

Bożena Shallcross

Poeta i sygnatury

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5 (131), 53-61

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Bożena SHALLCROSS

Poeta i sygnatury

Każda kreska wielkiego pisarza staje się cenna dla potomności. Z zaciekawieniem studiujemy rękopisy, nawet jeśli nie są niczym więcej niż fragmentami z książki buchalteryjnej czy listem do krawca o opóźnieniu zapłaty. Mimowolnie uderza nas myśl, że ręka, która skreśliła te skromne liczby, te nieistotne słowa, napisała też wielkie dzieła, przedmioty naszych badań i zachwytów, tym samym piórem.

Aleksander Puszkina

Rysowanie i pisanie są w zasadzie tym samym.

Paul Klee¹

Dwoiste doświadczenie pisania i rysowania – skrótowo rysopisanie – zachowując swój peryferyjny kulturowo status, zyskuje na ważności. Język angielski określa rysowanie na obrzeżach rękopisów – przedmiot mojego eseju oraz wieloletniej fascynacji – lapidarnie słowem *doodles*. Zjawisko to, tradycyjnie oddelegowane do sfery filologii, krytyki genetycznej i edytorstwa, zainspirowało szereg ważnych artystycznych praktyk XX-wiecznej awangardy, wewnątrz których *écriture automatique* czy graffiti funkcjonują jako coś o wiele więcej niż dowód na wielość źródeł wyobraźni. Kapryśne, zabawne, nieudolne, karykaturalnie podobne do plastycznej twórczości dzieci oswoiły naukowe widzenie z jednostronności uwagi skupionej na pisaniu, dla której zapis wizualny rękopisów stanowi co najwyżej drugo-

¹ Tłumaczenie moje – B.S.

rzędny odnośnik do procesu twórczego². W paradoksalny sposób era technologii komputerowej, poprzez eliminację ręcznego pisma, również powoduje wzrastającą świadomość wizualnego potencjału słowa zapisanego *manu propria*.

Każda epoka wyrabia sobie tylko właściwy styl pisma ręcznego, zauważa Mario Praz, lecz to spostrzeżenie należy już do przeszłości³. Nie mam jednak zamiaru lamentować nad zanikiem sztuki kaligrafii wśród pokoleń postskrypturalnych, lecz poczynić prostą obserwację, że iluzoryczna bliskość ręki, pióra i kartki papieru nie kształtuje i nie ujednolica już więcej sceny pisania. Co jednak stanie się z podpisem, tą elementarną cząstką naszego pisma, a także skondensowanym znakiem naszej tożsamości⁴? Gdyby sparafrazować Waltera Benjamina i spytać o najbardziej wiarygodny rodzaj podpisu w ramach mechanicznego powielania, padłyby dwie odpowiedzi. Biometryczne wykorzystanie źrenicy oka do identyfikacji zrywa kontrakt społeczny, nadający podpisowi wielką wagę prawną. Nasila się również zastosowanie odcisku palca jako dowodu tożsamości, kiedyś znanego głównie osobom niepiśmiennym, skądinąd tak inteligentnie wtopionego na zasadzie podpisu w winiętce romantycznego rysownika i ilustratora Thomasa Bewicka. Przyszłość podpisu zdaje się jednak zależeć od elektronicznej, nierzadko komicznie niezdarnej sygnatury.

Podpis umieszczony na dziele sztuki – jako legitymizacja tożsamości czy autentyczności – zaczęli na szerszą skalę stosować artyści renesansu, między innymi Jan van Eyck, umieszczając swoją ozdobną sygnaturę na *Portrecie Arnolfinich* (il. 1)⁵. Malarz nie zainicjował praktykowanego do dziś zwyczaju podpisywania dzieł sztuki, ponieważ napisał na płótnie „Johannes de eyck fuit hic. 1434” („Johannes de eyck tu był”), nie zaś „Johannes de eyck fecit” („Zrobił Johannes de eyck”) (il. 2). Autoryzowanie podwójnego portretu miało dla niego drugorzędne znaczenie, ponieważ istotne było, że funkcją jego podpisu jest poświadczenie o przysiędze ślubnej Arnolfinich. Tak przynajmniej interpretuje tę inskrypcję Ervin Panofsky w swym słynnym artykule⁶. Co więcej, van Eyck nie użył swych inicjałów, ani też nie umieścił ich w dolnej połaci pikturalnej przestrzeni. Artysta wykaligrafował pełne zdanie, niczym ornament, na ścianie sypialni Arnolfinich, powyżej okrągłego lustra odbijającego postaci dwóch świadków zaślubin⁷. Tak wzmocnione przez *mimesis*

