

DOI: 10.18318/pl.2019.3.14

PAWEŁ BEM Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

**MORALNOŚĆ ARCHIWUM O KORZYŚCIACH Z OŻYWIANIA PRACOWNI PISARZA**

PRACOWNIA HERBERTA. STUDIA NAD PROCESEM TEKSTOTWÓRCZYM. Redakcja Mateusz Antoniuk. (Recenzent: Wojciech Kruszewski). Kraków 2017. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 502.

Na marginesie głównych rozważań zawartych w pięknej i pożytecznej książeczce *Zastona* – eseju o historii powieści podzielonym na kilka części – Milan Kundera wścieka się na pisarzy i na literaturoznawców:

„dzieło jest tym, co powieściopisarz w godzinie ostatecznego bilansu uzna za takie. Życie jest krótkie, lektura długa i literatura swym nierozumnym rozmnożeniem popelnia dzisiaj samobójstwo. Każdy powieściopisarz powinien, poczynawszy od siebie, usunąć wszystko to, co jest drugoplanowe. I głosić moralność istotności!

Nie sami wszak autorzy, setki, tysiące autorów, lecz także badacze, zastępy badaczy, gromadzą, w imię przeciwstawnej moralności, wszystko to, co znajdują, by tylko objąć Całość, ten najwyższy cel. Całość, czyli góry brulionów, wykreślonych akapitów, rozdziałów odrzuconych przez autora, lecz opublikowanych przez badaczy w wydaniach zwanych »krytycznymi« pod perfidną nazwą »wariantów«, co oznacza, jeśli słowa w ogóle cokolwiek jeszcze

znaczą, że wszystko, co autor napisał, ma tę samą wartość i jest identycznie przez niego uznawane.

Moralność istotności ustąpiła miejsca moralności archiwum. (Ideal archiwum: słodka równość rządząca w ogromnym, wspólnym grobie)<sup>1</sup>.

Zasadność utyskiwań Kundera można oceniać różnie. Wolno, rzecz jasna, uznać, że złości się słusznie, bo nauka ma obowiązek krytycznego oglądu źródeł i określenia wagi ich wartości poznawczych. Takie założenie wymaga jednak co najmniej dwu zasadniczych zastrzeżeń. Po pierwsze, Kundera, jak można sądzić, musi być przekonany, iż każde dzieło<sup>2</sup> odłącza się od procesu własnego powstawania – współczesna humanistyka zaś na pewno nie zawsze zechce się z tym przekonaniem zgodzić. Po wtóre, przeświadczenie Kundery zakłada istnienie świata estetycznie zunifikowanego, w którym wszyscy zgodnie uznają część – czy wręcz całość – historii tekstu za nieważną. Normatywna ambicja postulatu wysuwanego przez wytrawnego pisarza wzbudza więc oczywistą wątpliwość. Jeśli jednak dobrze rozumiem Kunderę – któremu przecież nie marzy się świat jednomyślności, i który, jak wolno sądzić, wypowiada się prostolinijnie, czyli nie prowokuje – w gruncie rzeczy nie idzie mu o dyskredytację materiałów dokumentujących etapy pisania, lecz o to, by ich ogląd badawczy nie stanowił działania autotelicznego, by towarzyszyła mu pamięć o ścisłym przeznaczeniu takiej pracy naukowej, którym winno raczej być wzbogacenie wiedzy o literaturze. Gdy wypowiedź Kundery odbierzemy bardziej „intuicyjnie”, wydobywając z niej na pierwszy plan przekonanie, że kultura europejska (do niej należałoby zapewne zawiązać przedmiot niepokoju pisarza) może jednak oznaczać wspólną (zbliżoną) aksjologię literacką (tekstową), stanie się jasne, iż za jego słowami kryje się też bolesna – i zrozumiała – tęsknota za literaturą arcydziełną, która za sprawą swojego autorytetu i niepodważalnej wartości skupia uwagę badawczą, wybija się na tle tego, co „nierozumnie rozmnożone”, a zarazem jest na tyle zajmująca w swej postaci „ostatecznej”, że przyglądanie się epizodom jej powstawania stanowi stratę czasu, który mógłby być spożytkowany na badanie produktu „ostatecznego bilansu”. Złowroga „przeciwstawna moralność”, prowadząca uczonych – jak przekonuje Kundera – do barbarzyńskich przewartościowań znaczenia materiałów archiwalnych, wymaga jednak małego przypisu.

Można bez trudu zrozumieć, o jakich „zastępach badaczy” mówi Kundera, człowiek od lat mieszkający i pracujący we Francji, używający francuskiego jako swojego głównego języka literackiego. Tą synekdochą określa on szkołę krytyki genetycznej, tj. środowisko uczonych zajmujących się od kilku dekad zgłębianiem procesu tekstotwórczego, a wykorzystujących w tym celu, jak z emfazą powiada Kundera, „góry brulionów, wykreślonych akapitów, rozdziałów odrzuconych przez autora”. Owszem, przedmiot krytyczno-genetycznej analizy stanowią materialne świadectwa pisania, krytyka genetyczna (*critique génétique*)<sup>3</sup> jest jednak krytyką, co oznacza, że nie lekceważy potrzeby hierarchii, nie mówiąc już o tym, że na przekonującym wypracowaniu hierarchii w obrębie genetycznego *dossier* polega pierwszy etap badania genezy tekstu. Hierarchia to dla krytyka genetycznego rzecz kluczowa w konstrukcji przed-tekstu, który jest efektem subiektywnej selekcji materiału, stanowiącej dla genetycyisty podstawę rekonstrukcji genezy. Ponadto prac i edycji będących plonem działań genetycznych najczęściej nie przygotowuje się z pysznym przeświadczeniem, że przedmiot tych badań – „góry brulionów” – ma jakkolwiek konkurować z „dziełem”<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Kundera, *Zastłona. Esej w siedmiu częściach*. Przeł. M. Bińczyk. Wyd. 2. Warszawa 2016, s. 115–116.

<sup>2</sup> Używam tu terminu „dzieło” jako synonimu „tekstu drukowanego”.

<sup>3</sup> Wbrew niektórym sugestiom teoretycznym stosuję to określenie wymiennie z „genetyką tekstu”.

