osiągnięcie – pod koniec życia, w późnej starości – upragnionego kształtu rzeczywiście tożsamości, przyjęcie sztucznej pozy na użytek potomnych, utrwalenie się w pamięci innych, wystygnięcie żywego do niedawna ciała, które zamienia się w martwe zwłoki, oddzielenie wiecznej duszy od niszczonej cielesnej powłoki? Nie sądzę, aby w samym wierszu (lub poza nim) można było znaleźć silną rękomię rozstrzygnięcia, nie wydaje mi się, aby mogły jej dostarczyć jakieś wewnętrztekstowe wskaźniki spójności, jakiś kontekst czy intertekst. Albo inna wątpliwość. Wers szósty mówi o podmiocie czynności określanej jako „przychodzenie” („Tam skąd przychodzi”). Wers siódmy mówi o podmiocie czynności dającej się zidentyfikować jako stawanie przed lustrem, przeglądanie się („A przed nim lustro”). Czy te dwa podmioty – podmiot przychodzenia i podmiot autolustracji – wypada uznać za tożsame czy za różne? Identyfikacja jest możliwa, dystynkcja – w żaden sposób nie wykluczona. Nie mógłby jej nawet zablokować sam poeta, choćby opowiedział się za opcją identyfikacji (lub różnicy) w stanowczym komentarzu do wiersza, skoro tekst, skutecznie wprawiony w ruch, działa wedle nadanych sobie przywilejów i nie podlega autorskiej kontroli. Tu na przykład nie dostarcza gramatyczno-retorycznych podstaw do rozstrzygnięcia konfuzji, raczej podtrzymuje ją – raz na zawsze, na całą potencjalną nieskończoność czytania, niewyczerpalność interpretacji. (A zresztą: Miłosz nie napisał do tego wiersza żadnego autokomentarza).

Wiersz *Kiedy po długim życiu* oscyluje zatem między eksplikacją i zaciemnieniem. Semantycznie ambiwalentny, niejednoznaczny wydaje się też najbardziej wyrazisty kompozycyjny gest utworu: dziwne (bo dla Miłosza nietypowe) rozsunięcia wewnątrzwersowe, wprowadzające swoiste „półpauzy” wersyfikacyjne między skupieniami wyrazów. Wydaje się, że możliwe są przynajmniej dwie interpretacyjne konceptualizacje owego gestu.

Z jednej strony wolno w nim widzieć ilustrację treści poszczególnych zdań. W passusie

I ryte na kamieniu każde słowo  
Porasta szronem wtedy co?

nietrudno dopatrzeć się swoistej wersji klasycznej „carmen figuratum”. Typografia tekstu naśladuje dukt rytej w kamieniu inskrypcji. Skoro dalej odnajdujemy fragment:

I w lustrze oddzielona już, ginąca  
Rzecz.

– także i tutaj możemy wskazać ilustracyjny związek sensu i formy zapisu. „Oddzielenie” jest tematem tekstu i równocześnie jego formalną, graficzną właściwością.

Z drugiej strony rozsunięcia w wierszu *Kiedy po długim życiu* wolno odczytywać jako sygnał dramatyzacji, której podlega spójność monologu. Oddalając od siebie słowa na poziomie zapisu, wiersz stawia pod znakiem zapytania ich semantyczną łączliwość. Może to sugerować, że język zbliża się do czegoś, co nie daje się łatwo przedstawić w trybie całkowicie jasnej, w pełni koherentnej wypowiedzi, do czegoś, co niesie z sobą ciemność i dezintegrację, a nawet jest nimi samymi. Z pewnością trudno nie pomyśleć w tym miejscu o śmierci, wygaśnięciu podmiotowości, anihilacji.

Streszczam tu (w zasadniczym skrócie, w nieuchronnym uproszczeniu) swoją lekturę wiersza drukowanego na kartach tomu *Hymn o perle*. Ale ta powszechnie znana postać tekstu nie jest jedyną, którą miałem okazję poznać. Dzięki kwerendzie w warszawskim archiwum Czesława Miłosza mogłem ujrzeć to, co działa się z wierszem o „przybieraniu formy” w brulionie – zanim utwór „przybrał formę” definitywną, kanoniczną, zatwierdzoną „pod ołowianej litery urzędem”.

Cały znany mi przedtekst liryku *Kiedy po długim życiu* ogranicza się do jednej karty notatnika znajdującego się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie<sup>6</sup>. Oto jego podobizna.

Postand, o czym  
 otynowanej  
 Kiedy / po długim życiu / w ustach  
 Pyskami formy / z dawną /  
 I nite na kusur / w dół słowa  
 Powsta smutek, / ~~u~~ w tch co?  
 Dziwiny, mój orzech / na arny /  
 Tam się /  
 Z w /  
 I w /  
 Re en.

*(Handwritten notes and corrections in the original image include: "luty 1976", "obraz", "dosłownie", "wygląd", "pamięć", "podobnie", "zajmujący", "pamięć", "zajmujący", "podobnie")*

Pierwsze wydanie: Cz. Miłosz *Kiedy po długim życiu*, w: tegoż *Hymn o perle*, Instytut Literacki, Paryż 1982.

Czesław Miłosz: *Hymn o perle*. Copyright © 1982 by The Czesław Miłosz Estate. All rights reserved.

6 Szczególne słowa podziękowania za życzliwość i cenną pomoc kieruję w tym miejscu do pana Henryka Citki, archiwisty i pracownika Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie. Redakcja „Tekstów Drugich” dziękuje Anthony’emu Miłoszowi za zgodę na wykorzystanie rękopisu wiersza Czesława Miłosza. Agnieszce Kosińskiej dziękujemy za pomoc w uzyskaniu zgody [przyp. red.].

Do reprodukcji załączam próbę transkrypcji zapisu brulionowego – wraz z krótką notką metodologiczną.

Portland, Oregon (<wiosna> luty 1976)

Kiedy / po długim życiu / następuje  
 Przybranie formy / z dawna / dosięganej obiecanej  
 wysnowanej otrzymanej pokazanej powołanej  
 wyglądanej otrzymanej przeczuwanej [?]  
 do[...] spizowanej do[...] przeczuwanej przyjmowanej  
 zgadywanej prze[...] wyuczanej  
 I ryte na kamieniu / każde słowo  
 Porasta szronem, /wtedy wtedy co?

Pochodnie

Dionizyjskich orszaków / na ciemnych / górach  
 Tam skąd przychodzi. / I połowa nieba  
 Z węzówiskami chmur. / A przed nim / lustro.  
 I w lustrze / oddzielona już, / ginąca  
 Rzecz.