² Odkrywczy okazał się pod tym względem tom poświęcony rysunkom Victora Hugo *Victor Hugo et les images. Colloque de Dijon*, red. M. Blondel, P. Georgel, Diffusion, Aux Amateurs de livres, Dijon–Paris 1989.

³ M. Praz *Mnemosyne. The parallel between literature and the visual arts*, Princeton 1970, s. 27. Najnowsze polskie wydanie: *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

⁴ Wykluczam z pola mojej obserwacji kwestię własności, jaką ustala podpis czy nazwisko autora.

⁵ Dziękuję National Gallery Picture Library za zgodę na wykorzystanie reprodukcji na potrzeby tego tekstu.

⁶ E. Panofsky *Early Netherlandish painting*, „The Burlington Magazine” 1956 nr 98, s. 110-116.

⁷ Przyпуска się, że jedną z nich był sam van Eyck.

Shallcross Poeta i sygnatury

świadczenie obecności współtworzy pionową oś portretu, ważną zarówno kompozycyjnie, jak i semantycznie. Niezależnie od tego, czy malarz zamierzył, by jego piktoralny koncept stał się prawnym dokumentem, czy nie, jego sygnatura stanowi kunsztownie zapisany dowód obecności oraz tego, co z niej pozostało. Posłużę się tym znaczeniem inskrypcji malarza, patrząc na rękopisy Czesława Miłosza – będą one przypomnieniem jego widmowej obecności.

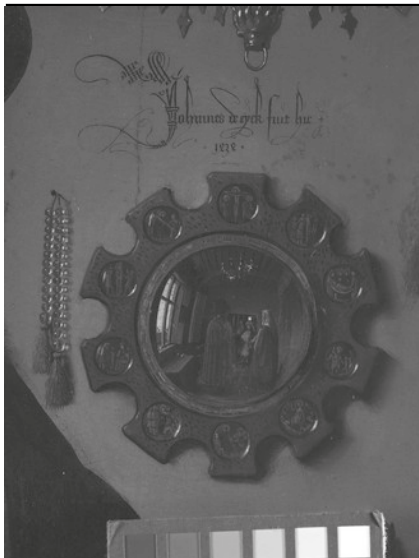
Samo przesunięcie zjawiska aktu twórczego ze sfery analizy filologicznej lub zmistyfikowanej hermeneutyki obecności ku widmowości pisma nie wystarcza. Aby odczytać pewne cechy twórczego procesu poety z jego zarchiwizowanych oryginałów, trzeba wniknąć we właściwą dla Miłosza, a uwidocznioną na stronicach ma-



Il. 1

J. van Eyck *Portrait of Giovanni(?) Arnolfini and his Wife*,

© The National Gallery, London.



Il. 2

J. van Eyck *Portrait of Giovanni(?) Arnolfini and his Wife*,

© The National Gallery, London (detail).

nuskryptów organizację zapisu, jego swoistą topografię. Śladowość tych unikalnych inskrypcji określa głównie mechanizm rysopisania.

Surowy materiał do takich zabiegów znalazłam w największym ponoć z trzech archiwów Miłosza, zdeponowanym w Beinecke Rare Book Collection w New Haven, gdzie – jak napisał w wierszu o tej szacownej instytucji – jego los przemienił się w litery. Wiele z jego szkiców, a właściwie brudnopisów, zawiera nieskomplikowane rysunki, czasem obficie pokrywające kartki oryginałów. Wszystko wskazuje na to, że były systematycznie gromadzone i niewiele lub prawie nic wyrzucono do kosza. Trudno nie docenić Miłoszowego impulsu zachowania śladów własnej pracy i potrzeby jej archiwizacji. Gdy jednak wspo-

