

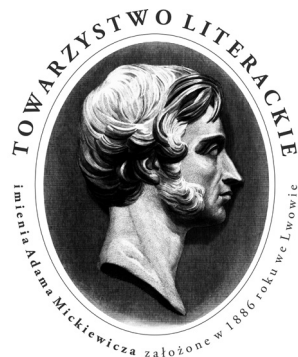
Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk

# PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII  
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

Rocznik CXI, zeszyt 4

**IBL** INSTYTUT BADAŃ  
LITERACKICH PAN  
WYDAWNICTWO  
WARSZAWA 2020



Z A Ł O Ż O N Y W R O K U 1 9 0 2  
P R Z E Z T O W A R Z Y S T W O L I T E R A C K I E  
I M I E N I A A D A M A M I C K I E W I C Z A

Komitet redakcyjny: GRAŻYNA BORKOWSKA (redaktor naczelny), MICHAŁ GŁOWIŃSKI (zastępca redaktora naczelnego), TERESA KOSTKIEWICZOWA (zastępca redaktora naczelnego), ADAM DZIADEK, LUIGI MARINELLI, ALEKSANDRA OSZCZEDA, ANDRZEJ SKRENDO, AGATA STANKOWSKA, PAWEŁ STEPIEŃ, KRZYSZTOF TRYBUŚ

Sekretarz redakcji: ZOFIA SMOLSKA

Projekt okładki: JOANNA MUCHO

Opracowanie redakcyjne i korekta: INEZ KROPIDŁO, MICHAŁ KUNIK, AGNIESZKA MAGREL, ZOFIA SMOLSKA, DOROTA UCHEREK

Tłumaczenie streszczeń: TOMASZ P. GÓRSKI

Opracowanie typograficzne i łamanie: **erte**

Dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**



NARODOWY  
PROGRAM  
ROZWOJU  
CZYTELNICTWA

„Pamiętnik Literacki” jest objęty programem digitalizacji  
dzięki wsparciu finansowemu Ministra Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN  
and Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza,  
Wrocław-Warszawa 2020

Objętość: ark. wyd. 20,75; ark. druk. 17,5  
Nakład: 400 egz.

# TREŚĆ ZESZYTU

Str.

## 1. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

Dariusz Pawelec, Edytorstwo jako krytyka literacka . . . . .	5
Paweł Bem, Tekst „edytorski” czy „wieloautorski”? Kilka uwag o heterogeniczności edytorstwa naukowego . . . . .	19
Maria Prussak, Zmierzc edycji krytycznych? . . . . .	31
Mirosław Strzyżewski, O szaleństwie edytorów w perspektywie ratio i praxis . . . . .	45
Wojciech Tomasiak, Utracona cześć madame Chapeaurouge, albo: jak powstają błędy w edytorskich komentarzach i do czego mogą prowadzić . . . . .	57
Iwona Wiśniewska, Pisma Elizy Orzeszkowej – próby krytyczne . . . . .	69
Dorota Samborska-Kukuć, Refleksje historyka literatury wobec zawieszanej edycji krytycznej „Pism wszystkich” Bolesława Prusa . . . . .	83
Mateusz Antoniuk, „Kosmos” wzywa polską krytykę genetyczną! . . . . .	91

## 2. MATERIAŁY I NOTATKI

Radosław Grześkowiak, Odzyskany tekst „Maszkar mięsopustnych i powszechnych, przy tym Kłody popielcowej z Parnasu” Stanisława Serafina Jagodyńskiego . . . . .	113
Zbigniew Przychodniak, O dwóch nieukończonych wierszach egipskich z odnalezonego raptularza Juliusza Słowackiego . . . . .	125
Nieznane listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza – świadectwa przyjaźni i świadkowie szczęścia. Opracowała Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz . . . . .	149
Nowe listy Żeromskiego i do Żeromskiego. Opracował Zdzisław Jerzy Adamczyk . . . . .	159
Henryk Citko, Nieznana publicystyka Zbigniewa Herberta z lat 1948–1955. Uzupełnienia do bibliografii . . . . .	185
Adam Dziadek, „Mój wiek” Aleksandra Wata – uwagi do przyszłej edycji . . . . .	203
Maciej Tramer, Przekreślone, a następnie starte gumą. Wokół brulionów „Anki” Władysława Broniewskiego . . . . .	221

## 3. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Aleksandra Goszczyńska, Współczesna edycja „Dziejów tureckich” Marcina Paszkowskiego. Uwagi filologiczne. Rec.: Marcin Paszkowski i jego „Dzieje tureckie i utarczki kozackie z Tatury” (1615). Wstęp i opracowanie: Ewa Siemieniec-Gołaś, Agata Pawlina. Kraków 2018. „Orientalia Polonica. Polskie Tradycje Badań nad Orientem”. T. 8 . . . . .	241
Danuta Zawadzka, Z Archiwum Kobiet. Rec.: Bronisława Waligórska, Listy z cytateli 1886. Ancilla libri Monika Rudaś-Grodzka. Warszawa 2018. Seria „Archiwum Kobiet”. [T. 1] . . . . .	251
Iwona Boruszkowska, Życie i twórczość w cieniu trzech epok. Ukraińska biografia intelektualna. Rec.: Ihor Nabytowyycz, Derewo žyttia literaturnoho rodu: Iwan Fedorowycz, Wołodysław Fedorowycz, Darija Wikonśka. Kyjiw 2018. „Postati kultury” . . . . .	261

## 4. KRONIKA – ZMARLI

Krzysztof Uniłowski (3 maja 1967 – 6 grudnia 2019). Koczownik skądinąd (Piotr Gorliński-Kucik) . . . . .	267
Jacek Lyszczyna (13 lipca 1954 – 20 lutego 2020) (Marek Piechota) . . . . .	273

## CONTENTS OF THE FASCICLE

Page

## 1. TREATISES AND ARTICLES

Dariusz Pawelec, Editing as Literary Criticism . . . . .	5
Paweł Bem, "Editor's Text" or "Multiple Authors' Text"? Several Remarks on Heterogeneity of Scholarly Editing . . . . .	19
Maria Prussak, Twilight of Critical Editions? . . . . .	31
Mirosław Strzyżewski, On Editors' Madness in the Perspective of Ratio and Praxis . .	45
Wojciech Tomasiak, Lost Honour of Madame Chapeaurouge, or How Errors in Editor's Commentaries Are Made and What They May Lead to . . . . .	57
Iwona Wiśniewska, Eliza Orzeszkowa's Writings—Attempts at Critical Editions . . . . .	69
Dorota Samborska-Kukuć, A Literary Historian's Reflections on the Suspended Critical Edition of Bolesław Prus' "Pisma wszystkie" ("Collected Works") . . . . .	83
Mateusz Antoniuk, "Kosmos" ("Cosmos") Is Calling Polish Genetic Criticism! . . . . .	91

## 2. MATERIALS AND NOTES

Radosław Grześkowiak, Recovered Text of "Maszkary mięsopustne i powszechne, przy tym Kłoda popielcowa z Parnasu" ("Shrove Tuesday Masks and Common Masks, and also Ash Wednesday Wood Log from Parnassus") by Stanisław Serafin Jagodyński . . . . .	113
Zbigniew Przychodniak, On Two Unfinished Egyptian Poems from Juliusz Słowacki's New-Found Notebook . . . . .	125
Henryk Sienkiewicz's Unknown Letters to Stanisław Witkiewicz: Testimonies of Friendship and Witnesses to Happiness. Edited by Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz . .	149
New Letters by Żeromski and to Żeromski. Edited by Zdzisław Jerzy Adamczyk . .	159
Henryk Citko, Zbigniew Herbert's Unknown Journalism from the Years 1948–1955. A Supplement to Bibliography . . . . .	185
Adam Dziadek, "Mój wiek" ("My Century") by Aleksander Wat—Remarks for the Upcoming Edition . . . . .	203
Maciej Tramer, Crossed out and Later Erased. On the Rough Drafts of Władysław Broniewski's "Anka" ("Annie") . . . . .	221

## 3. REVIEWS AND SURVEYS. – 4. CHRONICLE

DARIUSZ PAWELEC Uniwersytet Śląski, Katowice

**EDYTORSTWO JAKO KRYTYKA LITERACKA**

Czy edytorstwo jest formą krytyki literackiej? Odpowiedź na to pytanie wymaga wprawdzie wyjaśnienia, w jaki sposób rozumie się miejsca wspólne obydwu zestawionych gatunków wypowiedzi o literaturze, czyli pojęć: krytyka i krytyczny. Greckie słowo „*kritikós*” długo nie miało związków z literaturą, oznaczając ‘czynność osądzania’ lub ‘zdolność odróżniania jednego od drugiego’<sup>1</sup>. Co najmniej do czasów *Poetyki* Juliusza Caesara Scaligera odnosiło się przede wszystkim do krytyki tekstu<sup>2</sup>. Ustalenie tekstu „krytycznie pewnego” było wszakże jednym z fundamentów bibliistyki, czego następstwem stało się szersze zastosowanie terminów „niższa” i „wyższa krytyka tekstu” (T 69)<sup>3</sup>. René Wellek i Austin Warren w swojej wpływowej *Teorii literatury* nazwali to „dosyć niefortunnym zapożyczeniem” (T 69). Krytyka tekstu, na obydwu poziomach, wyprzedza jednak – w przyjęciu dla siebie greckiej nazwy – krytykę literatury, analogicznie do tego, jak „krytycznie pewny” wybór spośród wielu biblijnych *lectiones variantes*, zaopatrzonej w „wyższą krytykę”, ustalającą właściwości struktury tekstu i okoliczności historyczne (autora, czas, miejsce), poprzedzał egzegezę. W edytorstwie angielskim oraz amerykańskim przymiotnik „krytyczny” odpowiada czynnościom ustalenia tekstu i silnie implikuje sam proces kształtowania go przez edytora. Dla odmiany – krytyka tekstu w tradycji niemieckiej, operująca nazwą „wydania historyczno-krytycznego” (*historisch-kritische Ausgabe*), element „krytyczny” odnosi nie tyle do procesu ustanawiania tekstu, ile do analizy jego genezy i historii, co rozumie się jako krytykę właściwie<sup>4</sup>.

W znaczeniu słowa „krytyczny”, niezależnie od tradycji zastosowań lokalnych,

<sup>1</sup> Wyraz „*κριτικός*” (*kritikós*) rozumiany jako ‘zdolność rozpoznania lub osądu’; etymologia: *κρίτης* (*krités*) + *-ικός* (*-ikós*), od „*κρίνω*” (*kriṓ*) jako ‘rozdzielić, rozróżnić, wydać lub ogłosić wyrok’. Zob. *Κριτικός*. Hasło w: *The Brill Dictionary of Ancient Greek*. Ed. F. Montanari. Editors of English Edition M. Goh, Ch. Schroeder. Leiden–Boston 2018, s. 1180.

<sup>2</sup> J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*. Wyd. 5. Heidelberg 1617, księga 5: *Qui et criticus*, księga 6: *Qui et hypercriticus*.

<sup>3</sup> Skrótem T odsyłam do: R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Posł., przekł. pod red. M. Żurawskiego. Warszawa 1970. Ponadto stosuję skrót P = A. Gailey, *Proofs of Genius: Collected Editions from the American Revolution to the Digital Age*. Ann Arbor, Mich., 2015. Liczby po skrótach odnoszą się do numerów stron.

<sup>4</sup> Zob. H. W. Gabler, *Intruduction: Textual Criticism and Theory in Modern German Editing*. W zb.: *Contemporary German Editorial Theory*. Ed. H. W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce. Ann Arbor, Mich., 1995, s. 2–3.

zachowało się do dzisiaj owo pierwotne staranne dokonywanie osądu czegoś, z uwzględnieniem jego różnych stron, rozsądna (wątpiąca) ocena. Krytyka literatury, etymologicznie ujmując, jest zatem wartościowaniem, natomiast jako dziedzictwo bibliistyki zatrzymuje się na ustaleniu perspektywy historycznej i kulturowej dla określonych znaczeń oraz na krytyce źródeł, redakcji i form. Dlatego też w wielu tradycjach językowych (narodowych) ukształtowały się odmienne zakresy tego pojęcia: od objęcia nim rzeczywiście wyłącznie oceny bieżącej twórczości literackiej (funkcja informacyjna i wartościująca), przez rozszerzenie zakresu także na historię literatury w opozycji do teorii (we Francji), po zrównanie z niemal całym obszarem badań literackich (tradycja anglo-amerykańska)<sup>5</sup>. Niemal, albowiem *literary criticism* nie obejmuje *editorial theory* i *textual criticism*. W polskiej tradycji działalność krytycznoliteracka reprezentuje raczej nienaukową część wiedzy o literaturze, ale zdarzają się przypadki uznawania podwójnej przynależności niektórych dokonań do historii literatury i krytyki literackiej<sup>6</sup>. Ponadto, oprócz krytyki doraźnej istotną funkcję pełni u nas tzw. krytyka akademicka, w której dokonaniach – zwłaszcza w okresie międzywojennym oraz od lat sześćdziesiątych XX wieku – zacierają się granice między nauką o literaturze a krytyką literacką.

W pracach tekstologów i teoretyków edytorstwa z przewrotnym upodobaniem cytuje się uwagi Welleka i Warrena deprecjonujące rolę edytorów w obrębie studiów literaturoznawczych<sup>7</sup>, zwłaszcza zdania mówiące o tym, że „wszystkie te zabiegi są tylko przygotowaniem do właściwych badań”, towarzyszące im natomiast „precyzja i doniosłość” oraz „uporządkowana procedura i zawile dociekania” są „całkiem niezależne od sensu, jaki może mieć rezultat końcowy”, wydania zaś, w których poszczególne miejsca tekstu zostają „poddawane emendacjom i roztrząsaniom w najmniejszych drobiazgach [...] z punktu widzenia literatury, a nawet historii, nie zasługują na chwilę uwagi” (T 68). Autorzy *Teorii literatury* w rozdziale o *Porządkowaniu i ustalaniu materiału* uznali, że omówione w nim metody „dają tylko ogólne podstawy do analizy, interpretacji i przyczynowego wyjaśniania literatury. O ich wartości świadczy [natomiast] dopiero użytek, jaki się robi z osiągniętych dzięki nim rezultatów” (T 86). Uwagi twórców podręcznika traktowanego jako „kompendium literaturoznawstwa bliskiego poglądom New Criticism” czy też nawet jako „najambitniejsza (i najmniej polemiczna) próba sformułowania teorii dla Nowej Krytyki”<sup>8</sup> ilustrują – według wielu komentatorów – wręcz modelowo stan „permanentnego wzajemnego odseparowania”<sup>9</sup> edytorstwa naukowego i teorii literatury,

<sup>5</sup> Omawia te różnice H. Markiewicz w *Głównych problemach wiedzy o literaturze* (Wyd. 5, przejr. i uzup. Kraków 1980, s. 10–12). Na znaczenie pojęcia krytyki literackiej (obejmującej teorię) i jego opozycję wobec krytyki tekstu w badaniach anglo-amerykańskich zwrócił uwagę P. Bem w artykule *Nowa bibliologia – nowa krytyka. Paradoxy relacji* („Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 40).

<sup>6</sup> Zob. Markiewicz, *op. cit.*, s. 11–12.

<sup>7</sup> Zob. m.in. publikacje: Bem, *op. cit.*, s. 31–34. – Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX w.* Warszawa 2017, s. 96–97.

<sup>8</sup> M. P. Markowski, *Formalizm amerykański – „New Criticism”*. W: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2006, s. 135, przypis 4.

<sup>9</sup> Bem, *op. cit.*, s. 31.

postrzegany w kategoriach impasu bądź kryzysu, wynikłego z „rozdzielenia kompetencji” krytyki tekstu oraz teorii literatury i interpretacji<sup>10</sup>.

Owo „pęknięcie instytucjonalne widoczne w dysproporcji znaczenia przypisywanego bibliologii i edytorstwu jako działaniom przygotowawczym dla właściwej aktywności literaturoznawczej [...]”<sup>11</sup> nie pozostawało, rzecz jasna, wyłącznie podręcznikową ideą z lat czterdziestych XX wieku. Jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, jak pisze Amanda Gailey, „rozdźwięk między dziedzinami edytorstwa naukowego i teorii literatury wydawał się prawie nie do pokonania” (P 107). Po jednej stronie było wolne tempo pracy edytorskiej, wymagającej konsekwentnego stosowania metodologii i celów ustalonych dziesiątki lat wcześniej, po drugiej: konkurencyjne, rozwijające się błyskawicznie, zaangażowane szkoły teoretyczne. Gailey notuje:

Teoria szybko się zmieniała, była modna, wyraźnie polityczna; dla porównania, skoncentrowana wokół edycji tekstu powolna praca sprawiała wrażenie beznadziejnie nużącej. Teorię zdefiniowały ataki na tradycję; edycję zdefiniowało jej przestrzeganie. [P 108]

Izolację pogłębiało przywiązanie do przeświadczenia tekstologów, że najdoskonalszą postacią wydania krytycznego jest „*editio ne varietur*, wydanie, którego nie należy zmieniać, tekst jego bowiem został raz na zawsze ustalony”<sup>12</sup>, do dzisiaj zresztą istnieje ono w wysiłkach na rzecz ustalania rzekomej wersji kanonicznej czy w poszukiwaniach archetypu tekstu<sup>13</sup>. Tymczasem teoria rejestrowała rozluźnienie granic tekstu i naruszenie jego stabilności w zmieniającej się sytuacji komunikacyjnej w literaturze (zakłócenie układu ról nadawczo-odbiorczych, rozpad paradygmatu gatunkowego, *work in progress*, sylwiczność, „palimteksty”, koncepcja dzieła otwartego) oraz wprowadzała takie pojęcia w miejsce statycznego modelu tekstu jako zastanej struktury: „produktywności”, strukturywania, „śmierci autora”, wielopostaciowości, dyseminacji i inne<sup>14</sup>.

Jedną z odpowiedzi na wyzwania stawiane przez teorię literatury jest postulowane już przez Welleka i Warrena porzucenie „próby rekonstrukcji jakiegoś hipotetycznego »oryginału«” (T 72). „Być może, przyszedł czas, kiedy warto przestać zajmować się edycją wyobrażeń o tekście – pokażmy i skomentujmy w należyty sposób teksty, które istnieją”, to całkiem niedawna uwaga Pawła Bema<sup>15</sup>. Polski badacz wzbudza tym zdaniem rozleglejszą zachętę do wykorzystania potencjału cyfrowego przez edytorów, co oznacza odejście od „rozwiązywania problemów, których nie da się rozwiązać”, i od „beznadziejnego wyboru jednego tekstu, który edytor uzna za najbliższy tzw. intencji autora”<sup>16</sup>. Taka zmiana metodologii, cechująca się zwłaszcza

<sup>10</sup> Cybulski, *op. cit.*, s. 98.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze*. Wyd. 3. Wrocław 1984, s. 474.

<sup>13</sup> O trwaniu tych przekonań pisze P. Bem w artykule *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje* („Teksty Drugie” 2016, nr 1).

<sup>14</sup> O konsekwencjach, jakie wyniknęły z teorii, zwłaszcza poststrukturalizmu, dla edytorstwa anglo-amerykańskiego wspomina Cybulski (*op. cit.*, s. 169–207).

<sup>15</sup> Bem, *Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*, s. 155.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 155–156.

poniechaniem „edycji eklektycznych”, już się w świecie zresztą dokonuje, co przypisać można wpływowi poststrukturalizmu, który dostarcza „argumentów na rzecz istnienia wielu tekstów, rozproszonego autorstwa i braku sprecyzowanej intencji [...]”<sup>17</sup>. Znoszenie izolacji było, oczywiście, łatwiejsze i zrealizowało się w pierwszym rzędzie między samymi teoriami: praktyka edytorska, długo obwarowana ograniczeniami związanymi z drukiem, testuje dopiero od niedawna możliwości cyfrowe, zmierzając prawdopodobnie w stronę prawomocnej „edycji postkrytycznej”<sup>18</sup>.

Jest jednak jeszcze inna strategia wyjścia edytorstwa z opozycji wobec pozostałych działów wiedzy o literaturze i zakłętą kręgu „pomocniczości”, realizowana mniej lub bardziej intencjonalnie od dawna i dostrzegana nawet przez największych sceptyków przydatności „zabiegów przygotowawczych” (T 68) dla krytyki, szczególnie tej zainteresowanej literaturą nowoczesną. Już w inkryminowanym podręczniku Welleka i Warrena znajdziemy tezę, że działalność edytorska obejmuje interpretację, a także bywa „poważnym osiągnięciem krytycznym”, i „Właściwie każde wydanie może reprezentować niemal wszystkie dziedziny nauki o literaturze” (T 71) – jak piszą autorzy *Teorii literatury*. Krytyka tekstu staje się wszak jego hermeneutyką. I dzieje się tak bez względu na przekonania samego edytora, nie istnieje bowiem żadna neutralna procedura gwarantująca obiektywne wykorzystanie tekstu. Niezależnie od przyjętego modelu edytorskiego każdy element wchodzący w zakres prac – począwszy od zbadania zachowanych przekazów tekstu, przez ustalenie postaci tegoż, stwierdzenie autorstwa i daty, decyzję o zawartości edycji, sporządzenie komentarza i objaśnień, po wybór układu graficznego itp. – bierze się z wyborów edytorskich zależnych od interpretacji dzieła i pozostałych świadectw na jego temat. Jak pisze Tomasz Chachulski:

Choć od czasów Konrada Górskiego edytorzy bronią się przed posadzeniem o intepretowanie dzieła literackiego w procesie jego przygotowania do edycji, faktycznie każdy ruch zarówno w przeprowadzonej transkrypcji, jak i w zakresie objaśnienia tekstu, jest jakąś formą interpretacji i nie da się od niej uciec<sup>19</sup>.

Przekonanie, że krytyka tekstu stanowi interpretację, było zresztą dość powszechne w świecie już od początku lat dziewięćdziesiątych<sup>20</sup>.

Praktyka okazuje się w tym względzie o wiele starsza od teoretycznych przekonań i podręcznikowych stereotypów. Chachulski podkreśla:

tekstologia i wynikające z niej edytorstwo naukowe w konkretnych realizacjach z ostatnich sześćdziesięciu czy nawet stu dwudziestu lat zagarnęły obszar znacznie większy [...], niż wynikałoby to z cytowanych [...] definicji<sup>21</sup>.

Edytorstwo najlepszego rodzaju, zacytujmy raz jeszcze Chachulskiego, „opiera się [...] na bogatych doświadczeniach nie tyle bibliografii czy księgoznawstwa, co w znacznej mierze tradycji badawczej historii literatury”, najważniejsze zaś przed-

<sup>17</sup> Cybulski, *op. cit.*, s. 175.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 209–240.

<sup>19</sup> T. Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa 2019, s. 39.

<sup>20</sup> Por. ze stanowiskami zebranymi w książce Cybulskiego (*op. cit.*, s. 173).

<sup>21</sup> Chachulski, *op. cit.*, s. 17.



siewzięcia czołowych przedstawicieli edytorstwa udowadniają, że duży „obszar edytorstwa naukowego i historii literatury jest wspólny, a badania prowadzone są r ó w n o c z e ś n i e [...]”<sup>22</sup>. O tym, iż interpretacja stanowi istotę decyzji przesądza-  
jących o „krytyczności” wydania i „warunek nieodłączny pracy edytorskiej”<sup>23</sup>, przekonuje autor „projektu edycji hermeneutycznej”, Roman Krzywy: „Nie można utrzymywać, że wydawca jest neutralny wobec wydawanego tekstu, a stosowane przezeń procedury niezależnie od osoby dadzą ten sam efekt”<sup>24</sup>. Odmienne kompetencje i doświadczenia wydawców prowadzą do odmiennych rezultatów, stąd w miejsce „edycji definitywnych” powinniśmy się spodziewać raczej „edycji polemicznych”<sup>25</sup>. Hermeneutyczne konsekwencje decyzji edytorskich będą widoczne niezależnie od zakresu, jaki przypiszemy pojęciu interpretacji. Z jednej strony, o czym przypomina Hans Zeller, będzie ono, rzecz jasna, ograniczone do samego procesu kształtowania tekstu w akcie interpretacji manuskryptu, który się jej domaga<sup>26</sup>, ze strony drugiej, zakres ten wyznacza bardziej konwencjonalny już sens przynależny ogólnie pojętej krytyce literackiej.

Kształt edycji uwarunkowany jest zatem funkcją, jaką aktywnie może programować wydawca-krytyk. W skrótowo zaprezentowanych świadectwach badawczych przekonująco postawiono znaki równania między krytyką tekstu a interpretacją i historią literatury. Zadając pytanie o to, czy edytorstwo jest formą krytyki literackiej, przewidujemy oczywiście dwie możliwe odpowiedzi. Negatywnej udzielią zapewne przedstawiciele orientacji lingwistycznej, przekonani, iż edycja obejmuje strukturę i język, aspekty formalne, reguły, prowadząc wyłącznie do „ulepszenia” manuskryptu. Odpowiedzi pozytywnej można oczekiwać od edytorów świadomych tego, że edytują także przesłanie. I choć tylko ci drudzy, stosownie modelując swój przekaz, włączają się aktywnie do gry kształtującej układ życia literackiego, to, jak twierdzi, polemizujący z formalistycznym podejściem do wydań krytycznych, George Thomas Tanselle:

każdy tekst spreparowany przez krytyka tekstu jest produktem krytyki literackiej, odzwierciedlającym konkretną jego preferencję estetyczną i w konsekwencji szczególnie rozumienie tego, z czego składa się tekstowa „poprawność”<sup>27</sup>.

Każda edycja odzwierciedla też nieuchronnie jakąś ideologię. Nie ma sposobów prezentacji tekstu i aparatu mniej lub bardziej naturalnych czy właściwych danemu dziełu, ponieważ zawarte w nich przez edytorów „kody znaczeń” stanowią część „całościowego konstruktów ideologicznego”<sup>28</sup>. I choć świadomość, że tekst przysto-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 29.

<sup>23</sup> R. Krzywy, *Projekt edycji hermeneutycznej*. W zb.: *Jak wydawać teksty dawne*. Red. K. Borowiec, D. Masłej, T. Mika, D. Rojszczyk-Robińska. Poznań 2017, s. 59.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> H. Zeller, *Record and Interpretation: Analysis and Documentation as Goal and Method of Editing*. W zb.: *Contemporary German Editorial Theory*, s. 43.

<sup>27</sup> G. Th. Tanselle, *A Rationale of Textual Criticism*. Philadelphia 1989, s. 33–34. Cyt. za: Bem, *Nowa bibliologia – nowa krytyka*, s. 45.

<sup>28</sup> D. C. Greetham, *Editorial and Critical Theory: From Modernism to Postmodernism*. W zb.: *Palimpsest. Editorial Theory in the Humanities*. Ed. G. Bornstein, R. G. Williams. Ann Arbor, Mich., 1993, s. 14.

wany przez krytyka-wydawcę jest wyrazem ideologii, przedarła się do teorii edytorskich dopiero wraz z rozwojem nurtów posteklektycznych, to w praktyce wpisuje się ona w podstawy tej działalności od zawsze<sup>29</sup>. Jaskrawych przykładów z polskich realiów dostarczają chociażby praktyki wydawnicze z lat pięćdziesiątych XX wieku. Chachulski notuje:

Dość przypomnieć, że funkcjonujące do dziś edycje pisarzy oświeceniowych, takich jak Stanisław Trembecki, Tomasz Kajetan Węgierski, Adam Stanisław Naruszewicz, Jakub Jasiński, w chwili powstawania miały służyć nie tylko poznawaniu ich twórczości, ale także realizacji pewnych założeń ideowych, jakie przyświecały Janowi Kottowi wydajacemu Trembeckiego w 1953 roku (*Pisma wszystkie*) [...] <sup>30</sup>.

Zresztą u podstaw edycji uwarunkowanych ideowo nie musiały się znajdować bezpośrednio wskazania polityczne. Przykładowo: „Gomulicki pisał wprost o swoich powinowactwach ideowych z libertynami XVIII wieku, i powinowactwa te były dla niego podstawą wyboru konkretnych pisarzy”<sup>31</sup> – wyboru, ale i formy prezentacji, rzecz jasna. Nieautonomiczność decyzji edytorskich może dotyczyć równie dobrze sfer obyczajowych czy religijnych.

Exemplifikacje zestawione przez Chachulskiego wręcz modelowo pokazują, w jaki sposób edytorzy uczestniczą w programowaniu literatury tak charakterystycznym dla krytyki literackiej. A właściwie stają się jej częścią. Niekoniecznie musi to oczywiście zawsze tak ściśle łączyć się z systemowo zaprogramowaną przez władzę ideologizacją krytyki. Edytor, działając także poza takim porządkiem polityki kulturalnej państwa, mitologizuje fakty literackie. Jest krytykiem literackim *sensu stricto*, kiedy dawne zjawiska przedstawia w perspektywie sobie współczesnej, od czego nie da się przecież uciec: nie można bowiem całkowicie wykluczyć własnego pola wartości na rzecz pola wartości rekonstruowanych dla danej sytuacji historycznoliterackiej. Edytor postępuje jak krytyk, ponieważ „Wyłącza fakty z ich naturalnego porządku (który jest dla niego nieporządkiem) i wprowadza je w porządek uniwersum postulowanego”, tym samym „nakłada na aktualną rzeczywistość literacką pewien »mit« literatury”<sup>32</sup>. To cecha postulatywnej funkcji wypowiedzi krytycznej, być może najmniej spodziewana w efektach pracy krytyka tekstu, bywa, że najlepiej też ukryta, bo dana zazwyczaj pośrednio, towarzysząca jednak, w różnym, zależnie od przypadku, rozkładzie dominant, wszystkim pozostałym funkcjom aktu krytycznoliterackiego w akcie edytorskim.

Najbardziej oczywista dla niego wydaje się funkcja poznawczo-oceniająca<sup>33</sup>, historycznie wcześniej oswojona, skoro Wellek i Warren stwierdzają w swoim podręczniku dość kategorycznie, iż żadne „dane historii literatury nie są całkowicie neutralnymi »faktami«” (T 47). W konsekwencji zatem „Sądy wartościujące tkwią *implicite* już w doborze materiału [...]”, a „jakikolwiek problem krytyki tekstu, każde zagadnienie źródeł i wpływów, wymaga bez przerwy oceniania” (T 47). Trudno wyobrazić sobie także edycję bez ujawnionej funkcji metakrytycznej, w mniej lub

<sup>29</sup> Omawia to szczegółowo Cybulski (*op. cit.*, s. 163–169).

<sup>30</sup> Chachulski, *op. cit.*, s. 33.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Kraków 1998, s. 177. *Prace wybrane*. T. 2.

<sup>33</sup> Odwołuje się w dalszym ciągu do zestawu funkcji krytyki literackiej, jaki zaproponował Sławiński.

bardziej bezpośredni sposób opowiadającej o własnych regułach. O stopniu wychylenia przedsięwzięcia edytorskiego w stronę bieguna krytycznoliterackiego świadczy jednak dominacja funkcji operacyjnej, działającej w sprzeczności z postulatyczną. Każda edycja, już nawet bez wchodzenia w głębokie i często zawodne podziały rysujące albo wręcz znoszące granicę między wydaniem krytycznymi naukowymi, popularnonaukowymi bądź popularnymi<sup>34</sup>, spełnia typowe dla krytyki literackiej zadania transmisyjne: przeniesienia dzieła do świadomości czytelniczej. I to bez względu na to, czy w wyborze metody uokazuje się bliżej bieguna „odwzorowywania niezrozumiałego źródła”, czy raczej przesunie się w kierunku „przybliżania go odbiorcom”<sup>35</sup>. Zaangażowanie krytyki w grę społeczną staje się najbardziej wyraźne, kiedy zdradza ambicję przekształcenia rzeczywistości kulturalnej, w której uczestniczy, kiedy współkreuje „dziedzinę wartości, która mogłaby być modelem dla literackich dokonań”<sup>36</sup>. Idzie to często w parze z praktykami instytucjonalnymi. Odniesieniem dla nich są określone wymogi, potrzeby, ideologie. Edytor zachowuje się w takich sytuacjach jak typowy krytyk literacki, podejmujący się celowego oddziaływania na układ: twórcy–czytelnicy. Kreuje „modele faktów literackich”, które odzwierciedlają „punkt widzenia sił społecznych, dążących do formowania całokształtu życia literackiego [...]”<sup>37</sup>.

Dobrze zilustrowała ów typ prac Gailey w książce *Proofs of Genius: Collected Editions from the American Revolution to the Digital Age*, poświęconej jednemu, ale niezwykle ważnemu gatunkowi wypowiedzi edytorskiej. Autorka daje przegląd tego, „w jaki sposób wydania zbiorowe pomogły zbudować narodową tożsamość literacką” (P 1), „pomogły ukształtować literaturę amerykańską, wznosząc pomniki dla poszczególnych osób w krajobrazie kulturowym”, wreszcie, „w jaki sposób reprezentatywni autorzy, redaktorzy, wydawcy i czytelnicy wykorzystali wydania zbiorowe do budowania narodowej i regionalnej tożsamości kulturowej” (P 2). Gailey pisze:

Amerykańskie wydanie zbiorowe funkcjonowało jako gąbka ideologiczna, która wchłania zmieniające się koncepcje tego, kto jest autorem, co jest dziełem, co stanowi dorobek kulturalny Ameryki, i tego, kto powinien czytać lub konsumować literaturę amerykańską. [P 6]

Autorka analizuje wpływową metodę edytorską Waltera Grega i Fredsona Bowersa z połowy wieku (fundament „złotej ery edytorstwa” amerykańskiego w latach 1960–1975), ukazując jej genezę w kontekście historycznym. Czytamy dalej:

Finansowane przez rząd wydania z tego okresu pomogły stworzyć wizję amerykańskiej literatury narodowej i amerykańskiej akademii zakonwiczonych w klimacie politycznym Stanów Zjednoczonych w okresie zimnej wojny, oddziałujące miękką siłą (*soft power*), gdy Stany Zjednoczone próbowały urzeczywistniać i rozpowszechniać swoje wartości. [P 8–9]

Przedsięwzięcia edytorskie o charakterze wielkich publicznych projektów hu-

<sup>34</sup> Zob. np. Cz. Zgorzelski, *Ogólna nota edytorska*. W: A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. T. 1: *Wiersze*. Oprac. W. Borowy, E. Sawrymowicz. Warszawa 1955, s. 27: „*Dzieła Mickiewicza, które obecnie ukazują się pod patronatem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, są edycją popularną, a zarazem krytyczną, zgodną z wiedzą współczesnej filologii*”.

<sup>35</sup> Krzywy, *op. cit.*, s. 48.

<sup>36</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 176.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 181.

manistycznych, tworzące wizję literatury narodowej, a tym samym realizujące funkcję operacyjną i postulatywną wypowiedzi krytycznoliterackiej (przez ustanawianie ideałów i wzorców), wchodzą w przestrzeń polityki kulturalnej. Wśród licznych polskich przykładów tak uwarunkowanego edytorstwa do najbardziej znaczących należą bez wątpienia wydania zbiorowe dzieł Adama Mickiewicza. Już same ich nazwy potocznie najlepiej oddają nieautonomiczność zawartego w nich aktu krytycznego i prezentują instytucjonalne zależności całego przekazu: Wydanie Sejmowe, Wydanie Narodowe, Wydanie Jubileuszowe. Trudno nie zgodzić się z Konradem Górkim, który w pierwszym zdaniu rozprawy o tych opracowaniach zanotował:

Na pewno nie jest rzeczą przypadku, że od czasu odzyskania naszej niepodległości dwukrotnie zapadała uchwała najwyższej reprezentacji narodu o potrzebie wydania całego dorobku pisarskiego Adama Mickiewicza<sup>38</sup>.

Wydanie Sejmowe zainicjowane zostało uchwałą Sejmu Ustawodawczego Rzeczypospolitej Polskiej z 18 XII 1920. Z kolei, jeszcze przed zakończeniem wojny, 5 V 1945 Krajowa Rada Narodowa powzięła uchwałę, w której, jak pisze Górski, „przejmując niezrealizowaną inicjatywę Sejmu Ustawodawczego z 1920 r., postanowiła doprowadzić do skutku pomnikowe wydawnictwo pod nazwą Wydanie Narodowe Dzieł Adama Mickiewicza”, a w uchwale KRN „podkreślono wybitną rolę twórczej myśli wielkiego poety polskiego i słowiańskiego dla kultury narodowej w odrodzonej Polsce”<sup>39</sup>. Prace tekstologów zaangażowanych do wykonania tego zadania, ich wybory indywidualne oraz te, które wyniknęły z ustaleń Komitetu Redakcyjnego, nie mogły, rzecz jasna, pozostawać obojętne wobec przytoczonych pozaliterackich okoliczności.

Ideologizacja wspomnianych edycji, oprócz swojego politycznego i narodowego komponentu, zawiera jeszcze jeden aspekt operacyjny wpisany od początku w formułę wydania zbiorowego. Gailey zgromadziła niezwykle bogaty materiał dowodowy pokazujący, jak XX-wieczne edytorstwo naukowe w postaci wydań zbiorowych nadal honoruje koncepcję geniusza literackiego (P 10–20). Motywacje tych wydań mają rodowód wyraźnie romantyczny. Przesłanie edycji zbiorowej w pierwszym rzędzie mieści się w jej zewnętrznej treści: bycia „opakowaniem” dla geniusza. Przekracza to znacznie sam historycznoliteracki wymiar zawartości kolejnych tomów kolekcji. Wszak „owoc twórczej pracy” geniusza, utrwalony na jego cześć w wydaniu zbiorowym, może stanowić nawet „dowód Bożego błogosławieństwa” dla narodu, potwierdzając zdolność tegoż do zrodzenia „umysłów z Boskim związkiem” (P 4). Wybitna rola twórczej myśli wielkiego poety domaga się zatem „pomnikowego wydawnictwa”. Najlepiej, oczywiście, nie jednego. Kiedy Górski kreślił w roku 1974 plan nowej edycji dzieł Mickiewicza, zaznaczał, że „Opracowywane obecnie wydanie krytyczne jest czterdziestym pierwszym wydaniem zbiorowym, ogłoszonym po śmierci poety”<sup>40</sup>. Oprócz przedkładania nowych propozycji tekstologicznych redaktorzy kolejnych wersji ustanawiali i przekształcali jednocześnie mechanizmy organizujące życie literackie, wzmacniając założenia o kanoniczności prezentowanych dokonań.

<sup>38</sup> K. G ó r s k i, *Wydania zbiorowe dzieł Adama Mickiewicza w Polsce Ludowej*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1974, s. 13.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*, s. 22.