<sup>4</sup> Ewentualność takiego zarzutu sygnalizuje B. Starnawski w recenzji *Nieśmiertelność tekstu i śmiertelność lektury*. (Rzecz o „Genetyce tekstów” Pierre’a-Marca de Biasiego) („Wielogłos” 2017,

Przeciwnie – są to przeważnie starania na rzecz dzieła, pełniące wobec niego funkcję służebną, naświetlające nie znane wcześniej jego aspekty, nawet wtedy gdy w swoich dociekaniach krytyk genetyczny zdecyduje się (a metodologii jest kilka) na interpretację całkowicie abstrahującą od dzieła, tj. produktu tego procesu. Owszem, w ramach tej szkoły przedmiotem genetycznego rozpracowania bywa sam proces tekstotwórczy: jego struktura, uwarunkowania wewnętrzne, występujące w nim napięcia *etc.* Horyzont genetyczny zamyka się wówczas w obrębie samego procesu, nie sięga do jego wyników. Częstsza w pracach genetycznych jest jednak ambicja pogłębienia wiedzy o konkretnym utworze na podstawie prześledzenia całościowej lub wyrywkowej historii jego powstawania. W tym sensie dziełom nie grozi „słodka równość” z dokumentami genezy i nie może to być zarzut wobec większości operacji krytyczno-genetycznych. Powiadam znów: „większości”, podkreślając, że w obrębie szkoły krytyki genetycznej występuje wiele tendencji badawczych i nie da się ukryć, iż niekiedy – powiedziałaby Kundera – któraś z nich „dzieło” deprecjonuje, widząc w nim „jedynie pochodną poprzedzających go przemian”<sup>5</sup>.

Inkryminacja ze strony Kundery to więc raczej funkcja celowo hiperbolicznej poetyki (jego wypowiedź jest wszak rodzajem manifestu), choć może też wynikać po prostu z niepełnej wiedzy o osiągnięciach metody literaturoznawczej francuskiej szkoły. Owszem, dokumenty genezy są w tym sensie „równe” z „dziełem”, że tak jak jego postać drukowana stają się przedmiotem krytycznego namysłu, że skupiają na sobie uwagę badacza; nie ma tu jednak mowy o wypieraniu „tekstu” przez „przed-tekst” – drugi służy nie tylko głębszemu rozumieniu pierwszego<sup>6</sup>, ale przede wszystkim stanowi argument w opisie bardziej złożonej genetyki twórczości.

Ma Kundera natomiast absolutną rację, gdy wskazuje na powszechne w edycjach krytycznych łączenie porządków „tekstowych”: porządku tekstu oraz porządku tej części (przed)tekstowego świata, który poprzedził publikację, a który, w sposób nieuprawniony, zwykło się nazywać „wariantem” form występujących w druku. Tu Kundera (nieświadomie?) bez sporu spotyka się z genetycystami, krytyka genetyczna bardzo wyraźnie podkreśla bowiem, że zapisy, które stanowią dokument genezy tekstu<sup>7</sup>, nie mogą być traktowane jako odmiana „tekstu” – w tym sensie cezura publikacji oddziela te światy w sposób ścisły: nie należy ich zestawiać w charakterze wzajemnych „wariantów”. Świat „góry brulionów” rządzi się własnymi prawami i wymaga swoistej typologii oraz metodologii badawczej, w swoich ramach – tak jak świat druków – jest pełen wariantów, owszem, ale nie są to warianty „tekstu”. Dla krytyki genetycznej różnica między pisaniem a tekstem jest fundamentalna.

Nie bez przyczyny zaczynam jednak od ewentualnych zarzutów wobec praktyk genetycznych. Uznanie, że genetyka tekstów należy w Polsce do modnych metod badań literaturoznawczych, byłoby zapewne przesadą, dość popularne stało się natomiast, po części inspirowane jej dorobkiem, zagładanie do archiwów pisarzy czy też do materiałów archiwalnych. Wprowadzane na rodzimy grunt narzędzia naukowe wymagają wzmoczonej czujności, a nawet oporu, którego przełamanie powinien poprzedzić sprawdzian funkcjonalności i pożytku

z. 1, s. 165): „czy rekonstrukcja każdego typu zapisu, nawet jeśli cel jest szczytny, [...] nie prowadzi jednak do esencjalizacji wariantu konkurencyjnego wobec tekstu lub dzieła literackiego”.

<sup>5</sup> P.-M. de BIASI, *Édition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980–1995)*. W zb.: *Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité. Études réunies et présentées par B. Didier, J. Neefs*. Saint-Denis – Paris 1996, s. 161.

<sup>6</sup> Swoją drogą, jak zauważa Z. Mitosek (*Od dzieła do rękopisu. O francuskiej krytyce genetycznej*. „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 400), robiły to już wszelkie orientacje genetyczne od połowy XIX wieku.

<sup>7</sup> „Tekstem” – w opozycji do „dossier genetycznego” i „przed-tekstu” – krytyka genetyczna nazywa niekiedy wyłącznie rzecz ogłoszoną drukiem. Zob. P.-M. de BIASI, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015, s. 50–52.

płynącego z nowinek. Trzeba od razu zaznaczyć, że krytyka genetyczna nie ma ambicji, by zdeklasować inne metody literaturoznawczej analizy i interpretacji. Byłoby to zresztą niemożliwe, krytyka genetyczna jest w pewnym sensie działaniem pionierskim, różnym od wiekowej krytyki tekstu. Genetycyści wyjaśniają to następująco:

„Podczas gdy krytyka tekstu zajmuje się powtórzeniami (bada sposoby, w jakie jeden etap procesu pisania rozwija się – przy różnych stopniach zgodności – w kolejny), krytykę genetyczną należałoby zdefiniować jako badanie tekstowej inwencji, interesuje ją bowiem właśnie to, co nie jest powtórzeniem. Takie stwierdzenie wymaga jednak zastrzeżenia: nie ma wszak czegoś takiego jak czysta inwencja (jeżeli ona istnieje, leży poza obrębem zainteresowania nauki czy krytyki), należałoby zatem powiedzieć, że krytyka genetyczna zajmuje się konfrontacją dialektyki inwencji i powtórzenia. Mówiąc prościej, krytyk tekstu potraktuje różnice między dwoma etapami powstawania dzieła w kategoriach ich zbieżności i błędu lub skażenia, krytyk genetyczny dostrzeże w nich natomiast znaczącą (tj. posiadającą znaczenie) wariację. Choć zarówno jeden, jak i drugi zajmują się rękopisami oraz wersjami tekstu, ich cele są zupełnie inne. Krytyka genetyczna nie stara się ustalać tekstów, przeciwnie, destabilizuje pojęcie »tekstu« i burzy dominację jednego modelu tekstowego. Można nawet rzec, że przedmiotem zainteresowania krytyki genetycznej w ogóle nie jest tekst, ale proces pisania, który go zrodził”<sup>8</sup>.

„Głosy kwestionujące elementarną sensowność” (s. 12) dociekań krytyczno-genetycznych bierze pod uwagę redaktor recenzowanego tu tomu, Mateusz Antoniuk, wnikliwie rozpatrując potencjalne kontrowersje i wątpliwości. Wśród nich pojawia się ta główna, powracająca w różnych zarzutach i słyszalna również w utyskiwaniach Kundery: czy rzeczywiście tekst można lepiej zrozumieć, przyglądając mu się przez pryzmat przed-tekstu? A także: czy trzeba mieć na względzie horyzont tekstu drukowanego, a więc struktury zamkniętej, na danym etapie ukończonej?