*Uwaga:*

*Transkrypcja została wykonana w systemie linearnym: nie podjęto (ze względów technicznych) próby oddania topografii kartki (a więc takich właściwości zapisu jak np. zmienne nachylenia linii pisma, przestrzenne relacje między wyrazami). W przypadku tego brulionu kluczowym problemem transkrypcyjnym jest zapisanie alternatywnych wersji epitetu domykającego wers drugi. W kwestii tej przyjęto następujące zasady:*

- a) Jako pierwszy transkrybowany został wyraz „dosięganej”, pojawiający się na głównej linii pisma.*
- b) Następnie oznaczono wyrazy napisane bezpośrednio nad i pod nim (odpowiednio: „obiecanej” i „wysnowanej”).*
- c) Następnie oznaczono wyrazy zapisane na marginesach tekstu głównego – kolejność ich podawania w transkrypcji nie bazuje na domniemaniu chronologicznym (nie sugeruje czasowego porządku przyrastania zapisów); wyrazy są transkrybowane kolejno od lewej do prawej strony.*

*W transkrypcji brulionu przyjęto następujące oznaczenia:*

- a) przekreślenie – dla oznaczenia skreśleń w rękopisie*
- b) podkreślenie – dla oznaczenia podkreśleń w rękopisie*
- c) znak [...] – dla oznaczenia nieczytelnych wyrazów lub fragmentów wyrazów*
- d) znak [?] – dla oznaczenia lekcji wątpliwej, hipotetycznej.*

Gdybym miał określić najbardziej specyficzny, najbardziej własny rys historii wiersza *Kiedy po długim życiu*, rys decydujący o jej swoistości i niepowtarzalności, wskazałbym na znamienne kontrast między zasadniczo prostym, jednowątkowym i bezproblemowym przebiegiem procesu tekstotwórczego a czynnością wielokierunkowego i wielofazowego poszukiwania jednego za ledwie elementu – imiesłowowego epitetu w wygłosie drugiego wersu.

Rękopis wyraźnie świadczy o zdecydowaniu i stanowczości skryptora. Od samego początku, od pierwszej zapisanej linii wprowadza Miłosz charakterystyczne rozsunęcia między jedno- lub kilkuwyrazowymi jednostkami tekstu. Można zatem powiedzieć: koncept pauz wewnątrzwersowych, tak charakterystyczny dla wiersza w jego finalnej, drukowanej postaci jest gotowy „od razu”, kształtuje się w pierwszym zetknięciu pióra z kartką papieru. Kolejne wersy przyrastają w sposób sukcesywny, jednokierunkowy, bez zawiłań, meandrów, punktów zwrotnych, przebiegów alternatywnych. Skreślenia i poprawki mają charakter epizodyczny, nie przynoszą istotnych modyfikacji sensu. I właśnie na tym tle zarysowuje się niespodziewanie głęboki, trudny do rozwiązania problem językowy, jakim jest dobór słowa określającego „formę” przyjmowaną „po długim życiu”. Jest tak, jakby wiersz rozwijał się wedle dwu odmiennych ekonomii: zdecydowania i wahania, bezpośrednio zmierzania do celu i mnożenia alternatyw. Graficznym wykładnikiem tej dwutorowości czy dwuwymiarowości procesu twórczego pozostaje wygląd manuskryptu: w centrum niemal czystopisowy, klarowny tekst o strukturze linearnej, na marginesie zapis rozszany, rozsypany, przyrastający w różnych kierunkach.

Hermeneutyka brulionu zmierza (między innymi) do tego, by w przestrzennej strukturze zapisu (pozostawionego przez poetę i wciąż dostępnego oczom badacza) dostrzec przejaw temporalnej struktury aktu twórczego (już zakończonego, wygasłego). Zrozumieć brulion to, innymi słowy, przełożyć „topografię rękopisu” na „chronologię pisania”<sup>7</sup>. Takie również wyzwanie staje przed interpretatorem autografu wiersza *Kiedy po długim życiu*. Jak, wedle jakiego następstwa czynności i momentów przebiegał tu ambiwalentny proces tekstotwórczy, zasadniczo oszczędny, w jednym aspekcie czy zakresie

7 Na gruncie polskiej teorii badań nad rękopisami wątek ów ciekawie oświetlają uwagi Edwarda Kasperskiego. Utwór ukończony (a w każdym razie: ogłoszony drukiem) może być odczuwany jako „gotowa struktura artystyczna”, w której dokonuje się „urwanie dziejowości” lub, inaczej mówiąc, „gotowa struktura artystyczna” publikowanego utworu może zostać wyobrażona jako „machina” służąca do „unicestwienia czasu” (zob. E. Kasperski, *Istota genezy – idiom tekstu i redakcja przeszłości w: Ecriture / Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej Warszawa, październik 1992*, red. Z. Mitosek, J. Z. Lichański, DiG, Warszawa 1995, s. 83-87. Parafrazując te stwierdzenia, można powiedzieć: studia nad brulionami dzieła są wyprawą w poszukiwaniu czasu straconego, anihilowanego w nieruchomym „teraz” dzieła-struktury, służą (zawsze częściowemu) odzyskaniu urwanej dziejowości tekstu.



rozzrutny, nadproduktywny? Z pewnością można podjąć próbę zbudowania krótkiej diachronicznej narracji ukazującej historię wiersza *Kiedy po długim życiu*, na pewno można się pokusić o przedstawienie wiarygodnej hipotezy chronologicznej. Poniżej załączam przykład takiej właśnie opowieści.

Docierając do klauzuli drugiego wersu, poeta dotarł (po raz pierwszy i, jak się okazało, ostatni) do poważnego dylematu językowego – na tyle poważnego, że niedającego się rozwiązać już w pierwszym zapisie. Jakim wyrazem określić „formę”, której „przybranie” ma nastąpić „po długim życiu”? Zapisawszy możliwość „z dawna osiągniętej”, Miłosz od razu zaczyna poszukiwać alternatyw; pod i ponad utrwalonym epitetem zjawiają się dwie konkurencyjne opcje: „wysnowanej” oraz „obiecanej”. Tak oto zakończenie wersu rozwidla się, rozchodzi się w trzech kierunkach. Co działo się dalej? Na marginesie, w wolnej przestrzeni między tytułem a pierwszą linią tekstu widzimy kolejne wyrazy określające „formę” – ale tylko jeden z nich, epitet „otrzymane” (prawy górny róg, podkreślenie), został naniesiony tym samym ciemnogrnatowym atramentem, którym pisany jest tekst główny. Pozwala to stawiać następującą hipotezę: wyrazy utrwalone innymi nośnikami, choć znajdują się na tej samej karcie, zostały wprowadzone później, są efektem kolejnych sesji pisarskich. W „pierwszym pisaniu” Miłosz sformułował zatem cztery możliwości: „forma z dawna osiągnięta / wysnowwana / obiecana / otrzymana”. Cztery warianty – to i tak za wiele. Schemat wersyfikacyjny zostawia miejsce dla ledwie czterech sylab. Poeta musi wybrać tylko jeden epitet i nie może się zdecydować – który.