mniałam Josifowi Brodskiemu, skądinąd autorowi ciekawych *doodles*, o bogactwie tego archiwum i intensywności rysopisania Miłosza, ten jakby z odcieniem lekceważenia, chociaż zmieszanego ze zrozumieniem, powiedział: „Czesław miał za dużo czasu”⁸. Podobnie podchodził do rysunków Aleksandra Puszkina ich znawca Abram Efros, uważając je za owoc „sztuki wypoczynku”⁹. To dość powszechny sposób traktowania rysunków poetów – jako zbędnego nadmiaru, któremu z racji jego uboczności poświęca się niewiele uwagi. Czy rzeczywiście rysunki i szkice kreślone w czasie komponowania wierszy wyrażają nieco frywolne zabijanie czasu przy pomocy długopisu? Nie zgadzając się z tak pobieżnym traktowaniem wizualnej nadprodukcji poetów, sięgnę po kilka kartek wybranych przeze mnie z bogatego archiwum Miłosza.

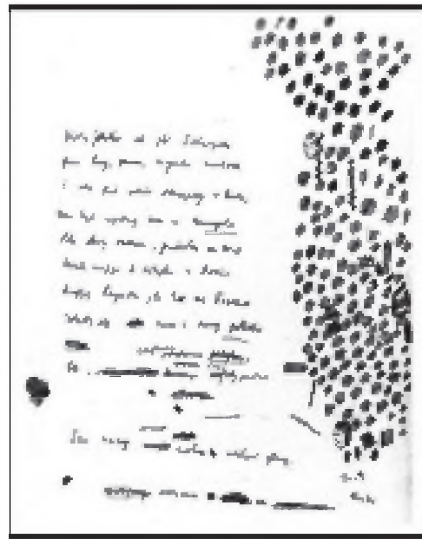
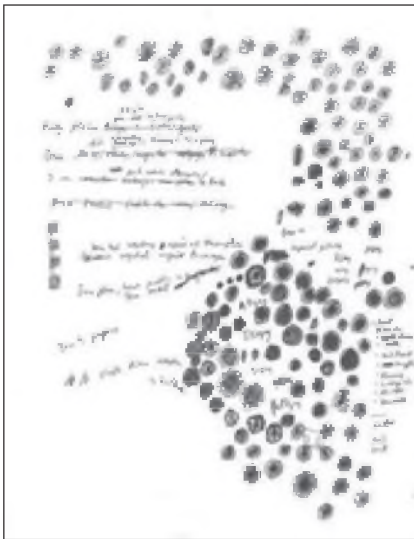
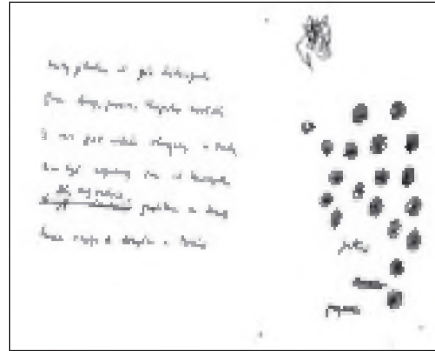
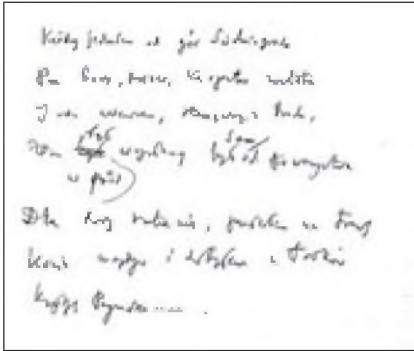
Widoczna na rękopisie początku utworu *Dzwony w zimie*, zaczynającego się od słów „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu” (siódmej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ze zbioru pod tym samym tytułem, 1974) pierwsza próba zapisu nosi zaledwie dwie poprawki (il. 3)¹⁰. Chciałabym ostrzec czytelnika, że nic bardziej zwodzącego niż ta inskrypcja, bowiem poeta wielokrotnie zaczynał komponować ten wiersz, aby utknąć po kilku wersach i zacząć od nowa, od kolejnej czystej kartki. Tak samo myli mały, prawie niedostrzegalny znaczek na dole strony, niezdarzący się wróżyć inwazji rysunku towarzyszącego Miłoszowemu pisaniu. Kolejny zapis mówiący o powstawaniu tego samego wiersza jest równie skromny, gdyż zawiera kilka wersów i skreśleń oraz jeden gryzmoł (il. 4; również i pod względem bazgrołów poeta pozostawił bogatą spuściznę). Na kartce następnego szkicu (il. 5) narodzinom wiersza towarzyszą rysunki niewielkich kwiatków biegnące od prawego marginesu ku górze strony. W miarę jak szkielec wiersza nabierał więcej kształtu, rosła chmura kwiatków, w którą poeta wplótł dwa profile i kilka kwadratów (il. 6). Sądząc po tych śladach, praca nad wierszem nabierała rozpędu. „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu” jest jeszcze utworem dalekim od ukończenia i poeta usilnie pracuje nad jego kształtem, co wyraża się także w przybywaniu rysunków. Psychiczna energia aktu twórczego ujawnia się wyraźnie w tej zależności, nakłaniającej do holistycznego podejścia do rysopisania. Tym, co zbliżało pismo i rysunek, był podstawowy element rysopisania, czyli kreska, w tym wypadku pozbawiona ostrości, często zaokrąglona i płynna, choć zdarzało się i tak, że idiosynkratyczna skłonność poety do przemiany kreski w stulony, miniaturowy rysunek przechodziła w gest bardziej jednoznaczny, w zdecydowane skreślenie.

