

# **Pracownia pisarska – o brulionach Zbigniewa Herberta**

Francesca Fornari

---

## Pracownia pisarska – o brulionach Zbigniewa Herberta

---

Francesca Fornari

---

*Maintenant, voyons la coulisse, l'atelier, le laboratoire,  
le mécanisme intérieur.<sup>1</sup>*

Charles Baudelaire

**W** wywiadzie udzielonym w 1996 roku, wypowiadając się na temat pisania i losów własnych tekstów, kiedy zostały już ukończone, Zbigniew Herbert określił pracę pisarza jako „przygodę z nieskończonością”. Wobec tej nieskończoności czasowej – Herbert cytuje Norwida i „korektorkę wieczną” – pisanie jest aktem „samobójczym”, gdyż przyszłość może całą tę twórczość kiedyś odrzucić, a to, co było sukcesem, zostanie „zapomniane”. Poeta deklaruje więc, że jego rola kończy się na tym, „że [przynosi] czytelny maszynopis wydawcy i z ręką na sercu [może] powiedzieć: «Nic lepszego nie udało mi się wymyślić»”. Zaczyna się wtedy historia odbioru dzieła, nad którą autor nie panuje, i „książki zaczynają żyć własnym bytem”. Poeta dodał też, że kiedy później ktoś prawi

---

**Francesca Fornari** – pracownik naukowy, wykładowca literatury polskiej na Uniwersytecie Ca'Foscari-Venezia. Jest autorką monografii o poezji Józefa Czechowicza *Architettura dell'immaginazione* (2010), artykułów i esejów o polskiej poezji XX wieku. Tłumaczyła m.in. wiersze Krynickiego, Julii Hartwig, Herberta. Pracuje nad książką *Przygoda z nieskończonością. O brulionach Herberta*.

---

1 Przedmowa Ch. Baudelaire'a do E.A. Poe *La genèse d'un poème*, w: *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Ch. Baudelaire, éd. M. Lévy frères, Paris 1871.

mu komplementy, to ma on wrażenie, jakby słyszał o dobrej znajomej czy przyjacielu, bo „to już mnie nie dotyczy, to już nie jest moje”<sup>2</sup>.

„To już nie jest moje”, a przedtem było – nie można lepiej określić afektywnego, wyjątkowego związku autora ze swoimi brulionami, tzn. z własnym przed-tekstem, z notatkami, z kartkami, z materialnym nośnikiem pisania, na którym zapisuje magmatyczny materiał językowy i myślowy, w brulionach jeszcze na wolności, w stanie potencjalnym, we władaniu swojego autora.

O materialnych produktach sztuki pisarskiej Herbert wyrażał się dość negatywnie, to, co definiował „pośrednią działalnością artystyczną”, „czernieniem papieru”, produkuje „obiekt”, który „jako rzecz” jest „nikła”, ponieważ po prostu „zapisany papier to coś brzydkiego”<sup>3</sup>. Te „brzydkie papiery”, na szczęście, Herbert przechowywał, porządkował, trzymał w teczkach, woził ze sobą<sup>4</sup>.

Przygoda z nieskończonością jest trafnym określeniem pracy pisarza nad swoimi brulionami, które uczestniczą – podkreślają to francuscy badacze genetyczni – w czasowości innej niż zamknięta struktura tekstu ostatecznego. Czasowość wewnętrzna kartki brulionu jest otwarta na rozwój, na liczne kombinatoryczne językowe aranżacje pisarza, który nad tymi białymi kartkami panuje<sup>5</sup>. Na stronach rękopisów inscenizuje się „teatr możliwości”, które

2 *Humanistyka to przygoda. Rozmawia Monika Muskała*, „Notatnik Teatralny” 1996 nr 11, s. 122-131 [rozmowa przeprowadzona w Warszawie 23 kwietnia 1994 roku], w: *Herbert nieznany. Rozmowy*, Fundacja Zeszytów Literackich, Warszawa 2008, s. 220. Zob. też wywiad z Markiem Sołtysikiem *Światło na murze*, „Czas Krakowski” 1994 nr 260, s. 7, w: *Herbert nieznany*, s. 118. Lebrave, analizując właściwości brulionów, podkreśla, że pisarze często mają podobną opinię na temat zmiany statusu własnych tekstów, kiedy przechodzą z brulionu do maszynopisu: „Certains disent même qu'ils voient leur texte comme si c'était le texte d'un autre” [niektórzy mówią nawet, że widzą własny tekst jak tekst kogoś innego], w: J.-L. Lebrave *Lecture et analyse des brouillons*, „Langages” 1983 no. 69, s. 11-23, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187203>, (26.10.2007).

3 Z. Herbert *Labirynt nad morzem. Rozmawia Andrzej Babuchowski*, zapis rozmowy przygotowanej dla Polskiego Radia w Katowicach i emitowanej jesienią 1971 roku, w: *Herbert nieznany*, s. 29; *Niewyczerpany ogród*, rozmawia Marek Zagańczyk, „Tygodnik Powszechny” 23 sierpnia 1998 nr 34, s. 9, w: *Herbert nieznany*, s. 205; *Za nami przepaść historii. Rozmowa Zbigniewa Taranienki*, „Argumenty” 28 listopada 1971 nr 48, s. 1, 6, 11, w: *Herbert nieznany*, s. 36.

4 Zob. wspomnienie Barbary Toruńczyk *Bez tytułu, czyli Zapiski redaktora*, w: *Upór i trwanie. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2000, s. 97.

5 Zob. J. Levallant *Postface. D'une logique l'autre*, w: *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. En hommage à Luois Hay, textes réunis par Almuth Grésillon et Michaël Werner*, Lettres Modernes, Minard, Paris 1985, s. XX.

pracują razem w sprzecznościach, w zaprzeczeniach, w chwilowych konstrukcjach sensu. I w tej przestrzeni pisarz jest *homo nudus*, nagim człowiekiem stającym przed językiem i przed samym sobą<sup>6</sup>.