Moment niezdecydowania, brak rozstrzygnięcia nie zablokował jednak akcji tekstotwórczej. Wybór został odroczone, autor pozostawił wygłos wersu drugiego w stanie zawieszenia i zajął się szkicowaniem wersów kolejnych. Dukt ciemnego atramentu przebiega już do końca, do ostatniej linii – i przebiega w sposób pewny, zdecydowany. Oczywiście analiza rękopisu nie pozwala stwierdzić jednoznacznie, jak długo pracował Miłosz nad kształtem wersu trzeciego, czwartego, piątego... Niewykluczone, że zapisanie któregoś z nich poprzedził dłuższy namysł. Jedno wszakże wątpliwości nie ulega: żaden ewentualny dylemat, jeśli poeta go miał, nie został już utrwalony, oznaczony. A więc, jak można podejrzewać, nie okazał się równie poważny, trudny do rozstrzygnięcia, jak w wyżej omawianym przypadku. Graficzny ślad zawahania odnajdujemy jeszcze w wersie czwartym, gdzie Miłosz notuje a następnie skreśla wyraz „wtedy”. Ale zawahanie to niezbyt głębokie, skoro w miejsce przekreślonego wyrazu nie pojawia się żadna kontrpropozycja – poeta po prostu wraca do podjętej decyzji leksykalnej, zapisuje raz jeszcze skreślone przed momentem słowo. Akcja tekstotwórcza przebiega w sposób czytelny i niezawikłany, bez dygresji, ekskursów, „w linii prostej”. Rozwiązania, które znajdował poeta, są już w zasadzie rozwiązaniami ostatecznymi – począwszy od wersu trzeciego, między rękopisem a utworem drukowanym nie ma

praktycznie żadnych różnic. Stawiając kropkę po finałowym słowie „Rzecz”, Miłosz miał już w rękopisie wiersz prawie gotowy, ukończony.

Dopiero wówczas, z perspektywy niemal domkniętego aktu pisarskiego, poeta wraca do miejsca niezdecydowania, konfuzji. Zamiast wszakże dokonać wyboru między czterema już wypracowanymi możliwościami (przypomnijmy: „dosięganej”, „wysnowanej”, „obiecanej”, „otrzymanej”), odrzuca je, przekreślając, zaczyna mnożyć i gromadzić kolejne wersje: na marginesie rękopisu przyrasta kolekcja imiesłowowych epitetów. Jak łatwo zauważyć, są one utrwalone za pomocą różnych narzędzi graficznych, mamy tu przynajmniej dwa typy atramentu (jasnoniebieski, fioletowy) oraz ołówkę<sup>8</sup>. Pozwała to wysnuć hipotezę, że wyrazy te były nanoszone na rękopis w kilku odrębnych sesjach, być może przez wiele dni. Warto dodać: w prawym górnym rogu widnieje informacja określająca czas pracy nad tekstem: „luty 1976”. Być może zatem Miłosz zapisał cały wiersz w ciągu jednego zimowego dnia, w trakcie jednego posiedzenia nad kartką, doprowadzając go od razu do postaci definitywnej. Z drobnym, acz znaczącym wyjątkiem w postaci epitetu, pojedynczego słowa, do którego wracał przez wiele dni, tygodni, w dłuższych odstępach czasu... I co ciekawe: w samym rękopisie nie sposób dostrzec żadnego wskazania na ostateczną preferencję, finalny wybór. Słowo, które zyskało definitywną autorską akceptację i trafiło do druku – epitet „wyglądanej” – na karcie manuskryptu nie istnieje mocniej, wyraziściej od kilkunastu innych słów. W tym sensie można powiedzieć, że struktura tekstu nie została w tym rękopisie domknięta, zapieczętowana. Decyzja musiała zapaść gdzieś między omawianym manuskrytem a drukiem. Nie zdołałem odnaleźć żadnego późniejszego dokumentu – kolejnego rękopisu czy maszynopisu – ukazującego moment jej podjęcia.

Oto próbka opowiedzenia „historii” wiersza *Kiedy po długim życiu*. Zapewne historię tę można by opowiedzieć nieco inaczej, zaproponowana rekonstrukcja – choć w moim przeświadczeniu klarowna i odpowiedzialna – ma status hipotezy, którą przy odrobinie podejrzliwej inwencji łatwo podważyć<sup>9</sup>. Ale ustalanie chronologii tekstotwórczych działań nie jest jeszcze wszystkim, co

8 W tym miejscu bezradne zastrzeżenie: zdaję sobie sprawę, że podobizna rękopisu ma swoje nieuchronne techniczne ograniczenia. Kolorystyka zapisu naniesionego na kartkę papieru podlega zniekształceniom nawet w barwnej reprodukcji; faksymile nie mogą w pełni zastąpić „własnoocznego” kontaktu badacza z rękopisem.

9 Dla przykładu, wolno sobie wyobrazić taki oto scenariusz: techniczne zmiany zapisu (różne rodzaje atramentu, ołówki) nie świadczą o pracy nad brulionem, podejmowanej w różnych okresach, lecz są kodem, znanym jedynie autorowi i służącym dzieleniu alternatywnych wersji na zbiory wedle ukrytego dla nas kryterium. Wyjaśnienie to wydaje się mniej przekonujące, lecz ostatecznie nie potrafię znaleźć argumentu całkowicie przesądzającego sprawę na korzyść przyjętej przeze mnie opcji.

można i warto czynić, podejmując studium tego Miłoszowego brulionu. Pojawia się bowiem pytanie inne, nie mniej, a może nawet bardziej istotne od pytania o kolejność zapisywanych wersji jednego epitetu. Brzmi ono: jaka jest skala semantycznej wariacji utrwalonej na marginesach autografu? W jakim zakresie znaczeniowym rozgrywał się namysł nad klauzulą drugiego wersu? Jaka była stawka przedłużającego się niezdecydowania i, koniec końców podjętej, decyzji?

Przypomnijmy raz jeszcze początek wiersza z tomu *Hymnu o perle*:

Kiedy po długim życiu następuje  
Przybranie formy z dawna

– i przyglądnijmy się kilkunastu wyrazom, które zapisał Miłosz jako możliwe dokończenie otwartej w ten sposób myśli. Część z nich powtarza się, niektórych nie zdołałem odcyfrować (być może czytelnik, zerkając na reprodukcję, okaże się bystrzejszym lektorem?), ale kolekcja imiesłowowych epitetów jest i tak okazała: „otrzymanej”, „pokazanej”, „przeczuwanej”, „powołanej”, „wyglądanej”, „spizowanej”, „dosięganej”, „obiecanej”, „wysnowanej”, „przyjmowanej”, „zgadywanej”, „wyuczanej”. Jak sądzę i jak spróbuję pokazać, nie mamy tu wcale do czynienia z serią synonimów, z sekwencją bliskich znaczeń, lecz przeciwnie, z silnym rozproszeniem, antynomicznością.