⁸ W oryginale: „Czeslaw had too much time in his hands” (nieopublikowany wywiad autorki z Josifem Brodskim, Nowy Jork, październik 1992).

⁹ A.M. Efros *Risunki poeta*, Moskwa 1933, s. 20.

¹⁰ Wiersze Czesława Miłosza. Copyright © 1953, 1957, 1969, 1974 by The Czeslaw Milosz Estate. All rights reserved. Skany rękopisów pochodzą z Czesław Miłosz Papers Collection at Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Dziękuję Anthony’emu Oskarowi Miłoszowi za zgodę na ich wykorzystanie.

Shallcross Poeta i sygnatury



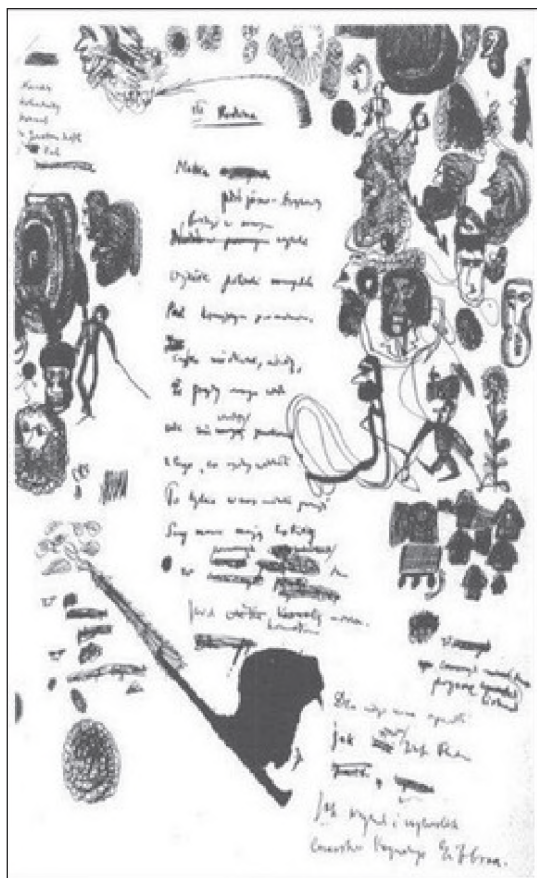
II. 3, 4, 5, 6

Rękopisy kolejnych prób rozpoczęcia utworu *Dzwony w zimie*, zaczynającego się od słów „Kiedy jechałem od gór Siedmiogrodu”, siódmej części *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* ze zbioru pod tym samym tytułem (1974).