Odpowiedzia na pytanie pierwsze będą jedynie owoce konkretnych badań. Reakcja francuskich genetycystów na wątpliwość drugą, jak już wspomniano, nie będzie jednoznaczna, zależy wszak od celów oraz metodologii badawczych, które w obrębie tej szkoły są różne. Można uznać, że krytyka genetyczna karmi się niekiedy – przynajmniej na poziomie teoretycznym – wytworzoną przez siebie, by tak rzec, utopią abstrahowania:

„Genetyk powinien więc, zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych »pozostałości« działań twórczych, tej kolosalnej »nadwyżki« (często znacznie obszerniejszej niż tekst »pozostawiony«), która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogłoby ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej, którą znamy dzięki ostatecznemu rękopisowi albo drukowanej wersji tekstu”<sup>9</sup>.

Przy czym, pisze równocześnie de Biasi, dokonywane przez krytyka genetycznego porządki „zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst”<sup>10</sup>. Sama nazwa „krytyki genetycznej” rzeczywiście może implikować rodzaj uprawianej przez nią teleologii<sup>11</sup>, *de facto* jednak stanowisko antyteleologiczne jest w pracach genetycznych (zwłaszcza teoretycznych) częste, choć trudno uznać je za dominujące.

<sup>8</sup> D. Ferrer, M. Groden, *Introduction. A Genesis of French Genetic Criticism*. W zb.: *Genetic Criticism. Texts and Avant-Textes*. Ed. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden. Philadelphia 2004, s. 2. Komplementarność metody genetycznej z metodami filologicznymi podkreśla P.-M. de Biasi (*Toward a Science of Literature. Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*. W zb.: jw., s. 42).

<sup>9</sup> De Biasi, *Genetyka tekstów*, s. 137–138.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>11</sup> Zob. F. P. Bowman, *Genetic Criticism*. „Poetics Today” 1990, nr 11, s. 628.

Z inspiracji krytyczno-genetycznej ochoczo skorzystali twórcy recenzowanej tu książki. Wpływ dokonanej francuskiej szkoły badawczej został w tomie przedstawiony *expressis verbis* w efektywnym, rozbudowanym do czterech rozdziałów wstępie (*Między pracownią a archiwum, między archiwum a pracownią*), który informuje czytelnika także o tym, co stanowi przedmiot analiz zaprezentowanych w publikacji, jakie narzędzia w nich wykorzystano; można też ze wstępu dowiedzieć się, w podstawowym zarysie, czym jest francuska szkoła badania rękopisów oraz jakie wątpliwości wiążą się z teorią i praktyką badań procesu tekstotwórczego. Tę część książki uważam za niezwykle istotną i pożyteczną, podobna synteza oraz streszczenie głównych problemów wymaga bowiem szerokiej wiedzy, która umożliwiała wybór zagadnień najważniejszych.

*Pracownia Herberta* jest owocem projektu badawczego finansowanego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki realizowanego na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zrąb książki tworzy 5 części, podzielonych na rozdziały, zatytułowanych: *Pracownia poety, Pracownia prozaika, Pracownia dramatopisarza, Pracownia tłumacza oraz Lektorium-skryptorium*. Tom zawiera rozprawy dziewięciorga badaczy, przy czym niektórzy z nich są autorami więcej niż jednego tekstu. Przeważnie książka zbiorowa to zespół rozpraw istniejących pod wspólną okładką, poświęconych zbliżonej problematyce, najczęściej jednak strukturalne związki pomiędzy nimi pozostają dość luźne. *Pracownia Herberta* jest pod tym względem wspaniale nietypową „zbiorówką”. Składające się na nią artykuły przyporządkowano do części według klucza genologicznego, a przy tym każda rozprawa wynika tu z poprzednich, każda zawiera w sobie pamięć treści pozostałych; rozdziały stanowią zatem jedną narrację, która w lekturze linearnej może niekiedy sprawiać wrażenie, że mamy do czynienia z książką jednego autora (uważam to za zaletę, nie chodzi bowiem o zatarcie stylistycznej odrębności, ale o uzyskany efekt zborności całego tomu i ścisłej łączliwości pomiędzy poszczególnymi tekstami).

Książka powstała, jak czytamy w części wstępnej, jako próba „ożywiania” pracowni Herberta. Dobrodziejstwo istniejącego dziś archiwum było podstawą – zawsze w takich wypadkach skazanego na fragmentaryczność – rekonstruowania procesów tekstotwórczych, które zachodziły w nie istniejącej już pracowni poety. Herbert to autor, jak się zdaje, „wygodny” do tak pomyślanych badań. Głównie dlatego, że już od lat czterdziestych pieczołowicie zbierał niemal wszystkie ślady swojego pisania i swojej działalności literackiej – tworzył przyszłe archiwum (choć, rzecz jasna, w sensie ścisłym nie archiwizował). Ułatwienie „ożywiania” może wynikać także z faktu, że jako poeta, który – jak wielu – nie lubił pisać na maszynie, przygotowywał odręczne czystopisy służące kopistom do sporządzania maszynopisów, o których przechowywanie również sam zadbał.

Historię Herbertowskiej idei archiwum oraz zmagania pisarza z ustanowieniem formalnej instytucji, a także ogólną charakterystykę Archiwum Zbigniewa Herberta znajdującego się obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie poznajemy dzięki artykułowi Henryka Citki – kustosa tych zbiorów oraz autora ich inwentarza. Zasadniczo dokumenty te dzielą się na cztery grupy: „Twórczość i materiały warsztatowe”, „Korespondencja”, „Materiały biograficzne” i „Materiały różne”. Autorzy *Pracowni* w największym stopniu korzystali z pierwszej z wymienionych.

W książce znajduje się 20 studiów konkretnych przypadków. Nie zdołam opowiedzieć o wszystkich, postaram się jednak zasygnalizować problemy poruszone w większości z nich i wydobyć z całości to, co najlepsze: zsumować nową lub pogłębioną wiedzę o Herbertowskim procesie pisania.

Dowiadujemy się więc z *Pracowni Herberta*, jakie były podstawowe utensylia służące pisarzowi do pracy oraz jaki związek zachodzi między nimi a jego „tekstotwórczym habitusem”. Dla krytyka genetycznego, jak dla każdego filologa, to kwestie fundamentalne. Świadomość, jaki w tym aspekcie był Herbertowski *usus scribendi*, pomaga m.in. w datowaniu zapisów, a zatem w ustaleniu – zasadniczej dla genetycy – chronologii składników

przed-tekstu. Przez lata ulubionym przez poetę narzędziem pracy był ołówek. Ta preferencja nigdy nie osłabła, z czasem jednak Herbert zaczął używać do notowania także długopisów o różnych kolorach tuszu. Ewolowało też przyzwyczajenie dotyczące nośników zapisu: od notatników małego formatu (stosowanych w latach 1949–1956 najczęściej) do luźnych, większych kart.