Oporne, tajemnicze, obce przedmioty – bruliony Herberta czasem są jak pola bitwy, a czasem to starannie zapisane kartki. Rękopisy są przestrzeniami intymności i wolności pisarza, pokazują nam scenę retoryki, pola odrzuconych możliwości, drogi niewykorzystane, ślepe uliczki, są śladem procesu powstawania tekstu. Dzisiaj lektura brulionów pozwala zajrzeć do kuchni Herberta, do jego oficyny twórczej.

Co nam mówią rękopisy? Jaki dialog prowadzą kruche kartki notatników pisarza z drukowaną, ostateczną wersją tekstu? Jaki pożytek mamy z tej osobliwej, zakazanej, bo za życia autora na pewno niedozwolonej, lektury? Jak zrekonstruować genezę tekstu? Badając możliwości odpowiedzi na te i inne pytania, będą odnosić się do prac teoretycznych i metodologicznych badaczy pracujących w ramach paryskiej grupy Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM). Prace należących do niej genetyków (Debray-Genette, Hay, Ferrer, De Biasi, Grésillon) obfitują w cenne sugestie teoretyczne i metodologiczne dla tego, kto zbliża się do tych osobliwych, „brzydkich” przedmiotów, jakimi są rękopisy. Dla genetycznych badaczy bruliony są tekstami otwartymi natury heterogenicznej, w pracy nad ich opracowaniem trzeba brać pod uwagę ich aspekt materialny – papier, atrament – a także ich stronę wizualną – dopiski, skreślenia, tajemnicze znaki i rysunki kreślone przez pisarzy. Brulion przedstawia przede wszystkim dynamiczną materię językową, w każdej chwili na nowo zmienianą, aż do momentu, gdy pisarz zdecyduje się na ostatni krok, na zamknięcie tekstu<sup>7</sup>. Próba rozszyfrowania i odtworzenia

---

6 Zob. J. Levaillant *Postface...*, s. XIX; J. Neefs *L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits)*, w: *Énonciation et parti pris*. Actes du colloque de l'Université d'Anvers, février 1990 no. 5, 6, 7, éd. W. De Mulder, F. Schuerewegen, L. Tasmowski, Rodopi, Amsterdam 1992, s. 283-291, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172935> (28.06. 2007).

7 Zob. J.-L. Lebrave, A. Grésillon *Linguistique et génétique des textes: un décalogue*, w: *Le français moderne, numéro spécial: «Tendances actuelles de la linguistique française»*, CILF, Paris 2008, s. 37-49, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384099> (16.02.2009).

O teorii i metodzie genetycznej zob. zwłaszcza: A. Grésillon *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, Paris 2008; P.-M. De Biasi *Génétique des textes*, coll. «Biblis», CNRS, Paris 2001. W Polsce zob. zbiór esejów *ECRITURE/PISANIE. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*, Warszawa, październik 1992, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Wydawnictwo DIG, Warszawa 1995, a zwłaszcza wstęp Zofii Mitosek (s. 1-9). Mitosek przedstawiła teorię i metodologię genetyczną także w rozdziale *Krytyka genetyczna*, w: *Teorie badań literackich*, PWN, Warszawa 1995, s. 364-382. Prace, które odwołują się do teorii i metodologii badaczy genetycznych

śladów procesu twórczego ożywia na nowo lekturę i interpretację tekstów w wersji ostatecznej. Krytyka genetyczna – pisze De Biasi – wzbogaca tekst ostateczny o nowy wymiar: czwarty wymiar czasu ludzkiego, w którym sens odzyskuje swoją historię<sup>8</sup>.

## Archiwum Zbigniewa Herberta

*... rzecz wygląda prozaicznie. Trzeba mieć papier, ołówki,  
czujną wrażliwość na to, co się wokół nas dzieje, i dużo,  
bardzo dużo czytać.*<sup>9</sup>

Mieszczące się w Pałacu Rzeczypospolitej Archiwum Zbigniewa Herberta, w którym przechowywane są notatniki, szkicowniki, teczki z brulionami wierszy, eseje, fotografie, korespondencje, zajmuje około 18 metrów kwadratowych<sup>10</sup>. Sucha informacja – 18 metrów kwadratowych – mówi nam, że jest to na pewno archiwum średniej wielkości, ale na tych 18 metrach kwadratowych mieści się cały świat twórczy Zbigniewa Herberta, kartki notatników i brulionów otwierają nam nowe drzwi prowadzące do wewnętrznego laboratorium poety<sup>11</sup>.

---

w Polsce: O. Dawidowicz-Chymkowska *Przez kreślenie do kreacji. Analiza procesu twórczego zapisanego w brulionach dzieł literackich*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008; P. Rodak *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2011.

- 8 P.-M. De Biasi *Génétiq̄ue des textes*, s. 184. Zob. także I. Fenoglio *Écriture en acte et genèse de l'énonciation*, w: *Littérature et linguistique: diachronie/synchronie*, éd. D. Lagorgette, M. Ligne-reux, Presses Universitaires de Savoie, s. 54-61, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13955> (17.10.2006).
- 9 *Zbigniew Herbert. Rozmawia Zuzanna Jastrzębska*, „Filipinka” 2 kwietnia 1972 nr 7, s. 4, w: *Herbert nieznanym*, s. 52. *Humanistyka to przygoda*. Rozmawia Monika Muskała, „Notatnik Teatralny” 1996 nr 11, s. 122-131, w: *Herbert nieznanym*, s. 210, 216.
- 10 Zawdzięczam tę informację Panu Henrykowi Citko, kierownikowi Zakładu Rękopisów Biblioteki Narodowej, któremu dziękuję za uprzejmość i życzliwość; dziękuję również Paniom i Panom pracującym w Czytelnii Zbiorów Specjalnych Biblioteki Narodowej za stworzenie mi optymalnych warunków do prowadzenia badań.
- 11 O materiałach dostępnych w Archiwum i o zasadach porządkowania spuścizny Herberta zob. Henryk Citko *Wstęp*, w: *Archiwum Zbigniewa Herberta. Inwentarz*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2008, s. 7-9. Zob. też *Herbert. Studia i dokumenty*, zebrał i podał do druku P. Kłoczowski, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Warszawa 2008; Zbigniew Herbert *Utwory rozproszone (Reko-*

Do czego można porównać archiwum Herberta? Do mgławicy tekstowej? Do tajemniczej układanki, której części komponują się w dziwne, hibrydyczne formy? Te kartki nie podlegają już władzy swojego autora, ale zawierają przejmujące ślady materialne jego fizycznej obecności, które w drukowanym tekście zniknęły.