Rzeczywisty wpływ takich działań edytorskich – realizowanych w splocie z funkcjami krytyki literackiej – na rozmaite dziedziny życia społecznego (rynek księgarski, modele konsumpcji kulturalnej, obyczajowość, edukacja, dyskurs publiczny *etc.*) widać szczególnie wyraźnie, kiedy wydanie nie tylko utrzymało pozycję jakiegoś pisarza w kanonie, ale samodzielnie ujawnia wręcz swoją „moc kanonizacyjną (*the canonizing power*)” (P 97). Określenia tego użyła Gailey w odniesieniu do przygotowanej przez Thomasa H. Johnsona edycji poematów Emily Dickinson z 1955 roku. Pisze autorka *Proofs of Genius*: „Wydanie jako całość było objawieniem dla badaczy literatury amerykańskiej z połowy wieku” (P 96). Recenzent z „*Modern Language Review*” nazwał je nawet „majestatycznym dziełem” (cyt. za: P 96), a literaturoznawcy, pierwsza kobieta zatrudniona w Cambridge jako *professor of English*, Muriel Clara Bradbrook, „monumentalnym holdem” (cyt. P 97). Jak zauważyła Gailey: „Edycja Johnsona stała się idealną reklamą redakcji naukowej” (cyt. P 97). Dla recenzentów tej edycji było odtąd jasne, że twórczość Dickinson wymaga ponownej oceny oraz przewartościowań krytycznych i że właściwie „poważne studia nad jej poezją muszą rozpocząć się od nowa”<sup>41</sup>. Kolejne lata potwierdziły te przewidywania, dając podstawy, by uznać „kompletne” i „pomnikowe” wydanie Johnsona za otwierające „nową epokę w dziejach badań nad twórczością poetki z Amherst”<sup>42</sup>. W przekonaniu Stanisława Barańczaka, polskiego tłumacza jej wierszy, „kompletne krytyczne wydanie” opublikowane przez Johnsona zburzyło stereotypowy wizerunek ukształtowany uprzednio przez „wyretuszowane i selektywne wydania” i zastąpiło go rozpoznaniem Dickinson jako „odnowicielki mowy poetyckiej”<sup>43</sup>.

Barańczak zasugerował także pewne podobieństwo pośmiertnych dziejów tej poezji z losami liryki Norwida, „poddawanej przez długie lata – [...], ale w tej samej epoce – analogicznym retuszom edytorskim i podobnie naginanej przemocą do stanu »normalności«”<sup>44</sup>. Polski poeta zmarł ledwie trzy lata wcześniej niż Dickinson (1830–1886), której dzieło już w ostatniej dekadzie XIX wieku zyskało popularność dzięki tomom (wierszy i listów) zredagowanym przez duet: Mabel Loomis Todd i Thomas Wentworth Higginson. Wydania te uznano później za „rażąco nieprofesjonalne” (P 54). Barańczak pisze:

Wybrane do publikacji wiersze przybrały w książce drastycznie „poprawiony” wygląd: szokująco niekonwencjonalne epitety zastąpiono bardziej utartymi określeniami, starannie wygładzono chropowatości wersyfikacji i intonacyjne załamania, dziwną interpunkcję i pisownię (niezliczone myślniki i słowa pisane z dużych liter) przystosowano do ogólnie obowiązujących reguł<sup>45</sup>.

W ten właśnie sposób przyjaciółka poetki, malarka i żona pastora oraz „mierny choć wpływowy literat”<sup>46</sup> swoim krytycznym (w jak najbardziej dwojakim sensie) działaniem określili na ponad pół wieku kształt recepcji spuścizny Dickinson, narzucając sugestywnie (włącznie z retuszowaniem portretu autorki na zachowanym

<sup>41</sup> Autorem tego sądu był Ch. Anderson, cytowany przez Gailey (P 97).

<sup>42</sup> E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*. Poznań 2007, s. 70.

<sup>43</sup> S. Barańczak, *Skoro nie można mieć Wszystkiego*. Wstęp w: E. Dickinson, *100 wierszy*. Wybór, przekł. S. Barańczak. Kraków 1990, s. 7.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 6.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

dagerotypie) model odbioru dla przeciętnej społecznej konkretyzacji z wyznaczonym „polem konkretyzacji »właściwych« i miarą dla wszelkich »niewłaściwych«”<sup>47</sup>.

Dzieło rówieśnika amerykańskiej poetki, Norwida, po trzech dekadach od jego śmierci doczekało się swojej edycji o „mocy kanonizacyjnej”. Żadne z następnych wydań nie odegrało roli analogicznej do krytycznoliterackiego wpływu zaprogramowanego w przedsięwzięciu Zenona Przesmyckiego (Miriamy). Od niego biorą początek, ogłaszane później, podręcznikowe i encyklopedyczne „dzieje sławy poetyckiej Norwida”, rozpoczyna swój bieg niekwestionowane uznanie dla poezji, której „bez-cenne nasiona, rozdeptane przez współczesnych, przyjęły się pomimo wszystko”, dla twórczości nie istniejącej w świadomości społecznej do końca XIX wieku, która w wieku XX „znalazła się w centrum zainteresowań kulturalnych”<sup>48</sup>. Przekonania o wartości tej poezji i znaczeniu Norwida dla polskiej kultury nie pojawiłyby się bez gestu edytorskiego zainicjowanego w 1911 roku. Gest ten okazał się jednocześnie ważnym aktem krytycznoliterackim. *Pisma zebrane* Norwida, poprzedzone publikacjami ineditów na łamach „Chimery” (1901–1907), były bowiem tyleż tekstologicznym udostępnieniem czytelnikom nie wydanego dotąd dzieła w postaci zbiorowej, co krytycznoliteracką interwencją podjętą w samym centrum ówczesnej rzeczywistości kulturalnej. Przynosiły mitologizację faktu literackiego wyłączonego ze swojej przestrzeni i siłą edycji wprowadzonego do nowego porządku jako postulat, zaspokajający oczekiwania na wzorcowy dla Młodej Polski mit artysty, mit wyprzedzającego swoją epokę geniusza, którego fatalistycznie zdeterminowany los określony był przez modernistyczny model „poety wyklętego”.

Edytor, okrzyknięty powszechnie „odkrywcą”, przygotowywane przez siebie do druku już w latach trzydziestych XX wieku kolejne tomy dzieł Norwida traktował, co odnotował Wacław Borowy, jako „podbudowę do dalszego ciągu wydania pism zebranych, które miało się stać pomnikowym”<sup>49</sup>. Zamiar Przesmyckiego zrealizowali jego następcy, ujawniając przy tym w decyzjach edytorskich, w określeniu kształtu, a nawet w wyborze tytułu dla kolejnych wydań zbiorowych, własne ambicje krytyczne. Tytuł „pisma” w edycjach Miriamy odpowiadał, jak zauważa Elżbieta Dąbrowicz, „inicjatywom podporządkowanym odkrywaniu i wprowadzaniu na parnas poety uważanego dotąd za twórcę marginalnego”<sup>50</sup>. Juliusz Wiktor Gomułicki swoje obszerne wydanie z lat 1971–1976 nazwał: *Pisma wszystkie*, „oznaczając tym sposobem dopełnienie misji Przesmyckiego”<sup>51</sup>.

Aktualnie zaś powstająca (od 2007 roku) najpełniejsza prezentacja twórczości Norwida nosi dumny tytuł: *Dzieła wszystkie*, co odpowiada jego bezdyskusyjnej już pozycji czwartego z najwybitniejszych

<sup>47</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 167.

<sup>48</sup> J. W. Gomułicki, *Wstęp do trzeciego wydania*. W: C. Norwid, *Pisma wierszem i prozą*. Wybór, wstęp J. W. Gomułicki. Wyd. 3, poszerz. Warszawa 1984, s. 10. – Z. Trojanowicz, *Norwid Cyprian*. Hasło w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Red. Cz. Hernas [i in.], T. 2. Warszawa 1985, s. 40.

<sup>49</sup> W. Borowy, *Wstęp (do tomu F „Pisma zebranych” Norwida)*. W: *O Norwidzie. Rozmowy i notatki*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1960, s. 315.

<sup>50</sup> E. Dąbrowicz, „Pisma” czy „dzieła”. *O edycjach epistolografii Norwida w wydaniach zbiorowych*. „Sztuka Edycji” 2019, nr 1, s. 64.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

poetów romantycznych. Z naprzemienności tytułów obu rodzajów można wywnioskować, że „pismami” wprowadza się twórczość do czytelniczego obiegu, „działami” stabilizuje jej pozycję w kulturze narodowej<sup>52</sup>.

I zwłaszcza te ostatnie zmieniają się w ekwiwalent monumentu materialnego, a w istocie, same eksponują swoją wręcz materialną formę, stając się zarówno okazałym utrwaleniem geniusza, jak i elementem dekoracyjnym domu czy biblioteki.

W rozwoju gatunku edytorskiego, tak zrosniętego u swoich początków z twórcami romantycznymi, do głosu dochodzi proces odwrotny do tego, jaki znamy z ich przekonań o roli pamiętki materialnej. W miejsce podjętego przez romantyków Horacjańskiego toposu tekstu – jako uobecnienia i gwaranta uwiecznienia osoby, ich nadziei pokładanych raczej w metaforze pomnikowej („posągu poetyckim”) niżli w nietrwałym mimo wszystko spiżu czy kamieniu – pojawia się wydawniczy wysiłek poświadczenia „nieśmiertelności” i geniuszu w formie, której wymiar materialny nie może być nie zauważony. W „pomnikowym” wydaniu zbiorowym romantycy, uciekający przed żałobnym, naznaczonym śmiertelnością, wymiarem monumentu, zostają (o, paradoksie!) zamknięci w takiej jego formule, która – filozoficznie rzecz ujmując – wiąże się z osłabianiem słowa poetyckiego, redukcją dzieła do monumentu<sup>53</sup>. Taki kontekst odbioru ustanawiają zwłaszcza zbiorowe wydania pośmiertne, odzwierciedlające przekonania o zależności autorskich szczątków literackich od cielesnych. Edycje rozrastające się o coraz obfitszą zawartość biograficzną, włącznie z juveniliami, listami czy innymi dokumentami o intymnym charakterze, gromadzące „coraz więcej treści wokół jądra tożsamości autorskiej”, nawiązują do XIX-wiecznej tradycji „prywatnych tomów pamięci” (P 5), określanych mianem „*literary remains*”, upamiętniających jednak autorów-amatorów. Ten fenomen gatunkowy, a także wydawniczy, spełniał swoje zadanie właśnie przez analogię z realnym grobowcem, maską bądź fotografią pośmiertną, z *death portrait* (P 33–34). Literackie „szczątki” czy pozostałości, którymi zaczęły z czasem obrastać w wydaniach zbiorowych dzieła autorów ze szczytów Parnasu, były podporządkowane, jak pisze Gailey, jednej kluczowej funkcji: miały „pomóc oświetlić i uhonorować geniusza w centrum kolekcji” (P 5).

Przykład edycji dorobku Norwida – którego *posthuma* według Gomulickiego, nawet „pomijając w tym obliczeniu notatniki, listy oraz wszystkie drobiazgi o charakterze bardziej osobistym [...]”<sup>54</sup>, to dwie trzecie wszystkich utworów – znakomicie pokazuje zróżnicowanie krytycznoliterackich intencjach zawartych w decyzjach krytyków tekstu. Jak zauważa Dąbrowicz:

Ponieważ spora część dorobku pisarskiego Norwida w momencie, kiedy zainteresował się nim Przesmycki, miała rękopiśmienny charakter, granica między utworami literackimi a listami czy notatkami nie rysowała się wyraźnie<sup>55</sup>.

Gomulicki edycję Przesmyckiego w części epistolarnej poważnie skorygował,

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> Zob. G. Vattimo, *Rozbicie słowa poetyckiego*. W: *Koniec nowoczesności*. Przeł. M. Surma-Gawłowska. Wstęp A. Zawadzki. Kraków 2006, s. 65–69.

<sup>54</sup> J. W. Gomulicki, wstęp w: C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 1. Warszawa 1971, s. VII.

<sup>55</sup> Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 64.

nie widząc w niej miejsca na włączone do listów „rozmaite noty, odezwy, przekłady, rozważania krytyczne, a nawet kwity dłużne”<sup>56</sup>.

Jeśli pierwszy wydawca Norwidowych listów starał się eksponować ich walory intelektualno-stylistyczne, nie akcentując zanadto różnicy między epistolariami a prozą innogatunkową, [to] drugi wyrażnie je od siebie separował [...]”<sup>57</sup>.

Decyzja Miriama integrowała zatem równoprawnie listy z resztą dorobku. Zamiar Gomulickiego, aby „listy oczyścić z obcych gatunkowo wtretów”, oddzielić od innych tekstów i opatrzyć rozbudowanym komentarzem, dał natomiast „podstawę do zajęcia się listami jako osobną dziedziną aktywności pisarskiej Norwida”<sup>58</sup>, wyznaczając autobiograficzny model ich lektury. Wyjście poza ramy nie pozwalające na włączenie „do korespondencji mów, rozpraw, memoriałów, chociaż nie zawsze można odróżnić list od np. rozprawki epistolarnej”<sup>59</sup>, przywróciła z kolei po części edycja *Dzieł wszystkich* z 2008 roku, w duchu Przesmyckiego scalająca niektóre listy, uwzględniająca dopiski epistolarne i, oprócz nowych odkryć, także teksty nie zakwalifikowane wcześniej jako listy.

Edytor, okazując uznanie dla form granicznych, dla „nieczystości” gatunkowej wypowiedzi i nie gardzący przy tym „resztkami”, tym samym staje się autorem wypowiedzi krytycznej, w której do głosu dochodzą zabiegi poznawczo-wartościujące. Decyduje o tym, co możemy czytać, z jednej strony, sankcjonując nasze prawo lektury danego zapisu, z drugiej strony – sugerując, że jest to godne lektury. Proponuje też swoim wyborem i decyzjami bardzo określony sposób pojmowania dzieła. Standardowy przekaz krytycznoliteracki „selekcjonuje i przetwarza informacje zawarte w tekście literackim”<sup>60</sup>. Janusz Sławiński dla zobrazowania tego procesu używa metafory „sita”. Krytyk tekstu – podobnie – odgrywa wobec czytelnika rolę owego „sita”, tyle że w zależności od swojego warsztatu, poglądów naukowych i zamierzonego celu bywa sitem szczelnym albo dziurawym. Decyzja o uniesmiertelnieniu manuskryptów odrzuconych kiedyś przez samego autora bądź wydawców, a nawet „reszty”, która chyba powinna zyskiwać Hamletowski status „milczenia”, może mieć skrajnie odmienne motywacje i następstwa. W zależności od intencji oraz rozwiązań przyjętych przez edytorów ujawnia się „siła wydania zbiorowego w tworzeniu lub niszczeniu reputacji literackiej” (P 30)<sup>61</sup>. Edycja ta jest bowiem w stanie zapewnić rodzaj literackiego „życia po życiu” albo, dla odmiany, okazać autorom „pośmiertne okrucieństwo” (P 49). Zwracali na to uwagę, w sposób charakterystyczny dla świadomości tekstologii „nowokrytycznej”, Welles i Warren:

Reputacja niejednego poety ucierpiała od nadmiernej kompletności różnych wydań, które włączają błahę wiersze okolicznościowe i naprędce zanotowane pomysły obok utworów starannie wykończonych. [T 78]

<sup>56</sup> Gomulicki, wstęp, s. XXXVII.

<sup>57</sup> Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 65.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>59</sup> *Wstępne uwagi edytorskie*. W: C. Norwid, *Dzieła wszystkie*. T. 10: *Listy*. I. Oprac. J. Rudnicka. Lublin 2008, s. 12.

<sup>60</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 165.

<sup>61</sup> Autorka podaje m.in. przykład dzieł zebranych E. Allana Poe’go (1850), przygotowanych dla J. S. Redfielda przez R. Griswolda, jako jednej z najbardziej niesławnych historii edytorskiego zniesławienia pisarza po śmierci.



Pośmiertne edycje „resztek”, w tym korespondencji, nie pozostają bez wpływu na całościowy obraz danej literatury i pozycję poszczególnych autorów. Mogą bez wątplenia być traktowane jako silna interwencja w zastaną sytuację kulturalną. Omawiając wysiłek wydawców listów, m.in. Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Kraszewskiego, Sienkiewicza czy Orzeszkowej, i uważając go nawet za trudniejszy niż w przypadku „dzieła czysto literackiego”, Julian Krzyżanowski przyznał:

Wydania te odegrały w naszej historii literatury rolę dziwnie paradoksalną, z jednej bowiem strony, zdezaktualizowały dotychczasowe biografie, a nieraz i monografie znakomitych pisarzy, z drugiej zaś narzuciły konieczność powstania ich nowych portretów naukowo-literackich [...] <sup>62</sup>.

W opinii autora *Nauki o literaturze* należy dostrzec niemal bezpośrednie przypisanie aktom edytorskim roli krytycznoliterackiej, zwłaszcza w ich funkcji poznawczo-oceniającej, jako kryptorecenzji opracowań o wymienionych twórcach, oraz postulatywnej, która wyznacza program przekształcenia istniejącej sytuacji. Edycje tego typu mogą mieć zatem moc rewizji kanonu. W innych przypadkach ich efektem wymiernym będzie poszerzenie kanonu (obejmujące przewartościowanie pozycji danego autora lub konkretnego utworu) – jako następstwo wydań obejmujących dzieła uważane za zaginione, zapomniane, dotąd jeszcze nie znane, trudno dostępne dla publiczności czytającej, rozproszone czy nawet nieukończzone. Prace edytorskie zazwyczaj utrzymują kanon w „chwijnej równowadze”, lecz mogą wpływać na jego wyraźne przemiany skuteczniej niż inne formy uprawiania nauki o literaturze, albowiem, jak przytomnie odnotował Chachulski: „Dzięki edytorstwu naukowemu rewizja kanonu może dokonywać się nie dlatego, że jest niewątpliwie potrzebna, ale dlatego, że staje się możliwa” <sup>63</sup>.

Nie ma edycji neutralnych w perspektywie krytycznoliterackiej, choć różne istnieją stopnie ich zaangażowania czy „nieautonomiczności”. Dlatego też nasza lektura, co podkreśla David C. Greetham, „zwłaszcza gdy interpretuje kody rozmiaru czcionki, rozmieszczenia tekstu i stronicy oraz inne zjawiska wizualne i przestrzenne, odpowiada na ideologiczne i proceduralne »instrukcje« dostarczone przez edytora” <sup>64</sup>. Jak pisze Gailey: „wszystkie edycje literackie zawierają tezę”, choć w niektórych wydaniach bywa ona tak znaturalizowana, że „pozostanie niezauważona przez większość czytelników” (P 113). Dzieje się to szczególnie wtedy, gdy celem redaktora-wydawcy jest umocnienie miejsca w kanonie twórców powszechnie uznanych, a teza ukrywa się głęboko pod aparatem naukowym i konwencjami takiej prezentacji. Na pewno łatwiej ją dostrzec, kiedy mamy do czynienia z edycjami poszerzającymi kanon – zwłaszcza o autorów odzyskanych. Może to być przykład literatury kobiet, na który wskazuje Gailey, może to być choćby tzw. literatura źle obecna z polskiej rzeczywistości po roku 1989. W tych akurat przypadkach widać jak w soczewce, że wysiłki edytorskie zmierzające do zakwestionowania kanonu lub wprowadzenia innowacji uczestniczą wręcz w potyczkach o władzę kulturową, którą trudno nieraz odgraniczyć od politycznej. Krytyka tekstu osadza wówczas dzieło literackie w realnym „życiu” i odnosi je do aktualnych okoliczności społecznych na prawach wypowiedzi krytycznoliterackiej z dominującą funkcją operacyjną.

<sup>62</sup> Krzyżanowski, *op. cit.*, s. 492.

<sup>63</sup> Chachulski, *op. cit.*, s. 34.

<sup>64</sup> Greetham, *op. cit.*, s. 12.

Niezależnie od charakteru edycji, określanego ze względu na sposób jej opracowania i przeznaczenia, a także niezależnie od rozległości, jaka – zważywszy na odmienną tradycję terminologiczną w różnych obszarach językowych – przysługuje samemu terminowi „krytyka literatury”, działanie tekstologa realizuje się jako jedna z form wypowiedzi krytycznoliterackiej: krytyka tekstu jest krytyką literatury.

Abstract

---

DARIUSZ PAWELEC University of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0002-1397-20

**EDITING AS LITERARY CRITICISM**

The author of the sketch poses the question: is editing a form of literary criticism? He analyses the sources of meanings of the key concepts: of the words “critical,” “criticism,” “textual criticism,” “literary criticism,” and its relationship with the editorial tradition, connections between editing and theory and history of literature and interpretation. The author of the sketch confirms the thesis that “every text prepared by a text critic is a product of literary criticism,” reflecting, among others, his/her aesthetic preference. Each edition inevitably reflects some ideology, and there are no more or less natural or specific ways of presenting the text and the apparatus specific to the given work, because “the codes of meaning” that the editors included in them form a part of the “total ideological construct.” Specific examples of editing ideologisation, with an important political and national component, are provided in the thoroughly discussed collected edition formula. The editor mythologizes the literary facts and is a literary critic in the strict sense, when he/she presents old phenomena in his/her contemporary perspective: he/she cannot completely disable his own field of values in favour of the field of values reconstructed for a given historical and literary situation. The author of the sketch analyses the editor’s attitudes from the perspective of all functions of literary criticism, examining the fulfillment of the literary critical act in the editorial act. The study leads to the conclusion that there are no neutral editions in the literary critical perspective, although the degrees of their involvement or “non-autonomy” varies, regardless of the nature of the edition, the way it is defined, and the scope attributed to the notion of literary criticism.

PAWEŁ BEM Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

## TEKST „EDYTORSKI” CZY „WIELOAUTORSKI”? KILKA UWAG O HETEROGENICZNOŚCI EDYTORSTWA NAUKOWEGO

pojedynczy tekst poddany należytej emendacji lub tekst krytyczny powstały z syntezy działań kilku autorów prowadzą najczęściej do powstania tzw. tekstu idealnego czy też rekonstrukcji, która jest nadrzędna w stosunku do świadectwa (tekstu) dowolnego dokumentu<sup>1</sup>.

Aby potwierdzić „znaczenie” lub „autorstwo”, stale odwołujemy się do pojedynczego, autorskiego umysłu, do pojedynczej osobowości lub świadomości; tam zaś, gdzie poza nominalnym autorem udział w tworzeniu tekstu mają także inni, zwykle ten udział ignorujemy lub nazywamy go skażeniem i próbujemy się go pozbyć<sup>2</sup>.

Edytorstwo naukowe jest fundamentalną dyscypliną nauk humanistycznych. Tego przypomnienia, nie wynikającego wcale z kompleksu, nie warto zaniedbywać. Badacze zajmujący się naukowym opracowaniem tekstu kształtują wszak obraz przeszłości – tworzą historię. Znaczenie przeprowadzanych przez nich zabiegów celnie oddaje tytuł książki Tomasza Chachulskiego – *Edytorstwo jako historia literatury [...]*<sup>3</sup>. Choć można pewnie zasadnie powiedzieć śmiało: edytorstwo jako historia.

Bagatelizuje się niekiedy wagę edytorstwa, przypisując je do tzw. nauk pomocniczych literaturoznawstwa. Nic bardziej mylnego. Edytorstwo nie jest narzędziem pomocniczym, które ułatwia uprawianie humanistyki – ono tę naukę umożliwia, otwiera do niej drzwi, zapewnia dostęp do jej źródeł, wytwarza teksty, czyli podstawę analiz i interpretacji. A to jednak coś więcej niż „pomoc” – to stwarzanie sposobności istnienia wielu dziedzin naukowych. Implikowana w określeniu „pomocniczy” hierarchia jest zwodnicza. Jeżeli w ogóle jest potrzebna, jest raczej odwrotna: wszelkie dociekania hermeneutyczne, stanowiące zapewne przeważającą część literaturoznawstwa, są właśnie pracami o charakterze pomocniczym, ułatwiają

<sup>1</sup> F. Bowers, *The Editor and the Question of Value: Another View*. „Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship” t. 1 (1981), s. 57.

<sup>2</sup> J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York – Oxford 1991, s. VI.

<sup>3</sup> T. Chachulski, *Edytorstwo jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa 2019.

i poszerzają rozumienie, proponują możliwości lektury, interpretują znaki, które wprzódy edytorstwo naukowe pieczołowicie montuje. Warto jednak myśleć o komplementarności wszystkich dyscyplin. Hierarchie w tym przypadku są nieuzasadnione.

Mówimy o sprawach bezspornych. Powiedzmy o faktach, które – choć równie niepodważalne – z różnych względów nie są już tak oczywiste. Historia XX-wiecznych dyskusji edytorskich, na szeroką skalę prowadzonych zwłaszcza w świecie anglo-amerykańskim, potwierdza co najmniej jeden taki fakt, przemilczany czy też często przeoczany. Otóż należy wnioskować z tych burzliwych dziejów, że nie istnieje jeden sposób uprawiania edytorstwa naukowego, jedna jego metoda, która zadowoliliby wszystkich edytorów, nie wspominając o czytelnikach. Można dziś powiedzieć wręcz, że uniwersalne edytorstwo naukowe to oksymoron, a dążenie do osiągnięcia jego uniwersalności musi okazać się wyłącznie działaniem jałowym. Nieuświadomienie sobie tego stanu rzeczy, jak sądzę, prowadziło zwolenników różnych opcji do zagrzałych dysput, które ostatecznie nie skutkowały – bo skutkować nie mogły – konsensusem, oznaczającym jeden, wspólny choćby dla danego kręgu kulturowego, standard edytorskiego opracowania tekstu.

W największym uproszczeniu: edytorzy, gdy idzie o ich preferencje metodologiczne, dzielą się zasadniczo na dwie grupy. Do pierwszej zaliczyć można tych, którzy za swoją misję uznają odpowiedzialność wobec autora i jego intencji (jakkolwiek ją definiują). Badacze ci – znów: uogólniając – będą dążyć do tego, by wynikiem tekstologicznych dociekań uczynić tekst, który w możliwie najbliższym stopniu będzie reprezentował wolę autora. Realizacja tej misji wiąże się najczęściej z takimi działaniami, jak wykrywanie „błędów” w przekazach tekstu, wprowadzanie emendacji, koniektur, w niektórych wypadkach także kontaminowanie przekazów. Ingerencje te służą uzyskaniu tekstu „oczyszczonego” ze „skażeń”, nierzadko towarzyszących produkcji materiałów literackich. Efektem tych działań jest przeważnie jeden tekst, tzw. tekst krytyczny, który reprezentować ma możliwie wiernie intencje autora, a często jego „ostateczną intencję”. Tak pojętym zadaniom edytora przyświeca przekonanie, że oto pojedynczy autor skazany był na oddziaływanie licznych czynników, które w trakcie powstawania tekstu albo wymusiły na nim określone decyzje tekstowe, albo wpłynęły na tekst poza jego kontrolą. Służba edytora wobec autora ma zatem oznaczać uchronienie go przed tym zgubnym wpływem okoliczności zewnętrznych, czyli ustalenie postaci tekstu o najwyższym stopniu autorskiej sankcji. Aby jednak na drodze krytyki tekstu taką jego formę osiągnąć, trzeba posłużyć się wyznacznikiem tekstu autorskiego – takim kryterium jest w edytorstwie krytycznym najczęściej domniemana intencja autorska. To ona właśnie, zrekonstruowana przez edytora, rozstrzygnąć ma także to, która z kilku zachowanych autorskich form tekstu (jeżeli istnieją) najbliższa będzie ostatecznej woli twórcy. Na podstawie zachowanych świadectw tekstowych i dokumentalnych edytor decyduje zatem o tym, co zrobiłby autor w danej sytuacji. Uznaje też niekiedy, że to, co twórca rzeczywiście zrobił, nie jest wyrazem jego woli. Decyzje edytorskie są poparte badaniami i wiedzą, jednak tak preparowana edycja naukowa stanowi interpretacyjną propozycję edytora, jego wizję woli autorskiej i jego sugestie dotyczącą postaci tekstu. Innymi słowy, edytor działający w imię autorskiej intencji przygo-

tuje edycję na swoją miarę, zgodnie ze swoimi ustaleniami i wyobrażeniami – można więc śmiało powiedzieć, że w praktyce „tekst krytyczny” jest tekstem „edytorskim”, a nie „autorskim”. Edytorzy działają za autora i w jego interesie, ale tworzą w ten sposób tekst, którego ten nie stworzył, choć, jak przekonują, mógł być stworzyć i chciałby stworzyć. Jest to najczęściej tekst przedstawiony jako pojedynczy byt „stabilny”, „ustalony”, „wiarygodny”, gdyż poparty badaniami fachowców. A bywa i tak, że narzuca mu się rangę „kanonicznego”.

Drugiej grupie edytorów, w Polsce z całą pewnością mniej licznej, a i na świecie zapewne nie przeważającej, bardziej niż na ustaleniu hipotezy intencji autorskiej zależy na wierności wobec zachowanych świadectw. Takie stanowisko ma z kolei swoje inne problematyczne konsekwencje teoretyczne i praktyczne. Skupienie uwagi na konkretnym świadectwie tekstowym, na jednostkowym przekazie, oznacza często także uwzględnienie w edycji – chęć uwzględnienia – wszystkich lingwistycznych i nielingwistycznych aspektów tekstu. Obierając za podstawę edycji jeden materialny przekaz i czyniąc z niego przedmiot zainteresowania, pragniemy bowiem możliwie najwierniej odwzorować wszelkie jego cechy, dać czytelnikowi jak największe pojęcie o oryginale (niezależnie od tego, czy jest to oryginał autorski, czy też kopia lub jakikolwiek inny przekaz tekstu, który w takim ujęciu, jako unikatowe świadectwo czasu, zyskuje miano „oryginału”). Rzecz jasna, edycja nigdy nie zastąpi oryginału i jako jego reprezentacja musi być zawsze ułomna. W tym przypadku obejmie ona ponadto również zapisy i cechy tekstu, które nie są dziełem autora – dokumentuje ona wszak historyczny stan przekazu, *verbatim et literatim*. Zgodnie z tym stanowiskiem „skażenia tekstu”, takie jak chociażby błędy skryby, fragmenty wymuszone na autorze przez cenzurę czy wydawcę, błędy autorskie *etc.*, nie zostaną w edycji wyrugowane – zostaną zachowane jako dokument tego, jak powstaje tekst, jak przebiega jego produkcja, transmisja, powielanie, a w efekcie także tego, na czym opiera się pierwotna recepcja. O tak przedstawionym tekście trzeba powiedzieć wprost, że jako zjawisko uwarunkowane społecznie jest często dziełem kilku autorów (w tym edytora) i kilku czynników. Można go też, kalkulując z języka angielskiego, nazwać niezgrabnie „tekstem wieloautorskim”. Problem teoretyczny dotyczy oczywiście ontologii „tekstu” i „autor(stw)a”<sup>4</sup>. W książce *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* z r. 1991, która w bodaj najśmielszy i najszerszy sposób spopularyzowała pojęcie wieloautorstwa (mowa o tytułowym „multiple authorship”), jej autor, Jack Stillinger, uznaje każde dzieło słowne za wynik pracy zbiorowej, autora zaś definiuje jako byt, który nigdy nie jest jednostkowy i niezależny. Każda z wersji tekstu zasługuje według badacza na edytorską akceptację zgodnie z warunkami historycznymi, jakie doprowadziły do jej zaistnienia, oraz z uwzględnieniem wszystkich osób, które przyczyniły się do jej drukowanej postaci<sup>5</sup>.

Z takimi przekonaniem nie godzili się i nie godzą edytorscy intencjonaliści. Najbardziej konsekwentny i gorliwy reprezentant tego obozu, Thomas Tanselle,

<sup>4</sup> Używane w angloamerykańskim edytorstwie określenie „*authorship*” jest pojęciem szerszym i nieco innym niż polskie „autorstwo”.

<sup>5</sup> Są to oczywiście poglądy bliskie tym, które promowali m.in. J. McGann, D. McKenzie czy P. Shillingsburg.

przyznawał, że bez wątplenia część tekstów literackich powstała jako efekt wspólnych wysiłków autora oraz innych osób, a także pod wpływem okoliczności niezależnych od twórcy, ale uznawał przy tym jednocześnie, że w pełni słuszne, wręcz naturalne dla edytora jest zainteresowanie stanem umysłu pisarza oraz jego pierwotnym wkładem w rezultat ostateczny, jakim jest tekst. Ustalenie autorskiej myśli, wolnej od ustępstw związanych z procedurą wydawniczą i od innych wpływów, to według Tanselle'a działalność najistotniejsza na drodze rozumienia historii tekstu. Edytor, powiadał Tanselle, winien zatem dążyć do ustalenia możliwie najczystszej formy intencji autorskiej, wyabstrahowanej z procesu przekazywania tekstu<sup>6</sup>. Innymi słowy, stawką jest ugruntowana w świadectwach spekulacja naukowa. Fredson Bowers – edytor, którego dziedzictwo Tanselle przez lata promował – twierdził, że „w tej dziedzinie twardych faktów [tj. w edytorstwie] niektóre badania i ustalanie tekstów wymagają kreatywności i bujnej wyobraźni”<sup>7</sup>.

Naturalną kolejną rzeczą pierwsza grupa badaczy będzie dążyć do usystematyzowania procedur edytorskich, do wypracowania zrębu możliwie najszerszej aplikowalnych zasad postępowania. Grupa druga będzie podchodzić do podobnych instrukcji z dystansem, skoro wynik jej działań manipulacyjnych na tekście – przedstawianym w postaci transliteracji respektującej w miarę możliwości także topografię stronicy – oddaje każdorazowo indywidualne cechy dokumentu literackiego, zawsze unikatowego, a nie tekst znormalizowany i dostosowany do, na ogół nisko przez edytorów ocenianych, możliwości percepcyjnych czytelników edycji<sup>8</sup>.

Z czego wynikają te różnice w pojmowaniu zadań edytorskich? To pytanie ważne, choć odpowiedź nie może przekroczyć poziomu domysłu. Z całą pewnością w grę wchodzi osobiste przekonania światopoglądowe – w tym definicja „rzeczywistości”, „przeszłości”, „nauki”, „historii”, „edukacji” – oraz, uświadomiony bądź nie, stosunek do takich pojęć i terminów, jak „tekst”, „dokument”, „autor”, „dzieło”, a także, z innej kategorii, „przydatność społeczna”. Zarysowane tu grubą kreską dwa rodzaje myślenia o powinnościach edytora przyczyniły się do powstania nieformalnych

<sup>6</sup> G. Th. Tanselle, *Historicism and Critical Editing*. W: *Textual Criticism since Greg: A Chronicle, 1950–2000*. Charlottesville 2005, s. 128–129.

<sup>7</sup> F. Bowers, *Greg's „Rationale of Copy-Text” Revisited*. „Studies in Bibliography” t. 31 (1978), s. 93.

<sup>8</sup> W tym miejscu moje uogólnienie bodaj najwyraźniej obnaża swoje słabe punkty, zbyt wiele jest bowiem różnic między edytorstwem angloamerykańskim i kontynentalnym, by móc intencjonalistów obu tych kultur edytorskich bez zastrzeżeń utożsamiać w zakresie wszelkich praktyk. Tak np. J. McGann, którego bez większego wahania zaliczylibyśmy do drugiej z wymienionych grup, był zwolennikiem modernizacji pisowni i archaizmów. Powiadał, że edycje krytyczne powinny powstawać pod wpływem oczekiwań czytelników współczesnych i że to im powinny odpowiadać tekst literacki poddany edycji. Tymczasem w każdym wstępie do edycji krytycznej, uzasadniającym jej powstanie, ujawnia się, jak przekonywał, lekceważona często przez edytorów potrzeba współczesności, jaką jest tekst zrozumiały także dla nieprofesjonalisty. Jako wzór tak skonstruowanej edycji McGann podawał *Sonety Szekspira* w opracowaniu profesora Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley S. Bootha (*Shakespeare's Sonnets*. Ed. with analytic comment. by ... New Haven 1977), który w swojej edycji równoległe do wersji Quarto z 1609 r. przedstawił wersje utworów przez siebie zmodernizowane, tłumacząc zabieg tym, że próbował dać czytelnikowi lepsze pojęcie o sposobie, w jaki teksty angielskiego poety mógł rozumieć jego współczesnik.

szkół edytorskich, które, trzeba zaznaczyć, w swoim obrębie nie były jednolite, wolne od sporów czy od rozbieżności w zakresie proponowanych rozwiązań. Zasadniczo można jednak, jak sądzę, mówić w uogólnieniu o tych dwóch naczelnych teoriach i praktykach edytorskich. Jaskrawa polaryzacja zaczęła się rodzić już w połowie minionego wieku i nic nie wskazuje na to, by ten stan rzeczy miał się radykalnie zmienić, choć niektóre różnice się zacierają, a wielu edytorów korzysta z metod syntetycznych. Niezależnie od tego, jakim te szkoły podlegają mutacjom, jakie nowe koncepcje w ramach tychże powstają, jakie nowe argumenty są wysuwane, leżące u ich podstawy przekonania pozostają niezmiennie, podobnie jak fakt, że nie istnieją w związku z tym uniwersalne metody edytorskie, którym przyklasną i które zaadaptują wszyscy edytorzy. Oswojenie czy nawet zaakceptowanie tej myśli nie doprowadzi najpewniej do konsolidacji środowiska edytorów oraz ich preferencji naukowych, ale sprawi, jak można sądzić, że ci wykonujący żmudną pracę uczeni przystaną na istnienie perspektywy odmiennej, co niechybnie ograniczyć musi frustracje występujące niekiedy w obu obozach, a i poskutkuje być może powszechnym wznowieniem, funkcjonującej i w Polsce przed laty, dziś jednak rzadko wykorzystywanej w pismach naukowych, instytucji konstruktywnej i krytycznej recenzji edycji naukowej, co pozwoliłoby wskazać nie tylko korzyści związane z danym osiągnięciem edytorskim, ale przede wszystkim uczuliłoby czytelnika na związane z edycją zagrożenia, na wynikające z niej przeinaczenia i dawałoby okazje, by przypomnieć, że mamy do czynienia z konstruktem edytorskim, niezależnie od opcji przedstawiającym stan badań nad źródłem – badań dążących do obiektywności, ale przecież nie obiektywnych – a nie samo źródło. Edytorstwo naukowe, jako forma interpretacji tekstu, to rzecz subiektywnej oceny i subiektywnych wyborów. Wynik tych działań nie jest definitywny i nie powinien być tak postrzegany.

Jak wiadomo, to problemy praktyczne winny uprzedzać ewentualne rozstrzygnięcia teoretyczne, nie odwrotnie, wypada więc odwołać się choćby do skromnego, ale konkretnego i realnego przypadku, którego problematyczność byłaby wyzwaniem naukowym dla reprezentantów obu wspomnianych szkół i stanowiłaby kłopot metodologiczny, zmuszając po raz kolejny do namysłu nad wciąż nie rozstrzygniętymi – być może nierozstrzygalnymi – podstawowymi kwestiami edytorstwa.

Gdy na drugie urodziny mój syn dostał w prezencie – nieco przedwcześnie, to inna sprawa – okazałą, efektownie wydaną książkę *Podróże Gulliwera* Jonathana Swifta („Książka i Wiedza”, 2012), tym razem zaciekała mnie ona przede wszystkim dlatego, że imię bohatera zapisano na okładce przez dwa „l”. Późniejszy rekonasans potwierdził, że wśród polskich wydań popularnych jest znacznie mniej tych, które respektują występujące w oryginale podwojenie litery<sup>9</sup>. W środku zaś znalazła się taka adnotacja: „przekład Anonima z r. 1784” oraz „do druku przysposobił i przedmową opatrzył Jan Kott”. Dla tekstologa to zapisy dość już alarmujące: nie wiadomo, kto przełożył, na jakiej podstawie ani czego *de facto* dokonał „przysposabiający”. Jak się jednak okazało, dodatkowe kłopoty kryje historia wydań angiel-

<sup>9</sup> „Książka i Wiedza” wydała tę powieść w opracowaniu J. Kotta po raz pierwszy bodaj w roku 1950.

skich, tj. oryginalnych, którą przytaczam pokrótce, zaciągając niemały dług u kilku znamienitych, nie zawsze jednomyślnych swiftologów<sup>10</sup>.