Spójrzmy na polaryzację stosunkowo oczywistą. Oto z jednej strony odnaleźć tu możemy pokrewne określenia „dosięganej” i „wyglądanej”, z drugiej zaś – podobnie bliskie nazwania „otrzymanej” i „przyjmowanej”. Różnica, jaka się zarysowuje, jest dość radykalna. Podkładając semantyczne zmienne do ustabilizowanego układu wiersza, otrzymujemy dwie lekcje:

Kiedy po długim życiu następuje  
Przybranie formy z dawna dosięganej / wyglądanej

albo:

Kiedy po długim życiu następuje  
Przybranie formy z dawna otrzymanej / przyjmowanej

W wariacie podanym wyżej jako pierwszy otrzymujemy następującą implikację: ktoś, kto żył długo, starał się osiągnąć (doświadczyć, poznać, zrozumieć...) „formę”. Implikacja wersji drugiej jest inna: ktoś, kto żył długo, od dawna już miał, posiadał „formę”. Czym innym okazuje się też w konsekwencji „przybranie formy” następujące „po długim życiu”. Czytając wiersz wedle lekcji pierwszej można założyć, iż „przybranie” oznacza przyjęcie tego, czego jeszcze nigdy się nie miało i do czego się dążyło. Czytając wiersz wedle lekcji

drugiej, wypada stwierdzić, że „przybranie” jest przyjęciem czegoś, co już było dostępne (ale, tu zaczyna się spekulacja, może nie w pełni? częściowo? niedoskonale?). Wersja pierwsza stawia w centrum uwagi aktywność pożądania i oczekiwania, wersja druga – fakt posiadania, zyskiwania. Naprawdę trudno byłoby twierdzić, że te semantyczne oscylacje mają tylko charakter lokalnych przesunięć, niemających wpływu na globalny sens wiersza. Ostatecznie gra toczy się o to, jaka jest (a więc i czym jest) „forma” – centralne pojęcie liryku z tomu *Hymn o perle*.

Ale ta tocząca się gra ma przebieg bardziej skomplikowany. Pomyślmy jeszcze przez chwilę o powyższym przykładzie. Do tej pory na zasadzie milczącej oczywistości zakładałem, że wyrazy „osięganey” i „wyglądanej” oraz „otrzymaney” i „przyjmowanej” tworzą dwie pary znaczeń – wzajemnie opozycyjne, lecz wewnętrznie uzgodnione. Czy jednak pod warstwą tautologii nie zarysowuje się różnica? Byłbym skłonny sądzić, że tak właśnie się dzieje.

Spójrzmy najpierw na parę „osięgana” / „wyglądana”, biorąc za tło obserwacji proste, codzienne doświadczenie i przyzwyczajenie językowe. „Dotrzeć do czegoś” to „mieć coś w zasięgu ręki”, nie tylko zatem w pobliżu, ale też w bezpośrednim kontakcie. Tymczasem „wyglądać czegoś, za czymś” nie oznacza „mieć coś w zasięgu wzroku”, lecz właśnie: nie widzieć, a chcieć zobaczyć, wypatrywać, oczekiwać ujżenia. Nie ma powodu, dla którego mielibyśmy lekceważyć tę semantyczną dystynkcję wprowadzoną przez uzus językowy. Jej oddziaływanie na interpretację wiersza jest być może subtelne, ale jednak uchwytne. Dwa warianty epitetu służą dwu odmiennym obrazom Ja: ktoś, kto z dawna osiągał „formy”, był bliższy jej pochwycenia niż ktoś, kto z dawna jej „wyglądał”. Lub patrząc od innej strony, dwa warianty epitetu służą dwu odmiennym koncepcjom „formy”: „forma”, która była z „dawna osiąganą”, objawiała się Ja pełniej niż „forma z dawna wyglądana”. Mamy zatem do czynienia z zasygnalizowaniem dwu różnych dystansów między Ja a „formą”. Zapewne różnica, o której mówię jest minimalna, mikroskopijna nawet – ale czy przez to niezasługująca na uwagę?

Ciekawsze jeszcze rozróżnienie zachodzi w drugiej pozornie tautologicznej parze pojęć „otrzymana” / „przyjmowana”. Wrażenie idealnej lub prawie idealnej wymienności tych dwu epitetów szybko okaże swą złudność, jeśli tylko zechcemy dostatecznie uważnie przyjrzeć się ich osadzeniu w praktyce językowej. Zwrot „forma przyjmowana” odsyła do takich utartych sformułowań jak na przykład „zjawisko przyjęło nową formę”, „sprawy przyjęły niespodziewany obrót”. Frazeologizmy te sugerują zazwyczaj, że coś ma własną, wewnętrzną zdolność stawania się. „Sprawy przyjęły obrót” to wyrażenie radykalnie inne niż „nadałem bieg sprawie”; pierwszy frazeologizm podkreśla samosprawczość dynamicznej rzeczywistości, drugi – jej podatność na zewnętrzne kształtowanie. Analogicznie więc „przybranie formy z dawna

przyjmowanej” może oznaczać, że ktoś, niezidentyfikowany bohater wiersza sam osiągał „formę”, nadając ją samemu sobie, wytwarzając ją własną mocą. Nietrudno zauważyć – taka opcja znaczeniowa zostanie zablokowana, jeśli „przełączymy” wiersz *Kiedy po długim życiu* na epitet „otrzymana”. „Przybranie formy z dawna otrzymanej” oznacza, że „forma” nie jest wytworem własnym jakiegoś formowanego Ja, lecz czymś danym z zewnątrz przez bliżej nieokreśloną, formującą siłę. W ten sposób docieramy do nieprzeczuwanego wcześniej wniosku, że epitety „przyjmowana” oraz „otrzymana” mogą wyznaczyć dwa przeciwległe bieguny znaczenia: z jednej strony forma wytworzona przez człowieka, z drugiej strony forma człowiekowi nadana.