Gdy idzie o sam zapis – przede wszystkim poetycki – rzadko u Herberta jako pierwsza pojawia się notatka lub metatekstowa inskrypcja. Poeta od razu przechodzi do materii wiersza, notuje tytuł, potem zmagą się z kolejnymi wersami; praca – jak ocenia Antoniuk – przebiega przeważnie linearnie: „Jeśli zapisane słowo, jeśli zapisany wers budzi wątpliwości, jeśli Herbert – *curente calamo*, w toku pisania – stwierdza, iż nie satysfakcjonuje go pierwsze rozwiązanie, reaguje od razu. Nie przechodzi do kolejnego słowa czy kolejnej frazy, lecz przekreśla wątpliwy *passus*, szuka dłań rozwiązania odmiennego” (s. 51–52).

Trzeba powiedzieć, że tego typu rekonstrukcje temporalne mogą być kontrowersyjne. W dużym, ale jednak ograniczonym stopniu archiwum pomoże nam wszak ocenić, kiedy dokładnie powstał jakiś zapis, czy Herbert wprowadził korektę *a vista*, czy też po tygodniu wrócił do tekstu i, używając tego samego ołówka bądź długopisu, skreślił wyraz i dokonał substytucji przez nadpisanie nowego. Ożywianie pracowni dokonuje się więc niekiedy za sprawą spekulacji. Dotyczy to także rekonstrukcji opartych na autorskim datowaniu zapisów, które, jak wiadomo, nie zawsze musi odpowiadać faktycznemu momentowi ich powstania. Realizująca się w dyskursie metatekstowym krytyka genetyczna korzysta, zgodnie z intencją jej założycieli, z metod, które muszą opierać się w części na hipotezach<sup>12</sup>. Na kilku poziomach może być spekulatywną formą opowieści o genezie tekstów – kształt tej opowieści determinuje bowiem ustalony przez badacza przed-tekst, tj. wynik selekcji materiału i nadania mu chronologii, efekt subiektywnych działań krytycznych, na których podstawie da się stworzyć przekonującą narrację tekstologiczną. „Setki i tysiące brulionów zdeponowanych w Bibliotece Narodowej w Warszawie nie ułożą się same w żadne świadectwo procesu tekstotwórczego, to my musimy sprawić, aby kartki papieru mogły wystąpić w roli świadków” (s. 47) – słusznie przyznają autorzy *Pracowni Herberta*. Przed-tekst stanowi jednak hipotezę ściśle ugruntowaną w materiale źródłowym, nie jest wymysłem, przeciwnie – praca poprzedzająca jego wyodrębnienie i skomponowanie wpływa nawet niekiedy na weryfikację i rewaloryzację niektórych decyzji edytorskich<sup>13</sup>.

Przyszłym czytelnikom rękopisów Herberta recenzowany tom będzie mógł służyć jako instrukcja. Ogląd tych materiałów dokonany przez uczestników projektu był na tyle szeroki, że umożliwił dojście do stwierdzeń natury ogólnej, które syntetycznie charakteryzują większość nawyków twórczych poety, związanych z jego narzędziami i metodami pracy. Dzięki badaniom przeprowadzonym przez autorów wiemy nie tylko, czym i na czym pisał Herbert, ale także jak notował oraz jak wykorzystywał przestrzeń zapisywanego medium. Badaczom, którzy w mniejszym stopniu znają Herbertowe archiwum, wiedza ta znacznie ułatwi kontakt z tymi manuskryptami; niechybnie wspomogą ich w dociekaniach dotyczących funkcji zapisów lokowanych w sposób nieoczywisty albo w próbach ustalenia chronologii kolejnych przed-tekstowych wariantów (Herbert miał np. w pewnym czasie zwyczaj notowania pierwszej wersji utworu po prawej stronie notatnika, a po lewej umieszczał rzut drugi, pisał więc – jak to ujął Antoniuk – „pod prąd notatnika” (s. 52)).

Ciekawić mogą w *Pracowni Herberta* na pewno także ustępy uogólniające tekstotwórcze skłonności poety w zakresie pracy nad strukturą wiersza. Wiele uwagi poświęcał Herbert delimitacji wersowej – na etapie rękopiśmiennych wersji zmieniał ją niekiedy wielokrotnie

<sup>12</sup> Zob. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*. Paris 1994, s. 7.

<sup>13</sup> Zob. komentarz M. Antoniuka na temat edycji wiersza *Dwaj prorocy. Próba głosu* (s. 123–124).



i radykalnie, co świadczyć musi o tym, że nie była to kwestia intuicji czy też, powiedziałby Czesław Miłosz, podszeptu dajmoniona – format wersu był w pracowni Herberta bardzo skrupulatnie i nie bez wysiłku wytwarzanym elementem konstrukcji wiersza.

Inną frapującą i właściwą Herbertowi, cokolwiek zaskakującą, techniką wierszopisania, którą zrekonstruowano na podstawie zachowanych materiałów archiwalnych poety, jest notowanie luźnych wersów oddzielonych znaczną przestrzenią światła – w następnych etapach pracy nad tekstem piszący wypełniał luki między oddalonymi od siebie linijkami, budując w ten sposób „połączenia między uchwyconymi przyczółkami pewności” (s. 61).

Wgląd do archiwum oraz drobiazgową jego analiza pozwoliły autorom książki ustalić także Herbertowski uzus dotyczący swoistego tekstowego recyklingu własnych tekstów. Przypadek taki opisany został m.in. w artykule „Są dwie jesienie...” *Historia poematu „Jesień warszawska 54”* Antoniuka, który dowodzi, że poeta wykorzystał fragment nigdy nie ogłoszonego poematu w swoim utworze dramatycznym, przy czym rekontekstualizacja wymiarka i jego transformacja rodzajowa też nie przyniosły rezultatu w postaci publikacji – dramat *Alibi* pozostał nieukończony i niewydany. Imponująca jest natomiast w studium Antoniuka przeprowadzona przez niego analiza grafologiczna, która pozwoliła mu stwierdzić, iż autograf *Jesieni warszawskiej 54* stanowi wcześniejszą (!) redakcję rękopiśmiennego tekstu *Jesień warszawska 53*. Decydującym argumentem okazał się m.in. zapis litery „z” – w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych Herbert stosował ją jeszcze w „normalnym” kształcie, a od roku 1958, tj. od pierwszego pobytu poety we Francji, Herbertowskie „z” już niemal zawsze będzie przypominać cyfrę „3” albo francuskie kaligraficzne „z”.