Mimo że Miłoszowe doodles różnią się między sobą jeśli chodzi o stopień ich uproszczenia, trudno byłoby widzieć je jako miniaturowe dziełka sztuki czy oceniać z estetycznego punktu widzenia. I tak, uderza nie tylko miniaturowość Miłoszowej ikonografii, lecz i to, że te wszystkie kwiaty, kwadraty, gwiazdki czy kółka wylaniają się wzdłuż prawego marginesu każdej strony. Widać w tym wyraźnie dwoistość zmagania poety. Z jednej strony objawia się tu uparte, a nawet obsesyjne dążenie do wyrwania wiersza z prenatalnej pustki, a z drugiej spontaniczne, kapryśne, przeddyskursywne pokrywanie bieli papieru czymś, co w ostatecznym

rachunku nie będzie się liczyć. Do jakiego stopnia oryginały wierszy poety stanowią dowód na jego wiarę w Dajmoniona, bodaj po raz pierwszy wyznana w *Ars poetica*?. Jeśli głos ducha mówił przez poetę, musiał to być duch podwójnie utalentowany, Daimonion zdolny do pisania oraz rysowania, czasem z niezwykłą szybkością, gdyż tekst *Ars poetica*? powstał w ciągu zaledwie 20 minut.

Napięcie między abstrakcyjnym i przedmiotowym obrazowaniem zapisanym w archiwum Miłosza nabiera znaczącej roli. Rzadko jednak ludzka menażeria złożona ze skarłatych sylwetek, koszmarnych twarzy czy profili przeplecionych ze słowem – przypominająca dążenie Jean-Michela Basquiata do zintegrowania obrazu ze słowem, cyfrą, piktogramem – rozprzestrzenia się wszędobylsko na całej stronie tak, jak to ma miejsce w szkicu do wiersza *Rodzina* z tomu *Światło dzienne*



Il. 7

Szkic do wiersza
Rodzina z tomu *Światło dzienne* (1953).

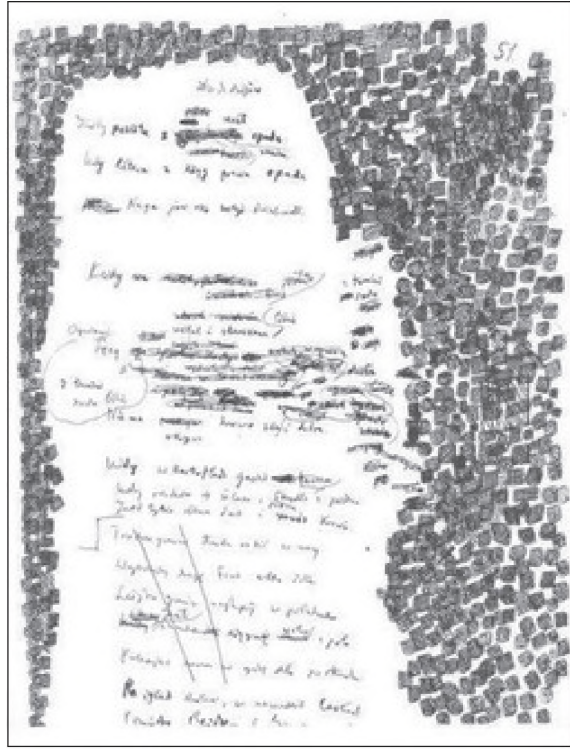
(1953) (il. 7). Ten manuskrypt zawiera nieodłączny ślad pisania ręką i piórem – kleks. Miłosz przerobił ów kleks, pojawiający się pomiędzy fantastycznie ozdobionymi strzałkami funkcyjnymi jak wektory dynamiki, w udziwniony proporzec, wedle znanej metody bohatera ze sztuki Aleksandra Fredry.