Edytorski wehikuł czasu przenosi nas do XVIII-wiecznej Anglii. Czas i miejsce nie są dla wydawania książek szczególnie pomyślne. Cenzura polityczna – grożąca nie tylko grzywnami, konfiskatami, więzieniem, ale i, w najgorszych wypadkach, egzekucją – wymusza na wydawcach i autorach różne kompromisy. W nocy 8 VIII 1726 obok domu londyńskiego wydawcy Benjamina Motte'a przejeżdża dorożka. Ktoś wyrzuca z niej paczkę zawierającą rękopis i list od niejakiego Richarda Sympsona, przekonującego, że jego kuzyn, Lemuel Gulliver, spisał relację z podróży, „w jednym lub dwu miejscach być może o charakterze satyrycznym”<sup>11</sup>, którą następnie Sympson zredagował i którą niniejszym oferuje Motte'owi do publikacji. List określał także konkretne i nie podlegające dyskusji warunki przedstawionej oferty. Wydawca miał trzy dni na odpowiedź, a jego zgoda wymagałaby 200 funtów płatnych z góry. Po tej zaliczce otrzymałby kolejne części – trzecią i czwartą. W przeciwnym razie Motte proszony jest o zwrot rękopisu. Zachowane świadectwa kontekstowe, w tym przede wszystkim korespondencja Swifta, przekonują, że dalszy obrót spraw musiał być następujący: Motte nie wyłożył pieniędzy, ale obiecał wypłatę po druku, a Sympson ostatecznie przystał na propozycję i dostarczył resztę tekstu, uznając, że sprawa jest załatwiona<sup>12</sup>. Jak łatwo się domyślić, nadawcą listów był sam Swift, który liczył, że ukrywając autorstwo, przyda swojej opowieści autentyczności. Swoje zabiegi traktował na tyle poważnie, że angażował znajomych w pisanie listów i przepisywanie rękopisu, tak by autografy nie zdradzały jego ręki. A trzeba od razu dodać, że w biografii Swifta nie był to czas najlepszy. Upadł popierany przez niego i składający się częściowo z jego znajomych rząd torysów, władzę zaś przejęli zniechęceni przez pisarza wigowie. Satyra Swifta dotyczyła nie tylko popularnego wtedy gatunku, jakim były „opowieści podróżnicze”, ale również, w sposób oczywisty, polityki liberalnych wigów.

Gdy Motte skończył lekturę dwóch ostatnich części, uznał, że może wydać książkę jedynie po uprzednich ingerencjach, gdyż forma dostarczona przez Sympsona jest nadto politycznie niebezpieczna, co stanowi zagrożenie dla jego – Motte'a – interesu. Mógł się też obawiać, że gdyby nazwisko autora okazało się nieprawdziwe, cała odpowiedzialność spadłaby na wydawcę. Pracujący z Motte'em korektor Andrew

<sup>10</sup> Oto najważniejsze prace, które wprowadziły mnie w temat tekstologicznych zawiłości *Podróży Gulliwera* i którym zawdzięczam swoje uwagi: D. Woolley: *Swift's Copy of „Gulliver's Travels”: The Armagh „Gulliver”, Hyde's Edition, and Swift's Earliest Corrections*. W zb.: *The Art of Jonathan Swift*. Ed. C. T. Probyn. London 1978; *The Stemma of „Gulliver's Travels”: A First Note*. „Swift Studies” t. 1 (1986). – F. P. Lock, *The Text of „Gulliver's Travels”*. „The Modern Language Review” 1981, nr 3. – M. Treadwell: *Benjamin Motte, Andrew Tooke, and „Gulliver's Travels”*. W zb.: *Proceedings of the First Münster Symposium on Jonathan Swift*. Ed. H. J. Real, H. J. Vienken. München 1985; *The Text of „Gulliver's Travels”, Again*. „Swift Studies” t. 10 (1995); *Observations on the Printing of Motte's Octavo Editions of „Gulliver's Travels”*. W zb.: *Reading Swift: Papers from the Third Münster Symposium on Jonathan Swift*. Ed. H. J. Real, H. Stöver-Leidig. München 1998. – S. Karian: *The Texts of „Gulliver's Travels”*. W zb.: *Les „Voyages de Gulliver”. Mondes lointains ou mondes proches*. Ed. F. Boulaire, D. Carey. Caen 2002; *Jonathan Swift in Print and Manuscript*. Cambridge 2010.

<sup>11</sup> *The Correspondence of Jonathan Swift*. Ed. H. Williams. T. 3: 1724–1731. Oxford 1964, s. 153.

<sup>12</sup> Zob. *ibidem*, s. 155.



Tooke zmienił najbardziej kąśliwe, satyryczne ustępy tekstu. Wykroił fragmenty odnoszące się do sądownictwa w Lillipucie oraz do rebelii w mieście Lindalino. Dodał także do części drugiej passusy chwalaące Annę Stuart. Następnie obaj podzielili całość na pięć części i każdą z nich przesłali innemu drukarzowi, co dawało pewność, po pierwsze, że tylko oni znają całość historii, a po drugie, że druk pójdzie szybciej, dzięki temu zaś ryzyko powstania plotek na temat wciąż nieco kontrowersyjnego tekstu będzie mniejsze, tak jak ryzyko pirackich wydań.

Książka, zatytułowana *Travels into Several Remote Nations of the World. In Four Parts. By Lemuel Gulliver, First a Surgeon, and Then a Captain of Several Ships*, ukazała się anonimowo w dwu tomach z końcem października 1726 i od razu stała się bestsellerem. Do grudnia Motte zdążył zrobić dwa dodruki, które zasługują na miano nowych wydań. Różnice tekstowe między nimi były drobne, ale jednak były, ponadto rozbieżności można odnotować także w zakresie formatu. Zatem w jednym roku Motte wydał trzy dwutomowe wydania. Gdy Swift dostał w swoim rodzinnym Dublinie jedno z nich i zorientował się, co uczyniono z jego tekstem, był jednak wstrząśnięty. Nie miał wówczas, jak można sądzić, dostępu do rękopisu, który został w Londynie w rękach Motte'a. Na otrzymanym egzemplarzu sporządził pośpieszne, stosunkowo skromne notatki i wysłał do zaprzyjaźnionego dublińskiego wydawcy, Johna Hyde'a, by na tej podstawie przygotował on nowe, równoległe wydanie<sup>13</sup>. Edycja dublińska, w jednym tomie, ukazała się błyskawicznie w tym samym roku, ale nie przywracała fragmentów ocenzonego przez Motte'a, gdyż pracując na tekście drukowanym Swift nie miał przy sobie rękopisu. Zawiera ona około 40 poprawek różniących ją od wydania londyńskiego<sup>14</sup>. Niedługo później, z końcem r. 1726, firma Risk, Ewing & Smith także zrobiła w Dublinie swoje wydanie, które było przedrukiem londyńskiego, a wyszło na początku 1727 roku. Już wówczas zatem i w Dublinie, i w Londynie krążyły różne wersje tekstu.

Nieco bezradny wobec działań Motte'a, za pośrednictwem swojego przyjaciela, Charlesa Forda, Swift zlecił londyńskiemu wydawcy powrót do wersji tekstu z rękopisu – to bowiem na wydarzeniach w Londynie, mieście strategicznym, gdy idzie o odbiór książki, zależało pisarzowi najbardziej. Motte zgodził się na uwzględnienie drobnych poprawek, ale na restytucję najbardziej skandalicznych fragmentów nie przystał i w takiej, względnie bezpiecznej dla siebie postaci wydrukował bez zwłoki drugie wydanie (w rzeczywistości czwarte), czego autor nie był najpewniej świadom. W tym czasie bowiem Swift, rozumiejąc już, że szanse na ogłoszenie oryginalnej postaci jego historii są żadne, napisał przeznaczony do druku w powieści *List kapitana Gulliwera do swego kuzyna Richarda Sympsona*, wkomponowany w literacki świat opowieści, a jednocześnie zawierający skargę na wprowadzone do tekstu zmiany i narzekania na zbytnią przezorność Sympsona, który – to oczywiście zarzuty wobec Motte'a – bał się „obrazić ludzi u władzy”. List dotarł jednak zbyt późno, by znaleźć się w drugim wydaniu, gdzie na stronie tytułowej drugiego tomu

<sup>13</sup> Ten egzemplarz, znany w literaturze przedmiotu jako „*Armagh »Gulliver«*”, przechowywany jest w Armagh Public Library w Irlandii Północnej. Nie wszyscy uczeni jednomyślnie uznają, że każda poprawka jest zapisana ręką Swifta.

<sup>14</sup> Na stronie tytułowej wydrukowano informację: „poprawiono kilka błędów z wydania londyńskiego”.

znalazła się informacja: „wydanie drugie, poprawione”. Edycja ta uwzględniała poprawki przesłane przez autora za pośrednictwem Forda – łącznie można odnotować około 100 zmian w stosunku do wydania pierwszego – a reszta tekstu pozostała bez zmian. Jakby tego było mało, niemal jednocześnie, nadal w r. 1727, Motte wydrukował także tekst pozbawiony tych zmian. W czytelnicznym obiegu krążyło już wtedy wiele oficjalnych wydań, w tym co najmniej pięć różniących się od siebie. Pisarz i wydawca sfinalizowali warunki swojej umowy, Swift otrzymał honorarium i, sądząc po ich korespondencji, panowie pozostali w przyjaznych stosunkach. Ale to nie koniec kłopotów z *Gulliverem*.

Kilka lat później George Faulkner, dubliński wydawca, zaproponował Swiftowi czterotomowe wydanie jego dzieł zebranych. Dla pisarza była to dobra okazja do ogłoszenia książki pod swoją kontrolą. Najważniejszym wówczas dla Swifta dokumentem tekstowym był już nie rękopis – ostatecznie zaginiony – ale tzw. przepłataną *Gulliver*, czyli wydanie Motte’a, które na polecenie pisarza Ford pozyskiwał z kartkami zawierającymi zmiany zanotowane przez siebie na życzenie Swifta<sup>15</sup>. W sumie dokument obejmuje przywrócone fragmenty i późniejsze zmiany autora, być może też i jakieś – świadome lub nie – ingerencje Forda. Łącznie jest to około 500 poprawek. Dziś, bez wglądu do rękopisu, trudno odróżnić, co w tym dokumencie jest dziełem Swifta, a co – Forda. Niektóre ustępy zostały napisane na nowo. Tak czy inaczej, zgodnie z wolą autora, Faulkner podstawą druku uczynił ten specjalny egzemplarz *Gullivera*, ale najpewniej miał do dyspozycji jeszcze rękopis, wówczas nie zaginiony, oraz luźne kartki z nowymi poprawkami Swifta, z którym ściśle współpracował, a który, trzeba sądzić, skorzystał z okazji do wprowadzenia także kolejnych zmian, m.in. stylistycznych. Nowa edycja, ogłoszona na początku r. 1735, była więc oparta na kilku źródłach i wynikała z pracy kilku osób, przy tym zaś dokumentowała różne stadia intencji pisarza wobec swojego („swojego”) tekstu. Należy jednak dodać, że i Faulkner nie zechciał drukować niektórych kontrowersyjnych ustępów dotyczących polityki i problemu stosunków angielsko-irlandzkich (ukazanych oczywiście nie bezpośrednio, lecz za zasłoną elementów świata przedstawionego, ściślej rzecz biorąc – powstania w Lindalino)<sup>16</sup>. Trzeba brać też pod uwagę, że w żadnym ze źródeł, które wydawca wykorzystywał jako podstawę druku, mogło nie być tych fragmentów (nie wiadomo, kiedy dokładnie rękopis zaginął). Być może to kolejne rozczarowanie sprawiło, że w liście z tego samego roku Swift jednocześnie twierdził, iż wydanie to zostało opublikowane „całkowicie wbrew jego woli”<sup>17</sup>. Fragment poświęcony buntowi w mieście Lindalino, którego mieszkańcy powstają przeciw latającej wyspie Laputa, został włączony dopiero do nowego wydania dzieł zebranych Swifta w roku – uwaga – 1896, czyli 170 lat po ukazaniu się pierwszego wydania powieści.

<sup>15</sup> „Interleaved *Gulliver*” przechowywany jest w Forster Collection w bibliotece Victoria and Albert Museum w Londynie.

<sup>16</sup> Na potrzeby tego omówienia nie wchodzę we wszystkie szczegóły tego, co wydawcy uznawali za kontrowersyjne czy szokujące – relacjonują to dokładnie autorzy prac wzmiankowanych w przypisie 10. Ograniczam się do informacji o zmianach nieautorskich, gdyż dla dalszych rozważań wydaje się ona wystarczająca i potwierdza problem uniwersalny światowej literatury.

<sup>17</sup> Cyt. z: J. Swift, *Gulliver's Travel*. Ed. C. Rawson. Oxford – New York 2005, s. XXIII.

Większość współczesnych edytorów zajmujących się *Podróżami Gulliwera*, zachowując dystans wobec wypowiedzi i deklaracji Swifta, który notorycznie wcielał się w różne osoby, mieszał świat fikcyjny z realnym i często zmieniał zdanie oraz swój tekst, uznaje, że wydanie Faulknera to najbardziej wiarygodna podstawa nowych edycji. Współcześni wydawcy przyjmują je jako podstawę, z uwzględnieniem dodatku znanego od 1896 roku. Faktem jest przy tym, że nie potrafimy dziś z całkowitą pewnością odróżnić, który fragment jest dziełem Swifta, Tooke’a, Forda, Faulknera czy jeszcze innych osób odpowiedzialnych za tekst poszczególnych wydań. A trzeba też brać pod uwagę, że Swift niekiedy konsekwentnie ukrywał autorstwo swoich tekstów<sup>18</sup>. Warto mieć na względzie również ogromną popularność pierwszego, najbardziej okrojonego wydania powieści, która wyprzedzała się momentalnie i która w takiej postaci, w czasie swojej najbardziej wzmoczonej recepcji, funkcjonowała wiele lat – wszak także po ukazaniu się wersji z r. 1735, uwzględniającej „list do kuzyna” oraz zawierającej informację na frontyspisie, że w edycji tej „porowiano kilka błędów z wydań londyńskiego i dublińskiego”.

Rozgoryczony zmianami dokonanymi w pierwszym wydaniu (1726), Swift w korespondencji świętował jednocześnie sukces książki. Jego stosunek do tych wydań był ambiwalentny, z całą pewnością popularność pierwszego druku dała mu wiele satysfakcji i przyjemności. Do dziś edytorzy chętnie sięgają po to właśnie wydanie jako podstawę edycji. W wydaniu „Penguina” z r. 2008 w opracowaniu Roberta DeMarii juniora pierwodruk wykorzystano jako podstawę, przy czym skontaminowano go z fragmentami późniejszych edycji oraz rękopisów. Podobnie postąpiono w wydaniu nowojorskim z r. 2001, opracowanym przez Alberta J. Rivera. Pamiętajmy też, że na przestrzeni wieków zmienił się tytuł książki, przestała ona także być wydawana anonimowo. Całkowitym przeobrażeniom uległy strony tytułowe, zawierające istotne dla interpretacji opowieści informacje. Zniknęło wiele elementów książki – w tym typograficznych i ilustracyjnych – które były integralnie związane z tekstem.

A na czym oparto książkę, którą mój syn będzie chciał kiedyś przeczytać? Nie sposób dojść. Nie ma o tym w niej mowy, a dość powiedzieć, że fragmentów o powstaniu w Lindalino – którego nazwę niektórzy wywodzą od Dublina<sup>19</sup> – próżno w niej szukać. *Podróże Gulliwera* są bardzo poważną książką. To nie miejsce, by wchodzić choćby w zarys problematyki, która kryje się pod bolesną satyrą. Ta powieść nie powieść obejmuje także kwestie filozoficzne, w tym chociażby polemikę – pewnie nieco chybioną – z tezami Johna Locke’a. Słowem, nie jest to, jak można sądzić, książka dla dzieci, czy też, mówiąc ostrożniej, pełne spektrum poruszonych przez nią problemów może przerastać i peszyć młodego czytelnika. Z jakichś powodów jednak od wieków sprzedaje się *Podróże Gulliwera* jako książkę dla dzieci (dotyczy to zresztą także innych XVIII-wiecznych tytułów). Temat to odrębny, choć sygnalizowanie go w tym miejscu wydaje się nie od rzeczy.

Kluczowe wnioski z tej przytoczonej pobieżnie historii są, jak sądzę, następu-

<sup>18</sup> Zob. C. M. Bajeta, *The Authority of Editing: Thoughts on the Function(s) of Textual Criticism*. „Textus” t. 19 (2006), s. 315.

<sup>19</sup> Zob. J. Swift, *The Annotated Gulliver’s Travels*. Ed. I. Asimov. New York 1980, s. 160.

jące: po pierwsze, edytorstwo jest niekiedy (często) bezradne wobec komplikacji tekstowych – nie jest w stanie za pomocą edycji w pełni zdać sprawy z ich skali i dynamiki – i może, niezależnie od środków i wykorzystanych nośników, unaocznic jedynie ich zinterpretowaną część, zawsze wypaczając perspektywę pełnego, niedostępnego oglądu. Po wtóre zaś – co wiąże się z wnioskiem pierwszym – niezależnie od stanowiska metodologicznego nie jesteśmy w stanie stworzyć edycji, która zadowoli wszystkich odbiorców. Przypadek *Gulliwera* nie jest szczególnie odosobniony w historii literatury – by nie powiedzieć, że jest dla niej reprezentatywny.

Intencjoniści będą próbowali ustalić, jaki był tekst najbliższy woli Swifta, będą więc usiłowali przedłożyć nad zachowane świadectwa byt domniemany, w ich przekonaniu od nich ważniejszy, gdyż oddający zamiar pisarza. Kłopot – poza fundamentalnym, czyli rzeczywistą niemożliwością uchwycenia intencji czy też niemożliwością weryfikacji tego uchwycenia – jest taki, że musiało ich być co najmniej kilka, a stworzenie z tych hipotetycznych bytów jednego bytu hiperhipotetycznego niewiele ma wspólnego z nauką, która, owszem, korzysta z możliwości rekonstruowania czasów i miejsc, ale winna znać związane z tym zasadnicze ograniczenia. „Autorska intencja [...] jest w najlepszym razie ruchomym celem, przybierającym różne kształty i formy, mającym różną naturę”<sup>20</sup>.

Materialiści mogą z kolei pokusić się o przybliżenie czytelnikowi któregoś z wydań historycznych – np. w wydaniu oksfordzkim reprodukowano tekst z edycji Faulknera, uwzględniając także frontysepis – ale i tak oferowany czytelnikom tekst będzie musiał oznaczać radykalne uproszczenie całej historii i pokaże tylko jeden element skomplikowanej układanki. Wydania faksymilowe, postulowane przez niektórych w tym przypadku<sup>21</sup>, dadzą być może największe pojęcie o tym, czym była niegdyś ta książka. Obejmą wszak pomijane w innych typach edycji znaczeniowo aspekty estetyczne (strony tytułowe, czcionki, ilustracje etc.). Będzie to okazja do zetknięcia się z „dziwnością” książki XVIII-wiecznej. Nadal jednak mówimy o jednej wersji. A ściślej: o konkretnym egzemplarzu konkretnego nakładu. Zecer był kolejnym współtwórcą tekstu. Który egzemplarz zatem wybrać? Każdy coś daje, każdy oznacza jakąś stratę. Ponadto – podobnie jak pozostałe typy edycji, tak i edycja faksymilowa nie będzie w stanie w pełni oddać historycznych okoliczności pierwotnej recepcji. Edytorstwo cyfrowe zaś, którego byłem niegdyś gorącym orędownikiem, okazało się nieskuteczne. Ma ono możliwości, owszem, by o wiele dokładniej przedstawiać tekstowe komplikacje, by pomieścić więcej tekstów, dokumentów i kontekstów, by pozwolić czytelnikowi na rozliczne operacje na tekście oraz na wytwarzanie nowej wiedzy za pomocą elektronicznych narzędzi, ale miłośnicy literatury – w tym uczeni, a w tym gronie także edytorzy – nadal znacznie rzadziej sięgają po nośnik elektroniczny niż po książkę. Poświęcenie, jakiego wymaga kontakt z medium cyfrowym, okazało się zbyt wielkie: zarówno dla edytorów, jak i dla odbiorców edycji. Jak dotąd nie korzystamy na szeroką skalę z edycji cyfrowych. Do potwierdzenia tej tezy wciąż nie potrzeba badań statystycznych. Liczba odniesień do naukowych edycji elektronicznych w literaturze przedmiotu

<sup>20</sup> D. McKitterick, *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450–1830*. Cambridge 2004, s. 225.

<sup>21</sup> Zob. Karian, *The Texts of „Gulliver’s Travels”*, s. 44.

jest wymowna. Inna rzecz, że projektów cyfrowych powoli przybywa, ale rzadko wykorzystują one potencjał elektroniki, a ich status naukowy jest nadal kwestionowany. Poza wszystkim zaś – edytorom nadal nie udało się wzbudzić powszechnego zaufania do bytów elektronicznych i wypracować modelu prezentacji tekstu, który byłby zachęcający chociażby dla czytelnika profesjonalnego. Wierzę, że ten stan rzeczy będzie musiał ulec zmianie w przyszłości, ale rachunek terażniejszości nie pozwala utrzymywać, że edytorstwo cyfrowe jest nadzieją naszych najbliższych dni. Nie można również przekonywać, że edytorstwo nowoczesne oznacza edytorstwo elektroniczne. „Nowoczesne” musi też znaczyć „użyteczne”, w przeciwnym razie „nowoczesność” jest sztuką dla sztuki, zmarnowanym wysiłkiem. „Nowoczesne”, czyli trafiające do nowoczesnego człowieka – takim edytorstwem jest nadal to posługujące się książką jako nośnikiem. A od uzusu abstrahować nie wolno.

Na co zatem można i trzeba liczyć? Wydaje mi się, że edytorstwu współczesnemu należy stawiać trzy wymagania. Pierwsze dotyczy rozbieżnych celów. Modernizować – nie modernizować? Transkrybować – transliterować – skanować? Ingerować – nie ingerować? Tekst krytyczny – wersje? Książka – elektronika? Itd., itd. Zgody nie będzie. Zgody však być nie musi. Edytorstwo nie jest jednorodne, tzn. rodzi się z różnych pobudek i różnych przekonań, a jako forma interpretacji tekstu i okoliczności jego funkcjonowania nie będzie miało zawsze tych samych celów i efektów. Jeden tekst opracowany przez różnych edytorów nigdy nie będzie identyczny. To nie jest fakt powszechnie zauważany. Od współczesnego edytorstwa można wymagać, by zdołało oswoić czytelników z tym stanem rzeczy, od edytorów zaś – by byli go w pełni świadomi, tzn. by potrafili zaakceptować jego konsekwencje. „Edytorstwo nie jest czynnością mechaniczną ani monolityczną, lecz tak różnorodną i zależną od indywidualnego osądu i rozeznania jak interpretacje dzieł literackich”<sup>22</sup>.

Jeżeli zatem przystajemy na stan niejednomysłności w zakresie środków oraz celów i pozwalamy edytorstwu funkcjonować wielotorowo, pamiętajmy przy tym – to oczekiwanie drugie – by każda edycja stanowiła także bardzo wyraźny rejestr strat, z jakimi wiąże się taka a nie inna metoda opracowania i przedstawienia tekstu<sup>23</sup>. Wybierając jedną drogę, zawsze rezygnujemy z korzyści oferowanych przez inną. Powinna to być informacja sformułowana *explicite* i uczciwie podana w edycji. W tej mierze czytelnik nie powinien być zdany na dedukcję.

Wymaganie trzecie dotyczy poskramiania apetytów. W wieku XXI ukazało się kilka opracowanych naukowo angielskich edycji *Podróży Gulliwera*. Nie sądzę, by mnogość edycji była rozwiązaniem zawyłych problemów tekstologicznych. Przeciwnie, doświadczenie podpowiada bardzo przekonująco, że kolejne wydania powodują dodatkowe kłopoty i konsternację. Myślę, że z korzyścią dla humanistyki będzie częstsza dyskursywna aktywność tekstologów. Nie musimy tworzyć nowych edycji, by przedstawić światu wyniki badań. Edytorstwo może być efektem dociekań teks-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 35.

<sup>23</sup> O „stratach”, jakie implikuje edycja, oraz o konieczności ich widocznego odnotowania pisze szerzej P. Shillingsburg w książce *From Gutenberg to Google: Electronic Representation of Literary Texts* (Cambridge 2006), której polskie wydanie ukaże się w r. 2020 nakładem Wydawnictwa IBL PAN.

tologicznych, ale nie musi. Uważam, że powinno być ostatecznością, ponieważ studenci, doktoranci, ludzie nauki i inni zainteresowani czytelnicy wyniosą więcej z pisanych z pasją prac tekstologicznych, omawiających interpretacyjne konsekwencje aktualnego stanu badań dotyczącego tekstów, niż z kolejnych edycji<sup>24</sup>, których aparat krytyczny – lub mnogość przedstawionych wersji – na ogół zniechęca do lektury czytelnika nieprofesjonalnego, a i niejednego badacza.

Powtórzmy na koniec: istnieje wiele sposobów uprawiania edytorstwa, gdyż różne są zadania edycji naukowych. Do wspomnianych coraz częściej dochodzą dziś także takie, które wyznaczają sobie zadanie temporalnej rekonstrukcji procesu pisania, skupiają się zatem na genezie lub fragmencie genezy tekstu, przynosząc tym samym uwagę badawczą i czytelniczą z produktu na proces jego powstawania. Niezależnie od tego, jak mylnie czy bałamutnie zdają nam się niekiedy edytorskie dogmaty – a żaden typ edytorstwa nie jest w gruncie rzeczy od dogmatu i jego fetyszyzacji wolny – warto, jak sądzę, zaakceptować istnienie tych rozbieżnych celów badań naukowych i szukać bardziej ochoczo punktów wspólnych, które mogą być i powinny być tematem krytycznej dyskusji.

---

#### Abstract

---

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

#### **“EDITOR’S TEXT” OR “MULTIPLE AUTHORS’ TEXT”? SEVERAL REMARKS ON HETEROGENEITY OF SCHOLARLY EDITING**

The article refers to the theoretical and practical problems of scholarly editing. The author primarily focuses his attention on the methodological polarisation of editing in the world. The presented arguments convince that there is not, and never will be, a single mode of editing practice, and striving to formulate universal methods within this discipline cannot be conceived. There are various aims, as the author claims, with which the editors equip their work, and so dissimilar are definitions of the central notions that establish ground and determine the practical solutions. As based on the textological history of *Gulliver’s Travels*, the author assures that the editor wishing to prepare a contemporary edition of the text faces a challenging task, the result of which will fail to satisfy all the readers.

---

<sup>24</sup> Powtarzam tu swój postulat sprzed paru lat (*Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1), który odnalazłem następnie we wspomnianej książce Shillingsburga (*op. cit.*, zwłaszcza rozdz. *Hagiolatry, cultural engineering, monument building, and other functions of scholarly editing*).

MARIA PRUSSAK Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

## ZMIERZCH EDYCJI KRYTYCZNYCH?

Dumny z władzy nad ludźmi dawno minionymi  
Zmieniaj przeszłość na własne, lepsze podobieństwo.  
Cz. Miłosz, *Dziecię Europy*

Edytorzy tradycjoniści z niezmaconą wiernością realizują założenia wypracowane w szkole Konrada Górskiego. Przekonani o tym, że tworzą twardą, obiektywną wiedzę, posługują się kategoriami ze świata naukowej utopii, w którym przeciwieństwa przestają być opozycjami, a arbitralne decyzje mają moc ostatecznego rozstrzygnięcia wątpliwości. Podstawę tego utopijnego świata stanowi przekonanie, iż edytorstwo jest dziedziną służebną, pracą laboratoryjną i ma przygotować dla uczonych prowadzących badania właściwe, tzn. zajmujących się procesem historycznoliterackim i interpretowaniem dzieł, tekst, który jest najwierniejszym wyrazem woli autora. Aby laboratorium funkcjonowało bez zakłóceń, powinno się kierować jednolitymi, weryfikowalnymi, w miarę możliwości uniwersalnymi zasadami<sup>1</sup>. Kryteria weryfikacji są definiowane dość ogólnie jako sprawdzone „procedury filologiczne”<sup>2</sup>. W szkole tej dominuje przeświadczenie o istnieniu właściwego tekstu, nietożsamego z jego materialnymi przekazami. Trudno o odpowiedź na pytanie – gdzie się ten tekst znajduje i z jakich źródeł pochodzi wiedza o nim, często z intuicji wspieranej odwołaniami do hermeneutyki. Do zadań edytora należy uzyskanie „właściwego, to jest poprawnego, zgodnego z intencją autorską, najlepszego kształtu dzieła”<sup>3</sup>. Uzyskanie drogą dedukcji i rekonstrukcji. W wielu przekazach trzeba więc wytropić ślady jednej niezmiennej intencji, co, jak łatwo zauważyć, daje edytorowi nieograniczoną możliwość kompilacji źródeł, poprawiania miejsc uznanych za zniekształcone i interpretacyjnej dowolności. Dużo w tak konstruowanej definicji terminów wartościujących, brakuje tekstologicznych konkretów<sup>4</sup>. W świecie utopii konkrety zwykle zamazują optymistyczną wyrazistość obrazu. W praktycznym działaniu to konkrety stawiają pytania rozsadzające przyjęte z góry zasady postępowania.

<sup>1</sup> Zob. np. *Od redakcji*. W zb.: *Jak wydawać teksty dawne*. Red. K. Borowiec, D. Masłej, T. Mika, D. Rojszczak-Robińska. Poznań 2017, s. 8.

<sup>2</sup> R. Grześkowiak, *Stary druk jako podstawa edycji krytycznej. Preliminaria*. W zb.: *iw.*, s. 32.

<sup>3</sup> T. Chachułski, *Edytorstwo naukowe jako historia literatury i inne studia o poezji XVIII wieku*. Warszawa 2019, s. 11.

<sup>4</sup> Współczesny chaos w terminologii i praktyce edytorskiej brawurowo omówił P. Bem (*Dlaczego polskie edytorstwo naukowe nie istnieje*. „Teksty Drugie” 2016, nr 1) w artykule, który wywołał wzburzenie w środowisku edytorów.

Od kiedy w polskim literaturoznawstwie zaczęto opracowywać teoretyczne podstawy naukowych wydań tekstów nowożytnych, edytorzy zastanawiali się nad sposobami rozwiązywania problemów, z którymi musieli się mierzyć, śledzili i komentowali ustalenia badaczy z innych krajów. Bardzo pod tym względem pouczający jest artykuł Anny Chorowiczowej *Wydanie tekstów najnowszych w świetle niektórych publikacji doby ostatniej*<sup>5</sup>, który ukazał się na początku lat dwudziestych minionego wieku. Autorka przedstawiła w nim różnorodność stanowisk w najnowszych wówczas francuskich i niemieckich pracach dotyczących teoretycznych zasad edytorstwa. Do przywołanych przez nią tytułów nawiązywali następnie badacze kolejnych generacji, znalazły się np. w bibliografii podręcznika Romana Lotha<sup>6</sup>. Co ciekawe, Chorowiczowa zwróciła uwagę na znaczenie edycji symultanicznych, wydobywając z zapomnienia zlekceważoną przez współczesnych i późniejszych literaturoznawców publikację *Ifigenii w Taurydzie* Johanna Wolfganga Goethego. Szwajcarski filolog, Jakob Baechtold, szczegółowo omówił cztery istniejące przekazy dramatu Goethego (dwa prozatorskie i dwa wierszowane) i postanowił wydrukować je w jednym tomie obok siebie, w czterech równoległych szpaltach rozmieszczonych na dwu stronicach, tworząc zaczątek współczesnej krytyki genetycznej<sup>7</sup>. Książka ukazała się w 1883 roku. W dziełach Goethego publikuje się jedyną ogłoszoną za życia, ostatnią wersję napisaną 5-stopowym jambem<sup>8</sup>, Baechtold udostępnił badaczom kolejne etapy ewolucji dramatu – z roku: 1779, 1780, 1781, wreszcie z lat 1786–1787. Proces twórczy był, jak można sądzić z nielicznych wydrukowanych pism, głównym tematem zainteresowań Chorowiczowej. Wiele miejsca poświęciła mu w rozprawie o *Konfederatach barskich* Adama Mickiewicza, różne rękopiśmienne wersje wierszy Adama Asnyka zestawiała w oddzielnym artykule poświęconym możliwościom rekonstrukcji pracy poety nad tekstem<sup>9</sup>.

Kiedy dwa lata wcześniej Wilhelm Bruchnalski przedstawiał kanon wydawniczy dzieł Mickiewicza, podkreślał, że brakuje w Polsce solidnej „teorii sztuki wydawniczej”<sup>10</sup>. Zaczynał więc od pokazania złożonej sytuacji tekstologicznej i niejednoznaczności decyzji, które staną przed edytorami. Próbował zarysować nieprzekraczalne ramy nieuniknionej arbitralności. Zaproponował formułę, która zyskuje popularność w najnowszej tekstologii. Obserwując to samo zjawisko, wyciągnął jednak wnioski inne niż dzisiejsi badacze:

Książka, która przedstawia ustalenie płynnego stanu twórczości literackiej, przejawiającego się w mniejszej lub większej ilości redakcyjnych rękopiśmiennych tego samego dzieła, czy mniejszej lub większej ilości jego mniej lub bardziej zmienionych wydań drukowanych, musi być wynikiem ustalenia,

<sup>5</sup> A. Chorowiczowa, *Wydanie tekstów najnowszych w świetle niektórych publikacji doby ostatniej*, „Pamiętnik Literacki” t. 21 (1924/25), z. 1/4.

<sup>6</sup> R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*. Warszawa 2006.

<sup>7</sup> Goethes „*Iphigenie auf Tauris*” in vierfacher Gestalt. Herausg. J. Baechtold. Freiburg im Breisgau – Tübingen 1883. Korzystam ze współczesnego reprintu sporządzonego przez wydawnictwo „BiblioLife” (Charleston [2020]).

<sup>8</sup> J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*. W: *Schriften*. T. 3. Leipzig 1787.

<sup>9</sup> A. Chorowiczowa: *O „Konfederatach barskich” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1922; *Na marginesie nieznanego utworu Adama Asnyka*, „Pamiętnik Literacki” t. 22/23 (1925/26), z. 1/4.

<sup>10</sup> W. Bruchnalski, *Próba kanonu wydawniczego w zastosowaniu do zbiorowej edycji „Dzieł wszystkich” Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” t. 20 (1923), z. 1/4, s. 128.



dokonanego na podstawie pewnych zasad, które, jeżeli będą zgodne z zasadami nauki, sprawią, że książka otrzyma epitet: wydanej naukowo, w razie przeciwnym będzie wydawnictwem nie-naukowym<sup>11</sup>.

W roku 1922 zadaniem edytora było stabilizowanie tekstu, dziś tekstologię bardziej interesuje jego dynamika, płynność przejawiająca się w wielowariantowości.

Warto jeszcze przypomnieć uwagi Bruchnalskiego na temat dopuszczalnych korekt wprowadzanych do tekstu autorskiego:

Korektura jednak może być stosowana bez zastrzeżeń jakichkolwiek tylko wtedy, kiedy to, co wymaga poprawienia, należy niewątpliwie albo do „błędów pióra” Poety albo do zniekształceń, wynikłych z błędów drukarza lub przepisywacza.

Błędów Poety w budowie wiersza, np. skutkiem braku jednej lub więcej zgłosek albo skutkiem pomyłonej rytmiczności (przestawienie słów), nie poprawia się w tekście, przede wszystkim nie dodaje się żadnych słów w nawiasach czworograniastych ani też dopisków pod postacią „sic” lub inną – lecz zaznacza się to jedynie w *Odmianach tekstu* (wariantach).

Nietkniętymi przez korekturę wydawcy pozostają wszelkie w rzeczywistości, czy na oko tylko nieczyste rymy poety, również nie ustala się ich czystości, choćby raz zachodziły w postaci czystej, drugi raz w nieczystej.

Usterki rzeczowych, błędów w imionach własnych, w liczbach i datach, nie poprawia się w tekście – również nie poprawia się ani nie uzupełnia na podstawie oryginałów przytoczeń z dzieł obcych, kiedy są błędne, niedokładne i niepełne – wszystko to, z uzasadnieniem należyłym uskutecznia się jedynie w *Odmianach tekstu*<sup>12</sup>.

Bruchnalski sporządził wykaz problemów i wydobywał całą ich złożoność, ale ani on, ani Chorowiczowa, ani Stanisław Pigoń<sup>13</sup>, konfrontujący pośmiertne publikacje wierszy Mickiewicza z autografami, nie sprowokowali dyskusji, która mogłaby wykrystalizować odmienne stanowiska. Już po ukazaniu się pierwszych tomów Wydania Sejmowego Mickiewicza oraz po ogłoszeniu wstępu Juliusza Kleinera do *Dzieł wszystkich Juliusza Słowackiego*, Pigoń, rozgoryczony brakiem poważnej debaty, pisał:

I znowu rzecz znamienne: rozprawy te, znane od dziesięciu lat, nie wywołały echa; nikt głośno ani nie zaprotestował (chyba tylko *tacendo*), ani nie zakwestionował wytyczonych tam zasad, proponowanych rozwiązań trudności. Nie dlatego, żeby były bezsporne, nawet nie dlatego, żeby argumentom ich przyznano siłę dowodową nieodpartą, nie! Tylko po staremu przez „porządną niedbałość naszą”. Dopiero gdy jakiś jeden, nie zawsze jeden z najważniejszych, konkretny wypadek podnieci dyskusję, wtedy gotowo się okazać, że głębokie między nami różnice zapatrywań dotyczą niekiedy spraw wprost elementarnych. Jakoż rzeczywiście nie wszystko w tej dziedzinie jest ustalone i uregulowane raz na zawsze; miejsca na wątpliwości, na dyskusje, pod dostatkiem<sup>14</sup>.

W ciągu kolejnych 90 lat dyskusja się nie rozwinęła, powstawały natomiast

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 126. Zob. też J. Bryant, *Płynny tekst. Teoria zmienności tekstów i edytorstwa w dobie książki i ekranu*. Przeł. Ł. Cybulski. Warszawa 2020.

<sup>12</sup> Bruchnalski, *op. cit.*, s. 133.

<sup>13</sup> S. Pigoń (*Jakiego Mickiewicza znamy? Garść uwag o tekstach i autografach jego dzieł*. „Przegląd Warszawski” 1922, nr 12 (wrzesień), s. 316) pisał bez ogródek: „trzeba podkreślić grubą linią, że wszystkie, bez wyjątku wszystkie odchylenia od tekstu autentycznego dokonały się na rachunek poprawności, z krzywdzącym poetę uchybieniem już to sensowi, już też pięknu, plastyce obrazu poetyckiego, rytmowi, wreszcie nawet rymowi”.

