

# (PRZED) TEKST WIERSZA OSTATNIEGO – O MATERIALNOŚCI ZAPISU

*Pamięci Jacka Brzozowskiego*

Krystyna Pietrych

**W**iersz ostatni zamyka *Ciemne świadło* (1968), tom, nad którym Wata pracował krótko przed śmiercią i którego publikacji już nie doczekał. Ten wiersz stanowi kodę jego (nie tylko) poetyckiej drogi, a jednocześnie to jeden z najbardziej znanych liryków autora *Mojego wieku* – tekst-emblemat, tekst-sygnatura, tekst-znak osoby, niczym odręczny podpis złożony pod ukończonym już (a właściwie na zawsze już nieskończonym) dziełem<sup>1</sup>. O tym wierszu znakomity szkic napisał Jacek Brzozowski<sup>2</sup>. Pisał w nim:

„Przynosi [*Wiersz ostatni*] [...] monolog (Wata–)Orfeusza. Przedmiotem monologu, tak jak w micie o Eurydyce i Orfeuszu, jest katabaza i śmierć” (N 150).

„Katabaza jest – dobitnie to wyraża już sama rzeczownikowość głównego w wierszu słowa – dalece odpodmiotowiona, i jakby automatyczna. Stychiczny, rzeczowy, «różewiczowski» tok wiersza oraz jego nieregularny rytm nadają schodzeniu piętno pośpieszności i niekończącej się monotonii. Jednocześnie jest ono masowe i anonimowe. Ta masowość, zbiorowość i anonimowość nieustającej katabazy, nieustającego pochodzenia śmierci nie przynosi, oczywiście, żadnej pociechy. Przeciwnie, odbiera całą należną tutaj powagę i doniosłość, niszczy poczucie wyjątkowości, osobności i prywatności. To, do czego Orfeusz przygotowywał się przez lata, przypomina nie więcej, jak prozaiczną codzienność wielkomięjskiego tłumu na stacji ruchliwego metra” (N 160).

<sup>1</sup> Choć nie był to, literalnie rzecz biorąc, wiersz ostatni, sam autor zdecydował się go tak właśnie zatytułować, co w tym kontekście nabiera szczególnego znaczenia.

<sup>2</sup> J. Brzozowski, *Notatki do „Wiersza ostatniego”*, [w:] J. Brzozowski, K. Pietrych (red.), *Szkice o poezji Aleksandra Wata*, Warszawa 1999. Lokalizację stron podaję po cytatach ze skrótem N.

„Przechodzi [...] Orfeusz mimo Eurydyki, stwierdzając już tylko absurdalność katabazy: nieustanne i ciągle w dół zstępowanie kończy się zaledwie metr pod ziemią. Katabaza jest nie więcej, jak wyłącznie zejściem do grobu, najdosłowniej zejściem do grobu.[...]”

Na końcu swoich rozmów ze śmiercią, stając na jej progu, poeta wycofał się z budującego mitu. Nie potrafię powiedzieć nic ponad to, że nie szukał wtedy pocieszenia i nie czynił ostatecznej decyzji łatwiejszą. Kiedy zaś pamiętać, że przeżywał swój los i egzystencję właśnie *en poète*, to wycofanie się – realistyczne wycofanie się Orfeusza w stronę «prozy śmierci» – okazuje swoją tym większą wagę” (N 161–162).

Postaram się do tej przejmującej interpretacji dołożyć kilka sensów wyłaniających się z zapisów notatnikowych Wata.