Grésillon, autor podręcznika do krytyki genetycznej – *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques* – dobrze opisał wrażenia, które może mieć badacz brulionów w archiwum „swojego” autora. Rękopisy są przedmiotami o wielu twarzach: są to przedmioty muzealne, przedmioty epistemologicznych i finansowych spekulacji, przedmioty pasji i wiedzy, przedmioty-fetysze. Dotykając oryginału rękopisu – pisze Grésillon – można czuć drżenie ręki, wibracje ciała. Rękopis nosi ślady, trzyma przy życiu, odsłania sferę intymną. Badacz znajdujący się po raz pierwszy przed rękopisem literackim widzi „dramat nieistniejącego ciała i żyjącego rękopisu”. Pierwszą rzeczą, którą robimy w archiwum, jest ręczne odpisanie, transkrypcja tekstu brulionowego. Działanie to ma niepokojący efekt: moja ręka powtarza ślad oryginału, i w tym złudzeniu ciała z ciałem, zlanu się pism – pisma poety i przepisującego badacza – zaczyna się rozumieć coś, z tego co jest napisane<sup>12</sup>. Philippe Lejeune, odpowiadając na pytanie, „czemu [stał] się badaczem genetykiem?”, odpowiada o doznaniu ciekawości fetyszysty, o wrażeniu wtajemniczenia i możliwości oglądania „pierwotnej sceny” literatury<sup>13</sup>.

Czytając zdania zapisane przez Herberta na greckich promach, w pokojach hotelowych, w warszawskim mieszkaniu, niewątpliwie można doznać osobliwego poczucia bliskości z pisarzem, a dla mnie efektem długiego obcowania z brulionami było przede wszystkim doświadczenie dotkliwego niedosytu przed uporządkowanym, czystym tekstem drukowanym. Notatniki, w których Herbert zapisywał swoje myśli czy redagował wiersze, są także diariuszem lektur poety i oddają obraz osobowości obdarzonej wielką pasją i ciekawością intelektualną. Poeta dobrze określił siebie, kiedy zadeklarował:

---

nesans), oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2010; *Wiersz Herberta in statu nascendi. O czytaniu rękopisów poety*, Marka Antoniuka, w: *Herbert (nie)oswojony*, red. W. Browarny, J. Orska, A. Poprawa, Ossolineum, Wrocław 2008.

12 A. Grésillon *La mise en œuvre...*, s. 35-26.

13 Ph. Lejeune *Genèses du «je»*, w: *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli / Les sentiers de la création. Traces trajectoires modèles*, éd. M.T. Giaveri, A. Grésillon, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia 1994, s. 91.

„jestem pożeraczem książek”<sup>14</sup>, a notatniki świadczą o ogromnym zakresie jego zainteresowań. Sferą zachwycających doświadczeń, jasną stroną egzystencji musiał być dla Herberta świat lektur, interesującego się badaniami Jane Goodall i wirusami, zapisywał refreny piosenki pop i fragmenty Borge-sa, pasjonował się labiryntami i tajemniczym losem włoskiego fizyka Ettore Majorany.

### **Pożegnanie i Polinezyjska Pieśń**

Rękopisy, bruliony i notatniki są „kopalnią informacji”, która skłania do podjęcia problematyki intertekstualności. Na kartkach notatników Herbert zapisywał fragmenty przeczytanych tekstów, zapisywał całe strony lub jedno zdanie, czasem nie notując źródła cytatu, który może okazać się cennym tropem i rozświetlać palimpsestowy wymiar dzieła. Na stronach notatników literatura spotyka się z biografią poety, a zużyte fragmenty tradycji stają się ponownie literaturą, wchodząc do tekstu Herberta.

Cenne sugestie teoretyczne daje perspektywa badawcza francuskich krytyków genetycznych, którzy zastanawiają się nad relacjami między aktem pisania i materiałem tradycji już istniejącym. Między „krytyką źródeł” i „intertekstualnością” genetycy zdefiniowali własny dynamiczny punkt widzenia na zjawisko, które de Biasi określa jako pojmanie i zawłaszczenie tego, co już napisane<sup>15</sup>. Na kartach rękopisów pisarza pobrzmiwa echo świata i literatury, a genetyk chce badać nie tyle źródła, ile pokazać ich drogi i sposoby ich przekształceń<sup>16</sup>.

W Archiwum Zbigniewa Herberta można na żywo doświadczyć „dynamiczności” intertekstualnych nawiązań, które są wpisane w notatniki i zeszyty oraz rozsiane między ich stronami. Nie rostrzygniemy tajemnic narodzin tekstu, nie wyjaśnimy dróg twórczości, możliwe, że nie wyjdziemy też z terytoriów wyobraźni, ale możemy czujnie czytać bruliony, śledząc

14 W: *Sztuka empatii*, rozmowa Renaty Gorczyńskiej, pierwodruk R. Gorczyńska *Portrety paryskie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 171-194. w: *Herbert nieznan*, s. 167; w wywiadzie z Markiem Sołtysikiem, *Światło na murze*, pierwodruk fragmentów „Czas Krakowski” 1994 nr 260, s. 7, w: *Herbert nieznan*, s. 115.

15 P.-M. De Biasi *Génétiqque des textes...*, s. 190.

16 L. Hay *Lire et écrire*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=65676> (21.02.2007). Zob. też D. Ferrer *Quelques remarques sur le couple intertextualité-génèse*, w: *La création en acte. Devenir de la critique génétique*, dir. P. Gifford, M. Schmid, Rodopi, Faux Titre, Amsterdam—New York 2007, s. 205-216, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049> (15.01.2009).

proces powstawania dzieła, proces, w którym zawsze, w mniejszym lub większym stopniu, następuje „fagocytoza” tekstów tradycji<sup>17</sup>. Okaze się wtedy, że można odczytać wiersz *Pożegnanie z Elegii na odejście* także jako Herbertowskie nawiązanie do dawnej polinezyjskiej pieśni żałobnej.