<sup>14</sup> S. Pigoń, *Kilka uwag o wydaniach krytycznych nowszych tekstów literackich*. „Pamiętnik Literacki” t. 32 (1935), z. 1/4, s. 190–191.

podręczniki coraz sztywniej definiujące zasady pracy edytora. Zamiast rozwijać dyskusję, stopniowo wypierano wątpliwości i zastrzeżenia pojawiające się w rozważaniach teoretycznych od samego początku. Książki Zbigniewa Golińskiego, który na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku próbował pokazywać, jak zmieniający się stosunek do tekstu wpływa na zmianę koncepcji edycji, również nie wywołały należytej reakcji.

Kiedy się czyta wstępy do współcześnie tworzonych wydań lub uczestniczy w konferencjach poświęconych tej problematyce, trudno uwolnić się od wrażenia, że tradycjonaliści desperacko bronią własnej, zanikającej tożsamości. Przygotowanie „właściwego, to jest poprawnego, zgodnego z intencją autorską, najlepszego kształtu dzieła”, zakłada oczyszczenie opracowywanych dokumentów z błędów i obcych ingerencji. Już w tym miejscu natykamy się na podstawową sprzeczność. Pojęcie błędu – z wyjątkiem oczywistych literówek – jak od początku podkreślali to świadomi tekstolodzy, jest subiektywne, bo podporządkowane indywidualnemu odczuciu i językowej kompetencji osoby oceniającej tekst pod tym kątem. Edytor zbyt pochopnie utożsamia się z autorem i przypisuje sobie wiedzę o jego prawdziwych, zniekształconych w procesie druku intencjach. Uzależnia więc te intencje od własnej wiedzy i wrażliwości. Modelowym przykładem, umieszczonym w podręcznikach jako wzór znakomicie wprowadzonej koniektury<sup>15</sup>, jest 940 wers czwartej księgi *Pana Tadeusza*, w którym Mickiewiczowskie „psy i charty” zamieniono na „pył i charty”, naruszając fonetyczne zestrojenie słów – proszę wymówić zbitkę głosek „pył i”<sup>16</sup>. Dużo więcej komplikacji łączy się z kategorią obcych ingerencji. Dzieło literackie zwykle powstaje we współpracy różnych podmiotów – od czytających przyjaciół, przez redaktorów wydawniczych, po komentarze recenzentów i nacisk opinii społecznej. Wszystkie te podmioty mogą sugerować autorowi zmiany, które później za jego zgodą są wprowadzane do tekstu<sup>17</sup>. Wiele z nich akceptuje, uznając, że poprawka tworzy lepszą wersję, inne akceptuje, nie zamierzając prowokować opinii publicznej. Czasem coś usuwa lub dodaje, uwzględniając zmieniającą się sytuację społeczną<sup>18</sup> albo biorąc pod uwagę wrażliwość czytelników. Edytor nie ma prawa odwracać tego procesu i zakładać, iż autor sprzeniewierzył się własnej intencji, skoro podpisał się pod swoim tekstem i w ten sposób go zatwierdził.

Często jednak wśród literaturoznawców pojawia się myśl o powrocie do rękopiśmiennych wersji dzieła motywowana przekonaniem, że ulegając sugestiom współpracowników lub decydentów, autor odchodził od intencji pierwotnych, czyli najlepszych, należy więc do nich wrócić. Nigdy nie będziemy wiedzieli, dlaczego Mickiewicz w druku zrezygnował z istniejącego jeszcze w autografie fragmentu didaskaliów z pierwszej sceny *Dziadów* drezdeńskich: „Kilku więźniów młodych w szlafrokach ze świecami”<sup>19</sup>. Pozostawił: „Kilku więźniów młodych ze świecami”.

<sup>15</sup> Zob. np. Loth, *op. cit.*, s. 76.

<sup>16</sup> Więcej na ten temat pisałam w artykule *Niestabilny tekst „Pana Tadeusza”* („Przekładaniec” 2020, nr 41 [w druku]).

<sup>17</sup> J. Stillinger, *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. Oxford 1991.

<sup>18</sup> Pisałam o tym w artykule *Niedoceniony katastrofizm Wacława Berenta* (w: M. Prussak, *Od słowa do słowa. Na marginesach krytyki tekstu*. Warszawa 2013) na przykładzie jego *Ozimyń*.

<sup>19</sup> Zob. Z. Stefanowska, *Dodatek krytyczny*. W: A. Mickiewicz, *Dzieła*. T. 3: *Dramaty*. Oprac. Z. Stefanowska. Warszawa 1995, s. 500.

Nigdy nie rozstrzygniemy problemu, dlaczego drukując *Dziady* drezdeńskie, podniósł tonację utworu i usunął większość trywialnych momentów. Kusi myśl, że podporządkował się oczekiwaniom czytelników, ale nie da się jej udowodnić. Żaden nadmiernie gorliwy edytor nie zdobył się na to, by zakwestionować jego decyzję i przywrócić wersje rękopiśmienne<sup>20</sup>. Pytanie o intencje autora jest tu całkowicie bezzasadne – w różnych momentach procesu twórczego miał różne intencje<sup>21</sup>. Zbyt radykalni w rekonstrukcyjnym zapale wydawcy Mirona Białoszewskiego na podstawie rękopisu wprowadzili zmiany do autoryzowanych tekstów, kompilując „nowe – odcenzurowane, poprawione i uzupełnione – edycje”<sup>22</sup> i naruszając delikatną strukturę starannie dopracowanych utworów. Te zabiegi sprawiły jednak, że czytelnik nie ma szansy poznać w całości żadnego z dokumentów wykorzystanych przy konstruowaniu najnowszej, już nieautorskiej wersji *Pamiętnika z powstania warszawskiego*.

Problematiczna jest, oczywista na pozór, sytuacja ingerencji cenzury instytucjonalnej – dzieło dotarło do odbiorców w kształcie narzuconym przez opresyjny urząd, często pod wpływem tych ingerencji zostało przekształcone i uzupełnione przez autora, i jako takie zaczęło funkcjonować w obiegu czytelnicznym w konkretnym historycznym momencie. Tym problemom poświęcona jest seria „Badania Filologiczne nad Cenzurą PRL”, redagowana przez Kamilę Budrowską. Inaczej niż autorzy prac zamieszczanych w tej serii sądzą, że przywracanie tekstu sprzed ingerencji cenzury nie może być rekonstruowaniem czegoś, co miałyby zastąpić dzieło, jakie w swoim czasie było czytane, recenzowane i wywierało wpływ na inne teksty kultury. Może być najwyżej traktowane jako jego zablokowana niegdyś wersja, udostępniona po latach. Publikowanie dzieł, w których do funkcjonującej latami książki wkleja się (często odmienną czcionką) fragmenty usunięte przez cenzurę, narusza integralność autoryzowanych wersji. Nie należy wypierać tekstu ogłoszonego przez autora z procesu historycznoliterackiego.

Pojęciem z krainy utopii jest także „edycja społecznie użyteczna”<sup>23</sup>, jak rozumiem taka, która przywraca historii literatury zapoznane dzieła albo udostępnia ich najbardziej, zdaniem edytora, poprawne wersje, ale również taka, która dostosowuje dawne teksty do zmieniających się czytelnicznych możliwości odbiorców kolejnych epok. Nie da się obronić argumentu powołującego się na konieczność uwzględnienia perspektywy odbiorcy, którego edytor zamierza zwolnić z wysiłku trudnego obcowania z dawnym tekstem. Problemem zasadniczym stają się więc zabiegi modernizacyjne i normalizacyjne, poprawiające autorską grafikę, ortografię i gramatykę. Dzieje się to coraz częściej wedle z góry przyjętych zasad, nawet „odmiany tekstu” nie rejestrują tych poprawek wprowadzonych do zapisu twórcy. W ten sposób czytelnik

<sup>20</sup> Jeśli kogoś interesuje kształt rękopisu, zawsze może zajrzeć do podobizny autografu – A. Mickiewicz, *Dziadów część III*. Oprac. edytorskie Z. Stefanowska, współpr. M. Prussak. [T. 1:] *Podobizny autografów*; [t. 2:] *Transliteracje, komentarze*. Warszawa 1998.

<sup>21</sup> Zob. np. H. W. Gabler, *The Text as Process and the Problem of Intentionality*. „Text” 1987, nr 3.

<sup>22</sup> M. Białoszewski, *Pamiętnik z powstania warszawskiego*. Przygot. ed. tomu A. Poprawa. Warszawa 2014. Na okładce zamieszczono informację: „Nowa – odcenzurowana, poprawiona i uzupełniona – edycja *Pamiętnika z powstania warszawskiego* oparta jest na trzech źródłach, stanowi ich wypadkową. Celem było uzyskanie wersji możliwie najbliższej autorskich intencji”.

<sup>23</sup> Chachułski, *op. cit.*, s. 21.

cy z kolejnych epok mogą zyskać przekonanie, że język jest bytem od zawsze skodyfikowanym, historycznie niezmiennym. Nigdy się nie dowiedzą, że dawni autorzy pisali inaczej, nigdy nie będą ciekawi i zadziwieni osobliwością i różnorodnością form, których nie znają z codziennego użytku. Nie mówiąc już o daleko idących konsekwencjach modernizacji – niszczy ona autorskie aliteracje, wprowadza nie-spójność, zachowując stare formy w pozycjach rymowych i modernizując je wewnątrz wersu, likwiduje niuanse znaczeniowe, modernizując końcówki deklinacyjne<sup>24</sup> i narzucając łączną pisownię „nie” z imiesłowami, narusza tradycję i logikę systemu wersyfikacyjnego, podporządkowując składnię ortografii i likwidując wielkie litery na początku wersu, tak jak się to dzieje w serii „Biblioteka Pisarzy Staropolskich”. We współczesnych edycjach znika całkowicie dawna interpunkcja zastępowana przez normy kodyfikowane co kilkanaście lat. Dopóki nie została opracowana historia interpunkcji, brakuje uzasadnienia dla podejmowanych decyzji.

Zdarza się jednak, że nawet najbardziej świadomi edytorzy nie są pewni własnych rozstrzygnięć. Czesław Zgorzelski opracowywał wiersze Mickiewicza trzykrotnie – w edycji krytycznej *Dzieł wszystkich* (trzecia część pierwszego tomu, z której pochodzi cytowany dalej przykład ukazała się w roku 1981), w „Bibliotece Narodowej” (*Wybór poezji*, t. 2, 1986) i w Wydaniu Rocznicowym (t. 1, 1993). Wiersz o incipicie: „Te rozkwitłe świeżo drzewa”, w *Dzielałach wszystkich* ma w tytule incipit ujęty w nawiasy kwadratowe, w *Wyborze poezji* są dwa tytuły ujęte w nawiasy kwadratowe – incipit i dopisany na autografie obcą ręką [*Pieśń pielgrzyma*], Wydanie Rocznicowe powtarza incipit bez nawiasu kwadratowego oraz [*Pieśń pielgrzyma*]. Z wydania na wydanie zmienia się interpunkcja. *Dzielał wszystkie* odtwarzają interpunkcję autografu, przytoczę tylko jedną – czwartą zwrotkę:

Zakochani to minstrele,  
Pod oknem kochanki nuca,  
Mnie nie bawia, ale smuca,  
Z kim się muzyką podziela?<sup>25</sup>

W *Wyborze poezji* edytor zmienia przecinek w klauzuli trzeciego wersu na średnik, w Wydaniu Rocznicowym zachowuje ten średnik, ale, respektując współczesne normy, usuwa przecinek z pierwszego wersu.

Właściwy, poprawny, zgodny z intencją autorską, najlepszy kształt dzieła jest więc utopią, lecz równocześnie ma uzasadniać arbitralność decyzji edytora, który gospodaruje w cudzym tekście zgodnie z własnymi upodobaniami. Przywołany tu liryk zachował się tylko w autografie w wersji brulionowej. Część tekstu jest zapisana w głównej kolumnie, na prawym marginesie, poniżej czwartej strofy znalazł

<sup>24</sup> Groteskowy jest przykład wersu 1010 z czwartej części *Dziadów*. Stefánowska (op. cit., s. 461) w tym miejscu zrezygnowała z modernizacji i tak to uzasadniła: „z tém liściem na czole»; zachowano dawną pisownię zaimka »tém« dla uwydatnienia – przy dzisiejszych zasadach pisowni niemożliwego – że chodzi o dawny rzeczownik zbiorowy »to liście»; Pet 29 [wyd. petersburskie] drukuje »s tém liściem«, inne wydania »z tém liściem«, ale Par 44 [wyd.: Paryż 1844] »z tym liściem«, co znaczy, że jego wydawca nie zrozumiał już archaizmu i wyobraził sobie Gustawa z jednym liściem na głowie i – niestety – drugim w rękę (w. 1018), obraz zaiste śmieszny”.

<sup>25</sup> A. Mickiewicz, [„Te rozkwitłe świeżo drzewa...”]. W: *Dzielał wszystkie*. T. 1, cz. 3: *Wiersze*. 1829–1855. Oprac. Cz. Zgorzelski. Wrocław 1981, s. 50.

się czterowiersz, który edytorzy zgodnie włączają w ciąg wiersza jako zwrotkę piątą, oraz na wysokości strofy przedostatniej osiem linijek zapisanych niewątpliwie jednym ciągiem z charakterystycznym dla Mickiewicza zjeżdżaniem kolumny tekstu do prawego marginesu. Niczego tu poeta nie skreślił, niczego nie wybrał, nie oddzielił zwrotek. Kolejni edytorzy tego wiersza uznawali, że mają do czynienia z wariantami jednego motywu, trzeba więc wybrać jeden czterowiersz spośród trzech. Tylko Eustachy Januszewski i Julian Klaczko w pierwodruku zachowali dwa czterowiersze – ten z głównej kolumny, zapewne ze względu na paralelizm kończącego strofę pytania<sup>26</sup>, i pierwszy fragment marginesowego dopisku. W paryskich *Pismach* Mickiewicza są to zwrotki siódma i ósma:

Piękne myśli, piękne słowa,  
Czuję wiele, piszę wiele;  
Ale dusza moja wdowa:  
Z kimże piosnki te podzieli?  
Rodzę myśli, rodzę słowa:  
I czemuż się nie wesele!  
Bo dusza moja jak wdowa  
Widzi tylko sierot wiele<sup>27</sup>.

Wydawcy uzupełnili znaki interpunkcyjne (zwłaszcza wykrzyknik i dwukropki) i niedokładnie odczytali pierwszy wiersz, który w autografie (prawda, że niewyraźnym), ma postać: „Piękne nuty, piękne słowa”. Ten błąd skorygował Pigoń, ale równocześnie zakwestionował kształt wiersza.

Pigoń uważał, iż kilkakrotne opracowanie tego samego motywu oznacza, że mamy do czynienia z wariantami i należy wybrać spośród nich ostatni, czyli najlepszy. Opuścił więc obie zwrotki uwzględnione w pierwodruku i do tekstu głównego włączył ostatnie cztery wiersze zapisane na marginesie:

Dzieci moje, myśli, słowa!  
Czemuż z was się nie wesele?  
Ach, bo dusza moja wdowa,  
Dzieci wiele, – sierót wiele<sup>28</sup>.

i w ten sposób zlikwidował powracający paralelizm pytania, ale też sugerowany przez pytanie brak słuchaczy. Wprowadził wiele swoich znaków interpunkcyjnych, usunął natomiast istniejący w rękopisie na końcu czwartego wersu wykrzyknik. Uzasadniał tę decyzję dwojako, psychologią twórczości i estetyką:

Otóż właśnie ta redakcja trzecia, najpóźniejsza, dotychczas w ogóle nie drukowana, jest ostatnią wolą poety i ona tylko jedna powinna wejść w tekst główny, obie zaś drukowane dotychczas przenieść należy do wariantów. Ekonomia i zwięzłość wyrazu artystycznego zyska na tym w utworze najwyraźniej<sup>29</sup>.

Określenie „najpóźniejsza” jest niewątpliwie nadinterpretacją, skoro wszystkie

<sup>26</sup> Druga zwrotka w tym wydaniu kończy się zdaniem zamkniętym wykrzyknikiem: „Z kimże wiosnie tę podzieli!” (A. Mickiewicz, „Te rozkwitłe świeżo drzewa...” W: *Pisma*. T. 1. Paryż–Leipzig 1861, s. 414), Zgorzelski wstawił tu pytajnik, w autografie jest kropka.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 415.

<sup>28</sup> A. Mickiewicz, *Pieśń pielgrzyma*. W: *Poezje*. T. 1: *Poezje rozmaite*. (1817–1854). Wyd. przygot. S. Pigoń. Lwów 1929, s. 410.

<sup>29</sup> Pigoń, *Jakiego Mickiewicza znamy?*, s. 319.

osiem wersów zapisano w tym samym momencie, jednym ciągiem. Poprawkę Pigoń powtarzają następne wydania. Nikt nie postawił sobie pytania, czy nie warto zachować dla czytelnika wahań autora krążącego wokół motywu wdowieństwa duszy jako kolejnego w jego twórczości obrazu samotności poety, którego niewysłuchane słowa od razu stają się sierotami. Ale w takiej sytuacji trzeba by pogodzić się z tym, że edytor nie powinien podejmować decyzji za autora i że nie każdy brulion musi zyskać status dzieła wykończonego. Należałoby uznać, iż jakaś część literackiej spuścizny, zwłaszcza część, której autor nie ogłosił drukiem, może pozostać jako sprawdzanie różnych pomysłów, zapis poszukiwań nie doprowadzonych do końca, albo nawet warto zacząć od pytania, czy autor nie poszukuje innego, niż przywykliśmy sądzić, rozumienia spójności tekstu. Próbując podporządkować liryk Mickiewicza swoim estetycznym przekonaniom, edytorzy stają w gronie nie słyszających słuchaczy, bardon poety znów zabrzmiał głuchym tonem.

Imperatyw rozstrzygnięcia wątpliwości sprawia, że edytor nie może pozostawić tekstu w formie niepełnej, nie może przyznać się do niewiedzy. Musi wprowadzać koniektury i uzupełnienia tam, gdzie czegoś brakuje. W innym Mickiewiczowskim liryku zachowanym tylko w brulionowym zapisie, zaczynającym się od incipitu: „Snuć miłość”, plama atramentu zakryła początek trzeciego wersu. Da się odczytać jedynie przedrostek „Ros...”<sup>30</sup>. Wydawcy uzupełniali urwane słowo rozmaicie. Zgorzelski dokładnie opisał te próby i możliwe mechanizmy snucia domysłów, warto w całości powtórzyć jego wywód:

Spod plamy atramentu w w. 3 nie daje się wywabić taki kształt pierwszego słowa, który by nie budził wątpliwości. Pigoń odczytywał je różnie: wpierv, w szkicu *Jakiego Mickiewicza znamy?*, proponował „Rozwijać”; po upływie kilku lat zawahał się, powracając do lekcji wprowadzonej w pierwodruku z r. 1880 i stale odtąd przed r. 1922 publikowanej: „Rozkładać”. Ale w edycji lwowskiej z 1929 r. (t. 1, s. 466) powrócił do własnej pierwotnej wersji:

Rozwijać ją, jak złotą blachę, gdy się kuje.

Tak też publikują ten wiersz oba ostatnie wydania, WN [Wyd. Narodowe] i WJ [Wyd. Jubileuszowe]. Wejrzenie w autograf budzi jednak pewne wątpliwości. Odczytać w nim można niemal bez wahań początek słowa: „ros” (co w pisowni Mickiewicza przed bezdźwięczną mogłoby także oznaczać „Roz”), i jego koniec: „ać”; zapis między nimi, trudny do odczytania z powodu plamy, składa się w przybliżeniu z 3–4 liter; zmieściłoby się w nim raczej „kład” niż „wj”. Ale równie dobrze mogłoby to być: „Rossnuwać”. Słowo to zdawałoby się nawet bardziej prawdopodobne, jako nawiązanie do czasownika w pierwszym wersecie utworu. Wszystkie trzy lekcje są – oczywiście – równouprawnione, zanim jednak nowoczesne sposoby wydobywania wcześniejszych zapisów spod przekreśleń lub plam atramentu nie rozstrzygną tej wątpliwości, środkową część wyrazu należałoby ujmować w klamry dla oznaczenia, iż odczytujemy ją z domysłu, np. „Roz[snuwać]” – notując jednocześnie w odmianach możliwość obu pozostałych lekcji<sup>31</sup>.

W żadnym wydaniu nie ma w tym miejscu nawiasów kwadratowych, czytelnicy nie wiedzą, rzecz jasna, że uzupełnienie pochodzi od edytora. Sam Zgorzelski we wszystkich swoich edycjach zrezygnował z „Rozsnuwać” i wybrał lekcję „Rozkładać”. Grę w słowa można by pewnie prowadzić dalej, np. „Rozciągać”, toteż wyraz „oczywiście” musi budzić niepokój. Trudno uznać, iż niepewna koniektura

<sup>30</sup> A. Mickiewicz, 22. [*Snuć miłość...*]. W: *Wiersze Adama Mickiewicza w podobiznach autografów*. Cz. 2: 1830–1855. Oprac. Cz. Zgorzelski. Red. nauk. Z. Stefanowska, M. Kalinowska. Wrocław 1998, s. [93] (podobizna), s. 122 (transliteracja).

<sup>31</sup> Cz. Zgorzelski, *Nad autografami Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 212.

zawsze jest oczywistością. Wiemy już także, że „nowoczesne sposoby” nie pomogły – Zofia Stefanowska z pomocy w próbie odczytania tego, co jest pod kleksem, korzystała zarówno w pracowni konserwatorskiej Luwru, jak i w laboratorium policji. Bezskutecznie. Ponieważ edytorom zwykle nie udaje się uzgodnić konkretnych decyzji, to, jaką wersję czytamy, zależy od tego, po które wydanie sięgniemy. Jerzy Radziwiłowicz na pogrzebie profesor Marii Janion wrócił do wersji Pigionia i Borowego i wyrecytował: „Rozwijając ją, jak złotą blachę, gdy się kuje”. Najlepsza, naukowo opracowana edycja również i w tym przypadku okazuje się utopią. Bez szczególnej wiedzy tekstologicznej nie da się uzgodnić, o którym utworze rozmawiamy. I znów wraca pytanie, czy nie lepiej przyznać się do bezradności, pozostawić tekst uszkodzony i nie dopisywać Mickiewiczowi słowa na podstawie li tylko domysłu, którego nie sposób uzasadnić.

Służebność działań wydawców dzieł nieżyjących twórców ma charakter paradoksalny. Edytor jest w istocie nie tyle gospodarzem, co władcą decydującym o kształcie cudzego tekstu. Na terytorium literaturoznawstwa pełni funkcję dominującą. Decyduje nie tylko o tym, które z dawnych tekstów będą powszechnie dostępne, ale przede wszystkim o tym, jakie ich wersje stają się obiektem dalszych studiów. Często są to dzieła w kształcie, który za życia autora nigdy nie zaistniał, ale badacze przekonują, że właśnie one najlepiej oddają jego intencje<sup>32</sup>. Edytor przystępuje do ich opracowania wyposażony w zespół własnych, nabytych w procesie edukacji, nawyków językowych, upodobań estetycznych i wyobrażeń na temat kształtu i funkcji dzieła literackiego, toteż rekonstruowanie intencji autora nazbyt często jest odzwierciedleniem indywidualnych gustów badacza. Eksperymenty formalne, śmiałe pomysły literackie – zwłaszcza jeśli chodzi o dzieła publikowane na podstawie rękopisów nie opracowanych przez autora – znikają wtłaczane w obowiązujące schematy i utrwalone konwencje estetyczne lub gramatyczne. Przykład *Fantazego* jest tu szczególnie dotkliwy. Trudno nie pytać, co utraciliśmy, czytając dzieła edytorsko uporządkowane. Wystarczy wziąć do ręki dokumentacyjne wydanie *Samuela Zborowskiego*, żeby się przekonać o tym, co pozostawił Słowacki i w jaki sposób jego autografy różnią się od późniejszych edycji<sup>33</sup>.

W praktyce przygotowywania kolejnych edycji w Polsce niewiele się zmienia, choć od ponad 50 lat na świecie trwa żywiołowy spór o metody i zadania edytorstwa naukowego, zainspirowany różnorodnymi koncepcjami terminu „tekst” wypracowanymi w kręgu teorii literackich i teorii komunikacji. Omawia je szczegółowo David Greetham, założyciel Society for Textual Scholarship, w monumentalnej książce *Theories of the Text*<sup>34</sup>. Polemiści spotykają się, konfrontują swoje poglądy, wyostrza-

<sup>32</sup> Zob. J. J. M c G a n n, *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville, Va. – London 1992. – P. B e m, „Zachować intencję autora”. *O szlachetnym kłamstwie w edytorstwie naukowym*. „Tekstualia” 2017, nr 1.

<sup>33</sup> Zob. M. T r o s z y ń s k i, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2017. Zob. też A. M i c k i e w i c z, *[Dans l'homme de Dieu...] / [W mężu Bożym...]*. W: *Prose artistique. Contes, essais, fragments / Proza artystyczna. Opowiadania, szkice, fragmenty*. Wstęp, oprac. J. P i e t r z a k - T h é b a u l t. Warszawa 2013. – M. P r u s s a k, *Co mówią autografy „Romantyczności”?* „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2017, nr 3. – W. K r u s z e w s k i, *Mickiewiczowski rękopis „Nº 38” raz jeszcze*. „Sztuka Edycji” 2018, nr 1. Materialności tekstu został poświęcony oddzielny numer „Wielogłosu” (2017, nr 1).

<sup>34</sup> Korzystam z wydania 2 (Oxford 2008).

ją argumenty<sup>35</sup>. Dyskusje edytorów prowadzone są na łamach czasopism specjalistycznych (np. „Studies in Bibliography” wydawane od 1948 roku przez Bibliographical Society of the University of Virginia lub „Text” publikowany w latach 1994–2006 przez Indiana University Press, w roku 2006 przekształcony w „Textual Cultures”) i tworzą już pokaźną bibliotekę. Zasadnicze nurty tych sporów w kręgu angloamerykańskim omówił Łukasz Cybulski<sup>36</sup>, główne kierunki zostały przedstawione w kompendium *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*<sup>37</sup>, obie książki zawierają obszerną bibliografię. Tekst jest dzisiaj rozumiany jako etap różnorodnych procesów dokonujących się pomiędzy autorem – wydawnictwem (medium) – odbiorcą, a nie jako dzieło wyabstrahowane z procesu twórczego za pomocą specjalistycznych metod edytorskich. Zmieniający się stosunek do tego pojęcia zwalnia edytorów z konieczności publikowania wersji najlepszych, najbliższych intencji autora, ponieważ wielokrotnie już udowodniono, że takie wersje nie istnieją.

Problemem badacza i czytelnika jest konieczność dokonania wyboru między studiowaniem procesu powstawania i dynamiki różnych wersji dzieła połączonego jednym tytułem a jednym z etapów funkcjonowania tego dzieła w obiegu czytelnickim, między akceptacją jego wielowariantowości a wyborem jednego momentu z historii jego oddziaływania w świecie literatury<sup>38</sup>. Często wśród dokumentów tekstowych znajdują się wersje robocze, nie przeznaczone dla odbiorców. Porównywanie ich z tekstami opublikowanymi nie przynosi informacji o przebiegu pracy autora – taka wiedza wynika z dokładnego prześledzenia przekształceń. Uznanie odrębności kolejnych wariantów każe zrezygnować z zestawiania tradycyjnie rozumianych odmian tekstu. Na każdym etapie procesu twórczego powstają inne wersje – inne nawet wtedy, jeśli różnią je tylko drobne poprawki. Zestawianie ich synchroniczne, na poziomie pojedynczych wyrazów, fraz a nawet całych zdań rozbija ich spójność i falsyfikuje dynamikę ewolucji tekstu. To banalna prawda, że o sensie frazy decyduje macierzysty kontekst, a nie zestawienie z paralelną frazą wyjętą z innego kontekstu. Odmienne wersje powstające w różnym czasie pełnią w procesie powstawania dzieła różne funkcje. Od początku XIX wieku inna jest rola przekazów rękopiśmiennych, inna tekstów drukowanych. Jedne dokumentują proces twórczy, drugie efekty tego procesu. Czasem rękopisy zamykają jakiś etap tego procesu i bywają przeznaczone dla jednego adresata – tak było np. w przypadku rękopiśmiennych zbiorów wierszy Zbigniewa Herberta. Zarazem jednak po oddaniu dzieła do druku proces twórczy się nie kończy, autor, doprowadzając przyszłych edytorów do konfuzji, nanosi poprawki na wydrukowany egzemplarz (jak Mickiewicz na *Panu Tadeuszu*) albo publikuje nowe, zmienione wersje tekstu (jak Wyspiański przerabiający swoje dramaty, czasem bardzo radykalnie, wystarczy przypomnieć

<sup>35</sup> Zob. np. artykuły zebrane w książce *Devils and Angels. Textual Editing and Literary Theory* (Ed. Ph. Cohen. Charlottesville, Va. – London 1991).

<sup>36</sup> Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu na rozdrożach. Anglo-amerykańska teoria edytorstwa naukowego w drugiej połowie XX wieku*. Warszawa 2017.

<sup>37</sup> *The Cambridge Companion to Textual Scholarship*. Ed. N. Fraistat, J. Flanders. Cambridge, Mass., 2013.

<sup>38</sup> Zob. *La Naissance du texte*. Ensemble réuni par L. Hay. Paris 1989. – P.-M. de Biasi, *Geneptyka tekstów*. Przel. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015.



dwie redakcje *Warszawianki*, z których tylko jedną wybiera się jako tekst główny, i dwie redakcje *Legendy* traktowane przez edytorów jako odrębne dramaty).

Jeśli się nie uwzględni odmienności etapów procesu twórczego, powstają edycje tak mylące, jak „transliteracja autografu” *Vade-mecum* Cyprian Norwida opracowana na dodatek na podstawie skanów dostępnych na stronie Biblioteki Narodowej, opublikowana z adnotacją „Literaturoznawstwo. Edycje krytyczne”<sup>39</sup>. Edytor nie może poprzestać na transliteracji skanów, jeśli oryginały są dostępne, to elementarna zasada tej pracy. Wielowarstwowy autograf Norwida jest zapisem odwróconego procesu twórczego. Na czystopisie gotowym do wydrukowania i ostatecznie nie przyjętym przez wydawnictwo poeta nanosił kolejne zmiany redakcyjne, posługując się różną wielkością liter, różnymi kolorami ołówka, doklejając kartki i wycinając inne. Wszystko to działo się stopniowo, niejednocześnie. Linearna, drukowana jedną czcionką transliteracja, przenosząca w dodatku dużą część informacji do opisu w komentarzach pod tekstem, nie pozwala zrekonstruować dynamiki procesu twórczego, a z perspektywy nowych technik opracowywania wielowarstwowych rękopisów jest całkowicie anachroniczna. Modelowym przykładem wykorzystania technologii cyfrowej w pracy z rękopisem mogą być autografy Samuela Becketta i ich opracowanie w *Samuel Beckett. Digital Manuscript Project*<sup>40</sup>. Wizualizację procesu twórczego na podstawie rękopisów Aleksandra Puszkina przedstawiał Georgij Wiekszyn na konferencji *Przed-tekstowy świat. Archiwa, bruliony, rękopisy*, zorganizowanej w marcu 2016 w Krakowie przez Instytut Badań Literackich PAN i Uniwersytet Jagielloński. Wykorzystanie nowych technik, które pomagają wyodrębnić kolejne nawarstwienia w autografach, omówił Paweł Bem w artykule *Ton manuskryptu. Literatura – edycja – życie*<sup>41</sup>. Przytoczył wiele przykładów stron internetowych zamieszczających efekty pracy z autografami.

Nowe perspektywy tekstologiczne zmuszają do wypracowania całkowicie nowej koncepcji edycji, uwzględniającej także nie przewidywane wcześniej możliwości technologii cyfrowych<sup>42</sup>. Lepiej nie ulegać złudzeniu, że jest to najlepszy sposób na przekroczenie ograniczonych możliwości aparatu krytycznego, który w cyfrowym świecie mógłby być bardziej dynamiczny i pomieścić więcej przykładów odmiennych wersji<sup>43</sup>. Problem nie polega bowiem na prostym przeniesieniu myślenia o tekście ze środowiska druku do środowiska cyfrowego. Trzeba zmienić podejście do zagadnienia i, sformułowawszy zakres oczekiwanych zadań, jakie powinna spełnić nowoczesna edycja, do nich dobrać najlepsze oprogramowanie, co wymaga współdziałania specjalistów z wielu dziedzin, obdarzonych jednak podobną wyobraźnią. Jak dotąd, technika cyfrowa dobrze sprawdza się przy tworzeniu archiwów – służy bądź publikowaniu dokumentów składających się na *dossier* konkretnego dzieła

<sup>39</sup> C. Norwid, *Vade-mecum. Transliteracja autografu*. Oprac., wstęp M. Grabowski. Łódź 2018.

<sup>40</sup> *Samuel Beckett. Digital Manuscript Project*. Na stronie: <https://www.beckettarchive.org/> (data dostępu: 12 IX 2020).

<sup>41</sup> Ukaże się w tegorocznym numerze 20 pisma „Forum Poetyki / Forum of Poetics”.

<sup>42</sup> Zob. np. *Electronic Text: Investigations in Method and Theory*. Ed. K. Sutherland. Oxford 1997. – *Text Editing, Print and the Digital World*. Ed. M. Deegan, K. Sutherland. London – New York 2016.

<sup>43</sup> O ich ograniczeniach pisał P. Shillingsburg w książce *From Gutenberg to Google. Electronic Representations of Literary Texts* (Cambridge, Mass., 2006).

(np. wśród wielu innych – osobna strona poświęcona *Pani Bovary*<sup>44</sup>), bądź twórczości jednego autora (tu lista stron jest bardzo duża, dostępna w licznych publikacjach). Przygotowanie koncepcji zarówno cyfrowego archiwum, jak i cyfrowej edycji pojedynczego dzieła (nie należy jej utożsamiać ze zarchiwizowanym *dossier* tegoż dzieła, które powinno poprzedzać edycję) zawsze jest pracą autorską, także wówczas, gdy tworzy ją zespół. Taka koncepcja może powstać po zbadaniu i zinterpretowaniu rozpoznanych dokumentów. Dobór, sposób uporządkowania i zaprezentowania dostępnych źródeł zależy od tego, co zostanie przez autorów koncepcji uznane za ważne, a co za mniej istotne. Nie chodzi o mechaniczne zeskanowanie dokumentów, tylko o ich udostępnienie i skomentowanie. Obiektywizm pracy edytora okazuje się kolejnym złudzeniem, z którego trzeba zrezygnować.

Badania edytorów w ostatnich latach rozchodzą się w trzech kierunkach. Do wartościowane zostały studia nad historią tekstu, nad dziejami jego publikacji i recepcji. Donald McKenzie, który ten obszar badań określał jako „*historical bibliography*”, sądził nawet, iż będzie on centralnym problemem studiów nad tekstem<sup>45</sup>. O tyle miał rację, że bez szczegółowych badań w tej dziedzinie nie da się stworzyć sensownego projektu archiwum cyfrowego. Inspirowane krytyką genetyczną studia tekstologiczne, z jednej strony pokazują jak wiele istotnych problemów umyka naukowcom, jeśli poprzestają na interpretowaniu wersji tekstu przygotowanej przez najbardziej sumiennych nawet edytorów, z drugiej natomiast dowodzą, jak wiele jeszcze wiedzy na temat konkretnego utworu i wyobraźni autora można wyczytać, śledząc kolejne wersje dzieła i mechanizm wprowadzanych zmian. Kiedy czytam odrzucone przez autora fragmenty publikowanych dzieł Mickiewicza, nie mogę odżałować tych, do których docierają jedynie czytelnicy komentarzy edytorskich. Na oddzielną rozprawę zasługuje kończąca *Widzenie Księdza Piotra* replika Aniołów, skreślona w czystopisie:

Usną! – Uwolnim duszę z ciała jak z powicia  
 Białego sennie dziecko, i zmysłów sukienkę  
 Lekko zwłeczmy, rozwiążmy wszystkie wstążki życia,  
 Nad świat lećmy ją skąpać w promieniach jutrenki,  
 I nieśmy senną, czystą, nieśmy w niebo trzecie,  
 Ojcu wielkiemu złożyć na kolanach dziecko:  
 Niech swą pobłogosławi sennego pieszczotą.  
 A przed ranną modlitwą duszę wrócim życiu  
 I ukryjemy w ciała czystego powiciu,  
 I położym w samotność jak w kolebkę złotą<sup>46</sup>.

W wersji opublikowanej poeta uwzniośla swojego bohatera, inaczej widzi zależność duszy, ciała i zmysłów, odbiera tej scenie tkliwość, a Księdzu Piotrowi samotność. W druku „złota kolebka” jest ciało – z niego, z tej kolebki, Aniołowie wyjmą duszę „jak dziecinę” i nad ranem tam ją z powrotem włożą, do ciała-kolebki. Tak

<sup>44</sup> Na stronie: <https://www.bovary.fr/> (data dostępu: 12 IX 2020).

<sup>45</sup> D. F. M c K e n z i e, *Bibliography and the Sociology of Text*. Cambridge, Mass., 1999. Zob. też recenzję pierwszego wydania książki J. M c G a n n, *Theory of Texts* („London Review of Books” t. 10 (1988), nr 4. Na stronie: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v10/n04/jerome-mcgann/theory-of-texts> (data dostępu: 12 IX 2020)).

<sup>46</sup> Cyt. za: S t e f a n o w s k a, *Dodatek krytyczny*, s. 510. Pominęłam tu słowa skreślone wewnątrz tego fragmentu.

ważny dla Mickiewicza motyw samotności zyskuje w tym fragmencie jeszcze jeden wymiar. Dynamika procesu twórczego okazuje się nowym, odkrywającym pasjonujące aspekty tekstu, obszarem badań<sup>47</sup>, jak się można przekonać, studiując konkretne przykłady, niezbędnym przy opracowywaniu koncepcji edycji.

Tymczasem każda kolejna publikacja omawiająca możliwości i ograniczenia działań edytora poszerza skalę wątpliwości i zastrzeżeń oraz prowadzi do wniosku, że jednej spójnej koncepcji edytorskiej nie da się zaproponować, każda edycja, jeśli zrezygnuje z poszukiwania stabilnej „intencji autora”, pomija jakiś aspekt dziejów i form opracowywanego dzieła<sup>48</sup>. Nie oznacza to wszakże, że trzeba porzucić myśl o przygotowaniu edycji opracowanej krytycznie. Porzucając myśl o obiektywizmie „tekstu najlepszego”, można zaproponować przemyślaną, dostosowaną do charakteru opracowywanego tekstu, autorską propozycję, z podstawowym założeniem, iż edytor będzie miał szczegółową wiedzę na temat historii kształtowania i społecznego funkcjonowania dzieła. Wtedy z pełną świadomością wybierze jedną z wersji, uzasadni motywy i konsekwencje swojego wywodu, a także nie będzie ingerował w tekst dokumentu. Ale też omówi historię kształtowania się tekstu i te jego aspekty, których ta konkretna edycja nie uwzględni, i zainteresowanemu czytelnikowi uświadomi, że ma do czynienia z jednym etapem złożonego procesu powstawania tekstu literackiego, że dostaje do ręki edycję *variorum*. Tych wszystkich informacji nie uniesie tradycyjny aparat krytyczny, potrzebna będzie nowa formuła przekazywania wiedzy o tekście. Współczesny edytor ma przed sobą bardzo długą listę dylematów, które musi rozważyć i jakoś je rozstrzygnąć, jeśli chce doprowadzić do końca publikację dzieła zgodną z elementarnymi standardami wiedzy.