W artykule *Proces tekstotwórczy jako „zaciemnianie sensu”. Historia wiersza „Dwaj prorocy. Próba głosu”* na podstawie analizy przed-tekstu utworu tytułowego Antoniuk pokazuje, na czym w tym wypadku polegała charakterystyka – jednak nietypowego – dochodzenia Herberta do drukowanej postaci wiersza. Mówiąc w skrócie, w kolejnych wersjach poeta zacierał „fabularno-anegdotyczny, autobiograficzny i faktograficzny wymiar tekstu” (s. 125), pracował nad efektem enigmatyczności, ostatecznie – wbrew swoim najczęstszemu praktykom – zasadniczo utrudniając czytelnikowi lekturę i hermeneutyczne dociekania. Wiemy dzięki tym ustaleniom, co z nieprzejrzystego wiersza „wyparowało” – czy brulion wolno potraktować jednak jako „rękojmię rozumienia” tekstu drukowanego? To ważne pytanie, na które Antoniuk, całkowicie słusznie, odpowiada przecząco: uzupełnienie „braków” publikowanego tekstu ideami występującymi w przed-tekście – do czego namawia m.in. „późny” Pierre-Marc de Biasi<sup>14</sup> – należy uznać za nadużycie interpretacyjne, choć bez wątpienia materiały robocze mogą pobudzić inwencję interpretatora. Zasadniczym celem krytyka genetycznego jest przede wszystkim zdobycie wiedzy dotyczącej przebiegu procesu tekstotwórczego, odkrycie technik pisarskich, lecz nie powinno się wszakże, jak sądzić, „zdradzać” tekstu, który przekroczył cezurę druku.

Kilku autorów *Pracowni Herberta* w ciekawy sposób dowodzi, że akty brulionowych zapisów poety poprzedzane były często, by tak rzec, „inspiracją zapożyczoną”. Zaprezentowane w studium *„Wiersz z gazety”. Historia pracy nad „wierszem szachowym”* genetyczne śledztwo, łączące ze sobą materiały rozproszone w archiwum, pozwoliło np. Antoniukowi zauważyć wyraźne powiązania między kilkoma artykułami ogłoszonymi na łamach „Rzeczypospolitej” w 1997 roku a wierszem *Szachy* z późniejszego o rok tomiku *Epilog burzy* i innymi wierszami brulionowymi. O tym, że praca czytania i praca pisania były w przypadku Herberta sprzężone ze sobą, być może, ściślej, niż zwykliśmy sądzić, przekonuje także artykuł Wojciecha Gruchały poświęcony powstawaniu *Lekcji łaciny* – szkicu, który, jak się okazuje, jest częściowo zbudowany z dokonanych przez Herberta parafraz cytatów z dzieł historyków. Herbert zainspirowany bezpośrednio utworem innego pisarza powraca również

<sup>14</sup> De Biasi, *Genetyka tekstów*, s. 163.

w kolejnym artykule Antoniuka (*Między intencją a realizacją. Powstawanie dramatu „Baśń zimowa”*) o niepowstałym, ale drobniawo zaplanowanym dramacie *Baśń zimowa*, którego fabułę autor oparł na koncepcie zaczerpniętym z opowiadania Jamesa Stevensona, amerykańskiego prozaika.

Genetyka tekstu uprawiana w recenzowanej książce pozwala śledzić nie tylko proces powstawania poszczególnych tekstów literackich – na podstawie historii formowania się zbioru *Pan Cogito* dowiadujemy się także o dramaturgii komponowania tomu oraz o mechanizmie „tomikotwórczego” myślenia Herberta (usunął on z ostatecznego spisu rzeczy *Pana Cogito* kilka wierszy „onirycznych”, tym samym „tłumiąc pewnego typu wyobraźnię poetycką” (s. 158)).

Krytyka genetyczna jako naukowe dociekania pod „urokiem niegotowego tekstu” (s. 217) nie wyklucza też analizy manuskryptów dzieł nieukończonych i nieopublikowanych<sup>15</sup>. W *Pracowni Herberta* zaprezentowano także historię powstawania kilku ineditów Herberta. Jednym z przypadków z tej grupy jest *Narzeczona Attyli*, tekst genologicznie nieoczywisty – prozę przenika tu dramat i odwrotnie – nad którym Herbert pracował usilnie, czego dowodem chociażby aż 9 wersji partii finałowej, skrupulatnie interpretowanych przez Antoniuka (artykuł „*ręka [...] jakby tkąta [...] niezrozumiałe wzory*”. *Historia pisania „Narzeczonej Attyli”*). Nieukończony epicko-dramatyczny utwór jest ciekawym świadectwem artystycznych wahań autora, stanowi przy tym kolejny dowód jego praktyki rekontekstualizacji: jeżeli ufać przyjętej przez Antoniuka – i przekonująco uargumentowanej – chronologii, jedna sentencja z niedokończonego, tworzonego od pierwszej połowy lat osiemdziesiątych tekstu o Rzymianie z V wieku trafiła później do wiersza *Do Piotra Vujicica* z tomu *Rovigo* (1991).

W artykule *Powstawanie „Roku jagnięcia” – między życiem a tekstem* Karina Jarzyńska opisuje niebywale ciekawe materiały nieopublikowanej, a planowanej i w niemałej mierze skomponowanej przez Herberta książki, której początki należy datować zapewne na rok 1991. Studium to jest ważne zarówno dla biografów poety, jak i dla badaczy zainteresowanych – sygnalizowaną w tytule projektowanej przez Herberta książki – polemiką z Miłoszem, autorem wydanego kilka lat wcześniej *Roku myślowego* (1987). Częściowo znane nam już skądinąd<sup>16</sup> informacje na temat planowanego tomu oraz jego relacji z dziełem Miłosza uzupełnia Jarzyńska w swym artykule o szeroką charakterystykę treści polemicznego projektu Herberta oraz procesu komponowania owego tomu. I tym razem, co ciekawe, trafiamy za sprawą genetycznego wglądu na dowody artystycznego „przywłaszczenia” obcego tekstu przez poete: „Opakowania po słodyczach, odcinki diety szpitalnej, znaczki pocztowe i kolorowe czasopisma były przez Herberta nie tylko gromadzone, ale też poddawane różnym praktykom fragmentaryzującym i kompozycyjnym. [...] były przyswajane jako element projektu o charakterze literackim; Herbert dokonywał ich artystycznej apropiacji” (s. 238), „rozumianej jako włączanie życia w literaturę” (s. 239).

Innym niesfinalizowanym tekstem Herberta zajmuje się Agnieszka Kluba – rzecz dotyczy nienapisanej eseistycznej książki o Jacques’u Louisie Davidzie, neoklasycy malarzu francuskim („*David, czyli artysta w ciekawych czasach*”. *Praca nad esejem o malarstwie i rewolucji*). *Dossier „wielkiego eseju”* pokazuje skalę pracy, jaką Herbert w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych poświęcił Davidowi – „prototypowi »artystów zaangażowanych«” (s. 257). Materiały do książki *in spe*, jak wlicza Kluba, mieszczą się w 4 tomach, a obejmują m.in. 9 zeszytów wypełnionych notatkami i obszerny zbiór źródeł dotyczących malarza-rewolucjonisty. Jak notuje Herbert: „David jest klinicznym przykładem artysty uwikłanego w / politykę (właśnie w politykę a nie w historię której sensu nie chciał / zro-

<sup>15</sup> Zob. de Biasi, *Édition horizontale, édition verticale*, s. 161.