W Notatniku z lat 80. (z 1983 albo 1986 roku, f 15 r) moją uwagę zwróciły dwa zdania zanotowane przez Herberta:

Chwila nadeszła, musimy się pożegnać  
Nasze ciało jest okryte szatami żałobnymi i kwiatami  
Pieśń żałobna z powodu śmierci Wery... (Polinezja)

Herbert zapisał numer strony i tytuł książki, która jest źródłem cytatu: „księga labiryntu”. Pierwsze zdanie brzmi prawie jak początek wiersza *Pożegnanie*, co skłania, oczywiście, do zgłębienia sprawy. Książka, którą Herbert przeczytał, została wydana w Polsce w roku 1982 i musiała zaciekawić poetę ze względu na temat labiryntu, który w wierszu *Głowa z Elegii na odejście* służy do wyrażenia silnego niepokoju egzystencjalnego i dwoistości natury ludzkiej pod postacią Tezeusza związanego na zawsze z Minotaurem. Książka ukazała się po raz pierwszy we Włoszech w 1967 roku, w 1984 roku wyszło jej drugie wydanie, z przedmową Umberto Eco, a jej autorem jest Paolo Santarcangeli, profesor literatury węgierskiej<sup>18</sup>. Pierwsze wydanie tego studium na temat labiryntu w mitach i w sztuce nie miało szerszego rozgłosu w latach 60., bo wtedy, według Eco, pojęcie labiryntu nie było popularne, gdyż w mocnym ideale nauki, która miała zrekonstruować uporządkowaną formę świata i społeczności, nie było miejsca na pojęcie błędu, które zawsze towarzyszy refleksjom nad labiryntem. Natomiast Santarcangeli w swojej książce pokazuje nam modele przestrzeni, w której żyjemy od zawsze, bo „myślenie labiryntowe” jest nam wrodzone, a z nim właśnie „upodobanie do błędu”<sup>19</sup>. Santarcangeli określa labirynt jako pojęcie-drogowskaz, za pomocą którego człowiek przedstawiał od zarania dziejów swój

17 Zob. R. Debray Genette *Génétiqve et poétique: le cas Flaubert*, w: *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris 1979, s. 21-67, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187284> (29.10.2007).

18 P. Santarcangeli *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*, pref. Umberto Eco, Sperling and Kupfer Editori, Milano 2000 [1 wyd. Vallecchi, Firenze 1967]. Tłumaczenie polskie: *Księga labiryntu*, przeł. I. Bukowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982.

19 U. Eco, w: *Il libro dei labirinti...*, s. XIV.



rzeczywisty los, bo droga prosta i krótka jest tylko marzeniem, które się nie urzeczywistni<sup>20</sup>.

Zdania, które Herbert zapisał w notatniku, pochodzą z polinezyjskiej *Pieśni żałobnej z powodu śmierci Very, brata naczelnika Mangaia*. Santarcangeli podaje tekst w dodatku do rozdziału VI, motywując wybór tej właśnie pieśni żałobnej spośród „tysięcy” jej „głębokim sensem i walorami poetyckimi”. Pieśni żałobne wszystkich czasów, pisze autor eseju, mówią o potrzebie człowieka „przyrzeczenia samemu sobie nieśmiertelności”, ponieważ „w sumie labiryntowa droga śmierci jest *zawsze* drogą życia, odrodzenia”. Labiryntowa droga człowieka jest także ziemską drogą w labiryncie swojej duszy „niedojrzałej”; „wśród zagmatwań, zakrętów, sytuacji bez wyjścia”<sup>21</sup>.

W archiwum Zbigniewa Herberta, w teczce *Elegii na odejście* z lat 1980-1990, przechowywane są dwa maszynopisy i dwie wersje brulionowe wiersza, na których skupię się w swoich rozważaniach. Nie przedstawię szczegółowej analizy genetycznej brulionów ani zmian zachodzących w strukturze wiersza podczas procesu pisania, moja analiza będzie selektywna i będzie dotyczyć tylko śladów lektury *Pieśni polinezyjskiej*. W obydwu brulionach duża część wersów podlegała minimalnym zmianom, tak że wersja rękopiśmienna niewiele różni się od wersji ostatecznej. Natomiast wers 12 podlega znaczącej dla nas modyfikacji, dotyczącej statusu emocjonalnego podmiotu. We wcześniejszym brulionie (f 56 r) pierwsze wyrazy wersu zostaną skreślone, po zapisaniu zdania, podczas lektury wiersza:

|jestem spokojny| to znaczy wyzbyty złudzeń

W późniejszym brulionie (f 55 r), być może wspominając lekturę polinezyjskiej pieśni, Herbert zmieni przymiotnik, a nastrój zmieni się ze spokojnego na poczucie gorzkiej szczęśliwości:

jestem szczęśliwy to znaczy wyzbyty złudzeń

Incipit wiersza – „chwila nadeszła trzeba się pożegnać” – i powtarzając się w finale wezwanie do pożegnania, razem z konstatacją dotyczącą ciała w ostatnim wersie – „nasze ciała przybrały kolor ziemi” – odsyłają nas do

20 P. Santarcangeli *Il libro dei labirinti...*, s. 304.

21 P. Santarcangeli *Księga labiryntu*, s. 194.

notatki sporządzonej przez Herberta, kiedy czytał on *Księżę labiryntu*. Polinezyjski tekst cytowany przez Santarcangeli opowiada historię, jak duch zmarłego Very „prowadzi inne dusze wokół wyspy, by potem zabrać je ze sobą po drugiej stronie morza na tamten brzeg”<sup>22</sup>. Niby rytualna formuła, zdania zanotowane przez Herberta powtarzane są pięć razy przez wykonawców pieśni żałobnej, Chór i Głos, z drobnymi zmianami:

Głos: Oto nadeszła chwila. Musimy się pożegnać!