#### Abstract

MARIA PRUSSAK Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences, Warsaw  
ORCID 0000-0003-1432-8368

#### TWILIGHT OF CRITICAL EDITIONS?

The article discusses the problems and possibilities of the contemporary academic edition. Editorial preparations of texts by late authors throughout the 20<sup>th</sup> century underwent more and more rigid normalisation. Discussions in Poland mainly referred to specific solutions, though they rather seldom raised the issues of text theory and criticism, broadly developed and examined both in Western and in Russian literary studies. In effect of the stiffening rules, the crucial pieces of information about the text failed to be included within an edition, and it almost completely neglected the text-forming issues. The knowledge about the transformations of a given work may extend its interpretive potential. Solution to the problems addressed within the framework of text criticism, against its initial assumptions, will not be worked out on the ground of text criticism unless concepts of digitisation designed to individual works separately are developed.

<sup>47</sup> Zob. np. M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Kraków 2015. – *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski. Warszawa 2017. – P. Bem, *Dynamika wariantu. Miłosz tekstologicznie*. Warszawa 2017. – *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Red. M. Antoniuk. Kraków 2017. – *Przed-tekstowy świat. Z literackich archiwów XIX i XX wieku*. Red. M. Woźniak-Łabieniec. Łódź 2020.

<sup>48</sup> Zob. zwłaszcza P. Shillingsburg, *Negotiating Conflicting Aims in Textual Scholarship. The Problem of Editorial Intentions*. W: *From Gutenberg to Google*.



MIROSLAW STRZYŻEWSKI Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

## O SZALEŃSTWIE EDYTORÓW W PERSPEKTYWIE RATIO I PRAXIS

Czy szaleństwo w niektórych przypadkach można traktować *à rebours* jako doświadczenie pozytywne? Irracjonalność zawarta *implicite* w pojęciu szaleństwa niewątpliwie daje się usprawiedliwić w relacjach literackich. Bez „ludzi szalonych” lub „bezrozumnych”, szalonych historycznych satrapów czy kapłanów piękna albo wiary tudzież bohaterów poddanych ludyczej władzy obłędu literatura po prostu nie mogłaby istnieć, o czym przekonują choćby Michael Foucault i Walter Muschg. W „lustrze” człowieka szalonego świat przegląda się w swojej często tylko pozornej normalności. Bohater dotknięty takim czy innym szaleństwem znajduje miejsce w literaturze. Podobnie jak szalony pisarz. Markiz de Sade, Hölderlin, Nerval, w innym wymiarze Franz Kafka, Fernando Pessoa i Charles Bukowski powierzają słowom własne szaleństwo lub fascynację szaleństwem, budując nierozdzielny krąg wyjątkowych opowieści. Są wiarygodni, albowiem ze swojego życia kreują świat przedstawiony, w którym normalność i zwykłość przestają być normalne i zwykłe. Nie dotykajmy tu jednak tajemnicy tworzenia na granicy obłędu – to zbyt skomplikowana materia. Zadaję sobie tylko naiwne pytanie: czy tym samym prawom „szalonej twórczości” mogą również podlegać komentatorzy literatury? Znam badaczy, z którymi kontakt na poziomie pracy wydawniczej jest niezmiernie utrudniony, tak bardzo są przekonani o swojej nieomyślności i wszechwiedzy. To przecież też rodzaj nieuświadamianego szaleństwa, przynajmniej w niektórych przypadkach.

Czy język metaliteracki podlega podobnym procesom co wypowiedź literacka i staje się świadectwem choroby własnej piszącego? Niekiedy można odnieść takie wrażenie w gmatwaniu specjalistycznych żargonów, skrywających za kotarą nadmiaru słów zwykle nieporozumienia i pozorne odkrycia, byle komunikat sprawiał wrażenie „nowoczesnej oryginalności”. Filtr racjonalności staje tu na straży? Chyba nie. Zapytajmy tedy: czy edytorskie rzucanie się „z motyką na słońce”, próby realizacji projektów niemożliwych do zrealizowania z powodów uchodzących za obiektywne (biologia, ekonomia, utajone problemy ze zdrowiem) są przykładem naukowego „bezrozumu” tudzież przejawem pychy „czystego” rozumu? A może szaleństwo w literaturze i literaturoznawstwie (także w edytorstwie) to warunek konieczny, by obie dziedziny w ogóle istniały? Wszak określając się wobec literackich „bohaterów szalonych” i równie niekiedy szalonych pisarzy, literaturoznawca może utwierdzić się w przekonaniu o swojej bezprzykładnej normalności, czyli racjonalnej postawie wobec piszących szaleńców bądź postaci ze świata przedstawionego, których zach-

waniom trudno nadać miano „normalnych” (*vide*: romantyzm)<sup>1</sup>. Tak czy owak, wydaje się, że między szaleństwem a „normą” w świecie literackim (i do pewnego stopnia literaturoznawczym) istnieje tylko subtelna granica, każdorazowo zależna od indywidualnych predylekcji piszących, ich talentów oraz egocentrycznych w gruncie rzeczy zapatrywań co do skali własnych możliwości.

Nie sposób przy tym zastosować swobodnie definicji psychologicznych czy klinicznych terminu „szaleństwo” w odniesieniu do literatury (i literaturoznawstwa), gdyż w naszej dziedzinie, podobnie jak w każdej niemal dziedzinie sztuki, relacje między normą a „nie-normą” są bardzo płynne i zależne od poszczególnych wyjątkowych osobowości, które trudno sprowadzić do behawioralnych danych uogólnianych w ramach tzw. typów zachowań osobowych<sup>2</sup>. W „czarnej legendzie” Andrzeja Towiańskiego, znakomicie przedstawionej ongiś w doktoracie Leszka Skrzyпка, motyw szalonej osobowości Mistrza ujawnia się wielokrotnie<sup>3</sup>. Ale cóż począć, gdy ów mistyczny szaleniec pociąga za sobą innych wyznawców? Czy stają się oni również szalonymi pomazańcami? Konrad Górski relacjonuje przygody Mickiewicza „w krainie czarów Mistrza”, wykazuje spustoszenia, jakie w umyśle poety spowodowało tzw. Koło Sprawy Bożej, tropi ślady „na szlakach błędu i obłędu” Mickiewicza, ale jednoznacznej odpowiedzi co do szaleństwa poety i jego kierownika duchowego nie udziela<sup>4</sup>. Komentatorzy literatury i sztuki często zadowalają się potocznym rozumieniem terminu „szaleństwo”, traktując je jako zespół zachowań odbiegających od racjonalnej normy<sup>5</sup>. To bezpieczniejsze, choć kapitulanicke podejście. Odważniejsi są psychologowie i psychiatry, którzy omijają opisowe pojęcie szaleństwa i mówią wprost o paranoicznej osobowości, paranoidalnej strukturze psychiki, paranoidalnym pragnieniu wielkości i paranoicznej pysze choćby Mickiewicza<sup>6</sup>. Słusznie dostrzega Anita Całek, że nienormatywne czy też nieracjonalne zachowania poetów i artystów są dość powszechne, ale „terminy »obłęd« i »szaleństwo« to pojęcia zbyt wieloznaczne i szerokie, by ich używać wspólnie; są w dodatku kulturowo uwarunkowane, więc trudno doprecyzować treści, jakie się za nimi kryją”<sup>7</sup>. Tytułowe szaleństwo należy więc w przestrzeni tego tekstu rozumieć metaforycznie, nieco podobnie jak w diagnozie filozoficznej Henryka Elzenberga, który w *Kłopotcie z istnieniem* rzecz ujął w następujący sposób:

<sup>1</sup> Zob. m.in. A. Kowalczykova: *Romantyczni szaleńcy*. Warszawa 1977; *Ciemne drogi szaleństwa*. Kraków 1978.

<sup>2</sup> Z ogromnej literatury przedmiotu na ten temat warto zwrócić uwagę na pozycje klasyczne, które można wyzyskać do opisu literackiej i okołoliterackiej rzeczywistości – zob. m.in. K. Dąbrowskiego *Trud istnienia* (Warszawa 1986) i A. Kępińskiego *Psychopatie* (Kraków 1992).

<sup>3</sup> L. Skrzypek, *Legenda Mistrza Andrzeja. Fenomen towianizmu w latach 1841–1878*. Rozprawa doktorska napisana pod kier. prof. Z. Przychodniaka. Poznań 2009 (w archiwum UAM).

<sup>4</sup> Zob. K. Górski, *Mickiewicz – Towiański*. Warszawa 1986.

<sup>5</sup> *Słownik języka polskiego PWN* (t. 3. Warszawa 1985, s. 391) jako najbardziej rozpowszechnione ujęcie tego terminu podaje następującą definicję szaleństwa: „postępowanie wykraczające poza przeciętne normy, zwyczaj; postęp nie liczący się z niebezpieczeństwem”.

<sup>6</sup> Zob. J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów części trzeciej”*. Przekł. A. Kuryś, K. Marczevska. Warszawa 1996, m.in. s. 199–201, 212, 217, 260, 265.

<sup>7</sup> A. Całek, *Adam Mickiewicz – Juliusz Słowacki. Psychobiografia naukowa*. Kraków 2012, s. 402.

Twórczość to z samej treści pojęcia zapuszczanie się w coś nieznanego. A są tylko dwa światy, które mogą zawierać coś nieznanego całkowicie i bez zastrzeżeń: świat śmierci i świat szaleństwa. Szaleństwo więc i śmierć to najlepsze, najostrejsze symbole twórczości. Ale to nie znaczy, by miały stać się ulubioną treścią!<sup>8</sup>

Możemy stronić od szaleństwa w nauce o literaturze. Ale jeśli zgodzimy się, że interpretacje tekstów literackich oraz komentarze rozmaitej proweniencji przynależą do form twórczości okołoliterackiej, to musimy przyjąć, iż szaleństwo istnieje i pośród nas – literaturoznawców. Trafny wydaje się więc tytuł jednej z części książki zbiorowej młodych adeptów humanistyki poświęconej zjawisku szaleństwa: *Patologia normalności i normalność szaleństwa w literaturze*<sup>9</sup>, przy czym wystarczy zamienić wyrażenie „w literaturze” na określenie „w edytorstwie” i od razu stajemy *in medias res* w teatrze trudnych relacji na polu filologii.

Wskazaną w tytule tego eseju formułę szaleństwa – podkreślmy raz jeszcze – należy traktować umownie, z możliwością waloryzacji negatywnej lub pozytywnej. Nie o chorobach psychicznych edytorów będzie mowa (choć i te się zdarzają), ale o pewnym specyficznym nastawieniu do przedmiotu działań edytorskich, które pod pozorami postawy racjonalnej kryje w sobie jednakowoż załazek szaleństwa tak co do pomysłów czy koncepcji, jak i sposobów realizacji. Akcentuję tu właśnie owo praktyczne nastawienie i racjonalność naukową, albowiem edytorstwo to dziś nade wszystko domena konkretności, w której koncept, często w swojej istocie idealistyczny, zderza się z rzeczywistością tekstu, z jednej strony, oraz praw ekonomii wykonania – z drugiej, a te nie zawsze dostatecznie brane są pod rozwagę i namysł.

Czytając artykuł *Edytorstwo* w nowym wydaniu *Encyklopedii książki*, trudno zgodzić się z anachronicznym modelem przypisywania edytorstwa do dziedziny „bibliologii”, przeciwstawianej „edytorstwu praktycznemu”, ale w hasle następnym, *Edytorstwo. Praktyka*, przytomnie zwraca się uwagę na szczegółowe zagadnienia, m.in. aspekty wydawnicze, prawne, graficzne, opracowanie redakcyjne, przygotowanie plików do edycji czy realia ekonomiczne, a więc na te elementy współczesnej „sztuki edycji”, które często są pomijane lub spychane na plan dalszy w myśleniu o wydaniu dzieła<sup>10</sup>, gdyż edytor-filolog lub edytor-historyk sprowadzają swoją rolę zazwyczaj do jednego wymiaru: tekstologa czy też – jak kto woli – krytyka tekstu albo wydawcy źródeł. Jest to oczywiście nieporozumienie. W rezultacie powstają, a raczej ostatecznie nie powstają, edycje „wyśnione”, realne tylko w teoretycznym zamierzeniu, edytorskie projekty źle przygotowane od początku, trudne do realizacji z różnych powodów. Przyczyny niepowodzeń szalonych pomysłów są dla mnie ciekawsze od samych założeń wstępnych „idealistycznych” projektów – mrzonek.

Nie mam zamiaru przypisywać tych przypadłości niektórym współczesnym i dawnym edytorom; moim zadaniem jest tylko wskazanie błędnych założeń oraz postaw, które uniemożliwiają w dużym stopniu realizację takiego czy innego sza-

<sup>8</sup> H. Elzenberg, *Kłopot z istnieniem. Aforyzmy w porządku czasu*. Wyd. 2, zmien. i uzup. Kraków 1994, s. 83 (zapis z września 1913).

<sup>9</sup> *Zjawisko szaleństwa w kulturze*. Red. M. Kasprovicz, S. Drelich, M. Kopyciński. Toruń 2010, s. 135.

<sup>10</sup> Zob. hasła: B. H., *Edytorstwo*; E. J.-S., A. W., *Edytorstwo. Praktyka*. W: *Encyklopedia książki*. T. 1: *Eseje A-J*. Red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat. Wrocław 2017, s. 600-608.

leńczego projektu w dzisiejszych uwarunkowaniach, interesuje mnie też zaakcentowanie pozytywnych realizacji szaleństw edytorskich, które zakończyły się sukcesem lub mają na to szanse. Raczej nie wspominam (z małymi wyjątkami) o pomysłach racjonalnie uzasadnionych, bo te kończą się zazwyczaj powodzeniem. I jest ich coraz więcej. Stopień ogólności w mojej wypowiedzi będzie przeważał nad szczegółowym roztrząsaniem konkretnych przykładów. Można przecież już we własnym zakresie zatoczyć szeroki krąg egzemplifikacji i wypełnić pola zasugerowane przez autora tych luźnych rozważań. I jeszcze jedno zastrzeżenie: są to subiektywne przemyślenia, nie pretendujące w żadnym wypadku do miana uwag nieomylnych, nadto stosuję nieraz przejawskrawienia – z nadzieją, że dadzą asumpt do ewentualnej dyskusji, która dziś w edytorstwie niemal zamarła. Nie poczuwam się przy tym do malkontenctwa, sukcesywnie wyrażanego swego czasu na Zjazdach Polonistów, i zdecydowanie bliższa jest mi diagnoza Adama Karpińskiego, obserwującego od początków XXI wieku stały rozwój edytorstwa, czemu sprzyjają także nowe zdobycze technologiczne. Współczesny edytor „zyskał narzędzia wspomagające w sposób istotny tę część warsztatu, którą określić można jako erudycję filologiczną, pozwalającą na prawidłowe ustalenie tekstu, jego rozumienie i komentowanie”<sup>11</sup>.

Już samo założenie wyjściowe dla większości filologów (zwłaszcza krytyków tekstu) jest na pewno kontrowersyjne, by nie powiedzieć – obrazoburcze. Zakładam bowiem, że w sytuacji, w jakiej znalazło się dziś edytorstwo naukowe, należy orientować się w wielu szczegółowych dziedzinach wiedzy i w zmieniających się okolicznościach zewnętrznych (pozaatekstowych), co przekracza pojmowany zwyczajowo zakres obowiązków filologa. Nie tylko gromadzenie i badanie źródeł, przygotowanie podstawy tekstowej, umiejętność sporządzenia komentarza filologicznego są warunkami powodzenia przedsięwzięcia edytorskiego, ale i sposób opracowania redakcyjnego tekstu, aspekt graficzny (w tym typografia), wycena ekonomiczna, podstawowa znajomość środowiska technologicznego oraz zaplecza informatycznego, a także troska o dalsze losy dzieła (rynek wydawniczy, promocja). Wszystkie te elementy muszą być brane pod uwagę przy projektowaniu wydania. Właśnie... przy projektowaniu! Czy to oznacza, że filolog musi znać się na wszystkim, co związane jest z działaniami przygotowawczymi (technicznymi) i wydawniczymi? Oczywiście, że nie. Jednak znajomość choćby podstawowych reguł praktycznych skomplikowanego procesu edytorskiego, także zmieniającej się dynamiki rynkowej, oraz wiedza z zakresu informatyki czy technologii druku, by nie wspominać już o podstawowym wymiarze ekonomicznym, umożliwią właściwy dobór współpracowników, którzy na następnych etapach przygotowywania edycji będą profesjonalnie zajmować się konkretnymi zadaniami. Tylko zespołowa praca w gronie zaufanych i znających się na rzeczy osób odpowiedzialnych za konkretne działania pozwala dziś przygotować do druku edycję naukową i zamiar skutecznie zrealizować do końca, bez względu na to, czy projekt dotyczy wybranej pozycji z dorobku pisarza czy też obszernego zbioru jego dzieł. Na pewno nie uda nam się już powrócić do niedawnych jeszcze czasów biurkowej filologii bez konieczności wychodzenia z gabinetu do składu komputerowego czy drukarni, a co gorsza – bez pukania do drzwi instytu-

<sup>11</sup> A. Karpiński, *Edytorstwo i krytyka tekstu w Polsce u progu XXI wieku*. W zb.: *Humanizm i filologia*. Red. ... Warszawa 2011, s. 507.



cji pomagającej udźwignąć finansowo przedsięwzięcie. Nie wystarczą zebrania naukowe w gronie podobnych sobie znawców. Realia technologiczne tak szybko tworzą nową jakość, że albo filologia dostosuje się do tych przemian, albo zaniknie. To moja kontrowersyjna teza wyjściowa, którą wielokrotnie już wypowiadałem na sympozjach i spotkaniach poświęconych edytorstwu.

Filolog współczesny, czy mu się to podoba, czy też nie, musi wziąć pod uwagę zmieniające się uwarunkowania technologiczne i ekonomiczne, co nie znaczy – podkreślam raz jeszcze – że powinien je wszystkie opanować w szczególach. Ale na pewno nie można już beztrząsco formułować przekonań wyjętych wprost z mało aktualnego (przynajmniej w aspekcie edytorstwa praktycznego) podręcznika Konrada Górskiego, który zwykł był bardzo ostro rozdzielać pracę uczonego filologa, wydawcy oraz zatrudnionego przezeń redaktora technicznego i korektora. Górski twierdził, że wydawca, „otrzymawszy do ręki jakiś gotowy tekst, przygotowuje go do druku, organizuje techniczną stronę jego powielenia i puszcza w obieg handlowy”<sup>12</sup>. Owszem, i dziś wydawca organizuje cały proces druku, jednak bez dostarczenia odpowiednio sformatowanego tekstu na nośniku elektronicznym, bez wskazówek graficznych, bez wstępnego projektu typograficznego i planowanej struktury edycji nic nie wykona właściwie. I nie dlatego, że jest marnym fachowcem, ale z powodów technicznych. Zmiany technologiczne zdominowane przez komputerowy proces obróbki tekstu bez wątpienia ułatwiają jego przygotowanie i szybkie opublikowanie, pod jednym wszak warunkiem: ścisłej współpracy z edytorem nie tylko na poziomie korekty tekstowej. Jednak i dziś pokutujące jeszcze dawne przyzwyczajenia edytorów często odbiegają od współczesnych standardów pracy wydawniczej, o czym mogłem się niejednokrotnie przekonać jako *nomen omen* wydawca akademicki.

Z tej też perspektywy – *ratio i praxis* – przyglądam się zmaganiom współczesnych edytorów i stwierdzam, że nie wystarczy znakomicie pod względem naukowym przygotować tekst, należy jeszcze w dzisiejszych realiach dopilnować jego właściwej prezentacji. Wbrew pozorom to zadanie okazuje się najtrudniejsze. Wszystkie sprawy techniczne załatwiało niegdyś wyspecjalizowane wydawnictwo i można się było skupić tylko na pracy naukowej z tekstem, o czym przekonują Stanisław Pigoń, Konrad Górski, Zbigniew Goliński, Zbigniew Jerzy Nowak, Czesław Zgorzelski, Zofia Stefanowska oraz inni znakomici edytorzy czasów minionych. Ale realia zmieniły się radykalnie. Wydawca wprawdzie chętnie (bądź mniej chętnie) spełni wszystkie (lub niemal wszystkie) sugestie edytorów, szkopuł w tym, że muszą być one wyrażone w języku dobrze rozumiałym dla obu stron, z czym jest niekiedy poważny kłopot. Współczesny wydawca nie będzie wiedział, czego oczekuje od niego uczonego, jeśli ten jasno i precyzyjnie nie określi horyzontu własnych wyobrażeń co do kształtu edycji. Nie ma już dawnych instytucji, rzesz znakomitych redaktorów, wydawnictwa nie zatrudniają tłumu pracowników, którzy swoje życie podporządkowaliby w całości pracy, jak to drzewiej bywało, choćby i na rzecz najbardziej zasłużonego profesora, bo zwyczajnie muszą zadbać o swoje utrzymanie; tym samym aspekty ekonomiczne wymuszają takie, a nie inne cele, działania i priorytety. Tytułowe szaleństwo edytorów znakomicie ujawnia się właśnie we wskazanej optyce.

<sup>12</sup> K. Górski, *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Wstęp M. Strzyżewski. Wyd. 3, popr. i uzup. Toruń 2011, s. 209.

### Szaleństwo edycji nieustającej dzieł wszystkich

Cechą charakterystyczną takiej edycji jest to, że nigdy się ona nie kończy. Trwa ciągle, by nie powiedzieć: wiecznie, i toczy się własnym życiem przez pokolenia. Zazwyczaj późny wnuk doczeka się ostatniego tomu, choć nie zawsze. Któż to raczy wiedzieć. To ewidentne przedsięwzięcia z kręgu *horror curiosum*. Tak zresztą często bywało u nas i w przeszłości. Uczeni zawsze tłumaczyli się z tego rozciągniętego w czasie wielotomowego potwora a to brakiem środków, a to nadmiarem pracy lub okolicznościami szczególnymi, które uniemożliwiają dokończenie przedsięwzięcia. Znamienne, że to zawsze czynniki zewnętrzne determinują, ich zdaniem, w tak wielkim stopniu wydłużenie się pracy nad daną edycją, nigdy własna nieudalność organizacyjna czy zwykły brak kompetencji. W czasach tzw. gospodarki państwowej profesor kierujący zespołem edytorów zazwyczaj nie przejmował się brakiem środków finansowych, ale wyjaśniał niepowodzenie niedostatecznym przydziałem papieru, obstrukcją polityczną, wykruszaniem się zespołu, *etc.* Tylko niekiedy były to tłumaczenia prawdziwe, częściej przy dużych projektach ujawniała się nieumiejętność opanowania sporego warsztatu naukowego, nadto z wieloma współpracownikami. Zmieniały się koncepcje, co rozumiałe, umierali wykonawcy, co też rozumiałe, zważywszy na trwanie prac przez 30 czy 40 lat, a nawet pół wieku. Ten, kto rozpoczynał edycję, zazwyczaj nie oczekiwał jej końca, po drodze także współpracownicy pierwszego redaktora naukowego odchodzili z zespołu z różnych powodów. I ten stan rzeczy wpłynął, jak sądzę, destrukcyjnie na dziedzinę edytorstwa w ogóle. Otóż przyjęło się uważać, że praca nad wielkimi wydawnictwami krytycznymi musi być długotrwała i kosztochłonna, z tym że kosztów nie można zliczyć wiarygodnie wskutek upływu dziesiątków lat, a więc i zaplanować ciągu dalszego danego przedsięwzięcia. Do tego stopnia utrwalił się mit o konieczności długiego celebrowania edycji zbiorowej, że w opracowaniach podkreśla się nieraz nawet niezbędność długiego trwania prac<sup>13</sup>. Oczywiście, wiele skomplikowanych przedsięwzięć wydawniczych wymaga odpowiedniego czasu realizacji, powinny jednak mieć one swój początek i swój koniec. Tymczasem istnieją nigdy nie zakończone projekty, które rozpoczęły się głęboko w czasach komunizmu i nie mogą nadal ziścić się w okresie gospodarki rynkowej (m.in. wydania krytyczne pism Jana Kochanowskiego, a do tej grupy można już policzyć i „młodsze”, lubelskiego Norwida). To doprawdy swoisty polski fenomen.

Warto się zastanowić głębiej nad prawdziwymi przyczynami istnienia takich rozciągniętych w czasie ponad miarę dziwów edytorskich. Nie potrafię, rzecz jasna, wszystkich powodów zwerbalizować, ale uważam, że najczęstszym źródłem kłęski jest rozpad nieumiejętnie dobranego zespołu, brak zdolności organizacyjnych kierowników przedsięwzięć, zachwianie priorytetów i zmiana koncepcji naukowych, ignorowanie zasad logistyki, nienadążanie za rozwojem technologicznym, brak

<sup>13</sup> W przywołanej tu już *Encyklopedii książki*, w haśle *Krytyczne edycje literackie* (t. 2, s. 101), czytamy: „Przygotowanie K.e.l. trwa nierzadko kilkanaście–kilkadziesiąt lat, gdyż opracowanie krytyczne samych tekstów musi być poprzedzone badaniami bibliograficznymi, które mają na celu dotarcie do wszystkich wariantów tekstu (rękopiśmiennych i drukowanych) oraz ustalenie właściwej podstawy wyd.”.

dbałości o zaplecze redakcji technicznej, wreszcie i trudności w gospodarowaniu środkami finansowymi, jak zwykle, w każdym czasie, zbyt małymi. Utarło się również, że po zmarłym redaktorze naukowym rzecz swoiście dziedziczy jego bliski współpracownik. Ale czy zawsze ma on odpowiednie predyspozycje do dalszego prowadzenia prac? Można też dodać niewłaściwe rozpoznanie dokumentacji tekstowej oraz sztywne trzymanie się raz przyjętych założeń, co skutkuje często dylematami nie do rozwiązania, gdy nadmiar skomplikowanych, trudnych do odczytania rękopisów niełatwo należycie uporządkować i ocenić zgodnie z zasadami krytyki tekstu. Wszak przyjęło się u nas także sądzić, że wydanie krytyczne zbiera całą dokumentację i wszystkie źródła, istotne i mniej ważne, a nawet bzdurne z punktu widzenia ich wpływu na powstanie ostatecznej wersji utworu, rozsadzając tym samym projekt edytorski od wewnątrz. Edytorstwo jako „sztuka dla sztuki” to wypaczenie naukowej filologii! Kurczone trzymanie się tradycji i pokutujące mity edytorskie to dziś kierunek donikąd. Dodajmy i ten logiczny warunek: z racji dużych kompetencji naukowych pomysłodawcy wydania w żaden sposób nie wynika jeszcze powodzenie realizacyjne. Napotykałyśmy tu następną miłą redaktora – uczonego o znakomitym dorobku naukowym, któremu nie sposób się sprzeciwić, gdyż cieszy się on wielkim uznaniem i autorytetem w swoim środowisku. Ów uczonego nie przystaje jednak do rzeczywistości współczesnej, która zyskała nowe oblicze z powodów choćby zmian technologicznych, obowiązującej formuły cyfrowej oraz realiów ekonomicznych. Tak więc, by uniknąć pętli szaleństwa nieustających „edycji w toku”, trzeba zmodyfikować sposób myślenia o współczesnym edytorstwie naukowym i zdać się przede wszystkim na młodych współpracowników, podążających za nowymi tendencjami w standardach wydawniczych. Inaczej proces stagnacji będzie się tylko pogłębiał.

### Szaleństwo koncepcyjne

To wariant swoistego szaleństwa edytorskiego blisko spokrewniony z „szaleństwem nieustającej edycji” tudzież bezpośrednio z niego wyrastający. Owe typy szaleństwa na pewno wzajem się warunkują. Mam tu na myśli szaleństwo koncepcji zbierania wszystkich przekazów i wersji tekstowych, by wepchnąć je następnie do książki w zazwyczaj nieczytelnym komentarzu filologicznym. Dziś może do tego celu służyć dobrze zaprojektowane wydanie elektroniczne z przejrzystym i bogatym hipertekstem. Jeśli edytor uważa za słuszne przedstawić proces powstawania dzieła, wskazać relacje między zmieniającym się rękopisem (wielość skreśleń i dopisków) a ostatecznym kształtem tekstu, to może w przestrzeni internetowej zaprojektować i zrealizować modelową edycję dokumentacyjną czy genetyczną bez szkody dla literackiego przekazu; przecież odbiorcę (także profesjonalnego) interesuje nade wszystko poprawność przekazu, a niekoniecznie już warsztat, edytorskie śledztwa, wariantowość czy sposoby pracy danego autora nad własnym utworem w rękopisie. Tradycyjny wolumin książkowy może więc bez naukowej szkody funkcjonować jako rzeczywisty artefakt literacki, a nie popis edytorski. Odpowiada mi w tym zakresie praktyka francuskich wydawnictw, m.in. Gallimarda i Classiques Garnier, które potrafiły wypracować model edycji naukowej bez konieczności straszenia potencjalnych czytelników jej nienaturalną objętością i hermetycznością. Mocno zachęcam więc Marka Troszyńskiego, by zrealizował swoją szaloną (z racji ogromu

przedsięwzięcia), choć w założeniach na pewno zdroworozsądkową, wizję wydania internetowego *Dzieł wszystkich Juliusza Słowackiego*<sup>14</sup>, wszak z edycji dawnej, powstającej zresztą niemal pół wieku (wliczając w to pierwsze tomy przedwojenne), nie sposób dziś korzystać<sup>15</sup>. Dominujący tam układ z podziałem na dzieła wydane za życia poety i dzieła pośmiertne spowodował, jak wiadomo, rozbitcie wielu utworów Słowackiego, nie mówiąc już o dodatkowym gatunkowym ich poćwiartowaniu. Kleiner nie okazał się tu szalonym wdzionerem na miarę Słowackiego, ale szalonym edytorem, który wypracował wątpliwą koncepcję wyjściową *Dzieł wszystkich*, i mimo wielu cennych odkryć, koniektur i emendacji tam zawartych<sup>16</sup> wskazane jest dziś korzystanie z częściowych tylko, acz starannych i przejrzystych edycji krytycznych Zbigniewa Przychodniaka i Jacka Brzozowskiego (*Wiersze, Poematy, Beniowski*)<sup>17</sup> oraz z dokumentacyjnych i genetycznych wydań Marka Troszyńskiego (*Raptularz 1843–1849, Samuel Zborowski*)<sup>18</sup>, przywracających pierwotną, a utraconą w edycji Kleinera całość tekstów Słowackiego.

### Szaleństwo egotycznej próżności

To bardzo niebezpieczny i spektakularny nieraz wyraz fiaska zamierzenia edytor-skiego, którego przyczyna tkwi zazwyczaj w specyficznej osobowości redaktora naukowego. Zbiera się oto grono znakomitych uczonych oraz edytorów z dużym doświadczeniem, celem jest wydanie krytyczne dzieł wszystkich narodowego poety i mimo ogromnego potencjału intelektualnego nie sposób owego celu osiągnąć. Istnieją jakie takie warunki organizacyjne, finansowe, istnieje ogólny projekt edycji, ale do głosu dochodzą indywidualne ambicje, kłopoty z przyjęciem określonego stanowiska w sprawach szczegółowych, forsowanie nieakceptowalnych koncepcji modernizacyjnych i w rezultacie wieszcz narodowy Adam Mickiewicz nie doczeka się w pełni krytycznego wydania, gdyż edytorzy ostatecznie nie doszli do porozumienia m.in. w kwestii przyjęcia wybranego modelu przestankowania<sup>19</sup>. To grote-

<sup>14</sup> Zob. interesujący wywiad A. Grabowskiego z M. Troszyńskim: *Ten bezczelny Słowacki!* „Nowe Książki” 2020, nr 7/8, s. 4–9.

<sup>15</sup> Pełne wydanie powojenne pod redakcją J. Kleinera i W. Floryana wyszło w 17 tomach w latach 1952–1975 we wrocławskim wydawnictwie Ossolineum; tom 1: *Wiersze*, pierwotnie w ramach *Dzieł wszystkich J. Słowackiego*, ukazał się w 1924 roku.

<sup>16</sup> Gruntowną recenzję całości edycji opublikował K. Górski (*O krytycznym wydaniu „Dzieł wszystkich Juliusza Słowackiego. Pamiętnik Literacki”* 1976, z. 1). Wynika z niej, że już w czasie ukazywania się poszczególnych tomów zdawano sobie sprawę z poważnych mankamentów przyjętych wstępnie założeń edytorskich oraz z niekonsekwencji realizacyjnych.

<sup>17</sup> Zob. J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005; *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. T. 1: *Poematy z lat 1828–1839*; t. 2: *Poematy i fragmenty z lat 1842–1849*. Poznań 2009; *Beniowski. Poemat z roku 1841 i dalsze pieśni. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2014.

<sup>18</sup> Zob. J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*. Oprac. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996. – M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*. Warszawa 2017.

<sup>19</sup> Pisze o tym zresztą sam K. Górski w *Autobiografii naukowej* („Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1982, nr 3/4), przypominając o konieczności przywrócenia właściwych poecie form języka staropolskiego oraz interpunkcji intonacyjno-retorycznej, zgodnie z wypracowanym przez siebie

skowy wymiar edytorstwa. Niestety, zdarza się u nas. Problemy z wypracowaniem wspólnego założenia i uparte trwanie przy własnych mniemaniach nie prowadzą zazwyczaj do pozytywnego zwieńczenia zaplanowanego na wiele lat przedsięwzięcia<sup>20</sup>. Abstrahując już od tego wstydlivego przykładu, należy raz jeszcze podkreślić, że trudności ze stworzeniem przez kierownika grantu odpowiedniego zaplecza organizacyjnego i logistycznego (finanse, redakcja, zespół korektorów, współpraca ze składem komputerowym), brak zaufania do współpracowników, skutkujący sprawdzaniem wszystkich i wszystkiego, współtworzą także i dziś przeszkody, których ostatecznie nie daje się pokonać, i przedsięwzięcie musi zostać przerwane. Egotyzm i próżność części edytorów to ich szaleństwo osobiste, uniemożliwiające racjonalne działanie. Na szczęście nie są to przypadki częste, ale mimo wszystko bolesne. Przykłady można by mnożyć, jednak wolę zamilczeć.

### Szaleństwo udaremnione „próbą zdrowego rozumu”

To z kolei pozytywna przeciwwaga dla szalonych pomysłów „wysnionych”, nie mających szans powodzenia z racji uwarunkowań koncepcyjnych tudzież ograniczeń osobowych. Zofia Stefanowska jako redaktor naukowy *Pism Mickiewicza* w porę wycofała się z pierwotnej koncepcji, by wykłady paryskie poety z lat 1840–1844 opublikować w nowej wersji, popartej rzetelną krytyką tekstu. Trudności merytoryczne, jakie spiętrzyły się przed zespołem badaczy, uniemożliwiły ostatecznie dokonanie edytorskiej „rewolucji” i wydanie krytycznie opracowanego przekładu filologicznego. Zamiast tego zdecydowano się zamieścić w edycji pierwotne tłumaczenie Feliksa Wrotnowskiego, znane romantykom<sup>21</sup>. Ale i do tego nie doszło. Następne problemy, jakie ujawniły się przy analizie zakładanej podstawy tekstowej (a raczej wielu podstaw), niejako zmusiły redaktorkę do poprzestania tylko na odświeżeniu dobrze już zadomowionego w kulturze przekładu Leona Płoszewskiego, ze świadomością niedoskonałości, a nawet w wielu miejscach dowolności tej translacji. Dla Stefanowskiej była to decyzja bardzo trudna, acz nieodzowna, uwarunkowana przede wszystkim problemami merytorycznymi oraz koniecznością wykonania niełatwego przedsięwzięcia w określonym czasie<sup>22</sup>. Mimo świetnego zespołu edytorskiego nie udało się zrealizować ambitnego zamiaru. Zniszczenie części stenogramów, trudności w dotarciu do wiarygodnych źródeł, wymóg precyzyjnego porównania wszystkich istniejących przekładów francuskich, niemieckich

---

pojęciem woli autorskiej. Nie podaje jednak przyczyn niepowodzenia realizacji edycji krytycznej *Dzieł wszystkich Mickiewicza*.

<sup>20</sup> Ostatecznie w ramach wydania krytycznego *Dzieł wszystkich* A. Mickiewicza pod redakcją K. Górskiego opublikowano tylko *Pana Tadeusza* (Oprac. K. Górski. Wrocław 1969), jako tom 4, oraz *Wiersze* (Oprac. Cz. Zgorzeński), jako tom 1 – cz. 1: 1817–1824 (Wrocław 1971); cz. 2: 1825–1829 (1972); cz. 3: 1829–1855 (1981); cz. 4: *Uzupełnienia i materiały* (1986).

<sup>21</sup> Sprawozdania z badań filologicznych dotyczących możliwości powstania edycji krytycznej zbiera zeszyt *Wydanie krytyczne prelekcji paryskich Adama Mickiewicza. Materiały do dyskusji* (Oprac. M. Prussak, Z. Stefanowska, M. Troszyński. Warszawa 1994), przygotowany przez Komitet Redakcyjny *Pism Mickiewicza*.

<sup>22</sup> Ostatecznie cztery kursy wykładów Mickiewicza ukazały się w Wydaniu Rocznicowym jako tomy 8–11 (Warszawa 1997–1998) w opracowaniu J. Maślanki i w przekładzie L. Płoszewskiego.

i polskich przekraczały możliwości zespołu. Szalony pomysł, by udostępnić czytelnikom rzetelny przekład filologiczny, musiał więc zostać odłożony.

Także i wariant drugi nie doszedł do skutku. Do dziś nie wiemy, jakie fragmenty były konsultowane z Mickiewiczem, gdy Wrotnowski przygotowywał swoje tłumaczenie. I w tym przypadku nie udało się określić wiarygodnie podstawy tekstowej. Prelekcje paryskie stanowią tedy ciągle prawdziwe wyzwanie dla filologii polskiej<sup>23</sup>. Nadal skazani jesteśmy na korzystanie z kompilacyjnej translacji Płoszewskiego, nie spełniającej warunków współczesnej filologii. Jeden z najważniejszych przekazów naszej kultury romantycznej interpretatorzy odczytują w bardzo niedoskonałej wersji, której Mickiewicz na pewno nie stworzył<sup>24</sup>.

Przykład postawy Stefanowskiej był inspirujący także dla mnie – w pewnym momencie pracy nad wydaniem krytycznym spuścizny literackiej Zygmunta Krasińskiego wycofałem się z zamiaru ogłoszenia edycji w pełni krytycznej. W tym przypadku dojmujący brak źródeł rękopiśmiennych ostatecznie przekreślił pierwotny plan. Konieczne jest dziś postulowane coraz częściej w środowisku edytorskim przemyślenie na nowo terminu „edycja krytyczna” i odejście od tradycyjnych reguł rządzących komentarzem filologicznym. Warto niekiedy wycofać się z ambitnego przedsięwzięcia, by w innym czasie, z innymi możliwościami technicznymi i innym zapleczem organizacyjnym jeszcze do niego powrócić. Bez wątpienia istnieje sporo takich zarzuconych projektów wpisujących się w domenę szaleństwa edytorskiego z racji ich stopnia trudności. Stefanowska pokazała, że dobrze jest stać na straży „zdrowego rozumu” w marzeniach edytorskich. Mierz zamiary podług sił, możliwości i środków, choć próbować zawsze trzeba.