Doodles rozpraszają się po lewej stronie kartek, pojawiają się też u ich dołu i na górze, obramowując powstające wiersze. Sugestia pikturalnej ramy w manuskrypcie *Ducha Dziejów*, trzeciej części *Traktatu poetyckiego* (1957), jest tym osobliwsza, że Miłosz zbudował ją ze znikomych, wręcz trywialnych znaków wizualnych (il 8). Organiczny i niekontrolowany rozrost *doodles* odbiera „ramię” wiersza jej formalną surowość i wskazuje na zależność ramy i tego, co ona obramowuje. Ponieważ współgranie naturalnego dla poety rytmu pisania z pikturalnym zapisem

gęstnieje niekiedy do granic nieczytelności, chciałabym zajrzeć za tę zasłonę. W podwójnym ruchu (Aleksander Nawarecki nazwał go w rozmowie ze mną dwójruchem) poeta dokonuje paraleli między dwoma systemami znaków, nie łącząc ich wszakże w jedno tak, jak to ma miejsce na rysunkach Wiktora Hugo, Aleksandra Puszkina czy „pikturalnym pisanii” Paula Klee. Odnośnik do techniki wypracowanej przez Klee w okresie Bauhausu jest istotny, ponieważ symbolizuje doskonale niemal przeciwieństwo tendencji do rozdzielania rysopisania ujawniającej się u Miłosza.

Współobecność i oddzielność rysowania i pisanania u Miłosza stanowią kraniec zjawiska określonego przez Jacques’a Derridę skrypturalizmem¹¹. Po pierwsze, ręczne pismo poety nie zdradza kaligraficznych lub pikturalnych skłonności, zaś jego miniaturowe, wizualne zapisy nie aspirują do pełnej realizacji skrypturalnego potencjału zawartego choćby w minimalistycznych, niefiguratywnych rysunkach Valerio Adamiego. Jeśli ślady aktu twórczego w szkicach i brudnopisach Miłosza należą do obrzeży skrypturalizmu, dzieje się tak dlatego, że ich dwójruh został uobecniony we wspólnej przestrzeni arkusza papieru. Pod piórem poety słowo i obraz reagują na siebie jak dwie równoległe siły, którym ręka poety nie zezwala na wyraźne wzajemne zawężenie. Rysopisanie, w sensie jak najdalej idącego czy wręcz całkowitego scalenia obu biegunów, stanowiło dla niego trudne wyzwanie.

W innym sensie, w sensie śladowej obecności autora, cały ten rozsypany czasem po rękopisach najpiękniejszych jego wierszy drobiazg odsłania treść psychicz-

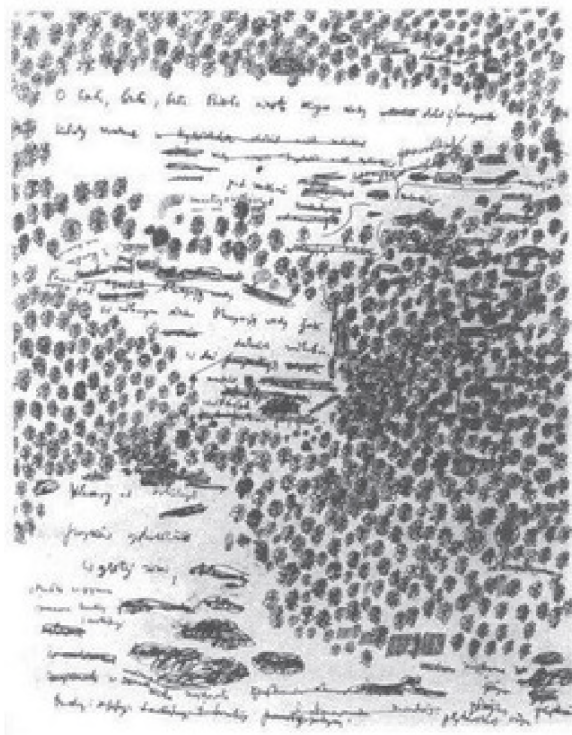


II. 8
Manuskrypt *Ducha Dziejów*,
trzeciej części *Traktatu poetyckiego* (1957).

¹¹ J. Derrida *The truth in painting*, trans. G. Bennington, I. McLeod, University of Chicago Press, Chicago–London 1987, s. 175.

Szkice

na, 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 rysopisaniu, przy kartce. Trudno byłoby mi



Il. 9

Rękopis *Bieli* z tomu *Miasto bez imienia* (1969).

zatem przyjąć wspomniane powyżej, redukujące założenie, uznające Miłosza za poetę produkującego bez większego wysiłku *doodles*, będące ubocznym owocem nadmiaru czasu czy wypoczynku, ponieważ ktoś niemający czasu może dysponować znanymi tylko sobie sposobami pozwalającymi na utrzymanie stanu twórczego napięcia.