Chór: Nasze ciało jest okryte szatami żałobnymi i kwiatami.

[...]

Głos: Nadeszła chwila. Musimy się pożegnać!

Chór: Nasze ciało jest okryte szatami żałobnymi i kwiatami.<sup>23</sup>

Można teraz ułożyć nuty intertekstualnej „symfonii dokumentalnej”<sup>24</sup>, nuty współbrzmiające w obu tekstach, te które najbardziej przemówiły do wyobraźni Herberta. Pejzaż, w którym odbywa się polinezyjska wędrówka dusz, to skały i morze, gdzie dusze czekają na wiatr, by płynąć „po drugiej stronie, na tamten brzeg”, na który się przechodzi „tylko poprzez głęboki grobowiec”, a „drugi wysoki brzeg”, na który patrzy podmiot Herberta, jest brzegiem „stromo spadającym w dół”, i objawia „to co miało być wyznane”. „Okno” chóru i Very w *Pieśni* „ogłąda inną stronę świata”, tak jak podmiot Herberta „widzi dokładnie” ziemski brzeg i drugi brzeg. Chór namawia Verę, by spojrzeć na „słońce, które zachodzi”, a podmiot Herberta widzi z okna „wspaniałe zachody”. Las pandanowy, przez który przechodzą bohaterowie, zamieszkiwany jest przez „bezcieleśne dusze” żyjące w „wiecznej radości”, las Herberta jest „opłakujący”, jakby współczujący. Przejście od pierwszej osoby liczby pojedynczej – „jestem spokojny” – do podmiotu zbiorowego – „nasze ciała” – jest może nieświadomym nawiązaniem do struktury pieśni polinezyjskiej, gdzie chór dusz jest jednym z bohaterów. Chór życzy Verze: „bądź szczęśliwy”, a podmiot Herberta, który jest tylko „spokojny” w pierwszym brulionie, w wersji ostatecznej wiersza określi siebie już także jako „szczęśliwego” przed nieuchronną wyprawą na drugi brzeg.

22 Tamże, s. 236.

23 Tamże, s. 236, 237.

24 Zob. R. Debray-Genette, w: P.-M. De Biasi *Génétiqque des textes...*, s. 190-191.

Zestawiając oba te teksty, wzbogacamy sens wiersza, pozwalamy na subtywne eksploracje, przede wszystkim poruszamy pamięć archiwalną, reaktywujemy, choćby ułomnie i hipotecznie, konkretną, ukrytą w chwilach powstania, pamięć genezy *Pożegnania*, wiersza bardzo osobistego, ale i mocno związanego ze światem lektur Herberta.

## O skreśleniach

*Naprzód się rączką pisze, potem drugi raz się przepisuje wyraźniej,  
potem jeden raz na maszynie – i tak  
do pięciu-siedmiu razy sztuka.<sup>25</sup>*

Elementem kluczowym w odczytaniu i interpretacji brulionów są skreślenia – zjawiska prowadzące do samego serca genezy, kluczowe miejsca w konkretnej dynamice pisania i w rozwoju tekstu. Oczywiście nie wszystkie skreślenia mają tę samą wagę i tę samą siłę oddziaływania na organizm tekstowy, a eliminacja segmentu wiersza w procesie pisania może różnie modyfikować strukturę tekstu.

Skreślenia – pisze Grésillon – są jak „cisza słyszalna”, istnieją podwójnie, ponieważ są brakiem i negacją, ale też dodaniem sensu, są pustką i pełnią, zapomnieniem i pamięcią<sup>26</sup>. Te dźwignie nowych sensów, te „blizny” tekstu, są żywymi śladami pracy nad językiem i walki z nim, a także – przede wszystkim – roztrząsającymi miejscami dialogu pisarza z samym sobą.

Analiza skreśleń mogła by się zdawać żmudna, nudna, ale wcale taka nie jest, i mogą ją wynagrodzić nieoczekiwane odkrycia.

## Substancja i pisanie przeciwko sobie

Zachowane bruliony wiersza *Substancja*, w którym Herbert wprowadza – cytując słowa Barańczaka z *Uciekiniera z Utopii* – „opozycję pomiędzy ludźmi *kochającymi życie*, którzy stanowią większość społeczeństwa,

25 Wywiad z Markiem Sołtysikiem *Światło na murze*, pierwodruk fragmentów „Czas Krakowski” 1994 nr 260, s. 7, w: *Herbert nieznan*, s. 117.

26 Zob. A. Grésillon *Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradiier*, w: *Ratures & Repentirs*, textes réunis par B. Rougé, Publications de l'Université de Pau, s. 49-60, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=13973> (23.10.2006).

a nielicznymi bohaterami oddającymi życie za sprawę<sup>27</sup>, przechowane są w teczce *Hermes, pies i gwiazda*, i w notatniku z 1954 roku. Tekst znajdujący się w notatniku jest wcześniejszy, o czym świadczy jego mniej spójna struktura, liczne poprawki i skreślenia, które Herbert naniósł na jego stronach.

Historia krytycznej interpretacji tego wiersza dotyczy, jak wiadomo, przede wszystkim jego trzech wersów:

giną ci  
którzy kochają bardziej piękne słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich na szczęście niewiele

Zastanawiano się nad zwrotem *na szczęście*, czy należy je odbierać na serio, czy też nie jest to sygnał gorzkiej ironii podmiotu. Według Barańczaka Herbert ukrył tak dyskretnie „poszlaki ironii”, że krytyka nieraz czytała wiersz, upraszczając go, natomiast zwrot jest ironiczny, a z innych wierszy autora wiemy, że nie byłby on w stanie przyjąć za swoją własną zasadę przeżycia za wszelką cenę<sup>28</sup>. Stanisław Stabro pisze, że mamy tu do czynienia z ironią „ambiwalentną, dwuznaczną, ocalającą w tym przypadku przedmiot ironii... ironia autora wewnętrznie ma ocalić i uwznioślić idealizowaną przez niego (i przez poetę) etniczną substancję oraz wskrzesić utopię narodu<sup>29</sup>. Dla Zofii Zarębianki „wiersz nie roztrzyga ostatecznie, co jest tytułową substancją narodu: prosty lud czy wysublimowani *piękni umarli*”<sup>30</sup>.