### Szaleństwo spełnione

W historii edytorstwa jest wiele przykładów szaleństwa spełnionego. Można by temu zagadnieniu poświęcić długą rozprawę. Gdy mimo przeciwności losu i określonych problemów naukowych, coraz to nowych, pojawiających się wraz z kolejnymi zadaniami, udaje się ambitne zamierzenie doprowadzić szczęśliwie do końca, bez wątplenia mamy do czynienia z szaleństwem spełnionym. Takim spełnionym edytorem na pewno jest dziś Janusz Degler, który doprowadził do finału ogromne przedsięwzięcie wydania *Dzieł zebranych* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Tom pierwszy ukazał się w Państwowym Instytucie Wydawniczym w 1992 roku (*622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*), ostatni zaś, 24 (*Varia*), w 2019 roku; na druk czeka jeszcze dwutomowa *Bibliografia*, już ukończona, która dopełni to szalone dzieło, choć Witkacy ponoć ciągle pisze, jako że nadal odnajdują się nie znane wcześniej listy czy notatki. Nad spuścizną Witkacego pracowały niemal trzy pokolenia badaczy z różnych ośrodków w kraju i za granicą pod czujnym okiem i sub-

<sup>23</sup> M. Prussak przedstawiła zagadnienie w syntetycznym artykule *Problemy edytorskie wykładów Adama Mickiewicza w Collège de France* (w zb.: *Prelekcje paryskie Adama Mickiewicza wobec tradycji kultury polskiej i europejskiej. Próba nowego spojrzenia*. Red. M. Kalinowska, J. Ławski, M. Bizior-Dombrowska. Warszawa 2011).

<sup>24</sup> Pisałem o tym szerzej w artykule *Znaczenie wykładów paryskich Mickiewicza w kulturze polskiej* (w zb.: *W cieniu Mickiewicza*. Red. J. Lyszczyna, M. Bąk. Katowice 2006).

telnym nadzorem Deglera, który niezależnie od własnej pasji badawczej potrafił w okresie bez mała 30 lat zjednać sobie szerokie grono uczniów i przyjaciół, a przy tym wykazać się konsekwencją, uporem i organizacyjnymi umiejętnościami w dążeniu do jasno wytyczonego celu.

Chciałbym tu zwrócić jeszcze uwagę na inny szalony zamysł, który znajduje się w fazie realizacji, ale zapewne już można mu przypisać miano spełnionego do pewnego stopnia szaleństwa edytorskiego. To wydanie krytyczne *Pism wszystkich* Bolesława Prusa pod redakcją naukową Beaty Obsulewicz. Instytucjonalnym patronem projektu jest Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, środki zaś pozyskano z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki. Dotąd opublikowano 24 woluminy *Pism* (obejmujące 35 tomów) w przeciągu niespełna 6 lat (2014–2019). Tempo prac nad tą edycją jest doprawdy szalone. Nie będę tu omawiał jej założeń naukowych ani problemów, z jakimi codziennie stykają się edytorzy<sup>25</sup>. Chcę tylko zwrócić uwagę, że Beata Obsulewicz i grono jej współpracowników demaskują i unieważniają polski mit edytorski, jakoby rzecz tak obszerna i ambitna, zakrojona na wielką skalę, musiała być publikowana w ciągu kilkudziesięciu lat. Tytaniczny wysiłek badawczy i wydawniczy możliwy jest tylko przy sprawnej organizacji pracy oraz pozyskaniu profesjonalnych i oddanych sprawie współpracowników. Do dużego zespołu lubelskiego należą uznani już badacze twórczości Prusa oraz grono młodych edytorów i adeptów literaturoznawstwa, dopiero zbierających doświadczenia. W sumie około 25 osób tworzy zespół edytorów i jednocześnie redaktorów poszczególnych tomów, do tego dochodzi 10-osobowa grupa korektorów. Ważny tu jest precyzyjny podział obowiązków i konsekwentne trzymanie się ustalonego harmonogramu działania, nad czym czuwa obok głównego redaktora naukowego także sekretarz przedsięwzięcia (Teresa Naumiuk). Istotny element edytorskiego procesu stanowi również sprawna współpraca ze składem komputerowym i jednocześnie wydawcą (firma Episteme z Lublina). Należy życzyć Beacie Obsulewicz i wszystkim zainteresowanym całkowitego spełnienia owego bez wątpienia szalonego zamierzenia: wydania pozostałej części spuścizny Bolesława Prusa.

Ten skromny objętościowo esej nie wyczerpuje złożoności zagadnienia, wylicza w metaforycznej formule „szaleństwa” tylko część przyczyn, dla których wiele projektów edytorskich nie zaistniało w przeszłości i nie może zaistnieć także dziś. Zdaję sobie sprawę z subiektywności i dyskusyjności przedstawionych tez, mam jednak nadzieję, że wyostrzona forma tej wypowiedzi zwróci uwagę na pewne problemy „wewnętrzne” naszej dziedziny, która nie jest wszak tylko akademickim obszarem teoretyzowania, ale działalnością praktyczną. Edytorstwo spełnia się w praktyce wydawniczej, nie zaś w konceptualizacjach. Czy szaleństwo w edytorstwie jest potrzebne? Śmiem wątpić. Ale zawsze warto wypatrywać szalonych pomysłów i im towarzyszyć z życzliwością, by ujrzeć ostatecznie świetną realizację

<sup>25</sup> Zob. na ten temat: B. K. Obsulewicz, *O edycji krytycznej „Pism wszystkich” Bolesława Prusa* *słów kilka*. „Wiek XIX” 2015. – M. Kreft, „Ćwiczenia na zastanawianie się”. *O pracy edytora rękopiśmiennych notatek Bolesława Prusa*. Jw. – E. Skorupa, *Nowa edycja „Kronik tygodniowych” Bolesława Prusa. Przykłady śledztw edytorskich*. „Sztuka Edycji” 2017, nr 2: *Filozofia przypisów*. Red. M. Bizior-Dombrowska, B. Kuczkowski. – A. Babel, A. Grabowska-Kuniczuk, *Bolesław Prus w przypisach i przypiskach. Studium przypadku*. Jw.

przedsięwzięcia, jak w przypadku wydań Witkacego czy Prusa. Jednak wówczas pierwotny zamiśl staje się rzeczywistością i nikt już nie będzie pamiętał, że u jego podstaw tkwiła określona doza szaleństwa.

Abstract

---

MIROSLAW STRZYŻEWSKI Nicolaus Copernicus University, Toruń  
ORCID: 0000-0003-2020-656X

**ON EDITORS' MADNESS IN THE PERSPECTIVE OF RATIO AND PRAXIS**

The essay is devoted to considerations about irrational behaviour of some editors of Polish literature, which lead to academic and publishing failures. The reason of the failures are often insufficient compliance in editorial activities to the changing technological conditions, and problems with proper teamwork organisation. The situation in which the humanities, and editing as its basic domain, extorts from the philologists to constantly master academic workshop, adjust the workshop to new software and technological potential; it also induces the necessity to quit the old forms of work organisation. The essay also highlights the practical attitude and academic rationality as condition for success of the endeavours, since editing is presently the domain of the concrete in which the idea, often idealistic (mad) in its nature, crashes with the text's reality on the one hand, and on the other hand with the laws of economy which are not always considered and reflected in research.



WOJCIECH TOMASIK Uniwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz

## UTRACONA CZEŚĆ MADAME CHAPEAUROUGE, ALBO: JAK POWSTAJĄ BŁĘDY W EDYTORSKICH KOMENTARZACH I DO CZEGO MOGĄ PROWADZIĆ

Komentarze edytorskie bywają dobre i złe, wśród tych ostatnich odrębną grupę stanowią przypisy krzywdzące, przedstawiające kogoś w jawnie niekorzystnym świetle lub tylko rzucające delikatny cień na czyjąś sylwetkę. Często dzieje się, niestety, tak, że skonstruowany kiedyś przypis edytorski nie zostaje później naprawiony, wystawiona ocena zrasta się na trwałe z daną osobą, naruszając jej dobre imię i odbierając cześć. A ponieważ w komentarzach objaśnia się zazwyczaj głęboką przeszłość, dotknięta negatywną oceną postać nie ma żadnych szans na wytoczenie sprawy sądowej i na zadośćuczynienie. W grę wchodzi – co najwyżej – edytorski proces rehabilitacyjny, podjęty z urzędu, bez czekania na wniosek potomnych osoby w komentarzu pokrzywdzonej. Taki proces należy się m.in. pani Chapeau-rouge, figurze, która zjawia się w liście Zygmunta Krasińskiego. 15 III 1830 młodzieńki poeta meldował ojcu z Genewy:

Trzy bale tu mieliśmy w krótkim przeciągu tygodnia. Pierwszy u pani Chapeau-rouge, gdzie złoży się razem *les rues basses avec la haute ville*, co nieco było przedmiotem skandalu dla wielu genewczyków, i w rzeczy samej dziwnym było widzieć pierwszych syndyków obok *des garçons de boutiques*<sup>1</sup>.

Przy „Chapeau-rouge” edytor korespondencji, Stanisław Pigoń, położył odsyłacz, a w przypisie dał czytelnikowi komentarz następującej treści: „Pani Chapeau-rouge (Czerwony kapelusz) – zapewne przewisko towarzyskie którejs z pań genewskich”<sup>2</sup>. W przywołanym urywku są jeszcze dwa inne odsyłacze: po „*les rues basses avec la haute ville*” (w przypisie: „ulice dolne z górnym miastem”), i po „*des garçons de boutiques*” (w przypisie: „subiektów”<sup>3</sup>). Nie wiadomo, jak Wincenty Krasiński przyjął wiadomość o pierwszym balu syna, jedno wydaje się pewne: struchlałby lub osłupiał, gdyby dostał list razem z Pigionowym objaśnieniem albo – gdyby tylko zbliżył się do takiego odczytania, które zasugerowane zostało w zacytowanym przypisie do „pani Chapeau-rouge”. Ojciec nie struchlał i nie osłupiał, bo na szczęście nie miał możliwości poznać komentarza Pigionia, i przypuszczalnie odczytał meldunek tak, jak życzył sobie tego posłuszny i prawdomówny syn. Edy-

<sup>1</sup> Z. Krasiński, *Listy do ojca*. Oprac., wstęp S. Pigoń. Warszawa 1963, s. 124.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 129, przypis 13.

<sup>3</sup> *Ibidem*, przypisy – odpowiednio – 14 i 15.

tor wolał jednak pofantazjować, usiłując wycisnąć jak najwięcej z przekazanej w liście opinii, iż spotkanie u pani Chapeau-rouge „było przedmiotem skandalu”.

Cień rzucony w komentarzu na reputację pani Chapeau-rouge nabiera intensywności za sprawą objaśnień do dalszej partii listu. Dwa z relacjonowanych trzech bali odbyły się bowiem „u pani Kunkler” oraz „u pani Faure”<sup>4</sup>; odsyłacz zdobi tylko pierwsze z tych nazwisk, a odpowiedni przypis jest wielce wymowny: „Pani Kunkler – bliżej nie znana”<sup>5</sup>. „Pani Faure” pojawia się już wcześniej, w liście z 8 XII 1829 („pani Faure jest bardzo przyjemną kobietą”<sup>6</sup>), nie ma tu jednak odsyłacza, a całą wiedzę musi przekazywać zamieszczony w Pigińskiej edycji *Indeks osób*, z którego dowiadujemy się, że właściwą formą nazwiska było „Favre” i że Krasińskiemu chodziło o żonę pana Guillaume’a Favre’a<sup>7</sup>. Zauważmy, iż z trzech gospodyń bali, pań Chapeau-rouge, Kunkler i Favre, najobszerniejszy komentarz edytorski towarzyszy figurze pierwszej. Jeśli jednak pani Kunkler jest edytorowi „bliżej nie znana”, a charakterystyka pani Favre ograniczona została do roli żony, to wszystko to, co pojawia się w objaśnieniu „pani Chapeau-rouge”, zostaje wzbogacone o nowe i ważne elementy: pani Chapeau-rouge okazuje się z czegoś znana (w Genewie i poza nią...), nie dlatego wszakże, że była żoną pana Chapeau-rouge... Niesprawiedliwość w podejściu do trzech pań widać też gołym okiem w *Indeksie osób*: nie ma w nim hasła „Chapeau-rouge”.

Proces rehabilitacyjny warto zacząć od korekty natury toponimicznej. Zygmunt Krasiński zapisał prawdopodobnie „*les rues basses avec la haute ville*” małymi literami, jako wyrazy pospolite, ale w komentarzu edytorskim trzeba byłoby zwrócić uwagę na grę słowną, której przedmiotem stały się dla początkującego pisarza nazwy dwóch dzielnic XIX-wiecznej Genewy. W czasach gdy Krasiński przebywał nad Lemanem, miasto dzieliło się na cztery części, z których dwie to La Haute Ville i Les Rues Basses. Najelegantsza dzielnica, zamieszkiwana przez miejską elitę, rozciągała się na wzgórzu zwieńczonym katedrą Św. Piotra; jedną z najważniejszych ulic była tu Rue des Granges, gdzie (pod numerem 240) wznosił się bardzo okazały budynek, znany jako „*la maison Rigaud*”. Od listopada 1829 przez równo rok rezydował tu Krasiński, korzystając z gościnności pani Susanne Bertrand-Revilliod. Obszar między La Haute Ville a brzegiem Jeziora Genewskiego (sąsiadujący od zachodu z lewym brzegiem Rodanu) to Les Rues Basses, dzielnica handlowa, zasiedlona przez kupców i drobnych bankierów. Dwie pozostałe części miasta to Le Bourg-de-Four (na wschód od katedry i ratusza) oraz Saint-Gervais (dzielnica zegarmistrzów na prawym brzegu Rodanu). Krasiński posłużył się w liście kalamburem: udosłownił mianowicie dwa toponimy, odsłaniając przy okazji ich proveniencję i zarazem sygnalizując, że fizyczne parametry terenu pokrywały się w Genewie z podziałem społecznym: „góra” mieszkała tu w „Górnym Mieście” (La Haute Ville), „dół” zajmował przeważnie „Niskie Ulice” (Les Rues Basses). Z tej gry słownej da się jednak wysupłać ważną wskazówkę lokalizacyjną. Bal u pani Chapeau-rouge odbył się w domu, który leżał najprawdopodobniej w La Haute Ville lub w Les Rues Basses. Gospodyni musiała mieć silne związki z osobami, które na stałe rezydowały w La

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 124, 125.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 129, przypis 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 74–75.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 343.

Haute Ville. Tym tłumaczyć trzeba obecność wśród gości notabli genewskich, owych wspomnianych w meldunku „pierwszych syndyków”. Książka adresowa Genewy z 1830 r. zna nazwiska: Favre i Kunkler. Domy obu pań leżały przy tej samej ulicy (Rue des Granges), w La Haute Ville<sup>8</sup>. Krasiński podczas pierwszego pobytu w Genewie (1829–1830) był mieszkańcem dzielnicy genewskich elit, po przyjeździe z Włoch (wiosną 1831) zatrzymał się na ponad rok w pensjonacie przy Place du Molard, w Les Rues Basses. Biografia poety okazała się zatem, tak zresztą jak przywoływana zabawa u pani Chapeau-rouge, spoiwem dwóch części XIX-wiecznej Genewy.

Dzielnice, która rozciągała się wokół Place du Bourg-du-Four (Le Bourg-du-Four), wprowadził Krasiński do korespondencyjnej narracji w liście do Henryka Reeve'a wysłanym 23 X 1831, przypominając przyjacielowi „noc wiosenną” i tajemnicze spotkanie: „Jakiś elegancki młodzieniec, który wyszedł właśnie z przyjęcia i biegł do Towarzystwa Czytelniczego, zatrzymał się na Twój widok i zaczął rozmawiać o polityce”<sup>9</sup>. List wypełnia w całości relacja o dalszych losach tajemniczego młodzieńca. Dowiadujemy się zatem, że wyjechał on do Paryża, studiował tam prawo, ale „w stolicy dowcipu, wolności i prostytucji pokus mu oczywista nie brakło”<sup>10</sup>. Zgubny okazał się pociąg do gry w karty. Młodzieniec popadł w długi, a jego fatalną biografię przypieczętowała samobójcza śmierć. Wspomniane w liście do przyjaciela „przyjęcie” (we francuskim oryginale: „une soirée”<sup>11</sup>), trudno łączyć z którymś z relacjonowanych ojcu bali. Spotkany w „noc wiosenną” młodzieniec, osuwający się beznadziejnie w nałóg karciany, wybiegł prawdopodobnie z jakiejś „jaskini hazardu”, z lokalu, gdzie grano w karty – i o wcale pokaźne stawki. Dzielnica Le Bourg-du-Four owiana była złą sławą. Reputację psuła najbardziej ta część, która sąsiadowała z Rue des Belles Filles. Proweniencja nazwy była dla mieszkańców miasta w pełni czytelna (jeszcze bardziej przemawiała do wszystkich nazwa sąsiedniej ulicy: Cul-de-sac du Vieux-Bordel). „Piękne dziewczyny”, którym ulica zawdzięczała swe miano, to oczywiście kobiety sprzedajne, genewskie prostytutki<sup>12</sup>. W latach trzydziestych XIX w. nie funkcjonowało jeszcze określenie „dzielnica czerwonych latarni”, weszło ono do obiegu znacznie później i w Genewie nieformalnie zrosło się z częścią, która dziś rozciąga się w przydworcowej dzielnicy Les Pâquis, po obu stronach Rue Monthey. Okolice Rue des Belles Filles i jej przecznicy, Cul-de-sac du Vieux-Bordel, zapisywały wcześniejsze karty w historii genewskiej (i europejskiej) prostytucji. Jeśli Paryż był stolicą pokus i prostytucji, to Genewa z początków XIX w. mogła być – pod tym względem – śmiało nazywana „małym Paryżem”<sup>13</sup>.

W korespondencji nie ma żadnych śladów wskazujących, iż młody Krasiński

<sup>8</sup> Zob. *Indicateur genevois, contenant les noms et demeures des fabricans, négocians, propriétaires et rentiers, et des principales autorités [...] Année 1830*. Genève 1830, s. 180, 190. O systemie numeracji domów piszę w rozdziale *Okno z widokiem na „góry śniegowe”*. *Genewskie adresy Krasińskiego i Słowackiego* w czekającej na druk mojej książce *Jezioro Genewskie. Śladami Krasińskiego i Słowackiego*.

<sup>9</sup> Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. Oprac., wstęp, kronika, noty P. Hertz. T. 1. Warszawa 1980, s. 495.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 496.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 490.

<sup>12</sup> Zob. H. Mallet, *Description de Genève, ancienne et moderne*. Genève 1807, s. 110.

<sup>13</sup> Zob. A. Cairoli, G. Chiaberto, S. Engel, *Le Déclin des maisons closes. La prostitution à Genève à la fin du XIXe siècle*. Préf. J.-C. Favez. Genève 1987.

ośmielił się skorzystać z dobrodziejstw, którymi obdarowywała przybyszki genewska dzielnica pokus. Leżała ona bardzo blisko domu, gdzie poeta przez rok mieszkał, ale z tej geograficznej bliskości nic najpewniej nie wynikało. Krasieński chyba wiedział, gdzie w Genewie spotkać można prostytutki; jest wielce prawdopodobne, że znał genezę miejskich nazw: Rue des Belles Filles i Cul-de-sac du Vieux-Bordel. Sposób, w jaki relacjonował Reeve'owi ponure losy hazardzisty-samobójcy, każe sądzić, iż sam trzymał się surowych zasad moralnych i stale czuł na sobie przenikliwe spojrzenie ojca. W przestrzeganiu prawideł dobrego prowadzenia się pomagać mu miał na obczyźnie – oddelegowany także do tego celu – guwerner. Młody Krasieński widywał pewnie genewskie „piękne dziewczyny”, jednak zachowana korespondencja nigdzie tego nie ujawnia. Gdyby Wincenty Krasieński dobrze znał Genewę i gdyby rozumiał meldunek o balu u pani Chapeau-rouge dokładnie tak, jak chciał tego edytor synowskiej korespondencji, skojarzyłby prawdopodobnie gospodynię z okolicą Rue des Belles Filles. „Chapeau-rouge” – przypominam objaśnienie Pigionia – to „zapewne przezwisko towarzyskie”. Identyfikacja osoby za pomocą „przezwiska” (a nie prawdziwego nazwiska) jest bardzo prawdopodobna w półświatku, gdzie dba się o anonimowość i dyskrecję co do świadczonych usług. Określenie „przezwisko towarzyskie” dobrze współgra z przypisowym dopowiedzeniem, że odnosi się ono do „któreś z pań genewskich”. W komentarzu nie pojawia się sugestia, że to czyjaś żona (tak jak pani Favre). Jest za to apelatywizacja nazwy osobowej: „chapeau-rouge” to „czerwony kapelusz” (raczej „czerwony-kapelusz”), a stąd już krok do zdroworozsądkowego wniosku: „czerwonym kapeluszem” nazywano „z a p e w n e [podkreśl. W. T.]” którąś z pań z genewskiego półświatka (jakaś dame do towarzystwa)...

Historia (i historia sztuki) zna wiele kobiet z charakterystycznym nakryciem głowy, czerwonym kapeluszem. Nie wszystkie źle się prowadziły, warto jednak pamiętać, że czerwień w kulturze europejskiej jest barwą stygmatyzującą, oznaczającą m.in. wykluczenie społeczne lub kwestionowanie (burzenie) zastanego porządku. Historycy zajmujący się prostytutką wskazują niekiedy na biblijny praprototyp kobiety uprawiającej nierząd: to Rachab z *Księgi Jozuego*. Jak wiadomo, nierządnica Rachab miała dom przy murze miejskim, żyła zatem dosłownie na marginesie. Kobieta pomogła wywiadowcom wysłanym do Jerycha i w zamian za zdradę swoich współbraci dostała od najeźdźców obietnicę ocalenia. Rzekli do niej mężowie Izraela:

Kiedy więc wejdziemy do tej ziemi, przywiążesz ten sznur z czerwonej nici do okna, przez które nas spuścilaś, a swego ojca i matkę, i braci, i całą rodzinę swego ojca zbierzesz u siebie w domu<sup>14</sup>.

Dalej czytamy o Izraelitach, że „wyrznięli do nogi ostrzem miecza wszystko, co było w mieście”<sup>15</sup>. Dom Rachab nie poniósł wszakże uszczerbku. Biblijną nierządnicę łączy z Pigionią panią Chapeau-rouge kolor czerwony i brak życiowego partnera. Jest jednak mało prawdopodobne, by na uformowanie przypisu oddzia-

<sup>14</sup> *Księga Jozuego*, 2:18. W: *Biblia, to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Nowy przekład z języków hebrajskiego i greckiego oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego. Warszawa 1981, s. 237.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 6:21, s. 241.

łała przywołana tu biblijna historia. Sądzę, że czerwień z prostytutką skojarzył edytor z powodu obiegowej nazwy miejskich enklaw, gdzie mieściły się domy uciech (*des maisons de débauche*). Nazwa „dzielnica czerwonych latarni” nie funkcjonowała jeszcze w czasach Krasińskiego, ale dobrze już znana była w okresie opracowywania korespondencji. Wiedza edytora jest zwykle bogatsza niż wiedza osoby charakteryzowanej, funduje ją bowiem czas, którego osoba ta poznać nie zdążyła, a który dla historyka literatury jest zamkniętą przeszłością. Tę przeszłość poznaje się zawsze z perspektywy jakiegoś „teraz”, nieuchronnie zaciemniającego rekonstruowany obraz, bo podsuwającego badaczowi swojskie, doskonale znane kształty.

Pigoń musiał poznać Genewę, ale niewątpliwie bliższa niż XIX-wieczna była mu ta z połowy XX wieku. „Dzielnica czerwonych latarni” otwiera się każdemu, kto przyjeżdża do tego miasta pociągiem, wystarczy dosłownie parę kroków, by się w niej znaleźć. Turysta zobaczy ją, zanim jeszcze stanie nad Lemanem i spróbuje wypatrzeć z brzegu ośnieżoną kopułę Mont Blanc. Nie mam pojęcia, z jakich źródeł pochodziła Pigińska mapa Genewy. Z pewnością znalazły się na niej dworzec Cornavin, dzielnica Les Pâquis i Rue Monthey, z tablicą upamiętniającą pobyt tam Juliusza Słowackiego. Wisi ona dokładnie w centrum owej dzielnicy uciech. Czy to osobliwe połączenie dziejów polskiego romantyzmu z enklawą genewskiej prostytutki przełożyło się na przypis do „pani Chapeau-rouge”? Nie wiem i pewnie nigdy się nie dowiem. Ale nie wykluczałbym z góry także takiej opcji.

Pigoń poznawał Genewę, obciążony багаżem wiedzy o swoim świecie. Ten świat nadwiślański nie do końca pokrywał się z genewskim. Skutki tej nieprzystawalności widać m.in. w podejściu do XIX-wiecznych nazw osobowych. Tam, gdzie badacz napotkał w korespondencji nazwiska dwuczłonowe, wołał zobaczyć w nich swojską kombinację imienia i nazwiska. Dla przykładu: gdy Krasiński posłużył się nazwiskiem Galiff Pictet, Pigoń w edycji wybrał lekcję „Adolf Pictet”, w żaden sposób jej czytelnikowi nie uzasadniając<sup>16</sup>. Tymczasem XIX-wieczna społeczność Genewy hołdowała zwyczajowemu dodawaniu do nazwiska danej osoby drugiego członu – nazwiska, odpowiednio, żony lub męża. W ten sposób złożone nazwisko pana Galliffa Picteta wskazywało stan cywilny i odsłaniało zarazem rodowód jego małżonki. Dwuczłonowe nazwiska zapisywano niekonsekwentnie; obie składowe mógł spajać dywiz, ale bynajmniej nie musiał, bo przecież nie wyczuwało się go w języku mówionym. Kiedy Krasiński nazwisko pani Chapeau-rouge usłyszał, znał już panującą onomastyczną konwencję, skoro użył wcześniej formy „Galiff Pictet”. Mógł wszakże potraktować nowe i nieznanе nazwisko na wzór innych dwuczłonowych, stąd decyzja, by je w liście rozdzielić dywizem. Do pomyslenia jest bowiem nazwisko Chapeau, które kobieta uzupełnia po zamążpójściu męzkowskim – np. Rouge. W takim razie jednak właściwą formą byłoby Chapeau-Rouge lub Chapeau Rouge. Ale u Krasińskiego znalazła się pisownia: Chapeau-rouge. Warto na chwilę wrócić do wcześniejszych uwag o toponimii. Krasiński, z myślą o Les Rues Basses, napisał „*les rues basses*”, a zamiast La Haute Ville – „*la haute ville*”, by zabawić się słowami i przekazać ojcu, iż toponimia genewska odzwierciedlała stratyfikację społeczną. Dywiz wrzucony do nazwy osobowej oraz pisownia drugiego członu małą literą

<sup>16</sup> Piszę o tym także we wspomnianym tu rozdziale *Okno z widokiem na „góry śniegowe”*.

pełnić mogły podobną funkcję, tj. sygnalizować, iż pani Chapeau-Rouge to genewska elegantka, znana z fantastycznych nakryć głowy. Tak więc to dwuczłonowe nazwisko okazałoby się zupełnie nieoczekiwane onimem znaczącym, *nom parlant*.

Pisząc ojcu o „pani Chapeau-rouge”, mógł jednak Krasiński zagrać słowami jeszcze inaczej, a mianowicie rozbić na dwa człony nazwisko faktycznie jednoczłonowe, tj. Chapeaurouge. Dywiz pozwalałby przekazać charakterystykę osoby: pani Chapeaurouge jest elegantką, z upodobaniem do efektownych nakryć głowy; to prawdziwie pani „Chapeau-rouge”. Pigoń nie wziął pod uwagę możliwości ani pierwszej z proponowanych tu lekcji (mało prawdopodobnego przekształcenia Chapeau-Rouge w Chapeau-rouge), ani drugiej (Chapeau-rouge od Chapeaurouge), odczytując przytoczoną przez Krasińskiego nazwę osobową jako „przezwisko towarzyskie”, nadane pani, której prawdziwego nazwiska autor listu nie znał lub które chciał przed adresatem zataić. Ale list kierowany był do ojca w Warszawie, a więc do kogoś spoza genewskiego „towarzystwa”, dla którego takie „przezwisko” nie mogło pełnić funkcji identyfikacyjnej. Przezwisko pozwala wskazywać osobę tylko w tym towarzyskim kręgu, w którym powstało i gdzie się je zawsze stosuje; pod piórem przykładowie zdyscyplinowanego syna stałoby się wysoce niefunkcjonalne. Jest bowiem nazwą do użytku wewnętrznego, nieczytelną w przekazie kierowanym do kogoś na zewnątrz. Gdyby Wincenty Krasiński odebrał „Chapeau-rouge” jako przezwisko „Chapeau rouge”, miałyby solidne podstawy, by lękać się, iż jego syn trafił tam, gdzie z jakichś względów ukrywa się tożsamości, gdzie – jak w niektórych domach stojących wzdłuż Rue des Belles Filles – ceni się dyskrecję i anonimowość<sup>17</sup>. Młodzieńcy Krasiński uczestniczył w marcu 1830 w trzech balach; składając relacje z dwóch posłużył się do lokalizacji nazwiskami gospodyń („u pani Kunkler” i „u pani Favre”). Dlaczego miałyby gospodynię pierwszego balu identyfikować inaczej niż za pomocą nazwiska? Pigoń nie poszedł najłatwiejszym tropem, tj. nie uznał, iż Chapeau-rouge (w pisowni z dywizem) jest grą słowną z prawdziwym nazwiskiem, które brzmiało „Chapeaurouge”. Nazwiska mają bardzo często genetyczny związek z apelatywami; rodzina Podlasińskich niekoniecznie mieszka jednak pod lasem, a przeciętni Kowalscy nie pracują w kuźni...

Trop, który zignorowany został przez Pigionia, łączyłby się z uznaniem, iż młody Krasiński, pisząc o pierwszym balu, użył w liście do ojca oficjalnego nazwiska gospodyni, nie zaś jakiegoś jej „przezwiska towarzyskiego”. Sporo ważnych informacji może tu dostarczyć kontekst, tj. wszystko to, co da się znaleźć na temat gospodyń balu drugiego i trzeciego. Pigoń ustalił, niestety, bardzo niewiele, nic prawie. Przy „pani Kunkler” dał odsyłacz, ale w przypisie załopotał białą flagą, twierdząc, że to osoba „bliżej nie znana”. O pani Favre wiemy z *Indeksu osób* jejdynie to, iż miała męża o imieniu Guillaume<sup>18</sup>. Pani Kunkler mieszkała w tym samym domu, gdzie przez rok kwaterował Krasiński (ówczesny adres to: Rue des Granges, 240), w jednej z najokazalszych budowli XIX-wiecznej Genewy, zwanej od nazwiska pierwszych właścicieli „*la maison Rigaud*”. Pani Kunkler to właściwie

<sup>17</sup> Oczywiście nie wszystkie adresy przy Rue Belles Filles lokalizowały domy uciech. Pod numerem 39 mieszkał tu wielce zasłużony dla miasta inżynier Guillaume Henri Dufour (1787–1875). Zob. *Indicateur genevois [...]*, s. 177.

<sup>18</sup> O obu tych paniach piszę obszerniej w przywołanej już tu książce *Jezioro Genewskie*.

Anne Sophie Adélaïde Rigaud-Kunkler (1786–1851), córka Pierre'a André Rigauda i żona Jeana-Jacques'a Kunklera-Rigauda, dyrektora genewskiego szpitala i członka władz miejskich. Pani Favre – Catherine Marguerite Bertrand-Favre (1782–1842) – była z kolei żoną wielokrotnie wymienianego w listach Guillaume'a Favre-Bertranda i córką Jeana Bertranda, a zarazem bratanicą Susanne Bertrand-Reveilliod, u której mieszkał Krasiński. Genewski adres państwa Favre to: Rue des Granges, 245. Obie gospodynie liczyły w okresie gdy odbywały się relacjonowane bale – odpowiednio – 44 i 48 lat. Nic nie wskazuje na to, by pani Chapeaurouge miała być znacząco młodsza, przeciwnie, spodziewać by się należało, iż to osoba raczej w dojrzałym wieku, urodzona w okolicach 1780 r., dużo starsza od niespełna 18-letniego Krasińskiego.

Pora najwyższa, by do narracji wprowadzić tę osobę. To Elisabeth-Pauline de Chapeaurouge, urodzona w Genewie, w r. 1778, zmarła w Vienne (we Francji) w 1862 roku. Jej mężem był genewski kupiec Claude Henri Piolet (1772–1862).

Przypis Pigionia naruszył cześć pani Chapeaurouge w sposób szczególnie dokliwy i nie dający się niczym usprawiedliwić. Naruszyłby też, gdyby chodziło tylko o kobietę dobrze prowadzącą się, przykładną i wierną żonę, zarządzającą sprawnie domem i organizującą co roku karnawałowe bale dla gości o mieszanym statusie społecznym. Reputacja naszej bohaterki znacznie wyrastała jednak ponad genewską średnią. Nie była to bowiem kobieta przeciętna, wyłącznie dobra żona i przyzwoita obywatelka. W historii Genewy zapisała się jako „panna nieśmiertelna”. Znana dziś biografia pani Chapeaurouge ogranicza się jedynie do okresu jej dzieciństwa; wiadomo, że swego czasu znalazła się na liście „trzydziestu nieśmiertelnych [*les trente immortelles*]”, wiadomo też, że żyła – jak na XIX-wieczne standardy – bardzo długo, prawie dwa razy dłużej niż chorowity Zygmunt Krasiński. Przeszła do historii Genewy, a mogłaby się także upominać o ważne miejsce w podręcznikach ekonomii. Dziś postać ta często wraca w szwajcarskich dyskusjach genderowych; w dziejach polskiego romantyzmu jej istnienie poświadcza jednak tylko krzywdzący przypis Pigionia.

Biografię pani Chapeaurouge łączy się z operacjami finansowymi, które przeprowadził genewski bankier, Jacques Necker, a które polegały na udzieleniu w r. 1782 królowi Francji, Ludwikowi XVI, serii pożyczek. Znaczna część z tej ogromnej kwoty miała być zwrócona w systemie tzw. rent dożywotnich (*des rentes viagères*)<sup>19</sup>. System taki znany był w Europie od dawna, w najprostszej postaci polega on na tym, iż otrzymaną sumę pieniędzy pożyczkobiorca spłaca w formie regularnych (np. corocznych), ustalonych z góry rent, które pożyczkodawca dostaje do momentu swojej śmierci. Jeśli czas spłaty pożyczki w formie renty dożywotniej jest krótki, zyskuje na tym pożyczkobiorca, jeśli długi – korzyść jest po stronie pożyczkodawcy. Wysokość wynegocjowanej renty może być różna, pozostaje ona jednak zwykle w ścisłym związku z wiekiem (prognozowaną długością życia) po-

<sup>19</sup> W omówieniu systemu pożyczkowego, jaki zastosował J. Necker, korzystam przede wszystkim z dwóch opracowań: M. Cramer, *Les Trente Demoiselles de Genève et les billets solidaires*. „Revue suisse d'économie politique et de statistique” 1946, nr 82. – A.-M. Piuz, L. Mottu-Weber, *L'Économie genevoise, de la Réforme à la fin de l'Ancien Régime XVIe-XVIIIe siècles*. Genève 1990.

życzkodawcy. Ten dobrze sprawdzający się system został z czasem w dużym stopniu zmodyfikowany. Mógł on być mianowicie realizowany w ten sposób, że pożyczkodawca przypisywał rentę dożywotnią nie na siebie, lecz na kogoś (młodszego) z rodziny (bądź bliskich). Kolejnym krokiem było pożyczanie „na głowę i życie [*sur la tête et la vie*]”. Osoba, której przyznawano w umowie pożyczkowej rentę dożywotnią, mogła być kimkolwiek, nie musiały istnieć żadne więzy rodzinne z pożyczkodawcą. Dostarczała ona bankierowi tylko „głowę i życie”, zwrot pożyczki trafiał do jego kieszeni, a spłata wygasła wraz ze śmiercią wskazanej w umowie osoby. W interesie bankiera leżało maksymalne przedłużenie jej życia.

Francja u schyłku panowania Ludwika XVI znalazła się w katastrofalnej sytuacji finansowej. Ratunkiem dla finansów miały stać się m.in. kolejne emisje rent dożywotnich. Renty nabywane były początkowo przez osoby starsze, zabezpieczające sobie w ten sposób ostatnie lata życia. Ale popyt w tej grupie nabywców dość szybko został zaspokojony, pilna potrzeba ściągnięcia gotówki pchnęła szefa królewskich finansów, Neckera, do wykonania kroku bardzo ryzykownego, tj. wyemitowania rent dożywotnich ze stałym (niezależnym od wieku nabywcy) oprocentowaniem, 10 % w skali roku. Wielkość tego oprocentowania odpowiadała przeciętnej wieku nabywcy, 50 lat, i prognozowanej długości życia – 60 lat. Największą część owych rent kupiły genewskie banki, które zastosowały w systemie rentowym nowość. Zastąpiły mianowicie jedną osobę („głowę”) – grupą kilkudziesięciu. Umowa wprowadzająca jedną osobę obarczona jest ogromnym ryzykiem: przedwczesna (i przypadkowa) śmierć oznacza automatyczne zaprzestanie zwrotu pożyczki. W przypadku wyboru całej grupy śmierć jednego jej członka uszczupla kwotę do zwrotu tylko o proporcjonalną część. Gdy grupa liczy 30 osób, śmierć jednej z nich zmniejsza kwotę do zwrotu tylko o 1/30 całej pożyczonej sumy. W ramach pożyczki udzielonej w styczniu 1782 królowi Francji została ustalona lista „trzydziestu pań genewskich [*trente demoiselles genevoises*]”, na których „głowy” formalnie spływać miały renty dożywotnie ze spłacanej przez Francję pożyczki. Od tego momentu los ogromnej kwoty spocząć miał na delikatnych barkach wybranych w Genewie dziewczynynek.