<sup>16</sup> Zob. A. Franaszek, *Rok jagnięcia. Kilka uwag na temat przyjaźni Zbigniewa Herberta i Czesława Miłosza*. „Świat i Słowo” 2015, nr 2.



zumieć)<sup>17</sup> (s. 256). Brzmiący w tych notatkach ton polemiczny wydaje się oczywisty, ich autorowi zależy jednak na możliwie obiektywnym przedstawieniu bohatera: przekonują o tym wybrane przez Klubę metatekstowe cytaty otwierające – uchylające – drzwi do pracowni pisarza: „Rozróżnić ton i treść / narracji. Ton ma być zimny sprawozdawczy / Kafkowski treść gorąca rozgadana / namiętna illogiczna” (s. 257). Omawiane tu notatki Herberta są również cennym przyczynkiem do rekonstrukcji światopoglądu pisarza, który rozprawia się z ideą rewolucji („Rewolucja niszczy spontaniczność ale jednocześnie stara się ją sztucznie zachować”, s. 273; „Bóg rewolucji sadza zbawionych po lewicy”, s. 283); stanowią też nieznane dotąd świadectwo budowanego przez Herberta i postulowanego przez lata konterfektu artysty niezłomnego, który, jak można sądzić, był, jako kontrwzór, wpisany *implicitie* w opowieść o sztuce w służbie dogmatu. Za wartość tego studium Kluby – poza przeprowadzonym przez nią ciekawie „czytaniem (nienapisanej) książki” – uważam także liczne transliteracje, które oswiają odbiorcę z – typowymi przecież, a rzadko unaczynianymi – cechami zapisów rękopiśmiennych: odbiegających od norm poprawnościowych, nierzadko skrótowych, pozbawionych interpunkcji, niewolnych od omyłek autora, *etc.* Transliteracja, jedno z podstawowych narzędzi „edytora genetycznego”, służy odbiorcy dwojako: korzysta on z odczytanego manuskryptu i z propozycji jego konkretnych lekcji, równocześnie ma też wgląd w oryginał zapisu, a więc zyskuje szansę kontaktu z innością manuskryptu, z ukazanymi (w miarę możliwości) elementami znamionnymi dla pisma ręcznego, rzadko eksponowanymi w literaturoznawstwie.

Nowe światło na pisarstwo Herberta i jego kreację artystyczną rzuca artykuł Marii Kalinowskiej konfrontujący dwie koncepcje podróży – tak ważnej dla pisarza formy „zapasów ze światem” – ukazanej, z jednej strony, na kartach *Labiryntu nad morzem* i, z drugiej, w nigdy przez autora nie oddanym do druku *Diariuszu greckim*. Dokonane zestawienie uwytkła swoistą wariantywność Herbertowskiego greckiego podróżopisania. Jak przekonuje badaczka, choć nie opublikowany za życia autora, „*Diariusz* okazuje się dziełem w sensie warsztatowym zamkniętym i wypracowanym, jedynie udającym nieskładny, spontaniczny i brulionowy zapis” (s. 293). Biorąc pod uwagę procesy kształtowania się obu tekstów Herberta – czy też, jeśli trzymać się ściślej typologii de Biasiego: tekstu i brulionu – Kalinowska udowadnia, że mamy do czynienia z dwiema, niemal antyetycznymi, tendencjami w relacjach z greckiej podróży:

„Gdybym miała wskazać najważniejsze miejsca w omawianych tu dziełach Herberta, które zarówno integrują greckie podróże poety, jak i je różnicują [...], to z pewnością wymieniałabym motyw Akropolu, tego poznawanego w zachwycie i tego dotkniętego nicością; motyw chaotycznego miasta przeciwstawiony klarownemu, symbolicznemu językowi greckiego pejzażu; motyw wielkiej sztuki głęboko zakorzenionej w strukturach cywilizacyjnych, sztuki wiecznej, ale i podległej historii, przeciwstawionej sztuce pokruszonej, fragmentarycznej, kameralnej, jak stele nagrobne z cmentarzy ateńskich; wreszcie motyw podróżnego, zarówno pewnie poruszającego się po świecie starożytności greckich, jak i mającego chwile zwątpienia głęboko naruszającego jego istnienie wewnętrzne. Tenże bohater-podróżny jest wybrany i powołany, ale jest też błakającym się flâneurem, to Europejczyk z bagażem historii, ale i ktoś »bez właściwości«, poruszający się po świecie chaotycznym i przypadkowym, to tłumacz tajemnic i erudyta, a równocześnie zagubiony i niepewny swojego istnienia przybyśz z nieznanego kraju” (s. 298).

Wniosek jest obiecujący i niepokojący zarazem: lektura *Diariusza* – zwłaszcza czytane go przez pryzmat świadectw jego genezy, dokumentujących kierunek prac nad esejem – może

<sup>17</sup> W recenzowanej książce odwzorowano układ graficzny notatek Herberta. Koniec wersów sygnalizują za pomocą ukośników. W cytatach z tych notatek zachowano też oryginalną pisownię i interpunkcję.

gruntownie zmienić odbiór innego bytu tekstowego, dobrze znanego *Labiryntu nad morzem*. Trudno o bardziej wymowny dowód potencjału drzemiącego w archiwach.

Część III recenzowanej książki poświęcona jest procesom tekstotwórczym, które kształtowały dorobek dramaturgiczny Herberta. W artykule Antoniuka *Historia „Drugiego pokoju” (z autorskim komentarzem)* przy okazji śledzenia genologicznych perturbacji tego utworu i jego nieoczywistej drogi stawania się kameralnym dramatem radiowym trafiamy na „archiwalną niespodziankę” – na notatkę Herberta poświęconą własnej pracy nad dziełem, notatkę, która mogłaby zapewne stać się głosem polemicznym w dyskusji z Kunderą na temat autorskiego i badawczego „obejmowania Całości”: „badanie genezy własnych prac, wersji, motywów / odrzucania różnych rozwiązań artystycznych mają nie / tylko wartość dla autora ale także obiektywną” (s. 309). Podstawowym celem artykułu jest natomiast skrupulatna analiza, w jaki sposób tekst Herberta, w swoich kolejnych rękopiśmiennych wersjach, z dramatu teatralnego zmienia się w dramat radiowy; jak „poeta rezygnuje z efektów wizualnych, przestaje traktować odbiorcę dramatu jako widza” (s. 326). Okazuje się, że o gatunkowej reorientacji procesu twórczego i całego literackiego przedsięwzięcia rozstrzygnęła „nie tyle kwestia artystycznego eksperymentu, ile raczej zawodowa pragmatyka pisarza” (s. 326), czyli konieczność zarobku. Przekształcenie gotowego utworu scenicznego w słuchowisko (wysłane na konkurs Polskiego Radia) wymagało okrojenia utworu. W tej części *Pracowni Herberta* pada bodaj najbardziej bezpośrednio w całej książce sformułowana opinia badacza o estetycznych reperkusjach decyzji autorskich: „Cokolwiek nakłoniło Herberta do skracania tekstu, należy podkreślić, że wiązało się z pewną utratą, ubytkiem” – pisze Antoniuak (s. 327), dodając jednak zastrzeżenie: „nie uprawiam tu negatywnej oceny dzieła skończonego w zestawieniu z dziełem *in statu nascendi*. Krytyka genetyczna nie jest i nie chce być potocznie rozumianą krytyką autorskich decyzji. Usiłuję jedynie pokazać, że historii powstawania *Drugiego pokoju* nie da się dobrze opowiedzieć w samych tylko kategoriach perfekcjonistycznego teleologizmu i progresywizmu. Nie jest to, jak sądzę (a w każdym razie: niewyłącznie), historia postępującego doskonalenia, to także historia utraty realnych wartości i jakości” (s. 328).