Interesują mnie, jak by się zgodnie z regułami tradycyjnego edytorstwa powiedziało, trzy wersje *Wiersza ostatniego*, które znajdują się w ostatnim zeszycie poety, pisany tuż przed samobójczą śmiercią. Poznajemy je teraz dzięki wydanym przez Adama Dziadka i Jana Zielińskiego *Notatnikom Wata*<sup>3</sup>. Muszę jednak doprecyzować własny punkt widzenia – interesują mnie bowiem nie tyle trzy wersje, traktowane jako osobne teksty wchodzące z sobą w relacje następstwa i wariantowości, by w wersji ostatniej zyskać formę finalną, posiadającą tym samym, mocą autorskiej decyzji, rangę utworu ostatecznie ukończonego i domkniętego. Zajmuje mnie to, co stanowi przed-tekst opublikowanego w *Ciemnym świecidle Wiersza ostatniego*, który wchodzi z tym przed-tekstem w rozmaite związki i filiacje, współtworząc z nim kolejne etapy procesu pisania. Patrząc więc na trzy teksty z perspektywy krytyki genetycznej, z której terminologii pochodzi zarówno kategoria przed-tekstu, jak i postulat włączania w ramy krytycznej refleksji procesualności powstawania dzieła literackiego (*écriture*).

Chodzi więc o to, by – jak pisał Pierre-Marc de Biasi, którego pogląd teraz syntetycznie zaprezentuję – odzyskać nieoczywistość, nielinearność i złożoność procesu pisania, by, jak rzecz ujmował metaforycznie, „atrament stawał się na nowo płynny”<sup>4</sup>. Gdy więc poznajemy teksty w rękopisach,

nie idzie o efekt tworzenia, ale o samo tworzenie, nie o ostateczny rezultat, lecz o proces. W ten sposób odzyskujemy „czasowy wymiar stawania się tekstu” (GT 15), odrzucając utopię „ostatecznej perfekcyjności dzieła” (GT 15). Nie zmierzamy do końca progresywnie ukierunkowanej finalności, która wyklucza i unieważnia poprzedzającą ją potencjalność. Takie podejście implikuje szczególne rozumienie tekstu, odrzucając ideę struktury tekstowej utrwalonej ostatecznie w niezmiennym kształcie. W to miejsce pojawia się „pojęcie tekstu w procesie stawania się” (GT 46). Tekst jest zawsze nie do końca stabilny, „trwa dzięki temu, że się zmienia” (GT 49). Jakie to ma konsekwencje dla lektury? Fundament myślenia strukturalistycznego czy hermeneutycznego, że tekst posiada ostre granice, krytyka genetyczna podważa, pytając: „jak z prostego faktu, że coś zostało wydrukowane, można wnioskować, że dzieło mogłoby stanowić zamkniętą i izolowaną całość, która nie ma już żadnych związków z pracą pisarza ani żadnej więzi z jego rękopisami?” (GT 135). I udziela jednoznacznej odpowiedzi: „większość rękopisów formalnie kwestionuje możliwość formułowania ostatecznych wniosków na temat sensu tekstów, [ponieważ] dokument genezy przedłuża stan niewykończenia, sadowi się w centrum tekstu dokończonego, zmienia interpretatora w kogoś, kto sprawdza różne możliwości” (GT 135). Przed-tekst destabilizuje i kwestionuje tekst w jego bycie, zdawać by się mogło, ostatecznym i skończonym, i czyni zeń byt nieoczywisty, o labilnym kształcie i niepewnym znaczeniu.

W przypadku Wata ta koncepcja zyskuje dodatkowe, szczególnie istotne uzasadnienie – znaczna część jego utworów nie zyskała finalnej i ostatecznej struktury tekstowej, ponieważ Wat nigdy ich nie ukończył ani tym bardziej nie zdecydował się na publikację, pozostawiając je na zawsze w stanie „niegotowości”. Taki jest status *Mojego wieku*, *Dziennika bez samogłosek*, większości szkiców sowietologicznych, części wierszy – tym samym skazał je na bytową hipotetyczność i nieostateczność, na permanentne stawanie się. W tym przypadku pisanie jawi się „jako technika i jako hybris, jako nieumiarkowanie i żądza zmian” (GT 48) – to być może najgłębsza twórcza dyspozycja Wata i najgłębsze uzasadnienie niemożności realizacji wielu pisarskich projektów. Jego teksty istnieją dzięki utwalonym, lecz nieukończonym procesom pisania i rekonstrukcji, zawsze

<sup>3</sup> A. Wat, *Notatniki*, transkrypcja i oprac. A. Dziadek, J. Zieliński, Warszawa, Katowice 2015.