Było ich, przypomnę, trzydzieści; najstarsza (Jeanne-Louise Marcet) liczyła niespełna 9 lat, najmłodsza (Anne-Perrette Rigaud) nie miała jeszcze roku. Elisabeth-Pauline de Chapeaurouge plasowała się w połowie tej grupy: miała w momencie użyczenia bankierom swej „głowy” prawie 4 lata (urodziła się 20 IV 1878). Oprócz Elisabeth-Pauline na liście znalazła się jej starsza o dwa lata siostra, Anne-Suzanne<sup>20</sup>. Wybór „głów” zlecono fachowcom, którzy musieli wskazać osoby o prognozowanej długowieczności. Głos decydujący mieli tu zatem genewscy lekarze i demografowie. W wyborze brano pod uwagę pochodzenie, długość życia przodków, podatność na choroby, tryb życia rodziny. „Głowy” genewskie miały dwa mocne atuty: mieszkaly w jednym miejscu (co ułatwiało kontrolowanie ich stylu życia) i korzystały z rozwiniętej profilaktyki zdrowotnej (istotną rolę odgrywała nowość: szczepienia przeciw ospie). Analiza demograficzna pokazywała, iż średnia długość życia jest uzależniona od płci. Na dłuższe życie większą szansę miały w Genewie

<sup>20</sup> Listę tych trzydziestu pań znaleźć można w: Piuż, Mottu-Weber, *op. cit.*, s. 606. Anne-Suzanne zmarła w wieku 21 lat.



dziewczynki. Wybór „trzydziestu nieśmiertelnych” musiał uwzględnić także to, iż znaczną umieralność notowało się w tym mieście (i w całej zachodniej Europie) wśród najmłodszych dzieci. Z dużą zatem ostrożnością typowano na listę dziewczynki najmłodsze, najbardziej narażone na groźne choroby wieku dziecięcego. System rent dożywotnych zakładał okresowe kontrole ujętych w umowie „głów”. Wybrane „głowy” kontrolowane były zarówno przez stronę francuską, jak i przez bankierów. Dziewczeta mogły w Genewie liczyć na różną pomoc, przede wszystkim na regularne badania lekarskie i na bezpłatne leki. Sceptycznie odnoszono się do projektów macierzyńskich, bo wiązały się one z ryzykiem przedwczesnej śmierci matki. Bardzo niewiele wiadomo, jak wszystkie te systemowe założenia zrealizowane były w genewskiej praktyce. Warto jednak zauważyć, iż wybór znakomitej większości dziewcząt („głów”) okazał się nadspodziewanie trafny. Elisabeth-Pauline de Chapeaurouge zmarła w sędziwym wieku, mając 84 lata. Ta długowieczność musiała być pochodną wzorowego prowadzenia się. Czuwali nad nią bankierzy, a *de facto* – czuwało całe miasto, bo przecież pożyczka dla Francji składała się z rent, które bankierzy rozprzedawali na rynku wtórnym. Zysk banku przekładał się na zysk nabywców. Ale by o nim myśleć, należało otoczyć troskliwą opieką każdą z trzydziestu genewskich dziewcząt. „Trzydzieści nieśmiertelnych” utworzyło prawdziwą śmietankę, elitę fizyczną i moralną miasta.

„Trzydzieści nieśmiertelnych panien” to do pewnego stopnia antyteza genewskich „pięknych dziewcząt”. Pierwsze otaczano troską, te drugie narażone były nie tylko na marginalizację, ale też – na przedwczesną śmierć. Pierwsze miały znakomitą opiekę medyczną, drugie musiały stawiać czoła chorobom wenerycznym, były także stale narażone na agresję nieobliczalnych klientów. Pierwsze żyły długo i wygodnie, drugie kończyły swe życie przedwcześnie, nierzadko śmiercią samobójczą<sup>21</sup>. Oprócz różnic są jednak również podobieństwa, a wśród nich to najistotniejsze – podporządkowanie mężczyznom. Teza o instrumentalnym wykorzystywaniu kobiet w genewskich domach uciech nie wymaga, jak sądzę, uzasadnienia. Instrumentalność traktowania widać też w podejściu do „trzydziestu nieśmiertelnych”. Warto zwrócić uwagę na techniczny termin, który opisuje mechanizm rent dożywotnych. Chodzi mi o „głowy”. W pożyczce, którą Francji udzielali genewscy bankierzy (bez wyjątku mężczyźni), potrzebne były kobiecie „głowy”, cenne było młode dziewczęce „życie”. Te zapisywane w umowach „głowy” doskonale odzwierciedlają przedmiotowe podejście, „rozkawałkowanie” żywej osoby na części i zabranie z niej tylko tego, co dać może korzyść mężczyznom. Żadna z „trzydziestu nieśmiertelnych” nie dostawała finansowej gratyfikacji z tytułu pożyczki<sup>22</sup>. Nie odbierała renty, ta bowiem przypisana była tylko formalnie do jej „głowy”. „Trzydzieści nieśmiertelnych panien” służyło mężczyznom swymi „głowami”. „Piękne dziewczyny” dawały klientom inne partie siebie.

<sup>21</sup> Samobójczą śmiercią zakończyła życie jedna z najbardziej znanych genewskich prostytutek, Anne S. (znanej też jako Anne Scherff; 1865?-1888). Kobieta wyskoczyła z okna (według innych źródeł: rzuciła się z dachu) „zamkniętego domu [une maison close]”.

<sup>22</sup> Cramer (op. cit., s. 116) zwraca uwagę na dyskryminacyjną praktykę stosowaną w tym zakresie. Jeśli bowiem „głów” dostarczali chłopcy, dostawali oni niewielkie wynagrodzenie za unikanie ryzykownych zajęć (np. zaciągania się do służby wojskowej za granicą).

„Piękne dziewczyny” i „nieśmiertelne panny” spajał w początkach XIX w. jeszcze jeden czynnik. Obie grupy formowane były przez procesy modernizacyjne. Enklawa domów uciech powstała z myślą o lepszej kontroli tej dziedziny miejskich usług, która jest zarówno bardzo zyskowna, jak i wysoce niebezpieczna. Nadzór sanitarny nad prostytutką prowadził do jej gettoizacji. Przednowoczesne formy nierządu cechuje rozproszenie. Modernizacja tej sfery szła w parze w Genewie z postęпами w rozwoju komunikacji. Powstanie dworca kolejowego Cornavin przeniosło dzielnicę uciech w jego sąsiedztwo, bo tam zapotrzebowanie na usługi seksualne okazywało się największe. Nowoczesność panien „nieśmiertelnych” to pochodna metod selekcji. Ta opierała się na zdobyczach nauk, przede wszystkim – medycyny, demografii i statystyki. Przełomowe znaczenie dla systemu rent dożywniczych miały prace dotyczące prawdopodobnej długości życia. W Genewie w sukurs badaniom demograficznym przyszło upowszechnienie szczepień przeciwko ospie.

Nowoczesna pożyczka udzielona Ludwikowi XVI zakończyła się wszakże dla Genewy prawdziwą katastrofą. Po detronizacji króla rewolucyjne władze Francji doprowadziły do rewaloryzacji pożyczkowych zobowiązań. W praktyce oznaczało to zastąpienie wypłaty rent w monetach kruszcowych wypłatami w pieniądzu papierowym, tracącym gwałtownie na wartości. Duża część z ogromnej kwoty przepadła, bo w 1797 r. władze republikańskiej Francji anulowały dwie trzecie królewskich długów. Młode genewskie „głowy” stały się odtąd dla banków kompletnie bezużyteczne. Symbolizowały ruinę mniejszych i większych inwestorów.

Z biografii Elisabeth-Pauline de Chapeaurouge znana jest dziś w najogólniejszym zarysie tylko jedna część, lata 1782–1797, na które przypadała wypłata renty. Kim była ta kobieta, gdy w marcu 1830 spotkał ją młodziutki Krasieński? Najpierw wypadałoby zapytać, gdzie Krasieński poznał panią Chapeaurouge, tj. gdzie odbył się pierwszy z trzech bali, o którym syn doniósł ojcu w liście z 15 III 1830. Rodzina Chapeaurouge od XVI w. odgrywała ważną rolę w życiu politycznym miasta<sup>23</sup>, wydała kilku pierwszych syndyków. Jej własnością był np. imponujący dom przy Rue des Granges, 264; dziś po licznych przebudowach ma on adres: Rue des Granges, 9, i mieści m.in. biura parafialne pobliskiego kościoła St Germain. W XIX-wiecznych dziejach Genewy przewijają się jeszcze dwa obiekty, które były określane jako „*maison(s) Chapeaurouge*”. Oba znajdowały się w dzielnicy Les Rues Basses. Spośród trzech wymienionych budynków najokazalszy był ten przy Rue des Granges, 264. I ten właśnie obstawiałbym jako miejsce, gdzie w marcu 1830 roku Krasieński bawił się po raz pierwszy. Trzy bale, sądzę, odbyły się w domach stojących przy tej samej ulicy: u pani Chapeaurouge (Rue des Granges, 264), u pani Kunkler (Rue des Granges, 240) i u pani Favre (Rue des Granges, 245). Krasieński wszędzie miał bardzo blisko. Mieszkał, przypomnę, tam gdzie pani Kunkler. Czy wiedział cokolwiek o przeszłości pani Chapeaurouge? Czy poznał historię rent dożywniczych, na których rzecz gospodyni udzieliła w dzieciństwie swej „głowy”? Zachowane listy milczą na ten temat. Solidarnie z nimi milczą źródła, które pozwoliłyby jakoś dopełnić biografię pani Chapeaurouge, wyjść poza okres „rentowy”. Jakie były jej losy po fatalnym wygaszeniu bankierskiej umowy? Przeżyła 84 lata,

<sup>23</sup> Honoruje tę rodzinę m.in. nazwa Chemin Chapeaurouge, nadana ulicy położonej w podgenewskiej miejscowości Chêne-Bougeries.

nie miała dzieci. Czy faktycznie pozostawało to w związku z trafnym prognozowaniem jej „nieśmiertelności”? Czy pani Chapeaurouge po finansowym krachu zmieniła znacząco styl życia, zaczęła korzystać z przyjemności, które wcześniej były jej odjęte? Zmarła we Francji – kiedy i dlaczego opuściła Genewę?

Wracam do podstawowego pytania: kim była owa kobieta w marcu 1830? Wszelkie wątpliwości w tej kwestii rozstrzygałbym na jej korzyść. Pigoń postąpił inaczej. Zamiast przy nazwisku pani Chapeaurouge położyć w przypisie: „bliżej nie znana”, pofolgował fantazji. Przeniósł bohaterkę z wykwintnej Rue des Granges na podejrzaną Rue des Belles Filles. Naruszył jej dobre imię. Posunięcia edytora nie usprawiedliwia to, że w Genewie z połowy XX w. Rue Belles Filles nazywała się już inaczej, podobnie – przecznica Cul-de-sac du Vieux-Bordel<sup>24</sup>. Czerwień z nazwiska skojarzyła się badaczowi z „dzielnicą czerwonych latarni”. W przypisie to skojarzenie, niestety, ofiarował on rodzimej polonistyce<sup>25</sup>.

Krąg znajomych młodego poety obejmował w Genewie mieszkańców najbogatszej części miasta<sup>26</sup>. Przyjeżdżając nad Lemana w listopadzie 1829, Krasieński miał ze sobą listy polecające go ludziom z najwyższych kregów politycznych i finansowych. I tej elicie pozostał wierny również wtedy, gdy po powrocie z Włoch zatrzymał się w pensjonacie przy Place du Molard. Upodlenie młodych dziewcząt zobaczył na własne oczy chyba tylko raz, gdy podczas wycieczki ze swym znajomym odwiedził oberżę pod Ferney<sup>27</sup>. Musiało to być przeżycie bardzo bolesne, bo znalazło odbicie także w *Nie-Boskiej komedii*.

#### Abstract

WOJCIECH TOMASIK Kazimierz Wielki University, Bydgoszcz  
ORCID: 0000-0001-8015-4445

#### LOST HONOUR OF MADAME CHAPEAUROUGE, OR HOW ERRORS IN EDITOR'S COMMENTARIES ARE MADE AND WHAT THEY MAY LEAD TO

A letter to his father, dated March 15<sup>th</sup>, 1830, and sent from Genève, mentions three balls in which young Zygmunt Krasieński took part. Footnote commentary by Stanisław Pigoń, the correspondence's editor, indicates that "Chapeaurouge" from the letter is "probably a society nickname of a Genève woman," thus suggesting the woman's connection with a Genève red-light district. However, the letter does not use a nickname, but a real name: the hostess of the house mentioned by Krasieński was a greatly meritorious figure, one of so-called "Thirty Maidens of Genève," who towards the end of the 18<sup>th</sup> century served to conduct a huge financial operation. The operation consisted in granting a loan to the French king by the Genève bankers, the repayment of which was to have been in the form of life pensions tailored to young and healthy girls. Mrs. Chapeaurouge was selected one of the girls to whom

<sup>24</sup> Rue des Belles Filles to dziś Rue Étienne-Dumont, a Cul-de-sac du Vieux-Bordel to Rue Maurice. „Piękne dziewczyny” przetrwały w nazwie restauracji. „Rue des Belles Filles” (Rue Étienne-Dumont, 3), i na etykietach win z genewskich piwnic.

<sup>25</sup> Pigoń pracował nad edycją od początku 1961 r. do lata 1962 (zob. M. Danilewicz, S. Pigoń, *Dialog korespondencyjny (1958–1968)*. Do druku przygot., wstęp, koment. Cz. Kłak. Rzeszów 1996, s. 194, 271). Był skazany na polskie biblioteki.

<sup>26</sup> Będzie można o tym przeczytać we wspomnianym rozdziale *Okno z widokiem na „góry śniegowe” z książki Jezioro Genewskie*.

<sup>27</sup> Zob. Z. Krasieński, list do H. Reeve'a, z 11 XII 1831. W: *Listy do Henryka Reeve'a*, t. 1, s. 635–638.

the life pension was to have been paid. The French Revolution cancelled the transaction, and in effect brought the Genève banks heavy loss. When young Krasieński met Mrs. Chapeaurouge, she belonged to the city's elite. Her house was found at Rue des Granges, one of the most elegant street in Genève, in the surrounding neighbourhood of the place where Krasieński lived.

IWONA WIŚNIEWSKA Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa

## PISMA ELIZY ORZESZKOWEJ – PRÓBY KRYTYCZNE

Wbrew obiegowym opiniom Eliza Orzeszkowa nie należy do twórców zapomnianych, przynajmniej – nie przez edytorów i wydawców. Od śmierci pisarki (1910 rok) do dziś pojawiły się trzy zbiorowe wydania jej dorobku – z ambicjami zaprezentowania całości lub przynajmniej większości tego, co powstało pod jej piórem<sup>1</sup>.

Prawie rok po odejściu autorki *Nad Niemnem* oficyna Gebethnera i Wolffa, w porozumieniu z właścicielami praw autorskich do jej utworów, postanowiła opublikować *Pisma Orzeszkowej*<sup>2</sup>. Edycję planowano jako „wydanie zbiorowe zupełne” (tak brzmi podtytuł serii). W roku 1912 ukazało się pierwszych 6 tomów (tom 1 otwierał wstęp Aurelego Drogoszewskiego, krytyka i dobrego, choć głównie korespondencyjnego, znajomego pisarki<sup>3</sup>; jemu też powierzono układ całości i inne decyzje edytorskie), a do r. 1914 – kolejnych 12. Wybuch pierwszej wojny przerwał prace nad dalszymi pięcioma tomami (woluminy od 19 do 23 nigdy się nie ukazały). W latach dwudziestych XX w. edycję niespodziewanie dopełniono o tomy 24 (1927) i 25 (1928)<sup>4</sup>.

W roku 1935 przypadała 25 rocznica śmierci pisarki. W tym czasie Towarzystwo imienia Elizy Orzeszkowej postanowiło zainicjować poważne przedsięwzięcie: pierwszą krytyczną edycję jej dzieł. Patronat nad nią objęła Polska Akademia Literatury, wydawcą została ponownie oficyna Gebethnera i Wolffa, a przygotowaniem tomów zajęli się przedstawiciele dwóch pokoleń: urodzony w roku powstania styczniowego Aureli Drogoszewski i trzy razy odeń młodszy Ludwik Brunon Świdorski (ur. 1913), grodnianin z pochodzenia, świeżo upieczony magister wydziału huma-

<sup>1</sup> Nie liczymy tu pomniejszych (kilku- lub kilkunastotomowych) popularnych wyborów twórczości, których w ostatnich 100 latach było sporo.

<sup>2</sup> Spadkobiercami praw autorskich do utworów Orzeszkowej (zarówno wydanych, jak i pozostających w rękopisach) byli jej najbliżsi grodzieńscy przyjaciele, Maria i Maksymilian Obrębscy (zob. I. Wiśniewska, *Kalendarium życia i twórczości Elizy Orzeszkowej*. T. 2: 1897–1910. Warszawa 2014, hasło nr 4206). Obrębscy zmarli bezdzietnie w czasie pierwszej wojny światowej.

<sup>3</sup> A. Drogoszewski prowadził z Orzeszkową obszerną i ciekawą korespondencję w latach 1902–1907 (zob. E. Orzeszkowa, *Listy zebrane*. T. 4. Do druku przygot. i koment. opatrzył E. Jankowski. Wrocław 1958, s. 101–213). Jak przyznał w jednym ze swoich prywatnych listów, osobiście spotkał pisarkę tylko raz (i to przelotnie), wiosną 1909 w Warszawie (zob. A. Drogoszewski, list do E. Grodzieńskiej, z 28 VI 1938; autograf w Archiwum Elizy Orzeszkowej Instytutu Badań Literackich PAN (dalej stosujemy skrót AEO), sygn. 1085, k. 31).

<sup>4</sup> Zawartość poszczególnych tomów *Pism* podaje bibliografia Orzeszkowej z *Nowego Korbuta* (t. 17, vol. 2): H. Gacowa, *Eliza Orzeszkowa*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1999, poz. 470, s. 83.

nistycznego Uniwersytetu Warszawskiego, asystent profesora Juliana Krzyżanowskiego w Katedrze Historii Literatury Polskiej UW, sekretarz Towarzystwa imienia Elizy Orzeszkowej, przyszły wydawca korespondencji autorki *Meira Ezołowicza* i opiekun zbiorów rękopiśmiennych zgromadzonych w Towarzystwie<sup>5</sup>. W opracowaniu kilku tomów tej edycji brał udział także docent Katedry Historii Literatury Polskiej UW, Stanisław Adamczewski (1883–1952), który jednakże, z nieznanых powodów, nie figuruje na stronach redakcyjnych. Prospekt subskrypcyjny zapowiadał 30 woluminów (a więc wybór). W roku 1937 ukazało się 10 pierwszych tomów *Pism*. W tomie 1 zamieszczono artykuł *Eliza Orzeszkowa* pióra Jarosława Iwaszkiewicza. W roku 1938 opublikowano tomy 11–20, a w r. 1939 tomy 21–24<sup>6</sup>. Dalsze prace przerwała druga wojna światowa. Świderski zginął w Auschwitz w 1941 r., dwa lata później w okupowanej Warszawie zmarł Drogoszewski.

Można śmiało postawić tezę, iż kontynuacją przedwojennego przedsięwzięcia pod patronatem PAL były 52 tomy *Pism zebranych*, które są najpełniejszą dotąd edycją dorobku Orzeszkowej. Ukazywały się w latach 1947–1953, najpierw w Spółdzielni Wydawniczej „Wiedza”, a potem w oficynie „Książka i Wiedza”, pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego<sup>7</sup>. Opieka Krzyżanowskiego nad edycją była raczej ogólna: dotyczyła całościowych decyzji i niektórych ważnych, konkretnych rozstrzygnięć. Większość tomów opracował edytorsko młody wówczas adept dyscypliny, a późniejszy wybitny znawca twórczości Orzeszkowej – Edmund Jankowski (z pomocą zastępy redaktorów wydawniczych), ale z niewiadomych przyczyn o jego roli w tym potężnym przedsięwzięciu rzadko się mówi i pisze.

<sup>5</sup> Biogram Ludwika Brunona Świderskiego – zob. *Polski słownik biograficzny*. T. 51. Warszawa–Kraków 2016–2017. Serdeczne koleżeńskie wspomnienie (z wyszczególnieniem prac młodego uczonego) poświęcił Świderskiemu tuż po zakończeniu wojny A. Sieczkowski (*Ludwik Brunon Świderski*. „Pamiętnik Literacki” 1946, z. 3/4), który o jego warsztacie pracy pisze następująco: „Świderski powiększa jeszcze te zbiory [tj. zbiory autografów Orzeszkowej zgromadzone przez Towarzystwo imienia pisarki – I. W.], nawiązując kontakt z różnymi osobami, które mogą mu udzielić ustnych informacji; jeżdży w tym celu do szeregu miast, najczęściej do Grodna i Wilna. Nominalnie pod kierunkiem prof. Ujejskiego i przy współudziale sędziwego prof. A. Drogoszewskiego, w istocie zaś rzeczy własną głównie pracą – przygotowuje komentowany, pomysłowo ułożony zbiór listów Orzeszkowej oraz pełną edycję jej pism [tu omyłka, edycja była wyborem – I. W.]. Gabinet młodego polonisty zamienia się niemal w muzeum wielkiej pisarki. Autografy, portrety, pierwodruki, własne artykuły [...] [...] posegregowane teczki, pokatalogowane notatki, wyraźnym charakterem gesto zapisane i opatrzone dokładnymi tytułami zeszyty, arkusze i karteluski [...]” (*ibidem*, s. 395). Warto podkreślić, że Świderski zaczął pracować nad edycją *Pism* mając zaledwie 23 lata! Równocześnie przygotował trzy tomy *Listów* Orzeszkowej, które ukazały się w latach 1937–1938; opublikował też kilkadziesiąt artykułów prasowych poświęconych głównie życiu i twórczości autorki *Nad Niemnem*.

<sup>6</sup> Zawartość poszczególnych tomów zob. *Nowy Korbut* (t. 17, vol. 2), poz. 473. W *Pismach* Drogoszewski i Świderski zrezygnowali z prawie połowy dorobku Orzeszkowej. Pominęli (nie licząc fragmentów poetyckich, dramatu, krytyki literackiej, publicystyki, epistolografii i przekładów) następujące utwory: *Z życia realisty* (1868); *Na prowincji* (1869); *Syn stolarza* (1868); *Pan Graba* (1869); *Cnotliwi* (1869); *Pamiętnik Wacławy* (1870); *Pajęczyna* (1870); *Wesoła teoria i smutna praktyka* (1872); *Na dzień sumienia* (1872); *Rodzina Brochwiczów* (1873); *Eli Makower* (1874); *Pompalińscy* (1875); *Maria* (1876); *Zygmunt Ławicz i jego koledzy* (1882); *Ardelion* (1882); *Z pożogi* (1885–1886); *Czczel potęgi* (1889); *Chwile* (1901); *I pieśń niech zapłacze* (1904); *Z myśli wieczornych*; fragmenty powieściowe zachowane w rękopisach (np. *Beata*) i sporo innych drobniejszych rzeczy.

<sup>7</sup> Zawartość poszczególnych tomów zob. *Nowy Korbut* (t. 17, vol. 2), poz. 478.

Czy wymienione tu edycje odpowiadają – przynajmniej częściowo – temu, co obecnie w tekstologii określamy terminem (niesłyszanie trudnym do zdefiniowania) „wydanie krytyczne”? Nie sposób w krótkim artykule omówić wszystkich trzech edycji. Skupimy się więc, nie bez powodu, na *Pismach* Orzeszkowej z lat 1937–1939. Warto sprawdzić, jak zostały „zrobione”, dziś bowiem znamy jej twórczość przede wszystkim z tego wydania, przedrukowanego w całości (i prawie bez zmian) w powojennych *Pismach zebranych*.

Jak Drogoszewski i Świdorski rozumieli edytorstwo naukowe? Drogoszewski miał za sobą jedno zbiorowe wydanie dzieł pisarki, a więc sporo edytorskiego doświadczenia. Świdorski był w tej materii nowicjuszem, ale człowiekiem niewiarygodnie wprost pracowitym, a przy tym zapalonym miłośnikiem twórczości Orzeszkowej i pracy archiwalnej.

Nie wiadomo dokładnie, kto pierwszy wyszedł z inicjatywą wydania *Pism*. Dużą rolę odegrało tu – jak już wspomniano – Towarzystwo imienia Elizy Orzeszkowej. Jednak wolno przypuszczać, że dla oficyny Gebethner i Wolff było to przedsięwzięcie czysto komercyjne. Firma ta wypuściła właśnie na rynek *Pisma* Bolesława Prusa w 26 tomach – także pod patronatem Polskiej Akademii Literatury, a pod redakcją Ignacego Chrzanowskiego i Zygmunta Szweykowskiego (Warszawa 1934–1936) – które się doskonale sprzedawały<sup>8</sup>. Można sądzić, iż propozycja opracowania dzieł kolejnego klasyka odpowiadała rzutkim wydawcom. Jedna z recenzentek *Pism* Orzeszkowej stwierdzała w 1938 r. wprost: najpierw firma Gebethner i Wolff zrobiła eksperyment w postaci zbiorowego wydania Prusa, które rozeszło się tak szybko, że zabrakło kompletów, zostały pojedyncze utwory. Podjęto się więc edycji dzieł Orzeszkowej<sup>9</sup>. Słowo wstępne, sygnowane przez Polską Akademię Literatury, czyli patrona obu edycji, prezentuje sprawę podobnie, choć w oświetleniu nie komercyjnym, ale ideowym. Akademia informuje w pierwszym tomie *Pism* Prusa, że inicjatywa wydawania serii klasyków polskich wynika z braku w bibliotekach utworów najlepszych naszych prozaików drugiej połowy XIX w. i że problemowi temu postarała się zaradzić firma Gebethner i Wolff, realizując przedsięwzięcie pod patronatem PAL, która deklaruje: „Przyjeliśmy ten zaszczytny protektorat najchętniej, w jasnym zrozumieniu, że ci prawdziwie nieśmiertelni pisarze już za życia ziemskiego stanowili akademię literatury polskiej [...]”<sup>10</sup>. Tak więc Orzeszkowa była drugim po Prusie twórcą, którego zdecydowano uhonorować serią dzieł zebranych – współfinan-

<sup>8</sup> Uderzająca jest analogia między tymi inicjatywami wydawniczymi. *Pisma* Prusa i *Pisma* Orzeszkowej ukazały się w latach trzydziestych u Gebethnera i Wolffa. Po zakończeniu drugiej wojny postanowiono opublikować jednocześnie zbiorowe edycje utworów obojga autorów. „*Pisma* pod redakcją Zygmunta Szweykowskiego (1948–1952) w 29 tomach stanowiły zasadniczo powtórzenie edycji przedwojennej z tą różnicą, iż uzupełniono ją o trzy tomy” – pisze B. Obsulewicz-Niewińska (*Wstęp do „Pism wszystkich”*. W: B. Prus, *Pisma wszystkie: Humoreski, nowele, opowiadania*. T. 1: 1864–1874. Red. T. Żabski. Oprac. T. Żabski, E. Lubczyńska-Jeziorna, H. Kubiczka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz. Wstęp T. Żabski. Warszawa-Lublin 2014, s. 6). Tak więc przedrukowane przedwojenne wydania Gebethnerowskie Prusa i Orzeszkowej posłużyły kilku powojennym pokoleniom.

<sup>9</sup> Zob. I. Pannenkowa, *Renesans Orzeszkowej. Pisma Elizy Orzeszkowej pod redakcją Drogoszewskiego i Świdorskiego. Nakład Gebethnera i Wolffa*. „Polonia” (Katowice) 1938, nr 4920.

<sup>10</sup> *Pisma Bolesława Prusa*. Red. I. Chrzanowski, Z. Szweykowski. T. 1. Warszawa 1935, s. 5.

sowaną przez Skarb Państwa. Edycją *Pism* opiekował się reprezentujący Dział Wydawniczy firmy Gebethner i Wolff redaktor Adam Bułakowski (1895–1939), który współpracował ze Świderskim i Drogoszewskim<sup>11</sup>.

Nieco głębiej za kulisy pracy nad *Pismami* pozwalają zajrzeć zachowane w Archiwum Elizy Orzeszkowej Instytutu Badań Literackich PAN w Warszawie materiały. Korespondencja Świderskiego i Drogoszewskiego z lat 1936–1939 (AEO, sygn. 1085) wskazuje, że próbowali oni pracować nad tomami solidarnie, ale inne materiały świadczą, iż większość obowiązków spadła na barki młodego uczonego<sup>12</sup>. Przepisane teksty dostarczała edytorom wynajęta przez firmę Gebethner i Wolff maszynistka. Drogoszewski z wieloma decyzjami Świderskiego, zwłaszcza jeśli chodzi o modernizację, nie zgadzał się i korygował młodego edytora, ale mimo wszystko chwalił go jako „cudownego współpracownika”. Świderski zaś miał z Drogoszewskim sporo kłopotów: ten spóźniał się z oddawaniem kolejnych tomów, a potem korekt do drukarni (na co redaktorzy z wydawnictwa bardzo narzekali), nie zwracał też na czas wypożyczonych przez Świderskiego z różnych bibliotek roczników czasopism, książek i rękopisów. Przez trzy lata (1936–1939) Świderski był wprost uwiązany przez pracę nad *Pismami*, wydawcy nie zgodzili się nawet na planowany przezeń kilkumiesięczny pobyt za granicą, gdyż obawiali się, że edycja „polegnie”.

Korespondencja między Drogoszewskim a Świderskim pozwala także zrekonstruować w pewnej mierze ich warsztat edytorski. Obaj panowie prowadzili (przy wsparciu osób pomagających doraźnie) szeroko zakrojone poszukiwania bibliograficzne. Nie dotyczyły one tylko śladów przedruków poszczególnych utworów, ale także ustalenia korpusu twórczego Orzeszkowej. Przystępując do wydania jej dzieł edytorzy nie wiedzieli, ile tak naprawdę Orzeszkowa napisała, nie byli pewni, czy znają wszystkie jej powieści i nowele (nie mówiąc o kolejnych wydaniach czy przedrukach w periodykach, które w minimalnym zakresie uwzględniała pobieżna i niewolna od omyłek bibliografia Gabriela Korbuta). Działania edytorskie przy braku pełnej bibliografii autora to bardzo ryzykowne przedsięwzięcie. Obaj zdawali sobie z tego sprawę i była to zapewne jedna z przyczyn decyzji o opracowaniu wyboru, a nie edycji całościowej. Świderski próbuje to nieco pokrętnie uzasadnić w pierwotnej wersji wstępu do *Pism*<sup>13</sup>:

Pierwsze wydanie *Pism* Orzeszkowej w niepodległej Polsce zrywa świadomie i zdecydowanie z konwencjonalnym traktowaniem jej twórczości. Odrzuca ponętą z innych względów myśl wydania Orzeszkowej całej [...]. Trzeba przede wszystkim przełamać niesłuszną niechęć do wielkiej pisarki, niechęć powstałą wskutek nieznamośności jej najdoskonalszych rzeczy. Najpierw społeczeństwo musi się przekonać do tej wielkiej twórczości, musi w niej zasmakować – a wtedy samo zażąda Orzeszkowej całej, bo poznawszy i wchłonawszy Orzeszkową istotną, będzie chciało poznać tę drogę, którą ona weszła na szczyty. [k. 7–8]

Nie sposób nie odnieść wrażenia, że fragment ten (który ostatecznie nie znalazł

<sup>11</sup> Zob. listy firmy Gebethner i Wolff do L. B. Świderskiego, z lat 1937–1938 (AEO, sygn. 1091).

<sup>12</sup> Zob. m.in. maszynopisy utworów Orzeszkowej z własnoręcznymi poprawkami i dopiskami Świderskiego (AEO, sygn. 1170) oraz maszynopisy wstępów i not bibliograficznych do większości tomów *Pism* – także z uwagami, dopiskami i poprawkami korektowymi Świderskiego (AEO, sygn. 1171).

<sup>13</sup> L. B. Świderski, *Pisma Orzeszkowej*. AEO, sygn. 1149 (I–II).



się w druku) to „dorobione” tłumaczenie – podjętej na jakiejś innej podstawie – decyzji. Wpływ na nią mogły mieć także względy techniczne. Firma Gebethner i Wolff ograniczyła edycję do określonej liczby arkuszy, która zamykała się właśnie w około 30 tomach; całość dorobku pisarki musiałaby obejmować ich niemal dwa razy tyle. To – dla wydawcy mającego nadzieję na zysk – było zbyt wielkie ryzyko.

Świderski wydobywał z bibliotek, archiwów i zbiorów prywatnych autografy utworów Orzeszkowej. Obaj z Drogoszewskim przeglądali je, porównywali z edycjami i na tej podstawie nanosili poprawki na maszynopisowe transkrypcje. Świderski przygotowywał noty bibliograficzne do kolejnych tomów, przysyłał je do akceptacji i ewentualnych poprawek Drogoszewskiemu. Obowiązkiem tego pierwszego było też dostarczanie kompletów czasopism z wydaniem utworów pisarki (co wymagało częstych wyjazdów np. do Krakowa czy do Wilna). Obaj edytorzy wspólnie ustalali układ i kolejność tomów. Obaj robili korektę dostarczanego z drukarni składu. Czasem miewali rozbieżne zdania: czy trzymać się „bliżej” autografu, czy też raczej wersji drukowanych. Przygotowując utwór *W zimowy wieczór*, Drogoszewski informuje Świderskiego, że w pewnych miejscach pozostawił tekst drukowany, wbrew rękopisowi (list z 7 III 1938). Innym razem powiadamia go:

Skończyłem właśnie *Australczyka*. Znaczej części (końcowej) w autografie brak, ale w środku żadnych luk nie ma. Zgadzam się z tym, że niejedno trzeba zostawić tak jak jest w tekście drukowanym, mimo to w wielu wypadkach zbliżyłem się bardziej do autografu niż Pan projektował [...]. [list z 9 XI 1938, Warszawa]

Większość uwag Drogoszewskiego wskazuje, że nie wahał się on kompilować różnych przekazów, aby dotrzeć do tekstu „autentycznego”.

Koncepcja układu *Pism* miała być początkowo inna niż ostatecznie przyjęta. Informuje o tym kolejny z zarzuconych wariantów wstępu *Od Redakcji*<sup>14</sup>. Projekt – już przemyślany i domknięty – zmieniono zapewne w trakcie pracy (nie wiadomo jednak, na jakim etapie i za czyją sprawą). Pierwotnie planowano 27 tomów (nie 30 – jak w wersji ostatecznej). Świderski (autor wstępu) nazywa to wydanie pełniejszym niż dotychczasowe edycje obrazem twórczości Orzeszkowej „wskutek bardziej racjonalnego wyboru utworów” (s. 1). Deklaruje pominięcie publicystyki i dzieł dramatycznych, wyjaśnia następnie, z czego zrezygnowano i dlaczego ograniczono zakres wczesnej beletrystyki (odpadły *Pan Graba*, *Pamiętnik Wacławy*, *Eli Makower*, *Sylwek Cmentarnik*), niektóre z utworów, jak *Pamiętnik Wacławy*, pominięto ze względu na rozmiar (*Pamiętnik* zająłby 4 tomy i zabrałby tym samym miejsce innym, lepszym utworom – argumentuje Świderski). Redaktorzy chcieli wszakże dać publiczności kilka od dawna nie wznawianych dzieł z wczesnego okresu, jak np. *Rodzina Brochwiczów*, *Zygmunt Ławicz i jego koledzy* (których w rezultacie w *Pismach* nie uwzględniono) czy *Pierwotni*. Z okresu najpóźniejszego miały odpaść: *Czcziciel potęgi*, *Argonauci* i *Ad astra* (te dwie ostatnie powieści weszły jednak do *Pism*). Wstęp proponuje układ chronologiczny w przeciwieństwie do poprzedniego wydania utworów Orzeszkowej z lat 1912–1914, skomponowanego tematycznie. Do serii plano-

<sup>14</sup> Maszynopisy wstępu i not bibliograficznych do *Pism Orzeszkowej*. AEO, sygn. 1171. Co ciekawe, ten wariant wstępu jest korektową wersją maszynopisu, przygotowaną do składu. Musiał zostać wycofany w ostatnim momencie.

wano włączyć dwa fragmenty prozatorskie (dzisiaj kompletnie zapomniane, bo nigdy nie wznawiane): *Wspomnienia z powiatu pińskiego* i *Angina pectoris* (ostatecznie się w *Pismach* nie znalazły). Redaktorzy postanowili zrezygnować z wydawania utworów zachowanych tylko w rękopisach (np. *Ardeliona* – bo jest on niedokończony i nadaje się raczej do celów naukowo-badawczych)<sup>15</sup>.

Metoda pracy z przekazami i towarzyszące im podstawy teoretyczne zostały jedynie szkieletowo zarysowane we wstępie redakcyjnym do tomu 1 *Pism*. Czytamy tu, że edycja ma ambicje „dania po raz pierwszy Orzeszkowej a u t e n t y c z n e j”<sup>16</sup> – co ma oznaczać tekst wolny nie tylko od „wycinanek” cenzury, ale przede wszystkim oczyszczony z ingerencji „beziemiennych poprawiaczy” (redaktorów czasopism, korektorów, wydawców), którzy w kolejnych edycjach nie tylko zmieniali formy językowe, słowa i szyk wyrazów, ale niejednokrotnie wyrzucali całe zdania, a nawet akapity. *Pisma* powstawały pod hasłem „odgrzebania” Orzeszkowej spod drugiej – redakcyjnej – cenzury (czy też „prywatnej cenzury polskiej” – jak nazwał to zjawisko Konrad Górski<sup>17</sup>), której istnienie pisarka sama zdiagnozowała na wczesnym etapie twórczości. Drogoszewski i Świdorski zapowiadają „gruntowne odtworzenie autorskiego tekstu” m.in. poprzez przywracanie (na podstawie autografów) niektórych „dziwolągów gramatycznych”, regionalizmów i form osobniczych z języka Orzeszkowej. Zdają sobie sprawę, że nie zawsze zachował się rękopis, w tych wypadkach deklarują (z zabawną dziś szczerością), że będą odtwarzać „przypuszczalne brzmienie pierwotne”, ale tylko wtedy, gdy wyczują „lwi pazur” poprawiaczy. Na tym kończy się w zasadzie informacja o specyfice pracy edytorskiej nad *Pismami*. Można ją dokładniej poznać na podstawie innych źródeł. Metodologię Drogoszewskiego i Świdorskiego pozwalają zrozumieć w pewnym stopniu noty bibliograficzne dołą-

<sup>15</sup> Zapowiadany w zarzuconym wstępie *Od Redakcji* układ tomów przedstawiał się następująco: 1 – *Wspomnienia z powiatu pińskiego, Początek powieści, W klatce*; 2 – *Na prowincji*; 3 – *Marta*; 4 – *Rodzina Brochwiczów*; 5 – *Rodzina Brochwiczów*; 6 – *Meir Ezołowicz*; 7 – *Meir Ezołowicz*; 8 – *Z różnych sfer*; 9 – *Z różnych sfer*; 10 – *Z różnych sfer*; 11 – *Zygmunt Ławicz*; 12 – *Pierwotni*; 13 – *Stare obrazki*; 14 – *Mirtala*; 15 – *Niziny, W zimowy wieczór, Tadeusz*; 16 – *Dziurdziowie*; 17 – *Nad Niemnem*; 18 – *Nad Niemnem*; 19 – *Cham*; 20 – *Jędza, Bene nati*; 21 – *Dwa bieguny*; 22 – *Melancholicy*; 23 – *Melancholicy*; 24 – *Australczyk*; 25 – *Pieśń przerwana, Anastazja*; 26 – *Gloria victis*; 27 – *Gloria victis* (AEO, sygn. 1171, s. 2). Spośród wymienionych tytułów do ostatecznej wersji *Pism* nie weszły: *Wspomnienia z powiatu pińskiego, Na prowincji, Rodzina Brochwiczów, Zygmunt Ławicz i jego koledzy, Stare obrazki*. Dodano natomiast: *Obrazek z lat głodowych, Argonautów, Ad astra* oraz zbiory opowiadań *Panna Antonina, Iskry, Przędze*.