Kolejny poświęcony Herbertowi-dramaturgowi artykuł w tomie, *Praca na rzeczywistości. Ślady dokumentalności w procesie twórczym „Lalka”* autorstwa Anny R. Burzyńskiej, potwierdza kilka praktyk pisarskich Herberta omówionych już w innym miejscu w recenzowanym zbiorze. W ramach pracy nad tekstem twórcy, po pierwsze, gromadzi i wykorzystuje materiały dokumentalne, zacierając następnie lub zmieniając ślady spożytkowanych rzeczywistych okoliczności społeczno-politycznych, „kamuluje reportażowość”, po drugie, stosuje „w kolejnych wersjach dramatu rozmaite autocytyaty i autokryptocytyaty ze swojej liryki i publicystyki” (s. 335), po trzecie zaś, waha się nad formą gatunkową tekstu, oscylującego znów – na różnych etapach swego powstawania – między rzeczą przeznaczoną na scenę, słuchowiskiem, a także formą telewizyjną.

Artykuły zawarte w części książki dotyczącej pracowni Herberta-tłumacza pozwalają podejrzeć przebieg procesów translacyjnych i po części zrozumieć rządzące nimi mechanizmy oraz ich osobliwości; pokazują też poetę, który broni ścisłej wierności oryginałowi – dziełu innego poety. Przede wszystkim zaś, dzięki dociekaniom genezy konkretnych przekładów, prześledzić można rozwój Herberta w roli tłumacza, który we wczesnych próbach rozpoczął przekład od dyskusji z kilkoma translatorami i opiera swoje dzieło na dokonaniach poprzedników, by w latach dojrzałości literackiej pracować bezpośrednio na tekście źródłowym, nie zważając już (w takim jak uprzednio stopniu) na dorobek innych.

Recenzowany tom zamyka, najbardziej różnorodna spośród pozostałych, część *Lektorium-skryptorium*, najmniej zajmująca się procesem tekstotwórczym, przedstawiająca Herberta jako „czytającego pisarza” i „piszącego czytelnika” (s. 412), przede wszystkim zaś – wiecznego studenta, „dobrego czytelnika” (s. 412), zarazem namiętnego „wypisywacza” (s. 454) i okazjonalnego „marginalistę” (s. 454). W tekście Elizy Kąckiej *Czytanie filozofów. Praca*

notowania jako współmyślenie poznajemy ślady treści natury filozoficznej w rękopisach poety, ślady – jak się okazuje – wcale liczne, nie ma bowiem roku, „w którym notatniki byłyby ich całkiem pozbawione” (s. 418). Szczególne miejsce zajmują tu, rzecz jasna, zapiski dotyczące myśli Henryka Elzenberga, dialogujące z pieczołowicie rejestrowanymi przez poetę lekcjami mistrza. Archiwum Herberta staje się w tym wypadku także swoistym archiwum Elzenberga: notatki umożliwiają częściową rekonstrukcję wykładów profesora-filozofa, kryją też jego cenne uwagi i marginalia nanoszone na zapisy Herberta. „Filozoficzne notatki” poety potwierdzają to, co o jego stosunku do filozofii dowiedzieliśmy się już z wydanych listów wymienianych z Elzenbergiem: była ona dla Herberta sprawą osobistego „przeżywania”, choćby „bezpłodnym szarpaniem”, nie interesowała go natomiast w wersji zinstytucjonalizowanej, niechętnie myślał o zamkniętych systemach filozoficznych. Jak celnie pisze Kącka, „Herbert nie oczekuje od filozofii konkluzyjności ani uprawomocnienia – oczekuje od niej poruszeń i egzystencjalnej dezynwoltury, siły przenicowania naszych przyzwyczajęń intelektualnych, a jednocześnie – siły sugestywności” (s. 419).

W tej samej części książki przeczytamy także o literackiej samoświadomości Herberta jako poety, odtwarzanej na podstawie jego archiwaliów. Są to najczęściej notatki nie zawierające formuł *explicite* definiujących poezję i jej środki artystyczne – Klubka, autorka studium *Czytanie poezji, pisanie o poezji. Praca notowania i literacka samoświadomość Zbigniewa Herberta*, niebezpośrednie ślady metapoetyckich przekonań Herberta wydobywa z jego not poświęconych innym pisarzom i minionym pokoleniom literackim. Niemal w rękopisach uwag, które mogą przekonywać o antyskamandryckim stanowisku Herberta. Jego obraz literackiego Dwudziestolecia międzywojennego, jego stosunek do poszczególnych ugrupowań poetyckich, a zwłaszcza oceny poezji awangardowej, przeciwstawianej często skamandrytom, wymagają jednak głębokiego zniuansowania, nie pozwalającego ukazywać Herberta jako sympatyka któregośkolwiek z niegdysiejszych programów poetyckich czy poetyk. Na podstawie rękopiśmiennych notatek można wszakże zrozumieć, że Herbert postulował poezję „zdystansowaną”, tj. nie zaangażowaną w sprawę doczesności, zarazem zaś nie usiłującą być poza czasem, nie zgłaszającą pretensji do uniwersalności, ale dialogującą z konkretem rzeczywistości i nie abstrahującą od własnej historyczności.