<sup>4</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, przekł. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 12. Kolejne lokalizacje podaję

w nawiasie po cytacie ze skrótem GT.

problematycznej, której podjęli się kolejni edytorzy. Krytyka genetyczna „wzbogaca tekst o wymiar czasu ludzkiego, w którym sens odzyskuje własną historię” (GT 137). Właśnie ów wymiar czasu ludzkiego, w publikacji na zawsze utracony, będą próbowała reaktywować, czytając rękopisy *Wiersza ostatniego*, które są „nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie [tekst] mógłby wybrać, jakie w istocie wybrał lub próbował wybrać, zanim skurczył się do postaci końcowej, którą znamy jako jego drukowaną wersję” (GT 137). Wersję zawsze uboższą w stosunku do całej konstelacji możliwości, jakie niosą rękopisy.

Poczyniłam ten wstęp, aby dookreślić własny sposób lektury rękopisów *Wiersza ostatniego*. Pojmuję zatem tekst nie jako byt twardy, ostatecznie ukształtowany, o ostrych granicach, lecz jako rzeczywistość płynną, samokwestionującą swą strukturalną spójność, otwartą na wielowymiarową potencjalność. Interesuje mnie więc szczególnie dynamika tekstotwórcza, ciągły proces zmian, nieustanne stawanie się, zamazywanie, skreślanie i znikanie, przestrzeń niepewnych i niejednoznacznych sensów, jaką wyznacza holistyczna lektura tekstu i rękopiśmiennego przed-tekstu.

Rękopisy Wata, jak rękopisy każdego pisarza, poświadczają charakterystyczny dla niego sposób pisania, tworząc swój własny kod, na który składa się nie tylko indywidualny charakter pisma, ale także jednostkowa topografia każdej strony. Ogromną rolę odgrywa w nich skreślenie (poziome, pionowe, ukośne; zdecydowane lub ledwie widoczne) – wyjątkowo ważny składnik procesu pisania, wydobywający zasadę ciągłego kwestionowania jako gest będący składnikiem tworzenia w równym stopniu co stawianie kolejnych liter czy układanie sekwencji słów i zdań. Spróbuję, otwierając się na doświadczenie lektury, podążającej za labilną semantyką rękopisu, wskazywać ujawniającą się w nim równoczesność alternatywnych znaczeń. Nie rekonstruuje tu na podstawie dokonywanych ręką poety zmian hipotetycznej sfery intencji autorskiej. Ruch, który poprzez przyjęcie perspektywy genetycznej inicjuje, polega na działaniu zmierzającym do wydobycia wielości i różnorodności sposobów uobecnienia się w rękopiśmiennej przestrzeni autora, którego istnienia jakby ponownie możemy doświadczać. To autor powracający zarówno poprzez materialny ślad jednostkowego zapisu, jakim jest odręczne pismo – znak osoby i indywidualnej ekspresji, jak i poprzez sferę dokonywanych, kwestionowanych, a bywa że zawieszonych tekstowych wyborów i decyzji.