Otóż we wcześniejszej redakcji *Substancji* możemy odczytać słowo, które zostało skreślone przez poetę w tym kluczowym miejscu, podczas lektury własnego tekstu, i zastąpione przez zwrot *na szczęście*. Jest to korekta graficznie minimalna – obejmuje bowiem tylko dwa zwroty – ale mająca olbrzymie skutki semantyczne. To skreślenie zmieniło los tekstu, otworzyło sens wiersza, wzbogaciło go dwuznacznością i ironią. Ślad poprawki,

27 S. Barańczak *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1994, s. 166.

28 Tamże, s. 166-167.

29 S. Stabro *Poetycka idea narodu w Substancji Zbigniewa Herberta i w Narodzie Czesława Miłosza*, w: *Portret z początku wieku*, red. W. Ligeza, Gaudium, Lublin 2005, s. 223, 224.

30 Z. Zarębianka *Zbigniew Herbert w poszukiwaniu substancji narodu*, w: *Portret z początku wieku*, s. 241, 242.

dokonanej w chwili dialogu poety z samym sobą, został w rękopisach i dziś pokazuje nam, co zdarzyło się w tej najważniejszej chwili dla losu tekstu:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich ~~niestety~~ niewielu  
naszczęście

Gdyby dokonać transkrypcji diachronicznej dwóch różnych redakcji tego fragmentu, nakładających się na siebie na tej samej stronie brulionu, otrzymalibyśmy pierwszą i drugą wersję tego fragmentu:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich ~~niestety~~ niewielu

Po lekturze brulionu Herbert, autor i pierwszy czytelnik własnego tekstu, decyduje się na korektę, która wejdzie do tekstu ostatecznego:

giną ci którzy kochają bardziej puste słowa niż tłuste zapachy  
ale jest ich ~~niestety~~ naszczęście niewielu

Tak został utrwalony na zawsze w brulionie ślad zwątpienia i decyzji podmiotu, wielkiej zmiany w strukturze tekstu, przez substytucję jednego słowa ze zwrotem antonimicznym. Zamiana w *Substancji* służyła przewrotnej ironii, a może nie tylko, może jest to także konkretny, efektowny przykład strategii „pisania przeciwko sobie”, o której Herbert mówił w wywiadach. Z Babuchowskim:

Uważam, że jest dość płodne, jeśli człowiek pisze przeciwko sobie. Jeżeli jest historykiem i pisze sonety, to trzyma to na uwięzi jego temperamenty, jego animozje... Człowiek jest nie tylko tym, czym jest, ale tym, czym chciałby być. Otóż ja na pewno w tym, co robię, tak mi się wydaje, pokazuję to, czym ja chciałbym być i czym, ~~niestety~~, nie jestem. I to jest jakaś istotna rzecz.<sup>31</sup>

I z Renatą Gorczyńską:

<sup>31</sup> *Labirynt nad morzem*, w: *Herbert nieznany*, s. 29.

Bo ja uważam, że człowiek nie jest tym, czym jest w istocie – a ktoś z nas wie, kim jest – tylko tym, czym chciałby być. Wzruszające, że to dążenie, ta próba przeskoczenia siebie, to jest właśnie literatura.<sup>32</sup>

Substancja narodu składa się więc z ofiar kultywujących kult martyrologii czy z tych, którzy pragną zdomować się w codziennym życiu? Jedno skreślenie, jeden graficzny ślad aktu pisania utrwalił moment ucieczki od jednoznacznego dydaktyzmu i jasnego przesłania etycznego – o czym świadczą właśnie dyskusje krytyki. Substytucja jednego słowa ze zwrotem antonimicznym jest także świadectwem zaprzeczenia samego siebie czy też ostrego dialogu z samym sobą. Ten jeden ruch ręki poddał tekst dyskusjom wokół pytania: po której stronie jest podmiot? Po której stronie Herbert? Uruchomił też pytanie najważniejsze, wpisane w tekst, zwrócone do czytelnika: ty, czytelniku, po której stronie jesteś – „pięknych słów” czy „tłustych zapachów”?

Tak więc skarbiec materialny brulionów pozwala nam na śledzenie tego, co zostało na marginesach kreacji, na obserwację „odpadków” aktu twórczego, odrzuconych, lecz na zawsze pozostałych w pamięci archiwum, współistniejących fizycznie na stronach brulionu. W tym przypadku można powiedzieć, że to *niestety*, skreślone, wyeliminowane, obecne na początku tekstu, jest nadal obecne zewnątrz tekstu i w pamięci kontekstu, o czym świadczą interpretacje wiersza i pytania, które uważny czytelnik tej poezji sobie stawia<sup>33</sup>.

### **Apollo: rozkosz i okrucieństwo**

Fragment przedtekstu *W drodze do Delf*, który jest bardziej znaczący, to jedno skreślenie bez substytucji, eliminacja jednego słowa odnoszącego się do sfery mało obecnej w twórczości Herberta. W notatniku z lat 1954-1956 znajduje się wcześniejsza wersja prozy, z której zacytuję zakończenie, odnoszącej się, jak wiadomo, do Apollina:

Jeśli dobrze usłysza-  
łem ~~mówi~~ł powtarzał dwa słowa: rozkosz

32 *Sztuka empatii*, w: *Herbert nieznan*, s. 166.