„Miłosz, wciąż Miłosz i na nowo Miłosz, Boże, kiedy ja się wyzwolę z tego kołowrotka”<sup>18</sup> – zapisał Herbert w jednym z notatników. Być może słusznie, iż wątek właśnie tej obsesji poety i tego wielkiego sporu poetyckiego zamyka *Pracownię Herberta*. Przypomina bowiem o tym, po pierwsze, że w prywatnym lektorium-skrytorium Herbertowskie czytanie Miłosza i pisanie o Miłoszu trwało co najmniej pół wieku (począwszy od sporządzonych w 1944 roku we Lwowie notatek o wierszach z *Trzech zim*), po wtóre zaś, że wśród wpływów, które determinowały – na różne sposoby – aktywność twórczą w „ożywianej” dziś pracowni, oddziaływanie Miłosza należało do tych o największym afektywnym potencjale. W artykule *Herbert i marginesy Miłosza. Czytanie tomu „Na brzegu rzeki”* Antoniuk analizuje marginalia autora *Pana Cogito* pozostawione na stronicach późnego zbioru poezji Miłosza. Stosunkowo skąpe zapiski nie dotyczą spraw osobistych, wkraczamy jednak w intymną przestrzeń Herbertowskiego obcowania z dziełem starszego poety. Dość powiedzieć, że pod wierszem *W pewnym wieku* Herbert notuje m.in. zdanie: „poezja ujawnia pęknięcia moralne M.” (s. 460), utwór *Odczyt* podsumowuje – można sądzić, że wartościująco – „przewaga piękna nad dobrem” (s. 458), na ostatniej zaś stronicy tomiku stwierdza uogólniająco: „rozlałe rygory rytmiczne” (s. 460). Nietrudno oczywiście – tak jak to zrobiłem – przedstawić jego notatki w sposób tendencyjny, ale nie da się ukryć krytycyzmu towarzyszącego Herbertowi w lekturze tomiku Miłosza z 1994 roku. To marginalia ważne dla historii polskiej literatury i dla polskiego

<sup>18</sup> Cyt. za: Franaszek, *op. cit.*, s. 78.

życia kulturalnego; to mały przyczynek do stale zgłębianej przez badaczy oraz przez czytelników trudnej relacji dwóch najwybitniejszych polskich poetów XX wieku.

Czy można mieć jakiś poważny zarzut do tej bardzo ciekawej, przemyślanej, dobrze skomponowanej i wartościowej książki? Nie sądzę. Mam mały żal do jej autorów o skape w gruncie rzeczy wykorzystanie dorobku francuskich uczonych. *Critique génétique* narodziła się we Francji i tam do tej pory rozwinęła się najbujniej, liczba prac oraz edycji genetycznych tam powstałych przez kilka dekad jest imponująca. W *Pracowni Herberta* sięga się po nie raptem kilka razy. Jako podstawowe źródło teoretyczno-metodologicznych odwołań funkcjonuje tu polskie wydanie książki de Biasiego *Genetyka tekstów*. Autorzy korzystają też z wcześniejszych prac tego autora, zawężając jednak ich dobór niemal wyłącznie do tych, które doczekały się angielskiego tłumaczenia. Tymczasem krytyka genetyczna jest metodologicznie szalenie zróżnicowana, bogata, a i koncepcje de Biasiego zmieniały i zmieniają się z biegiem lat<sup>19</sup>. Autorów *Pracowni Herberta* inspirowa przede wszystkim aparat pojęciowo-terminologiczny francuskiej szkoły oraz sama idea studiowania materialnej dokumentacji procesu tekstotwórczego. Myślę, że kilka spośród artykułów zamieszczonych w recenzowanej książce skorzystałoby także na zastosowaniu pewnych właściwych francuskim badaczom sposobów problematyzacji manuskryptowych historii oraz prowadzenia narracji genetycznej, która, odpowiednio zbudowana, bywa niekiedy prawdziwie wciągająca. Cytowany w tomie Philippe Lejeune powiada, że „studia genetyczne szczególnie nadają się do opowiadania” (s. 39). To być może prawda, trzeba jednak do narracji mieć talent lub dobrą inspirację, z całą pewnością prowadzenie takiej narracji nie każdemu przychodzi z łatwością, a rzecz warta jest wysiłku. Wypada przyznać, że *spiritus movens* całego przedsięwzięcia, Mateusz Antoniuk, redaktor tomu i jego główny autor, to jeden z najlepszych w Polsce „opowiadaczy genetycznych”, a partie książki, które wyszły spod jego pióra, należą do najbardziej zajmujących.

Wróćmy na koniec do słów podrażnionego Kundery, który wybiera dla archiwum metaforę „wspólnego grobu”. Ożywczy i „ożywiający” tom *Pracownia Herberta* udowadnia, że dokumenty pozwalające rekonstruować tekstowe doświadczenia przeprowadzane w laboratorium pisarza nie zasługują na poetykę funeralną. Przeciwwstawić jej można inną, równie prowokacyjną, witalistyczną metaforę, jaką zaproponowali redaktorzy anglojęzycznej antologii *Genetic Criticism*, porównujący dzieło do śladów stóp po skończonym tańcu<sup>20</sup>. Ekspozowane w tej przenośni odwrócenie teleologicznego porządku nie musi ani irytować, ani być paradoksalne. Owszem, dzieło, tekst „finalny”, jest tu rozumiane jedynie jako trop, odbicie, znak czegoś niegdyś żywego, dynamicznego, dialogicznego, ale krytyka genetyczna nie bez wymiernych efektów zajmuje się odtworzeniem kierunku tych, stawianych niegdyś, kroków i ich kolejności. Niekiedy koncentruje się wyłącznie na jednym z nich, uchwyconym w czasie i przestrzeni, innym zaś razem wskazuje moment niebyłego obrotu, miejsce nie istniejącego już piruetu, pauzy i zawieszenia. Słusznie widzi w tej rekonstrukcji sens – jeżeli wszak cenimy produkt, będziemy ciekawi jego antecedenencji i procesu, jaki go zrodził. Jego zrozumienie zbliży nas do tajemnicy twórczości – to przecież wiedza istotna. Jeżeli celem krytyki genetycznej – która patronuje autorom *Pracowni Herberta* – jest, jak pisała Almuth Grésillon, ukazanie „literatury jako działania, jako aktywności, jako ruchu”<sup>21</sup>, trzeba powiedzieć, że zamiar ten został w recenzowanym tomie zrealizowany przekonująco i atrakcyjnie zarazem, w oparciu o rzetelne studia, dostarczające przy tym wielu nowych informacji o archiwum poety i o rozwoju jego praktyk skryptyalnych. Mimo grymasów Kundery trzeba powiedzieć z przekonaniem: moralność istotności może być zbieżna z moralnością archiwum.

<sup>19</sup> Zostało to zresztą w recenzowanej książce raz odnotowane (zob. s. 126).

<sup>20</sup> Ferrer, Groden, *op. cit.*, s. 11.

<sup>21</sup> Grésillon, *op. cit.*, s. 7.

---

Abstract

---

PAWEŁ BEM Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw  
ORCID: 0000-0002-2620-113X

**MORALITY OF THE ARCHIVE** ON THE BENEFITS OF REVIVING THE WRITER'S WORKSHOP

The paper is a review of the collective volume entitled *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym* (*Herbert's Workshop. Studies in Text-Creation Process*) edited by Mateusz Antoniuk. The reviewer discusses the methodological foundations of the papers contained in the book, though primarily he synthetically presents their content, evaluates their value, and points at their cognitional benefits which result from thorough examination of writers' working materials and from critical insight into their archives.