Czego doświadczamy, obcuując z rękopisami *Wiersza ostatniego* znajdującymi się na dwu stronicach ostatniego zeszytu Wata, włożonego przezeń do czerwonej teczki, na której widnieje napis: „Nie otwierać i nie udostępniać nikomu przed 1-ym stycznia 1999”? Czyli nie wcześniej niż po z górą 30 latach od zaplanowanej przez poetę śmierci. Po pierwsze, kontakt z wierszem w jego, by tak powiedzieć, rodzimym kontekście uruchamia całą w druku schowaną, stłumioną sferę – najbardziej osobistą, niemal intymną. W zeszycie bowiem rękopisy wiersza poprzedzają ostatnie, pożegnalne, dramatyczne listy do najbliższych: żony, syna, rodzeństwa, synowej i błagalna prośba skierowana do wszystkich: „Na miłość Boską. Tylko nie ratować!”. Te przejmujące zapisy stanowią szczególnie rodzaj introdukcji do trzech lekcji pisania *Wiersza ostatniego*. Takie usytuowanie w notatniku sprawia, że jest on czytany w odmienny sposób niż w swej wersji drukowanej, umieszczonej na końcu *Ciemnego świecidła*. Rękopisy przez umiejscowienie pośród przedśmiertnych zapisów poety domagają się lektury autobiograficznej i empatycznej, a ściślej – nie tyle się domagają, ile ją projektują, nie pozwalając czytelnikowi na zachowanie bezpiecznego dystansu i lektury niezaangażowanej emocjonalnie. Są rodzajem intymnego wyznania, które nadaje sytuacji lektury charakter personalny. Wyjątkowo bliski i osobisty kontakt czytelnik–autor, zainicjowany kontekstem poprzedzającym wiersz, dodatkowo się intensyfikuje przez dwie notatki znajdujące się już na stronicach rękopisu *Wiersza ostatniego*, bezpośrednio określające stan piszącego. Na karcie pierwszej, w rogu ukośnie: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – to napisał Wat czarnym długopisem, a nieco niżej, też ukośnie, ale kolorem granatowym, chyba takim samym, jakim pisany był wiersz: „ile jeszcze dni?”. W układzie stronicy dwa warianty wiersza stanowić mogą próbę odpowiedzi na to pytanie. U dołu drugiej karty rękopisu zawierającej ostateczny tekst wiersza (trzeci wariant) także skreślona została notatka o bólowej chorobie poety: „22 (?) kwietnia, wtorek, po obrzydłych Percodanach, po obrzydłym zastrzyku, po nocy tortury, po dniach, tygodniach, miesiącach nieprzerwanego Wegetowania w Piekło”. Zatem wiersz w swych trzech odmianach zostaje poniekąd wzięty w kłamrę niemal poufnych wyznań – tak układa się topografia rękopisu. Nie wiemy, czy stało się tak przez przypadek, czy też była to świadoma decyzja autora – i zapewne wiedzieć tego nigdy nie będziemy. To

zresztą nie wydaje się aż tak istotne, istotniejsze bowiem są kwestie wynikające z materialności zapisu. Treść aktywowana przez taki układ pisma na stronicach bliska jest jakimś wymiarom przeddyskursywnym, sytuującym się po stronie doznań somatycznych. Sferę cielesności uobecnia ręczne pismo poety, dalekie od kaligrafii, chaotyczne, rozedrgane, trudno czytelne (dlatego tak cenna jest tu dokonana przez edytorów transliteracja). Jest śladem pozostałym po ruchu ręki, która z różną siłą naciskała długopis. Pismo ręczne uświadamia fizyczną bliskość ręki, długopisu i kartki papieru – w ten sposób staje się znakiem osoby. W rękopisie następuje – jak zauważał Marek Troszyński – „uprzestrzennienie znaczenia zamkniętego w pojedynczym słowie. Słowo uwięzione w druku i w kontekście innych drukowanych słów odmienia znaczenie w topografii rękopisu, w którym jest ono bardziej migotliwe i mniej oczywiste”<sup>5</sup>. Mniej oczywiste, dopowiedzmy, również dlatego, że odzyskuje swą materialność i znaczy swym rysunkiem, wielkością, kolorem, konsekwencją i determinacją w dokonywaniu zmian bądź wahaniem poświadczonym współwystępowaniem alternatywnych wersji i znaczeń. Rozchwiany rysunek liter, zmiany, poprawki, skreślenia, widoczna na stronicach manuskryptów organizacja zapisu – to ślady widmowej obecności Wata<sup>6</sup>.