33 O sugestywnym pojęciu pamięci kontekstu pisał Daniel Ferrer, w: *La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques*, „Genesis” 1994 no. 6, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14030> (19.01.2007).

okrucieństwo. Jeśli jesteś artystą musisz zgłębić okrucieństwo

Tu skreślenie – w pewnym sensie – zamyka tekst, ogranicza jego interpretację, która otwierałaby się na dalsze sprzeczne znaczenia i skojarzenia, gdyby Herbert nie wyeliminował słowa „rozkosz”. Nie skreślając słowa, Herbert eksponowałby także temat, który jest jednym z węzłów tematycznych wiersza *Apollo i Marsjasz*: niepokojący związek między grozą, okrucieństwem, i estetyką. Czy skreślenie to przypadek autocenzury słowa „rozkosz” i syntagmy, który łączyłby skandalicznie, jako temat sztuki, dwa słowa odnoszące się do świata zmysłów i do ekstremalnego doświadczenia strachu, bólu...? Czy przyczyną decyzji podmiotu były powody estetyczne? Bruliony czasem dają nam odpowiedzi, najczęściej wzbudzają istotne pytania, zmuszają do nowych poszukiwań. Tak więc, przeczytawszy ten brulion, zastanawiamy się nad tym słowem, *rozkosz*, skreślonym, które jednak zaistniało otwarcie na kartach jednego brulionu.

Funkcja i efekt eliminacji segmentów tekstu zawarte są w dialogu, który prowadzi na stronach rękopisów słowa zastąpione i słowa wybrane – skreślenia mogą dotyczyć tematów tabu, czasem wytwarzają niedomówienia, coś nam mówią o podmiocie i jego afektach, i o jego upodobaniach estetycznych, mogą być śladem autocenzury, trudnych wyborów, przed którymi postawiło się samego siebie. W pierwszych redakcjach *Raportu z obłąkanego miasta*, przechowanych w teczce pod tą nazwą (f 325 r, f 324 r), enumeracja dni tygodnia w relacji kronikarza zaczyna się poniedziałkiem i jest to dzień, w którym w mieście obywatele przekroczyli nakazy etyczne i oddali się antropofagii:

poniedziałek: głód objął wszystkich ~~pierwsze~~ wypadki kanibalizmu

Taka wersja powtarza się w trzech redakcjach. z drobnymi zmianami, potem sytuacja głodu narzuci skojarzenia z pustymi magazynami i w tekście drukowanym nie będzie, jak wiadomo, wzmianki o wypadkach kanibalizmu, które dałyby obraz stanowczo zbyt drastyczny i niepasujący do społeczności obłąkanego miasta, która heroicznie „dzierży ruiny świątyń widma ogrodów i domów”.

### **Fotografia: tożsamość i miejsce**

Skreślenia, te „blizny tekstu”, mogą nam wiele powiedzieć o podmiocie i jego doświadczeniu, mogą kreślić topografię związaną z pamięcią biografii i konkretnych miejsc własnego życia.

Z teczki *Raportu z obłązonego miasta* zacytuję fragmenty kartki (f 142 r) brulionu tekstu *Fotografia*, która jest pierwszą redakcją wiersza. W tym fragmencie podmiot podaje współrzędne czaso-przestrzenne fotografii, która została wykonana „przed wiekami...było lato”. Miejsce zostaje precyzyjnie podane i odnosi się do realnej przestrzeni geopolitycznej, poeta, który tylko w *Epilogu burzy* napisze w wierszu słowo Lwów, skreśli w trzeciej redakcji *Fotografii* (f 140) wzmiankę o Lodomerii, obecną w pierwszych dwóch redakcjach:

te fotografie robił mój nieżyjący ojciec przed wiekami  
z koron drzew i obłoków wnioskuje że było lato  
a działo się to wszystko w księstwie Lodomerii

W brulionie prozy *Klasyk*, znajdującym się w zeszycie z 1955 roku (f 14), nastąpi natomiast skreślenie Galicji, będącej pierwszym etapem trasy, której długość miała służyć do wizualizacji, na mapie świata, długości zdań prozy Cyclerona. Nazwa rejonu zostanie zastąpiona przez ogólniejsze „stąd”:

klasyk

Jes Wielkie drewniane ucho zatkane wata  
i nudziarstwami Cyclerona. Oooo to wielki stylistyła  
Bo to proszę państwa  
mówią wszyscy. Od kropki do kropki daleko  
jak stąd                      hohoho  
jak z Galicji do Aten. I ta ooo erudycja  
Umie nawet w kamieniu czytać.

W ostatniej redakcji *Fotografii* (f 139) sąsiadują ze sobą różne wersje dotyczące jednego czasownika, a w wyborze wyraża się także jeden z aspektów tożsamości tekstowej Herberta, tożsamości mocnej i głęboko zakorzenionej w topografii rodzinnej. Wiemy, że jako podróżnik podmiot tej poezji rozpoznał swój los w „obłokach nad Ferrarą” i wybierał dla siebie tylko „miejsca postoju”, ale przed zagrożeniem historii pisał: „pozostało nam miejsce przywiązanie do miejsca”. W brulionach *Fotografii* zostały ślady wahania co do



czasownika, odnoszącego się do sytuacji chłopca przed nadchodzącą wojną, i jego stosunku wobec bliskich Greków:

w dole rzeka na rzymskich mapach nazwana Hipanis  
dział wód drzemiący grom powinien skłonić chłopca aby został Grekiem  
ich nadmorskie kolonie nie były zbyt daleko

Na prawym marginesie, obok drugiego wersu, zostały wpisane inne możliwości:

i bliski grom                      schronić się u  
dział wód drzemiący grom doradzał by uciec do Greków

Ślady wahania pisarza dotyczą wyboru, w którym objawia się także wizja podmiotu i tożsamości. Jak uciec? Jak ocalić się przed barbarzyńcami? W przejściu między tymi trzema czasownikami, między *zostać Grekiem – uciec – schronić się u Greków*, wyraża się i konstruuje się w tekście także Herbertowska wizja podmiotu, który nie zostaje Grekiem, nie wyrzeka się swoich miejsc, choć są „skarbcami / wszystkich nieszczęść”<sup>34</sup>.

### **Brulion Biografia Literatura**

Bruliony mogą nam częściowo odsłonić konkretne wypadki interakcji między biografią i tekstem, choć zapewne Herbert nie byłby z tego zadowolony. W zmyślonym wywiadzie *Rozmowie z samym sobą*, opowiadając o jednostkowej sytuacji, która była przyczyną powstania wiersza *Dwie krople*, poeta pisał:

nie jest rzeczą możliwą, a nawet potrzebną, objaśnianie wierszy za pomocą opisanego momentu, który powstanie wiersza zainspirowało...  
Utwór literacki, jak każde dzieło sztuki, musi być samoistny, „stać na własnych nogach” niezależnie od przeżyć, jakie go powołały z niejasnej krainy obrazów, emocji, przeczuć.<sup>35</sup>

34 *Pan Cogito – powrót*, w: Z. Herbert *Wiersze zebrane*, oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo a5, Kraków 2008, s. 457.