Rękopis *Bieli* z tomu *Miasto bez imienia* (1969) pokazuje, jak Miłosz pozwala rysunkowi zawładnąć kartką i rodzącym się tam wierszem (il. 9). Nie ma tu miejsca na wcześniejszą, wyważoną i symbiotyczną współzależność słowa i obrazu. *Doodles* otaczają i osaczają pierwsze wersy liryku, dokonując swoistej inwazji jego

przestrzeni. Choć poeta przeinaczył rękopis w mapę sfery procesu twórczego, topografia tej strony, przypominająca gęsto zalesione tereny, niczego nie symbolizuje ani ilustruje, jest pustym odnośnikiem. Oko czytelnika odszukuje słowa unieruchomione w wąskiej wypustce bieli, jakby pragnące oddechu i więcej przestrzeni do rozwiązania tej dość osobliwej psychomachii.

Autor zorganizował rękopis *Bieli* wedle optycznego rytmu widzialne – niewidzialne, przezroczyste i niezakryte – zaciemnione i skreślone. Ponieważ w swej wersji ostatecznej utwór wywołuje obraz Paryża, miasta bieli, w opozycyjnych kategoriach widzialnego i przesłoniętego (a przy tym obecnego), można by zaryzykować połączenie całości rękopiśmiennego i prawdopodobnie pierwszego szkicu

Shallcross Poeta i sygnatury

tego wiersza z jego ostateczną wersją. Dualizm poetyckiej wizji wiersza tkwi zatem już w jego zarodku, gdyż zaczyna się na poziomie rysopisania. Dlatego fragmentaryczny szkic *Bieli* można potraktować jako sygnaturę procesu twórczego i zmagani poety, sygnaturę nie całkiem dla nas straconą.

Ścisłe powiązanie znaczeń rysowania i pisania, uchwycone po grecku w czasowniku *to graphēin*, spajającym obie czynności, na poziomie wizualnego kształtu Miłoszowych rękopisów można opisać jedynie jako współzależność w odmienności. W swej poezji Miłosz – przypominając, że nie jest z nami tak źle, skoro mamy Breughla – rozwinął pełny i nie zawsze aż tak optymistyczny projekt ekfrazy. Wśród jego niepokojów związanych z ekfrazą, rozumianą na wzór starożytnych jako opis rzeczywistości widzialnej¹², pojawia się pragnienie nie do zaspokojenia, pragnienie, aby ująć rzeczywistość jedną kreską. Ekstremalność tego żądania kieruje ekfrastyczne marzenie poety ku wszechmocnemu, boskiemu *fiat*. Wśród wielości różnych kresek, jakie pozostawili po sobie polscy artyści¹³, wyjątkowość Miłoszowej kreski zasada się na szczególnej potencjalności. Gdyby założyć, że obie linearne sygnatury, zarówno roszczeniowa kreska ekfrazy, jak i widmowe kreski z rękopisów, mogą napotkać się w jakiejś wyobrażonej sferze, scali się akt rozdwojony rysopisania poety.

Abstract

Bożena SHALLCROSS
The University of Chicago

Signature pieces

This article discusses the dual experience of drawing and handwriting ("drawing") in Czesław Miłosz's manuscripts. Those manuscripts expose a unique whimsicality of poet's handwriting and doodling, providing some insights into Miłosz's creative process. Two types of inscription reveal two different sides of creation: one tending to discipline and chisel the words, the other spontaneous, improvising, seemingly whimsical, yet suggestive of an obsessive insistence on forging a fledgling poem.

¹² O tym, że początkowo ekfrazy nie opisywała dzieł sztuki pisze R. Webb w artykule *Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of the Genre*, „Word & Image: The Journal of Verbal / Visual Enquiry” 1997 no 1, s. 7-18.

¹³ Najważniejszą zapewne okrzyknąć można kreskę Jerzego Nowosielskiego, nazwaną przez Jerzego Tchorzewskiego „prostą Nowosielską”.