Tekst umieszczony po lewej stronie pierwszej stronicy rękopisu sugeruje labilne znaczenia swą grafią. Po pierwsze, w porównaniu z wierszem zapisanym po prawej stronie, jest wyraźnie drobniejszy, jakby stanowił jakiś pomniejszony jego wariant. Sprawia wrażenie tekstu ściśniętego, w którym skurczyły się litery i skróciły odstępy pomiędzy słowami i wersami. Ten skarłały kształt można potraktować jako poetycki ekwiwalent notatki opisującej stan fizyczny Wata, zapisanej (jak już wspominałam) w lewym górnym rogu: „Wegetowanie / przy zaciśniętych / zębach, zmrużonych powiekach” – zaciśnięcie i zmrużenie znajduje tu odzwierciedlenie w zredukowanym rozmiarze tekstu i zaniku wewnętrznej, wertykalnej i horyzontalnej międzysłownej przestrzeni. „Przez zaciśnięte zęby” mogą się wydobyć tylko „ściśnięte” słowa, bo nie ma jak zaczerpnąć oddechu. „Przy zmrużonych powiekach” można zapisać wiersz nie o rozlewnej, szerokiej frazie, lecz taki, który zajmie jak najmniej miejsca i zmieści się w wąskim polu widzenia.

Przed-tekst nosi tytuł *Zejsście*, co daje się potraktować jako odpowiedź na pytanie, „ile jeszcze dni?” (z notatki umieszczonej w górnym rogu). Odpowiedź w jakiejś mierze wymijająca, bo ukazująca stan nieuchronnego „schodzenia”, bez wiary w jakąkolwiek odmianę własnego losu bez względu na czas, jaki pozostał. Może to również widoczny w rękopisie nikły ślad tego momentu w życiu Wata, kiedy nie podjął jeszcze ostatecznej decyzji?

Na dwa zastanawiające elementy w tym tekście chcę zwrócić uwagę. Po pierwsze, akordeonista w paryskim metrze, o którym mowa w wierszu, tylko w tej wersji jest „ślepy” – niemożność poruszania się („beznogi”) Wat dodatkowo pogłębił, pozbawiając go wzroku. Odebrał mu tym samym światło, którego także, o czym przed chwilą pisałam, została pozbawiona grafia rękopisu. Wat oddał własne poczucie stanu opresyjnego uwięzienia, intensyfikując kalectwo akordeonisty. Po drugie, w paryskim metrze w tej wersji schodzenie dokonuje się „z melodią”. Słyszać zatem to, co gra „ślepy i beznogi” muzyk. A potem świat głuchnie... Tu nie chciałam – i nie umiałam – niczego dopowiadać.

<sup>5</sup> M. Troszyński, *Rękopis 4D*, „Teksty Drugie” 3/2014, s. 51–52.

<sup>6</sup> Sformułowanie Bożeny Shallcross, którego użyła w odniesieniu do Miłosza, gdy analizowała jego rękopisy; zob. B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*, „Teksty Drugie” 5/2011, s. 55.

Po prawej stronie pierwszej stronicy rękopisu umieszczono tekst drugi. Nie będę tu odnotowywać wszystkich kolejnych zmian w stosunku do tekstu pierwszego, tym bardziej że znaczna ich część to parafrazy. Znow sygnalizuję jedynie kilka kwestii, które coś istotnego wedle mnie mogą odsłonić.

Czy da się „przełożyć topografię rękopisu na chronologię pisania”? Zadając to pytanie, zastanawiam się nad kolejnością powstawania obu wersji umieszczonych na tej karcie manuskryptu. Czy zasadne jest przypuszczenie, że tekst, który tu nazywam drugim, powstał jako drugi, co byłoby zgodne z naturalnym tokiem pisania od lewej do prawej strony (a przecież wcześniej pisałam o pierwszym jako ścieśnionej wersji drugiego, bo taka z kolei jest logika samej graficznej strony rękopisu pierwszego i pierwszego z nim kontaktu wzrokowego – jak z rysunkiem). Wydaje się, że są argumenty to przypuszczenie potwierdzające, ponieważ kształt graficzny sprawiać może wrażenie przepisywanego „na czy-sto” tekstu pierwszego, gdy w toku przepisywania, jak często bywa, autor zaczął nanosić poprawki. Możemy więc pochwycić proces pisania *in statu nascendi* – na naszych oczach, jak chciał de Biasi, „atrament staje się na nowo płynny”. Dwie z tych poprawek wydają mi się szczególnie ciekawe. W trzecim wersie pojawia się najpierw słowo „ciągłe”, w którym potem „p” zostało zmienione „l”. Niby drobiazg bez znaczenia. Czy jednak na pewno? Gdybyśmy nie mieli rękopisu, a na przykład zamiast niego maszynopis, moglibyśmy sądzić, że to zwykła mechaniczna literówka, powstała na skutek nie dość uważnego czy precyzyjnego naciskania klawiszy. Rękopis jednak skłania do widzenia tej zmiany nie jedynie temporalnie, ale również palimpsestowo. W ten sposób w tekście zaznacza się równoczesność znaczeń – widzimy napisane słowa: „ciągłe” i „ciągle” jakby przez siebie przeświecające. Jakby Wat nie dokonał wyboru pomiędzy przymiotnikiem i przysłówkiem, przydawką i okolicznikiem, mówiąc tym samym o nieustannym schodzeniu w jego wymiarze zarówno czasowym, jak i przestrzennym. Ten stan równoczesności, zawieszony potencjalności przekłada się na większą, choć jednocześnie bardziej chwiejną i płynną pojemność semantyczną.