Można powiedzieć, że proponowany tu tryb czytania przed-tekstu popada w pedanterię czy hipertroficzną dokładność, że „więcej powagi przypisuje słowom niż słowa mogą unieść bez śmieszności”. Rozumiem taką obiekcję – jednakże jej nie podzielam. Semantyczne dystynkcje między słowami najwyraźniej uznał za istotne sam Miłosz, skoro tak długo i intensywnie je studiował – to po pierwsze. A po drugie, co przynajmniej równie ważne bądź ważniejsze – nawet mikroskopijne dystynkcje „odchylają” znaczenie wiersza w różnych, często odległych czy nawet przeciwległych kierunkach. W gruncie rzeczy niemal każdy kolejny wariant epitetu wnosi do wiersza odrębną jakość, modyfikuje (a więc: poszerza / zawęża, wzmacnia / osłabia, ewentualnie podmienia) znaczenie determinowane przez warianty sąsiadujące, alternatywne. Czytajmy brulion dalej...

Słowo „pokazana” konkuruje ze słowem „wyglądana” – bowiem „forma” przybierana po długim życiu została już wcześniej unaoczniona, ujawniona albo pozostawała niewidoczna i skryta, wciąż należało wypatrywać jej oczekiwanej manifestacji. Z kolei imiesłów „wysnowana” wprowadza swoistą, sobie właściwą chybotliwość semantyczną i własne odniesienia kulturowe, nieaktywizowane przez żaden inny wariant epitetu. „Przybranie formy z dawna wysnowanej” może oznaczać, że ktoś wywiódł z siebie, ze swego wnętrza pewną zewnętrzną postać, kształt, formę na podobieństwo owada, który owija wokół siebie kokon<sup>10</sup>. Ale też – i będzie to ewentualność znaczeniowa równie silna lub równie słaba – „forma” może być „wysnowana” przez inną

10 Przypomina się w tym miejscu (skojarzenie przy Miłoszu łatwe do wywołania) Mickiewiczowskie „Snuć miłość, jak jedwabnik nic wnętrzem swym snuje” – tutaj, w lirykach lozańskich, mowa właśnie o „wysnowaniu” z siebie czegoś organicznie związanego z Ja, z podmiotem, który się uzewnętrznia. Obraz pająka snującego z siebie nici powraca na różne sposoby w wyobraźni dwudziestowiecznych teoretyków literatury, służąc za owadzią metaforę aktu pisania (por. R. Barthes *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 92; N.K. Miller *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, przeł. K. Kłosińska, K. Kłosiński, w: *Teorie literatury XX wieku*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007, s. 487-513).

niż człowiek siłę<sup>11</sup>. Wyrażenie „forma z dawna powołana” nie tylko implikuje istnienie takiej „formotwórczej” siły, ale też sugeruje, że nadającym formę i ją kształtującym może być Bóg. Waży tu, rzecz jasna, silne osadzenie słowa „powołanie” w języku teologicznym, chrześcijańskim. Radykalna opozycja zachodzi między epitetami „wyuczana” a „zgadywana”. Pierwsza z zestawionych opcji sugeruje, że „forma” jest czymś znanym i zrozumiałym, czymś, co można opanować, wyćwiczyć; opcja druga nadaje „formie” status rzeczywistości enigmatycznej, której istotę wolno jedynie odgadywać, tak właśnie, jak odgaduje się tajemnicę. Podobny indeks skojarzeniowy ma także epitet „przeczuwanej”. Ale już w dwuwiersiu „Kiedy po długim życiu następuje / Przybranie formy z dawna spiżowanej” mamy do czynienia z odmiennym, swoistym momentem semantycznym. „Spiżowanie” sugeruje, że „forma” przyjęta przez niezidentyfikowanego z imienia bohatera wiersza jest wzniosła, patetyczna, pomnikowa, ma coś wspólnego ze sławą, zwłaszcza sławą pisarza, poety (a to przez wzgląd na możliwe i silne skojarzenie z Horacjańskim toposem „pomnika trwalszego niż ze spiżu”).

Chcę jednakże mocno podkreślić pewne zastrzeżenie: nie ma w tym, co tu piszę, nic z próby odgadywania *intentio auctoris*. W ogóle cały ten brulion – podobnie jak wiersz, który się z niego wyłonił – postrzegam jako maszynkę do zacierania, gubienia intencji autorskiej, która naprawdę wyparowuje (nie całkowicie, zapewne, lecz w znacznej mierze), pozostawiając enigmatyczną rzecz do czytania. Nie wiem zatem, dlaczego Miłosz wprowadził słowo „przyjmowanej” do swego brulionu, nie wiem jak sam rozumiał ów wyraz i jak szacował jego wpływ na semantykę i estetykę szkicowanego wiersza. Sądzę jedynie, że „forma z dawna przyjmowana” może zostać zrozumiana jako „forma wytwarzana przez żyjące ja” – może, ponieważ na taką aktualizację znaczeniową pozwala frazeologia.

Rękopis wiersza *Kiedy po długim życiu* umożliwia zatem obcowanie z wielością i równoczesnością alternatywnych znaczeń, które przytakują sobie nawzajem bądź sobie przeczą, powtarzają się i przeinaczają, zbliżają jedno do drugich, to znów oddalają. Czytanie brulionu polega w tym wypadku na ciągłym operowaniu między centrum i marginesami kartki, ciągłym podstawianiu do wiersza kolejnych wariantów dyskusyjnego epitetu, ciągłym testowaniu ich sensotwórczej wartości i ciągłym doświadczaniu semantycznej labilności całego tekstu, stale przełączanego na (mniej lub bardziej) inny tryb znaczenia.

11 Tu z kolei pojawia się wyobrażenie Mojr, Prządek ludzkiego losu, także obecne w poezji Miłosza, by wspomnieć *passus* z *Traktatu poetyckiego*: „Wszedł. Dwie kobiety plotły nić na drutach. / Jemu zdawało się, że to są Parki. / Zwijając pasmo w stronę drzwi skinęły. Anonimową dłoń podał dyrektor. / Tak Joseph Conrad został kapitanem / Statku na rzece Kongo, bo sążzone”.

Rzecz ciekawa: znajomość brulionu zmieniła w pewnej mierze mój sposób postrzegania utworu finalnego. Nie chcę przez to powiedzieć, że odśloniła mi się jakaś wcześniej nieprzeczuwana ścieżka rozumienia, że coś, co pozostawało ciemne, wyjaśniło się (lub na odwrót). Nie taką zmianę w subiektywnym odbiorze wiersza mam na myśli. Powiedziałbym inaczej: ujawniony tekst finalny widziany przez pryzmat zakrytego przed-tekstu zacząłem odbierać jako – właśnie! – „przybranie formy”, zafiksowanie jednej możliwości znaczeniowej kosztem możliwości innych. Oczywiście, każdy napotkany w druku utwór literacki, każdy wiersz odczytany na karcie tomiku można sobie wyobrazić jako nieruchomą strukturę, efekt zastygnięcia brulionowego wrzenia formy lub – by sięgnąć po inną metaforę – efekt wygaśnięcia, ustania akcji tekstotwórczej. Co innego jednak ogólne przeświadczenie, co innego realne, jednostkowe doświadczenie: odkąd poznałem tę właśnie konkretną historię brulionową, na tekst zamieszczony w tomie *Hymn o perle* patrzę jak na rezultat jednej decyzji, będącej w istocie zatrzymaniem maszynierii pisania, odpowiedzi na proces multiplikowania i różnicowania znaczeń.