35 *Rozmowa o pisaniu wierszy. Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert*, w: *Herbert nieznan. Rozmowy*, s. 20-21.

Do tej niejasnej krainy nie wstąpimy nigdy, ale jednak rękopisy mogą nas czasem przybliżyć do momentu, w którym biografia weszła do tekstu. Zachowana przestrzeń intymności brulionów sugeruje nam wtedy, w jaki sposób prywatność, historia i praca pisarska nakładają się na siebie i nawzajem się przenikają<sup>36</sup>.

Druga redakcja brulionowa utworu *17 IX*, przechowywana w teczce *Raportu z obłęzonego miasta* (f 272 r), zdradza powstanie tytułu tego wiersza. Oczywiście przypadek byłby mało oryginalny, skoro mowa o wierszu na temat wkroczenia Armii Czerwonej i inwazji na Polskę właśnie 17 września 1939 roku. Ale wybór tytułu nosi ślady przeżyć i doświadczeń z konkretnej biografii poety, dla którego ten wiersz mocno wiązał się z rocznicą zdarzenia historycznego. Na tej kartce tekst jeszcze nie ma tytułu, a na dolnym prawym marginesie została wpisana data redakcji: 17. IX 1981. W następnych brulionach tekst będzie mieć już tytuł: data powstania drugiego rękopisu zmieni swoją pozycję na topografii brulionu i zajmie miejsce na górnym marginesie kartki, stając się tytułem. Tak więc zapis konkretnego dnia powstania rękopisu, kiedy poeta wspominał tę rocznicę na intymnych kartkach brulionu, miesza czas prywatnego wspomnienia z czasem historii, a ten zapis staje się później tytułem tekstu, chwila powstania wiersza, dzień i miesiąc tej chwili, wejście w przestrzeń literatury.

Pisząc, malując, komponując konstruujemy własną osobowość.<sup>37</sup>

Czytanie rękopisów jest sposobem przesłuchania tekstu ostatecznego, pozwala na powtórne, pasjonujące i na pewno ułomne, reaktywowanie genezy tekstów. Te tajemnicze przedmioty, zawierające ślady osoby pisarza, pokazują alternatywne drogi, janusowe oblicze tekstów, odsłaniają pamięć lektur i kontekstu, słów skreślonych, których sensy już materialnie nieobecne potrafią – dzięki ich lekturze w redakcjach brulionowych – promieniować dla nas na ostateczne wersje tekstów. Bruliony są też miejscem budowania tożsamości tekstowej, przedstawiania i skreślania swoich emocji, własnej topografii emotywniej. Rękopisy są przestrzenią intymnego dialogu z samym

36 Zob. uwagi Jacques'a Neefsa o brulionach Stendhala, obfitujących w wskazówki dotyczące dat i godzin powstania zapisów, w: *L'énonciation graphique (l'écriture des manuscrits)*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172935> (28.06.2007).

37 *Poeta sensu*, rozmowa z Markiem Oramusem, w: *Herbert nieznanym*, s. 104.

sobą i ze swoimi wyborami estetycznymi i etycznymi, dlatego też pisanie „nie pozostaje bez śladu na duszy”<sup>38</sup>.

„Pisząc... konstruujemy własną osobowość” – Herbert zadeklarował, że sztuka jest miejscem budowania siebie i „sposobem niewyrażania się, niewyrażania siebie”<sup>39</sup>, więc może też samooszukiwania się czy budowania innego „ja”. Autor ma zostać ukryty w swoim dziele – powtarzał często Herbert – a jednak rękopisy mogą nam coś więcej powiedzieć o podmiocie tej poezji, o tym konstruowaniu siebie, o skreślaniu tego, co do własnego wizerunku tekstowego nie pasuje, o wyrażaniu i niewyrażaniu siebie<sup>40</sup>. Na te i inne zagadnienia bruliony nie dadzą nam pewnych odpowiedzi, ale pokażą nam coś nowego, zasugerują nowe pytania i wątpliwości, odsłaniając drugą, ukrytą twarz twórczości Zbigniewa Herberta.

---

38 „Jak człowiek decyduje się na ten straszliwy krok publikowania, nie ma pojęcia, jakie to są konsekwencje dla jego życia, dla jego zdrowia. Pisanie, malowanie... nie pozostaje bez śladu na duszy”, *Poeta sensu*, w: *Herbert nieznan*, s. 180.

39 *Sztuka empatii*, w: *Herbert nieznan*, s. 168.

40 Analiza brulionów Herberta i zagadnienia związane z tematami przedstawionymi w niniejszym artykule zostaną pogłębione w książce, która ukaże się w 2016 roku. Teksty znajdujące się w rękopisach cytuję za zgodą spadkobierczyń, którym składam podziękowania.

## Abstract

---

**Francesca Fornari**

CA'FOSCARI UNIVERSITY OF VENICE

Pracownia pisarska [The Writing Workshop]: *Zbigniew Herbert's Drafts*

A writer's manuscripts reveal the text *in statu nascendi*. They represent the space in which textual identity is constructed, and reveal specific moments of interaction between the writer's biography and the text. Herbert's drafts and notes are a space of dialogue with himself and tradition, they contain notes on his reading and shed light on the palimpsestic dimension of the poet's work. A key phenomenon in the dynamic of writing are the deletions, which can tell us much about the subject and his aesthetic choices. To study the drafts is to broaden the field of interpretation, to pose new questions, to multiply doubts and to unveil the face of Herbert's work. Fornari draws on French theories of genetic criticism to present these problems with reference to specific examples from the materials in the Zbigniew Herbert archive at the National Library of Poland.

## Keywords

---

Zbigniew Herbert, drafts, genetic criticism, intertextuality, identity