I zmiana druga – tytuł zostaje zastąpiony trzema gwiazdkami, a całość tej wersji opatrzona pytaniem: „Do tomu?”. Obserwujemy tu na scenie rękopisu rozgrywający się proces szczególnej przemiany. Otóż to, co w wersji pierwszej zdawało się przede wszystkim ekwiwalentem osobistego doświadczenia i o nim poprzez metaforę schodzenia opowiadało, w wersji drugiej, poprzez poprawki redakcyjne wydobywające wymiar metatekstowy, staje się śladem przemiany autora doświadczającego bólowej opresji w autora przygotowującego swój wiersz do druku. Ten etap pracy w wierszu opublikowanym znika całkowicie, zostaje przesłonięty ostatecznym rezultatem. Ten szczególny moment autorskich rozterek poświadcza manuskrypt: również ten trzeci, znajdujący się na kolejnej stronicy ostatniego zeszytu – tu zamiast pytania pojawia się stwierdzenie: „Do tomu”, i nowy tytuł: *Wiersz ostatni*. Decyzja zatem została ostatecznie podjęta, a my dzięki przed-tekstowi możemy zobaczyć, co ją poprzedzało.

Pomiędzy trzema rękopiśmiennymi tekstami *Wiersza ostatniego* zachodzą wedle mnie istotne zmiany, ujawniające wewnętrzną dynamikę procesu pisania. Po pierwsze, melodia z paryskiego metra (wersja pierwsza), poprzez proces zainicjowany frazeologizmem „zwietrzałe melodie”, jakby z wolna zanika w wersji drugiej, a potem cichnie gdzieś w przestrzeni pomiędzy wersją drugą i trzecią, by w tekście ostatnim rozwiać się bez śladu (w druku oczywiście, bo w rękopisie ten ślad właśnie pozostaje). Jakie to ma znaczenie? Sądzę, że dla wrażeń akustycznych

<sup>7</sup> M. Antoniuk, *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 3/2014, s. 35.

animowanych tekstem ogromne. W dwu pierwszych wersjach odgłosowi tupiących nóg towarzyszy parysko się kojarząca melodia grana na akordeonie. W wersji trzeciej słychać już tylko „stukot butów, to dudnienie”, a akordeonista siedzi nieruchomo. Muzyka zamiera w białej przestrzeni kartki pomiędzy kolejnymi wariantami wiersza. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że po rozbrzmiewającej wcześniej muzyce cisza, w której rozlegają się tylko złowieszcze kroki, jest jeszcze bardziej przejmująca.