Wypowiadam to stwierdzenie w trybie bezstronnego opisu, mając wszelako świadomość, że kryje się za nim pewne wartościowanie. Trudno udawać, nie sposób się wypierać: wiersz *Kiedy po długim życiu* w postaci przed-tekstu jest dla mnie znacznie ciekawszy, bardziej atrakcyjny lekturowo niż w swej postaci finalnej, ogłoszonej drukiem, włączonej do oficjalnego obrazu twórczości. Oczywiście, nie mogę zaprzeczyć, że wybór epitetu „wyglądanej” z kilkunastu dostępnych (zanotowanych) opcji jest realizacją intencji autorskiej, nie mogę zapomnieć, że decyzję w sprawie ostatecznego kształtu swego tekstu podjął prawomocnie i zobowiązująco wielki poeta. Zarazem jednak – nie umiem już myśleć o utworze opublikowanym inaczej niż jak o formie zubożonej. Autor zapewne osiągnął swój cel. Kapryśny czytelnik może jednak oświadczyć, że bardziej od owego celu zainteresował go sam proces osiągania: odraczanie rozstrzygnięcia staje się w tej sytuacji fortunną prolongatą, rozstrzygnięcie zaś zostaje przyjęte jako przerwanie ciekawej gry. Wbrew pozorom taki styl wartościującego odbioru, stawiającego wyżej „szkic” od „dzieła”, ceniący bardziej materiał warsztatowy niż utwór kanoniczny, nie jest wcale postawą wielce ekscentryczną czy dziwaczną, pozbawioną teoretyczno-filozoficznych kontekstów i uzasadnień. Poprzestanę na wskazaniu dwu przykładów.

I tak, z jednej strony swoiste „dowartościowanie” brulionu może się odwołać do myślowych tropów i intuicji wczesnego modernizmu. „Nie chcemy wniosków, chcemy jak najwięcej drogi” – pisał na początku XX wieku Stanisław Lack<sup>12</sup>, posługując się znamieną liczbą mnogą, retorycznym sygnałem

12 S. Lack *Studium Szekspirowego „Hamleta”*, w: tegoż *Wybór pism krytycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 180.

przemawiania w imieniu zbiorowości ludzi współczesnych. Jakoż uprzywilejowanie procesu kosztem rezultatu, „stawania się” kosztem „istnienia” może być traktowane jako tendencja epoki zaznaczająca się w sferze filozofii i estetyki (niewątpliwie ważył tu patronat Bergsona). Warto w tym miejscu przywołać ciekawą obserwację Ewy Miodońskiej-Brookes, dotyczącą wprawdzie obszaru sztuk plastycznych, lecz poddaną znamiennej ekstrapolacji:

Szczególna pozycja, swoisty awans artystyczny studium obrazowego, które łatwo zaobserwować w twórczości Gierymskiego, wskazuje na zjawisko o szerokim zasięgu i dużej wadze dla europejskiej świadomości estetycznej i artystycznej, zjawisko przybierające na sile w drugiej połowie XIX wieku, a zwłaszcza pod jego koniec. Znamionuje je ukształtowanie nowego sposobu pojmowania i wartościowania takich kategorii warsztatu plastycznego jak studium, szkic, rysunek, bozzetto. Najróżniejsze formy przygotowawcze, próbne, tradycyjnie należące do wstępnych prac nad właściwym dziełem, w nowej świadomości estetycznej stają się zapisem, śladem autonomicznych aktów twórczych, są postrzegane i przez twórców i przez odbiorców (znawców, krytyków sztuki i jej miłośników) jako samodzielne dzieła artystyczne, zyskują nawet swoistą przewagę nad dziełem finalnym, jeśli takie w ogóle powstaje. Przysługujące im jakości czysto plastyczne stanowią źródło nowego typu wartości artystycznych i nowej postawy percepcyjnej, przede wszystkim współtwórczej.<sup>13</sup>

Z drugiej strony przeświadczenie o swoistej autonomii, specyficznej wartości przed-tekstu może znaleźć zaplecze i poparcie we wrażliwości późnomodernistycznej czy może, by powiedzieć lepiej: poststrukturalistycznej. W roku 1970 Roland Barthes pisał z zachwytem (a może nawet ekstazą) o czytaniu, którego nie interesuje „obiektywna” (kompozycyjna, gramatyczna *etc.*) struktura tekstu, które ustanawia własne, w najwyższym stopniu arbitralne podziały i segmenty i dzięki temu pozwala „rozwieżdzać tekst”<sup>14</sup>. Trzydzieści lat później, u progu XXI wieku, w dobie „liternetu” karierę robi pojęcie „hipertekstu” pojmowanego jako a-linearna lub raczej multilinearna kompozycja „leksji” spojonych na wiele alternatywnych, konkurencyjnych sposobów<sup>15</sup>. Czy i o ile projekt Barthes’a (i szerzej: poststrukturalistyczna koncepcja tekstu i czytania) stanowi

13 E. Miodońska-Brookes „Hamlet” Szekspira i Wyspiańskiego, w: tejże „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego, Universitas, Kraków 1997, s. 205-206, 223.

14 R. Barthes S/Z, tłum. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, Warszawa 1999.

15 Zob. P. Marecki *Liternet: literatura i Internet*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2002; U. Pawlicka (Polska) *poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Korporacja Ha!art, Kraków 2012.



mniej lub bardziej uświadamianą tradycję najnowszych, sieciowych eksperymentów – pozostaje kwestią dyskusji i negocjacji. Wydaje się jednak, że mamy tu do czynienia z pewną ciągłością – raz jeszcze powtórzę ów termin – wrażliwości poszukującej raczej tego, co „płynne” niż „skryształizowane”, gustującej w ruchomych, swobodnie wymiennych układach bardziej niż w sprecyzowanych strukturach. Właśnie na takie preferencje ma szansę odpowiedzieć rękopis wiersza – poniekąd wbrew swojej naturalnej, służebnej funkcji, pieczołowicie respektowanej przez tradycyjne filologiczne edytorstwo.