W przestrzeni pomiędzy trzema wersjami zachodzi jeszcze jedna niezmiernie istotna zmiana. Jakies bliżej nieokreślone miejsce w paryskim metrze (wersja pierwsza) zostaje jednoznacznie nazwane („metro Châtelet”). A zatem to, co dawało możliwość tylko schematycznych i stereotypowych przybliżeń, nabiera cech jednostkowych. Mgliste wyobrazenie przyobлека się w materialny kształt. Obraz staje się konkretny, zyskuje na wyrazistości tym bardziej, że wcześniej był rozmyty, bo topograficznie nieokreślony. To jednoznaczne wskazanie („metro Châtelet”) osadza mocno tekst w planie autobiograficznym (to z tej stacji zapewne często korzystali Watowie). Jednocześnie Wat wykonuje gest przeciwny. Otóż dokonuje, poczynając od wersji drugiej, mityzacji rzeczywistości – akordeonista zyskuje imię Charon, tym samym schodzenie staje się zejściem do krainy zmarłych po Eurydykę (wersja trzecia) – najpierw jeszcze niepewnie, bo ze znakiem zapytania („Eurydyce?”), potem już z wykrzyknikiem („Eurydyce!”), co nie tylko zmienia modalność wypowiedzi, ale także przemienia podmiot-poetę-Wata w podmiot-Wata-Orfeusza. I znów ta metamorfoza nie jest widoczna poza rękopisem. W tekście drukowanym *Wiersza ostatniego* mamy jednoznacznie przywołany topos katabazy i realia mitu orfickiego, dopiero lektura autografu pozwala odkryć drogę do mitycznych utożsamień. I zobaczyć ich nieoczywistość również dla samego Wata, który wyjątkowo często przywdziewał w swej poezji mitologiczne kostiumy i identyfikował się z trackim poetą. A przecież podczas pisania *Wiersza ostatniego* ta identyfikacja nie była dla niego tak dalece oczywista, by stać się mogła od razu sposobem na wyrażenie własnego doświadczenia, choć miał ten gest wcześniej wypróbowany, na przykład w *Wierszach somatycznych*. Może bólowe doświadczenie było teraz (dzieli te wiersze dziesięć lat) zbyt silne, by zdołały je unieść kulturowe rekwiizyty? Może ukazanego w rękopisie pęknięcia pomiędzy własną biografią a kulturą uniwersalizacją nie można nigdy przekroczyć,

o czym świadczyłoby również zakończenie wiersza: „a potem stwierdzą: / to tylko 3 łokcie pod ziemią”. Może nałożona maska Orfeusza nieco łagodziła cierpienie, w tym sensie, że budowała jakiś dystans i przesłaniała nieco bólowe opresje, o ile w ogóle użycie kulturowego medium przynosi jakieś ukojenie. Jeśli nie poddać się całkowitemu zwątpieniu w szansę na analgetyczne działanie poezji, to może śladem uzyskanego odsunięcia jest zmiana słowa „jutro” (z drugiej wersji) na słowo „potem” w cytowanym przed chwilą zakończeniu? To jedynie przypuszczenia, domysły, hipotezy – nic pewnego. Z pewnością wiemy jedynie, że owo „jutro” zmienione na „potem” decyzją Wata nastąpiło.

Przedstawiłam próbę czytania rękopisów Wata. To próba ze swej istoty niepełna i niedokończona, kwestionująca możliwość sformułowania jednoznacznych wniosków, stawiająca hipotezy i podważająca ustalenia uchodzące za pewne. Starałam się wydobyć to, co dla mnie było najbardziej znaczące i zagadkowe podczas podjętej rekonstrukcji procesu pisania *Wiersza ostatniego*; rekonstrukcji, która nie uwzględniła jeszcze tak ważnych kwestii, jak choćby skreślenia jako istotny czynnik tekstotwórczy czy kontekst zapisanych na drugiej stronie rękopisu *Naszeptów magnetofonowych*, z których wyłaniają się jakieś mgławicowe ułamki wiersza o tytule zwierciadlanym (*Ostatni wiersz*) wobec *Wiersza ostatniego*. Nawet jednak ten ułamkowy proces, który starałam się tu pokazać, podważa domknięty i skończony kształt utworu drukowanego, a także znacznie go poszerza i modyfikuje, przywracając mu utraconą w druku potencjalność i nieostateczność. Ciąg dalszy tej lektury – inspirowanej pytaniem, co ujawnia procesualność powstawania tekstu, i otwartej na nieustanne negocjowanie znaczeń – z pewnością nastąpi.