Barthes starał się czytać klasyczną nowelę Balzaka, tak aby „wszystko znać bez przerwy i wiele razy, ale bez odesłania do wielkiej, finalnej całości”<sup>16</sup>. Wielbiciele internetowego hipertekstu rozłożyli na system „leksji” i „linków” misterną, szkatułkową kompozycję powieści Potockiego, dobrowolnie skazując się na błądzenie w labiryncie alternatywnych wariantów i kombinacji<sup>17</sup>. Podążając tropem tej (ograniczonej, niepełnej, z pewnością dalekiej) analogii, wolno powiedzieć: klasyczny, bynajmniej nie „aleatoryczny” wiersz czy poemat, odsłonięty w swej brulionowej pre-egzystencji może się objawić jako równoczesność interferujących fraz i znaczeń pozbawionych – to znów cytaty z Barthes’a – „zbytniego strukturalizowania”, „owego strukturalnego dodatku”<sup>18</sup>. O takim, jak myślę, przypadku pisała Zofia Mitosek, przybliżając praktyki francuskich krytyków genetycznych:

Dynamika rękopisów zdaje się odpowiadać nowemu pojmowaniu dzieł: i tych celowo nie zakończonych, i tych, których zakończenie implikuje wiele odbiorów, i wreszcie tych klasycznych, harmonijnych, pełnych, które – jak mistrzowskie opowiadania Flauberta – rozpadają się w analizie rękopisów na przekreślone kartki, strzępki i fragmenty, udowadniając niejako, że tekst finalny-utwór petryfikuje nieskończoną ilość tekstów potencjalnych.<sup>19</sup>

16 R. Barthes *S/Z*, s. 46.

17 Zob. [www.ha.art.pl/rekopis/oo\\_intro.html](http://www.ha.art.pl/rekopis/oo_intro.html) (dostęp: 29.12.2013).

18 R. Barthes *S/Z*, s. 47.

19 Z. Mitosek *Teorie badań literackich*, rozdz. *Krytyka genetyczna*, PWN, Warszawa 2011, s. 457. Warto w tym miejscu wyeksponować niedawny (2012) projekt Wima van Mierlo, badacza brulionów Wordswortha, Joyce’a i Keatsa. Projekt ten zakłada stworzenie interaktywnej witryny internetowej prezentującej rękopisy poetów i pisarzy (wraz z transkrypcjami) – użytkownik witryny mógłby samodzielnie ustalać kolejność wersji brulionowych, konstruując własne, alternatywne struktury przed-tekstu i porządku jego czytania. Lektura wieloetapowego brulionu staje się tu właśnie analityczno-interpretacyjną grą, negocjowaniem i testowaniem zwielokrotnionych możliwości i hipotez; por. W. van Mierlo *Modern manuscripts in the digital age II*, [modernmanuscripts.blogspot.com/2012/06](http://modernmanuscripts.blogspot.com/2012/06) (dostęp: 29.12.2014).

Jeśli jednak stwierdzam, że rękopiśmienna i brulionowa postać wiersza Czesława Miłosza *Kiedy po długim życiu* jest dla mnie ciekawsza niż postać drukowana i finalna, to nie powiadam tego w imię przywiązania do żadnej teorii czy orientacji estetycznej bądź filozoficznej. Spieszę z wyjaśnieniem: nie jest tak, że „przyjemność przed-tekstu” jest dla mnie zawsze większa od „przyjemności tekstu”, nie jest tak, że na utwór opublikowany, ogłoszony drukiem odruchowo już patrzę z żalem, widząc w nim miejsce wygasania językowej energii i dynamiki a wszystkie drukowane wiersze świata chciałbym najchętniej zastąpić przez faksymile rękopisów opatrzone drobniawo mimetycznymi transkrypcjami. Oczywiście nie żywię takiej antyfinalistycznej utopii czy obsesji. Po prostu: w przypadku tego konkretnego wiersza rękopis odraczający moment leksykalnego wyboru ciekawi mnie bardziej niż utwór drukowany. Przejście od przed-tekstu do tekstu i tak nie doprowadza tu do wzmocnienia klarowności przesłania, referencji, wewnętrznej spójności, wiersz przenosi – z notatnika do tomiku, z pracowni do strefy publicznej prezentacji – swą ciemność, nieprzejrzystość. Traci natomiast swą dynamikę: w postaci finalnej nie możemy już krążyć między zakończeniem drugiej linijki a kolejnymi wersjami epitetu, śledząc mikrozmiany, przesunięcia czy odchylenia znaczeń.

Spoglądam raz jeszcze na manuskrypt wiersza *Kiedy po długim życiu*. I widzę, jak na scenie rękopisu odgrywa się spektakl rozgwieżdżenia tekstu. Ta kartka zapisana, wedle własnego świadectwa, w lutym 1976 roku, pokryta kilkoma rodzajami atramentu oraz grafitem ołówka, ta kartka wieki tu będzie – nie płakała (jak sławna kartka Słowackiego), ale rozpraszała znaczenie, multiplikując i różnicując sensy krążące wokół tematu utrwalenia / znikania, życia / śmierci, osobowości / depersonalizacji, istnienia / anihilacji. Oczywiście, czynić to będzie nie sama, nie o własnych tylko siłach, lecz we współpracy z nieżyjącym już autorem (który ją pozostawił w takim, nie innym stanie) i żyjącym jeszcze czytelnikiem (któremu, szczęśliwie, udało się ją podejrzeć).

### 3.

O tym, że Miłoszowski brulion może stać się autonomicznym, głównym i po prostu niezmiernie ciekawym przedmiotem namysłu, świadczy najlepiej mikro-studium Bożeny Shallcross *Poeta i sygnatury*, ogłoszone przed dwoma laty na łamach „Tekstów Drugich”. W artykule tym znalazła się nader pomysłowa, intrygująca i teoretycznie wyrafinowana analiza praktyki „rysopisania”, a więc współobecności na scenie rękopisu autorskiego pisma oraz rysunku przyjmującego postać licznych, miniaturowych „kwiatków”, „gwiazdek”, geometrycznych figur. Grafia brulionu – ujrzana i opisana przez Shallcross – okazała

się swoistą teatralizacją słabej („śladowej” czy też „widmowej”; jak podkreśla badaczka) obecności autora:

cały ten rozsypany czasem po rękopisach najpiękniejszych jego [Miłosa – przyp. M.A.] wierszy drobiazg odsłania treść psychiczną, dającą się określić jako przemienność skupienia na właśnie trwającym pisaniu oraz na przecuciu czy oczekiwaniu na mający nadejść moment pisania. Wizualne notacje mają przybliżyć taki moment i wzmocnić słabnącą wolę pisania, odnowić twórczą energię z każdym nowym znakiem zostawionym na papierze. Toteż rysunki poety są czymś innym niż przerwą w pisaniu i wycofaniem się w bezczynność, gdyż opowiadają o trwaniu przy rysopisananiu, przy kartce.<sup>20</sup>

*Notabene*, eksponując „śladowość” i „widmowość” brulionu-świadcstwa, brulionu-reinscenizacji utraconej już obecności autora, Bożena Shallcross daje wyraz współczesnej (rzec można: melancholijnej) wrażliwości i świadomości. Dla dawnych manuskrytologów sprawa była chyba prostsza. Józef Kallenbach, opatrując stosownym słowem wstępnym faksymilowe wydanie kórnickiego autografu III części *Dziadów*, nie wspominał nic o śladach, reszduach, słabej ontologii. Oświadczał natomiast: „Co do mnie, stwierdzić mogę u schyłku życia, że do najdroższych wzruszeń duchowych zaliczam te godziny, które spędziłem na obcowaniu z Poetą w Jego rękopisach”<sup>21</sup>. Ta niededukowana „sakramentalna” formuła opisu doświadczenia hermeneutycznego brzmi dziś już jak wyznanie z innej, dalekiej nie tylko chronologicznie, epoki...

Wracam jednakże do wątku głównego. Przywołany tu artykuł Bożeny Shallcross, skupiający się nie na „tekście”, lecz „przed-tekście” poezji Miłosa, niewątpliwie należy do rzadkości. Istniejąca „literatura miłoszologiczna” – nader obfita, różnorodna, bardzo ciekawa – zajmuje się niemal wyłącznie tekstami opublikowanymi, ukończonymi, tekstami, będącymi rezultatem procesu twórczego. Jest to, co oczywiste, praktyka najzupełniej zrozumiała i logiczna, rzec można, pierwszorzędna. Ale „miłoszologia” szuka dziś nowych bodźców. Wydaje się, że jedną z dostępnych szans czy okazji jest dla niej właśnie intensyfikacja studiów archiwalnych. Na możliwość tę zwracała niedawno uwagę Ewa Kołodziejczyk:

trudno powiedzieć, że jesteśmy „po Miłoszu”, zanim poznamy całość jego spuścizny. Spora jej część pozostaje w rękopisach albo w zapomnianych

20 B. Shallcross *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 2011 nr 5, s. 59-60.

21 J. Kallenbach *Od wydawcy*, w: *Dziadów część III. W podobieźniu autografu Adama Mickiewicza wydał Józef Kallenbach*, PAU, Kraków 1925, s. VII.

publikacjach, które wciąż są poza sferą zainteresowań czytelników, literaturoznawców i pisarzy. Z tego wynika brak odczytań lub niedoczytanie szeregu kontekstów Miłoszowskiego dzieła.<sup>22</sup>

Przytoczona diagnoza kładzie raczej nacisk na nieznanne, nieopublikowane utwory noblisty. Można się jednak pokusić o nieco inne jeszcze określenie literaturoznawczego pożytku płynącego z badania archiwów Miłosza. Zadaniem możliwym do sformułowania i realizowania jest, jak myślę, ujęcie Miłoszowskiej poezji nie w kategoriach wytworu finalnego, lecz procesu wytwarzania.

Zainteresowanie brulionowymi transformacjami form i sensów coraz wyraźniej zdaje się zaznaczać na gruncie polskiego literaturoznawstwa. Jako egzemplifikacje tej tendencji przywołać można propozycje Stanisława Jaworskiego, Olgi Dawidowicz-Chymkowskiej, Wojciecha Kruszewskiego czy Zbigniewa Władysława Solskiego – by poprzestać tylko na przykładach najnowszych<sup>23</sup>. Cechą wspólną tych (skądinąd różnych, niesprowadzalnych do wspólnego metodologicznego mianownika) ujęć jest skupienie na przed-tekstowej historii wybranych utworów poetyckich, prozatorskich bądź dramatycznych (najczęściej, co oczywiście nie jest dziełem przypadku, są to utwory Różewicza, autora, który od lat już uprawia swoistą „auto-krytykę genetyczną”).

Nowa książka „miłoszologiczna” – książka, jakiej jeszcze nie ma, książka, jaką potrafię sobie wyobrazić – przedstawiałaby poezję (a może szerzej: twórczość) Miłosza „od strony” archiwum, brulionów, przed-tekstów. W centrum uwagi znalazłaby się tym samym przygoda tworzącego umysłu, przygoda „ciała, które pisze” – uchwytana przez analizę materialnych śladów pozostawionych na kartach brulionów. Oryginalność, metodologiczna nowość tej monografii *in spe* mogłaby polegać na próbie zarysowania perspektywy szerszej, wykraczającej poza studia nad pojedynczymi utworami, dążącej do całościowego ujęcia fenomenu pisania jednego, wybranego autora.

Jak ta – przynajmniej, wciąż jeszcze mgliście zarysowana – monografia wieoletniego i wielowątkowego procesu tekstotwórczego miałyby wyglądać

22 E. Kołodziejczyk *Po, czyli przed. Miłoszowskie tematy do odstąpienia. Uwagi o miłoszologii po roku 2004*, w: *Po Miłoszu*, s. 309.

23 S. Jaworski *Skreślenia – gry tekstowe Tadeusza Różewicza*, w: *Przekraczanie granic. O twórczości Tadeusza Różewicza*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Universitas, Kraków 2007; O. Dawidowicz-Chymkowska *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2007; W. Kruszewski *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2010; Z. W. Solski *Fizyka Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole 2011.

w szczegółach? Kreślenie dokładniejszego projektu studium jest już zadaniem na inną okazję i inne wystąpienie. Zamiar mojego artykułu był skromniejszy, można go zrekapitulować w dwu punktach. Po pierwsze: chciałem zasygnalizować samą, najogólniej sformułowaną intencję badawczą. Po drugie: próbowałem przetestować taki model dyskursu literaturoznawczego, który opisywałby nie tyle „dzieło” autora *Sensu i Ze szkoda*, ile raczej jego „działanie”, nie tyle rezultat, ile proces jego ustanawiania<sup>24</sup>.

## Abstract

---

**Mateusz Antoniuk**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (KRAKÓW)

*Assuming long awaited (reached for / promised / unraveled...).* Czesław Miłosz's notebook – an attempted reading

The article deals with rarely discussed poem by Czesław Miłosz *Kiedy po długim życiu* (*When after long life*), published in *Hymn o perle* (*Hymn on Pearl*). The published version of the poem is juxtaposed with the pre-text, a manuscript version. An attempted hermeneutics of the poet's notebook aims at identifying a hypothetic order of the poet's activities, grasping the specificity of this particular writerly process as well as expressing the experience of reading a poem in its pre-textual phase. This case study becomes a basis for theoretical discussion. The article announces the author's book on Miłosz's poetry.

---

24 Obszerniejsza wersja prezentowanego artykułu zostanie przedstawiona jako rozdział przygotowywanej książki poświęconej czytaniu poezji Czesława Miłosza.