<sup>16</sup> *Od Redakcji*. W: E. Orzeszkowa, *Pisma*. Red. A. Drogoszewski, L. B. Świdorski. T. 1: *Pierwsze utwory*. Warszawa 1937, s. 19.

<sup>17</sup> Zob. K. Górski. *Zbirowe wydanie pism Orzeszkowej*. „Słowo” (Wilno) 1937, nr 85. Górski konstatuje tu, że nasi pozytywistyczni pisarze ucierpieli bardziej niż twórcy innych epok od owej podwójnej cenzury: urzędowej rosyjskiej oraz polskiej, stosowanej przez wydawców, redaktorów czasopism „i wreszcie korektorów językowych, sprawujących swą władzę w firmach wydawniczych i redakcjach”. Jako przykład Górski przytacza fragment listu M. Ilnickiej do S. Krzemińskiego (który robił korektę jednej z powieści Kraszewskiego). Redaktorka „Bluszczu” radzi, by Krzemiński usuwał ile się da słów brzydkich – jak ona sama robi zawsze. Górski stawia tezę: „tekst dzieł literackich drugiej połowy XIX wieku bardzo często nie odpowiada intencjom twórczym autorów lub, innymi słowy, nie znamy tych pisarzy w rzeczywistej ich postaci”. Dodaje jednak zaraz: „Nie ludźmy się zresztą, że uda nam się dotrzeć do tego nieskażonego narzuconymi poprawkami czystego tekstu”.

czone do poszczególnych tomów, a także komentarze obu edytorów zawarte w publikowanych w prasie artykułach.

W polemice Drogoszewskiego z recenzją pierwszej partii *Pism Orzeszkowej* pióra Leona Piwińskiego pojawia się (podobnie jak we wstępie *Od Redakcji*) termin „t e k s t a u t e n t y c z n y”<sup>18</sup>. Piwiński najwięcej uwagi poświęcił metodzie ustalania tekstu, i metodę tę skrytykował, dowodząc, że redaktorzy wyszli z błędnych założeń, przywracając za autografami i pierwodrukami wyraźne błędy językowe i niezręczności stylowe. Radzi trzymać się „przyjętej dziś ogólnej zasady edytorskiej, że obowiązuje ostatni tekst wydany za życia autora i z jego wiedzą”. „Nie, pójdziemy raczej ścieżką utworowaną przez prof. Szweykowskiego” – odpowiada na zarzut Drogoszewski, nawiązując do sposobu pracy edytora Gebethnerowskiego wydania *Pism Prusa*. Ujawnia tym samym wzorzec, który można dziś określić jako zasadę wprowadzania form autorskich do tekstów wydań późniejszych<sup>19</sup>. Następnie pyta:

Jaki tekst jest autentyczny? Czy pierwotny, czy po latach zmieniony? Ad[am] Czartoryski napisał w końcu w. XVIII *Barda polskiego*. Po latach zmienił i wydrukował. Dziś drukują oba teksty jako dwa odrębne utwory. Lecz za autentyczny uważamy pierwszy, rękopis wieczny...

– i podkreśla, że przy edycji *Mirtali* wybrali ze Świderskim pierwszą wersję powieści, choć Orzeszkowa przy kolejnym wydaniu zmieniła tekst. Na purystyczno-poprawnościowe zarzuty Piwińskiego odpowiada Drogoszewski pytaniem: „Czy należy podawać tekst autentyczny, będący własnością autora, zachowujący wszelkie właściwości indywidualnego i regionalnego języka i stylu? Czy też należy poszukiwać tekstu tzw. poprawnego?” Najwyraźniej pojmuje edytorstwo jako docieranie do przekazu, który był najbliższy intencji autorskiej. Niestety, nie tłumaczy dokładniej sposobów konstruowania tego a u t e n t y c z n e g o przekazu. Przekonanie Drogoszewskiego wynika z założenia, że Orzeszkowa nigdy nie przeprowadzała korekty własnych utworów (co nie jest do końca prawdą), które potem poprawiali wydawcy i redaktorzy, „dumni ze swych starań, pewni, że chronią autorkę (jak autorów w ogóle) przed kompromitacją”. Z postawy tej wyniknęło – jak twierdzi Drogoszewski – jedynie utrwalanie poczucia indywidualności korektorów.

Wyobrażenie o technice pracy edytorskiej i świadomości tekstologicznej Świderskiego daje nota bibliograficzna do *Meira Ezołowicza* (opublikowanego w tomach 4 i 5 *Pism* (Warszawa 1937)) oraz artykuł *Jak spreparowano „Meira Ezołowicza”* – będący pokłosiem pracy nad edycją tej powieści<sup>20</sup>. Świderski porównał autograf *Meira* (zachowany w Bibliotece Ordynacji Krasińskich, dziś zaginiony) z innymi wydaniem i skonstatował:

znany dotychczas tekst *Meira* nie jest tekstem autentycznym, gdyż przed wydrukowaniem w „Kłosach” powieść ta została w swoisty sposób spreparowana: wycinano w niej całe ustępy mogące nie podobać

<sup>18</sup> Recenzję L. Piwińskiego opublikowało „Życie Literackie” (1938, nr 1), polemikę zaś A. Drogoszewskiego, *Kilka uwag o wydaniu zbiorowym „Pism” E. Orzeszkowej* – „Tygodnik Ilustrowany” (1938, nr 21).

<sup>19</sup> W pierwszym tomie *Pism Orzeszkowej* (s. 24) znajduje się nota z podziękowaniami – m.in. dla Z. Szweykowskiego: za „ochotne dzielenie się doświadczeniem nabytym przy rekonstrukcji tekstów Prusa”.

<sup>20</sup> L. B. Świdorski, *Jak spreparowano „Meira Ezołowicza”*. „Prosto z Mostu” 1937, nr 19.

się tym, których [Orzeszkowa] opisywała. [...] Pierwszym autentycznym wydaniem jest edycja niniejsza, oparta na autografie. Odbiega od niego jedynie w podziale powieści na dwa tomy – koniecznym tu ze względów technicznych – którego nie zna rękopis<sup>21</sup>.

Wedle Świdarskiego ów rękopis (brulionowy – ze skreśleniami) stanowił „ostateczną redakcję powieści”. Edytor jest świadom, że pierwodruk w Lewentalowskich „Kłosach” nie opierał się bezpośrednio na zachowanym autografie, lecz na (niezachowanej) kopii. Mimo to uznaje arbitralnie ów brulion za czystopis (zapewne dlatego, że służył za podstawę wykonania kopii). Wiadomo wszakże skądinąd, że Orzeszkowa czytywała kopie i często wprowadzała spore zmiany w tekście otrzymanym od przepisywacza. Być może, w pierwodruku znalazło się coś, co dodała w kopii, a czego brak w autografie-brulionie. Świadomość edytorska Świdarskiego jednak nie bardzo rozróżnia status tych dwóch rękopisów. Skoro autograf z Biblioteki Krasińskich był brulionem – jak można twierdzić, że oparte na nim wydanie jest pierwszym autentycznym? Przyjąwszy ten przekaz za źródło edycji, Świdarski spreparował *Meira* po raz drugi po Lewentalu (który z obawy przed antysemitką wymową dzieła postanowił „wykorzystać ołówek redakcyjny” i usunąć z utworu najbardziej drażliwe miejsca). Preparowanie to – zamierzone, związane z wiarą w „tekst autentyczny” – polega na „montowaniu” czegoś, co nigdy nie istniało, na wprowadzaniu do pierwodruku (opartym na czystopisowej kopii) pominiętych fragmentów z autografu-brulionu. Tekst zostaje zmodernizowany wedle założeń reformy ortograficznej z 1936 r., przy czym – jak wcześniej wspomniano – zachowuje się pewne właściwości języka pisarki, które niekoniecznie się z ową normą zgadzają.

Analiza not do poszczególnych tomów *Pism* potwierdza, że dla Drogoszewskiego i Świdarskiego głównym punktem odniesienia był autograf, tam zaś, gdzie go brakło – pierwodruk. Od zasady *editio princeps* odchodzą oni, gdy w pierwodruku znajdzie się zbyt dużo błędów zecerskich lub gdy np. późniejsze wydanie książkowe charakteryzuje się jakąś edytorską zaletą (choćby przywróceniem fragmentów skreślonych przez cenzurę, jak w przypadku jednego z tomów *Z różnych sfer*). Jest sporo sytuacji, w których autorzy z naukową dumą deklarują kompilację dwóch przekazów, jakby „zlepek” dwóch podstaw. Tak więc np. opowiadanie *Stracony* oparto na pierwszym wydaniu książkowym, jednak niektóre formy przywrócono za wydaniem prasowym, uznając je za bliższe intencji autorki; tekst *Widm* edytorzy ustalili biorąc pod uwagę pierwodruk prasowy i edycję wileńską, nie wyjaśniają jednak, co zaczerpnięto z którego wydania. Bardzo ciekawym przypadkiem są *Pierwotni* (tom 9 *Pism*). Edytorzy informują, że pierwsze wydanie utworu w „Tygodniku Mód i Powieści” zostało mocno „wystrzyżone” przez redaktora Kaszewskiego, który usunął zdania mogące razić uczucia religijne. W publikacji książkowej z 1884 r. Orzeszkowa wymogła na Lewentalu przywrócenie wszystkiego, co wykreślono w „Tygodniku”. Edytorzy wymieniają owe fragmenty, a to dowodzi, że kolacjonowali pierwodruk i wydanie książkowe. Zasadniczo przyjmują za podstawę edycję Lewentalowską z 1884 r., ale przywracają wiele form językowych za pierwodrukiem, a także – za tymże pierwodrukiem – fragmenty opuszczone w wydaniu książkowym

<sup>21</sup> L. B. Świdarski, nota bibliograficzna w: Orzeszkowa, *Pisma*, t. 4: *Meir Ezofowicz* (1937), s. 199.

z powodu niedbalej korekty. Kolejnym frapującym *exemplum* obróbki edytorskiej jest *Panna Antonina* (t. 11 *Pism*), opracowana jednocześnie na podstawie pierwodruku i autografu, który podczas kolacjonowania okazał się brulionem. Edytorzy postanowili więc skompilować dwa przekazy. *A...b...c...* (tom 14 *Pism*) jest kontaminacją autografu-brulionu, będącego podstawą kopii, która z kolei posłużyła do przygotowania, niedokończonego, pierwodruku w „Świcie”, oraz nieco innej wersji tegoż opowiadania – czyli właściwego pierwodruku w „Gazecie Warszawskiej”. Edytorzy nie ujawniają wszakże, co czerpią z której wersji. Powieść *Nad Niemnem* (tomy 15–17 *Pism*) została opracowana na podstawie autografu-brulionu. Edytorzy informują w nocie, że odtworzyli autentyczny tekst utworu, zniekształcony przez korektora „Tygodnika Ilustrowanego” (w tym wypadku był to Wincenty Korotyński we własnej osobie): „jedno z arcydzieł literatury polskiej odzyskało – w najdrobniejszych szczegółach – swój kształt autentyczny”. Drogoszewski i Świdorski nic jednak nie wspominają o kopii, która była podstawą pierwodruku prasowego, ani o tym, co cenzura usunęła w wydaniu książkowym.

Przy kolacjonowaniu przekazów edytorzy *Pism* nie ograniczali się do wydań za życia Orzeszkowej (co stoi w sprzeczności z ówczesną normą, uznającą za wiarygodne te teksty, nad którymi autor mógł mieć kontrole), przy porównywaniu brali pod uwagę także edycje późniejsze. Po zakończeniu kolacjonowania „przywracają” – jak piszą – tekst autografu lub pierwodruku, „poszarpany” przez późniejszych „poprawiaczy”. Niejasne natomiast – w jakim stopniu dokonują przywrócenia owego „autentycznego” tekstu. W notach pojawia się nągminnie tajemnicza informacja: „tekst został poprawiony za pierwodrukiem” – co może oznaczać równie dobrze wprowadzenie kilku, jak i kilkuset poprawek. W *Pismach* nie ma tzw. aparatu, do którego przyzwyczaiły nas współczesne wydania krytyczne (opracowujący *Pisma* także używają wobec swego przedsięwzięcia określenia „edycja krytyczna”, operują jednak wyraźnie innym wyobrażeniem krytyczności), czyli wykazu odmian, zestawienia koniektur i emendacji<sup>22</sup>, nie ma też żadnych informacji dotyczących modernizacji pisowni oraz interpunkcji – poza ogólną zasadą, że dostosowuje się pisownię do „postanowień Komitetu Ortograficznego z czerwca 1936”. Edytorzy nie wspominają, czy mieli jakieś źródła pozwalające ustalić, co w wydaniu książkowym pochodziło od samowolnych „poprawiaczy”, a co było decyzją pisarki. Poziom kompilacji dokonanej w *Pismach* sprawdzić mogłaby wyłącznie mozolna dekonstrukcja, czyli ponowne porównanie wszystkich przekazów i wypunktowanie, co z którego zacerpnęli edytorzy, tworząc właściwie nowy tekst. W wielu sytuacjach nie byłoby to jednak możliwe, gdyż autografy zostały zniszczone w czasie wojny.

Drogoszewski i Świdorski postanowili w przypadku niektórych utworów zreali-

<sup>22</sup> Drogoszewski i Świdorski uważali, że rozbudowany aparat krytyczny w edycji *Pism* to niepotrzebny naddatek. W nocie poświęconej *Mirtali* deklarują, że ciekawe byłoby „wykazanie ewolucji”, która przebywają umysły autorskie (aluzja do zmian, jakich dokonała Orzeszkowa w drugim wydaniu *Mirtali*, i do jej wypowiedzi uzasadniających te zmiany zawartych w listach prywatnych), jednak wymagałoby to „zestawienia obu tekstów”, a to „przecież gra niewarta świeczki!” – podkreślają. „Pozostawałoby inne jeszcze wyjście: podanie wykazu skreśleń i – bardzo nielicznych – poprawek, ale na to znowu brak miejsca nie dozwala” (*Pisma*, t. 10 (1937), s. 235). Być może, oficyna Gebethner i Wolff postawiła jakieś twarde warunki, jeśli chodzi o objętość tomów. Wola wydawcy często ogranicza koncepcje filologa.

zować niezrealizowane zamiary konstrukcyjne Orzeszkowej – jak chociażby pomysły włączenia *Widm* do tomu 3 cyklu opowiadań *Z różnych sfer*. Kompozycja kilku woluminów *Pism* może wydawać się przypadkowa, ale stanowi wynik prostej kalkulacji finansowej. Tak jest np. z tomem 22, zawierającym *Pieśń przerwana* i *Jędzę*. Edytorzy wyjaśniają szczerze, że sama *Pieśń przerwana* była zbyt „szczupła”, „by mogła tworzyć osobny tomik niniejszej edycji”<sup>23</sup>. A ponieważ nie chciano pominąć *Pieśni* ze względu na jej wartość artystyczną, więc połączono ją ze starszą o cztery i pół roku *Jędzą*, zaburzając układ chronologiczny. Wielu recenzujących *Pisma* miało kłopot z doszukaniem się sensownego klucza w wyborze i kompozycji serii. Do tego grona zaliczała się Maria Dąbrowska, która pyta w swym felietonie: dlaczego – skoro wydano prozę debiutancką jak np. *Obrazek z lat głodowych* lub *Ostatnią miłość* – zrezygnowano z utworów dużo lepszych artystycznie, takich jak *Mago Wielki*, *Czciiciel potęgi*, *Eli Makower* bądź *Rodzina Brochwiczów*<sup>24</sup>. Braki kompozycyjne serii wypunktował znakomicie Stefan Kołaczkowski. Opowiedział się przeciw wydaniu kompletnemu: „różnych Cnotliwych, Panów Grabów czy Pompałińskich możemy sobie darować” – pisze i proponuje rozpoczęcie całej edycji od *Pamiętnika Waławy*. Twierdzi, że przyjęty układ wydaje się dowodem pewnego niezdecydowania oraz niedoceny dzieł pisarki. Poważną lukę stanowi, jego zdaniem, brak *Rodziny Brochwiczów* (kapitałnego obrazu rozkładu rodzin ziemiańskich w latach siedemdziesiątych XIX w.) oraz *Elego Makowera* (ze względu na krytyczne koncepcje fundamentów kultury nowoczesnej, która rozpoczęła się od powszechnego dostępu do edukacji, pozwalającej wiele zdobywać, ale nie uczącej stawania się dobrym człowiekiem). Na pominięcie *Sylwka Cmentarnika* wpłynęło zapewne nieporozumienie co do pojmowania tzw. myśli postępowej u Orzeszkowej, a jest to jeden z utworów, który umożliwia zorientowanie się w różnicach między humanitaryzmem XVIII-wiecznym a humanitaryzmem pisarki. Brakuje Kołaczkowskiemu *Marii* – która pozwoliłaby lepiej zrozumieć bezpośrednie skłonności autorki do postawy wyrzeczenia się, uosobione potem w postaci Seweryny<sup>25</sup>. Z intencjami kompozycyjnymi edytorów utożsamiał się natomiast Eugeniusz Januszkiewicz. Odpowiadając na pytanie, dlaczego wydanie prezentuje słabe utwory debiutanckie, a pomija masę dobrych, pisze:

Selekcja pism do wydania Gebethnerowskiego odbywała się [...] przez dwa sity. Z początku musiał nastąpić podział na grupy według problematyki. Następnie w obrębie tych grup wybierano rzeczy najlepsze pod względem artystycznym. W ten sposób odpadły wprawdzie rzeczy niejednokrotnie lepsze, a znalazły miejsce utwory słabsze, ale otrzymaliśmy za to zbiór pism reprezentatywnych dla całości problematyki Orzeszkowej i dający z zakresu każdego problemu rzeczy najlepsze<sup>26</sup>.

Edytorską ambicją *Pism* było zaprezentowanie tekstu „autentycznego”, najbliższego autorskiej intencji, której poszukiwano w autografach i pierwodrukach. Nowoczesna wówczas metoda kolacjonowania zachęciła w jakiś sposób edytorów do tworzenia kompilacji, montowania nieuchwytnych splotów tekstowych. Razi

<sup>23</sup> Nota bibliograficzna. W: Orzeszkowa, *Pisma*, t. 22 (1939), s. 243.

<sup>24</sup> M. Dąbrowska, „*Pisma*” Orzeszkowej. „Wiadomości Literackie” 1937, nr 20.

<sup>25</sup> S. Kołaczkowski, *Nowe zbiorowe wydanie pism Orzeszkowej*. „Nowa Książka” 1938, z. 5.

<sup>26</sup> E. Januszkiewicz, *Całość problemów pani Elizy*. „Polonia” (Katowice) 1937, nr 4525.

niewiele zaufanie Drogoszewskiego i Świderskiego do autografów. Wszystkie, które opisują i które przyjmują za podstawę, to autografy-bruliony. Uznanie takiego przekazu za najbliższy intencjom autorskim jest nadużyciem. Nie na brulionach bowiem opierały się pierwodruki, ale na czystopisach oraz czystopisowych kopiach – a te niemal wszystkie zaginęły w redakcjach.

Dlaczego warto poświęcić koncepcji Drogoszewskiego i Świderskiego trochę uwagi? Odpowiedź jest prosta: ponieważ znamy Orzeszkową w tej właśnie wersji i w standardzie edytorskim z początku XX wieku. Edycja została – jak już wspomniano – w całości (i prawie bez zmian) włączona do wydanych tuż po drugiej wojnie 52 tomów *Pism zebranych* pod redakcją Krzyżanowskiego (jest to po dzień dzień tekstowy punkt odniesienia dla wszystkich „poważnych” czytelników Orzeszkowej). Krzyżanowski i jego współpracownicy nie ukrywają tego faktu – informacja znajduje się w notach edytorskich do poszczególnych tomów. A jednak nie jest to wiedza powszechna, na ogół uznaje się *Pisma zebrane* za twórczość osobną. Dlaczego Krzyżanowski zdecydował się na przedruk wydania z lat 1937–1939 z dobrodziejstwem inwentarza? Tuż po wojnie standardy edytorskie zastosowane przez Drogoszewskiego i Świderskiego nadal uchodziły za nowoczesne. Warunki w zniszczonym kraju nie pozwalały na taki wysiłek naukowy, na jaki mogli sobie pozwolić Drogoszewski i Świderski pod opieką Gebethnera i Wolffa. Potraktowano więc *Pisma zebrane* jako dokończenie niedopełnionej edycji przedwojennej. We wstępie Krzyżanowski daje przegląd dotychczasowych wydań zbiorowych Orzeszkowej, aby umiejscowić na ich tle swoją edycję. Wspomina o wydaniu Lewentalowskim (1884–1889), Wawelbergowskim (1899), o opracowanym przez Drogoszewskiego wydaniu rozpoczętym w r. 1912 (które nazywa „nieudałym przedsięwzięciem”). *Pisma z lat 1937–1939* określa jako „wydarzenie niecodzienne”:

Po raz mianowicie pierwszy spróbowano tutaj zamiast niechlujnego przedruku, powtarzającego narastające latami błędy i przekreślenia tekstu, dać wydanie staranne, popularne wprawdzie, lecz zarazem naukowe, oparte na tekstach sprawdzonych, odtwarzających intencje autorskie. [...] Podobnego opracowania nie miał przed r. 1937 żaden z klasyków naszej prozy powieściowej, wydania bowiem zbiorowe Sienkiewicza, Reymonta, Żeromskiego i in. sporządzało się byle jak, w myśl zasady „byle handel szedł”<sup>27</sup>.

Krzyżanowski ocenił wysoko zaangażowanie i koncepcje Świderskiego (którego wymienia jako jedyne go autora edycji, pomijając zupełnie – z niewiadomych powodów – Drogoszewskiego). Widzi równocześnie w pracy Świderskiego kilka „niedomagań”. Zarzuca mu np., że jego posłowania nie zawsze operowały wystarczającym materiałem bibliograficznym. Zarzut to zdumiewający wobec faktu, że Krzyżanowski i Jankowski – który był edytorskim wykonawcą *Pism zebranych* – nie wyszli ani na krok poza osiągnięcia Świderskiego, jeśli idzie o badanie czy przywoływanie źródeł, a najlepsze noty edytorskie w *Pismach zebranych* to te przedrukowane z *Pism*. Kolejny zarzut Krzyżanowskiego dotyczy wprowadzania zbyt daleko idących poprawek tekstowych: Świderski umiejętnie docierał do przekazów, ale nie zawsze

<sup>27</sup> J. Krzyżanowski, O „Pismach” Elizy Orzeszkowej. W: E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1. Wstęp M. Żmigrodzka, J. Krzyżanowski. Warszawa 1953, s. LI.

udawało mu się wybrać trafnie; czasem wybierał z pośpiesznego autografu-brulionu pisarki wersję niezrozumiałą językowo, ewidentnie zawierającą błąd, w pierwodruku już usunięty. Skopiowanie całego wydania *Pism* uzasadnia Krzyżanowski następująco:

wydanie Świderskiego przyniosło pisma Orzeszkowej w ujęciu tak dobrym, że teksty ich można było przenieść do wydania obecnego z nieznacznymi zmianami i podobnie wyzyskać jego posłowania, zaznaczając w nich jednak różnice, wywołane przez niszczenie źródeł, które jemu jeszcze były dostępne<sup>28</sup>.

Można przyjąć, że Krzyżanowski zaakceptował bez zastrzeżeń kompilacyjną metodę Świderskiego i Drogoszewskiego. Natomiast sygnalizowane tu poprawki – jak dowodzi skolacjonowanie kilku utworów z obu wydań – ograniczył do naprawdę minimalnych ingerencji. Pozostałe (nie przedrukowane za *Pismami*) tomy *Pism zebranych* zostały przygotowane na podstawie najróżniejszych publikacji: począwszy od prasowych pierwodruków, poprzez Lewentalowskie „Tanie Zbiorowe Wydanie Pism”, pojedyncze edycje książkowe, aż do nielubianej przez Krzyżanowskiego edycji rozpoczętej przez Drogoszewskiego tuż przed pierwszą wojną światową. Krzyżanowski deklaruje, że jego seria ma charakter popularnonaukowy – z naciskiem na „autentyczność” i „poprawność” tekstów, którą rozumiał tak, jak rozumie ją opracowujący przedwojenne *Pisma*. Na koniec nieco przewrotnie skonstatować wypada, że *Pisma zebrane* Orzeszkowej w 52 tomach nie są tym, za co je ma większość korzystających: w połowie są przedrukami, a autorem opracowania jest nie Julian Krzyżanowski, ale: Ludwik Brunon Świdorski, Aureli Drogoszewski i Edmund Jankowski (z zespołem redaktorów Spółdzielni „Książka i Wiedza”).

W taki oto sposób Orzeszkowa istnieje dziś „tekstowo” w naszej świadomości. Trudno zestawić ową tradycję szukania przekazu „autentycznego”, budowania nowych twórczości ze starej materii czy wiary w jedną wersję doskonałą – z tym, czego doświadczamy współcześnie: natłokiem nowych teorii edytorskich i ciągłymi zmianami definicji tekstu. Krytyka genetyczna powoli, ale chyba skutecznie oduczyla edytorów „lepiania” doskonałych wersji, zakładając, że wszystkie przekazy są równie ważne w dochodzeniu do ostatecznej czystopisowej postaci. Najnowsze (i najmodniejsze w dyskursach anglosaskich, a ostatnio także wśród polskich badaczy) teorie porzuciły zainteresowanie intencją autora (który się wyraźnie „rozmył”) i uznały, że nie ma ostatecznej postaci tekstu, bo jest on zmienny, „płynny” (istnieje w wielu wersjach, które tworzy niekoniecznie sam autor, ale właśnie owi postponowani przez Drogoszewskiego i Świdorskiego redaktorzy, wydawcy, korektorzy i cenzorzy). Co więcej, każdy przekaz danego utworu (za życia autora i po jego śmierci) jest równie istotny społecznie i kulturowo<sup>29</sup>. Gdy do pojęcia tekstu wprowadzono dynamikę zmian – kłopotem stało się przygotowanie takiej edycji, która uczyniłaby ową płynność widoczną dla odbiorcy. Jak jednak czytać wiele wersji naraz? – pyta John Bryant, propagator terminu „płynny tekst” i związanej z nim

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. LIII.

<sup>29</sup> Zob. J. McGann, *Social Values and Poetic Acts: The Historical Judgement of Literary Work*. Cambridge 1988. Na polski przetłumaczono szkice J. McGanna poświęcone edytorstwu w erze cyfrowej: *Nova Republica Litteraria. Pamięć i nauka w wieku cyfryzacji*. Przeł. P. Bem, Ł. Cybulski, O. Mastela, J. Prussak. Warszawa 2016.



teorii<sup>30</sup>. Zmienia się cel przygotowywania edycji: kładzie się nacisk na badanie kulturowych przyczyn zróżnicowania materii tekstowej jednego utworu. Nie wystarczy wyświetlanie wariantów, Bryant żąda od edycji, by zawsze była gotowa na przyjęcie kolejnego przekazu i by opowiadała historię jego odbioru. Nowe teorie nie lubią tradycyjnego edytorstwa (choć własnego modelu jeszcze w praktyce nie wypracowały), gdyż wymykają mu się wydania o autorstwie niepotwierdzonym (czyli właściwie większość przekazów). Można powiedzieć, że bohaterem edytorstwa klasycznego był autor i jego pomysły, a nowego – ma być tekst i jego dzieje, badanie, jak i dlaczego się zmieniał, a także lekturowe potyczki odbiorców.

Przedstawiony tu krótki rekonesans przeprowadzono w związku z rozpoczynającym się właśnie nowym projektem edycji dzieł zebranych Orzeszkowej<sup>31</sup> i pytaniem: jak w obliczu owej koncepcyjnej „płynności” poradzić sobie z ogromem materiału i towarzyszącą mu wciąż żywą tradycją edytorską? Pytanie na razie pozostawiamy otwarte i liczymy, że odpowiedź pojawi się w miarę rozwoju prac projektowych.

---

#### Abstract

IWONA WIŚNIEWSKA Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences,  
Warsaw

ORCID: 0000-0001-7230-7552

#### ELIZA ORZESZKOWA'S WRITINGS—ATTEMPTS AT CRITICAL EDITIONS

The paper is trying to reconstruct, as based on printed and archive documents, the textological awareness and the editors' method applied to Orzeszkowa's collected works, namely *Pisma (Writings)* from the years 1937–1939 prepared by Aureli Drogoszewski and Ludwik Brunon Świdorski, and *Pisma zebrane (Collected Writings)* published between 1947 and 1953, prepared by Julian Krzyżanowski and Edmund Jankowski, the latter of which until now is a basis of our knowledge in the writer's creativity. Considerations focus on the terms used by the editors: "critical edition," "authentic source," "editorial censorship." The aim of the research is a planned confrontation of the first half of the 20<sup>th</sup> century editorial ideas with the latest textological and editorial conceptions (concentrating not on the author's intention but on the text history and changeability) for the needs of a new edition of Orzeszkowa's collected writings that started this year.

---

<sup>30</sup> J. Bryant, *Witness and Access. The Uses of the Fluid Text*. „Textual Cultures” t. 2 (2007), nr 1 (Spring). Artykuł ten najlepiej chyba ze wszystkich prac Bryanta streszcza jego teorię tekstologiczną i związane z nią problemy edytorskie.

<sup>31</sup> Chodzi o pięcioletni (2020–2025) grant Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki nr 0012/NPRH8/H11/87/2019 realizowany w Instytucie Badań Literackich PAN. W ramach projektu przewidziano wydanie kilku tomów powieści Orzeszkowej jako początek dzieł zebranych – w klasycznej formie papierowej oraz w nowoczesnej edycji cyfrowej.



DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ Uniwersytet Łódzki

## REFLEKSJE HISTORYKA LITERATURY WOBEC ZAWIESZONEJ EDYCJI KRYTYCZNEJ „PISM WSZYSTKICH” BOLESŁAWA PRUSA

Naród, który przestaje dbać o zachowanie swojej tradycji, narażony jest na utratę pamięci i tożsamości. Ta sentencjonalna myśl, reprodukowana i konfigurowana po wielekroć przez historyków, filozofów kultury, nawet polityków, oddaje obawy i niepokoje przed rozmyciem rodzimej tradycji. Panteon tej tradycji tworzy – obok innych świadectw – literatura. Do powinności historyków literatury należy dbałość o pielęgnowanie i popularyzowanie dziedzictwa kulturowego, a jednym z przejawów tej kultywacji jest edytowanie dzieł zasługujących na rewaloryzacje, dzieł utrwalających przeszłość w jej niewygasłej żywotności, zachowującej wartości nieprzemijające, konstytuujące to, co dla narodu ważne, niekiedy instruktywne, to, co stanowi skarbiec pamiętek. Tak postępują Niemcy, Francuzi, Brytyjczycy *etc.*; przygotowywane z pietyzmem edycje zbiorowe nie tylko literatów pierwszorzędnych, ale i twórców drugiego planu to potężna dzisiaj i stale doposażana biblioteka tradycji kulturowej tych nacji, ich prestiż i poczucie narodowych wspólnot. To zabezpieczanie pamięci i ocalanie jej dla potomnych. Szczególną rolę w tym ciągu wydań odgrywiają te, które określa się mianem „*editio maior*”, odnawiane jako reedycje lub kolejne opracowania zastanego materiału wedle aktualnych zasad, norm i typografii. Są one wzbogacane o merytoryczne wstępy, uwzględniają najnowszy stan badań, receptę dzieł autora, metodologie, odnotowują zazwyczaj pełną bibliografię oraz stosują nowoczesny aparat przypisowy. Takie publikacje stanowią fundament dla prac analityczno-interpretacyjnych; badacz nie powinien sięgać po wydania pomniejsze, jak wybory, edycje pozbawione eksplikacji, *etc.*, toteż troska o ich edytorską stronę jest niezbędna, konieczna.

Kiedy w roku 2014 pod patronatem Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki, ukazał się inicjalny tom *Pism wszystkich* Bolesława Prusa, obejmujący *Humoreski, nowele, opowiadania*, wydawało się, że realizacja tego ambitnego projektu, angażującego i integrującego pochodzących z różnych ośrodków naukowych wybitnych znawców, obdarzonych intuicją edytorską i mających za sobą także praktykę, oraz ich uczniów, młodych miłośników pisarstwa autora *Lalki*, zostanie doprowadzona do końca – wszak dotychczas nie posiadamy przecież pełnej edycji krytycznej dorobku twórczego Prusa, a połowiczne wydania są albo pozbawione aparatu krytycznego, albo jest on dziś już anachroniczny, o niedostateczności objaśnień i uzgodnień nie wspominając. Na półkach

bibliotecznych zalegają wprawdzie edycje przeznaczone głównie dla młodzieży, ale zarówno poziom dołączonych opracowań (jeśli w ogóle takie są), jak ich strona graficzna czy rodzaj papieru pozostawiają wiele do życzenia, a zważywszy na oczekiwania współczesnego młodego odbiorcy literatury – mało kogo do lektury zachęcają. Nowa edycja, jak wnosić wypadało nie tylko z przedmowy Beaty Obsulewicz, kierowniczkii grantu, ale przede wszystkim z profesjonalnego wykonania, była próbą sił i umiejętności edytorskich nowo powołanego zespołu badawczego i wyzwaniami skłaniającym do eksploracji nie znanych dotąd źródeł. Rekonesans czy choćby tylko reasumpcja archiwaliów to w przypadku rekonstruowania tekstu w aspekcie okoliczności jego powstania, jak i procesu tworzenia zabieg bezcenny. Wspomnieć należy również – *suum cuique* – o wysiłkach recenzentów, ich wnikliwej, uważnej lekturze i komentarzach, dzięki czemu ostateczny efekt prac mógł osiągnąć poziom więcej niż satysfakcjonujący.

Niestety, po publikacji tomu 35 (z planowanych finalnie około 70) inicjatywa została zawieszona, wprawiając w konsternację środowisko polonistów.

We wstępie do *Pism wszystkich* Beata Obsulewicz, odwołując się do opinii Polskiej Akademii Literatury z okresu międzywojennego, która rekomendowała potrzebę wydania całości dzieła Prusa, potrzebę wynikającą nie tylko z celu pragmatycznego, ale i z obowiązku wobec twórców szczególnie dla polskiej kultury znaczących, motywuje pomysł edycji koniecznością przeciwdziałania „zagrożeniom dla humanistyki w życiu społecznym i [...] degradowaniu tych tradycyjnych wartości, które dotychczas podtrzymywały naszą kulturę i tożsamość”<sup>1</sup>, diagnozuje ponadto – widząc w tym jedno z niebezpieczeństw – kondycję współczesnego czytelnictwa jako groźny stan *passé* i uzasadnia klarownie misję inicjatywy:

Pora najwyższa, by z myślą o przyszłości zapobiegać zagrożeniom i zarazem zadbać o stworzenie trwałej, a zarazem kompletnej bazy dostępności do wszystkich tekstów jednego z naszych najznakomitszych autorów<sup>2</sup>.

Obsulewicz nakreśla dzieje edycji dzieła Prusa podejmowanych w latach 1881–1904, jeszcze za życia pisarza, oraz późniejszych, na wydaniach zespołu Zygmunta Szweykowskiego skończywszy, wskazując wyraźnie na ich ułamkowy, połowiczny, niepełny zakres oraz fakt, że „żadne z dotychczasowych wydań nie było *par excellence* krytyczne”<sup>3</sup>. Autorka wstępu definiuje ponadto, czym jest „edycja krytyczna” we współczesnym rozumieniu, z uwzględnieniem założeń tekstologicznych, m.in. z zachowaniem zgodności tekstu z intencją autora, przy immanentnym uznaniu, że „wola autora” to dziś kontrowersyjne pojęcie, ze śledzeniem w rekonstrukcji wariantywnej procesu powstawania dzieła.

<sup>1</sup> B. K. Obsulewicz, *Wstęp do „Pism wszystkich”*. W: B. Prus, *Pisma wszystkie: Humoreski, nowele, opowiadania*. T. 1: 1864–1874. Red., wstęp T. Żabski. Oprac. T. Żabski, E. Lubczyńska-Jeziorna, H. Kubicka, A. Kuniczuk-Trzciniowicz. Warszawa–Lublin 2014, s. 5 (przedruk, z niewielkimi zmianami: *O edycji krytycznej „Pism wszystkich” Bolesława Prusa słów kilka*. „Wiek XIX” 2015).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 6.

Przyglądając się kolejnym tomom *Pism wszystkich*, które ukazały się dotąd, można stwierdzić, że zamysł podziału na serie z zastosowaniem dwu kryteriów: gatunkowego i chronologicznego (A: *Humoreski, nowele, opowiadania*; B: *Powieści*; C: *Kartki z podróży*; D: *Publicystyka filozoficzno-społeczna i literacka*; E: *Kroniki*; F: *Korespondencja*, G: *Notatki twórcze*), jest przejrzysty i porządkujący, co więcej, pozwala na wyeksponowanie zasadniczych typów pisarstwa Prusa, a także sprzyja osadzeniu jego twórczości w kontekstach biograficznym i historyczno-społecznym. Takie spostrzeżenie można uczynić, ponieważ zespół Obsulewicz – jakby przecuwając niebezpieczeństwo niedokończenia projektu – został zmobilizowany do pracy we wszystkich wymienionych modułach, toteż niemal każdy z nich ma swoje egzemplifikacje: i powieść, i małe formy, i publicystyka, i korespondencja, i notatki twórcze.

Eksplicacje historycznoliterackie poprzedzające poszczególne tomy (oraz dodatkowo powieści) mają wysoki walor poznawczy, metoda krytyki tekstu jest przemyślana i wykonana z wielką pieczołowitością, a jego modernizacja sfunkcjonalizowana, z dbałością zarówno o to, by oddawał on język i styl autora, jak i o to, by ten styl i język były zarazem blisko współczesnego czytelnika, świadomego jednak odmienności konwencji komunikacyjnej. Każdy tom zawiera uwagi i objaśnienia historyczne, historycznoliterackie oraz realizacyjne, poszerzające i pogłębiające lekturę; w każdym znajdują się adnotacje edytorskie.

Podkreślić należy, że poddawana temu komentarzowi edycja nie jest wznowieniem wydania Szweykowskiego, które zresztą nie było *stricte* krytyczne; jej formuła jest innowacyjna, bo taka być dzisiaj musi, zarówno w aspekcie tekstologicznym, jak typograficznym i historycznoliterackim, wykorzystującym najnowsze metodologie naukowe w celu pogłębienia refleksji nad pisarstwem i warsztatem twórczym Prusa. Raczej trudno wyobrazić sobie, by w XXI wieku poważny badacz np. jego publicystyki czynił podstawą swoich analiz (już na etapie kwerendalnym) *Kroniki* edytowane przez Szweykowskiego czy ich wybory w opracowaniu Stanisława Fity (1987), Józefa Bachórza (1994), Samuela Sandlera i Bartłomieja Szleszyńskiego (2006), ponieważ, mimo ich niezaprzeczalnych walorów, w pierwszym przypadku objaśnienia mają charakter eliptyczny, natomiast pozostałe wydania, choć opracowane wzorowo, z założenia są wybiórcze. Ani zatem historyk, ani ekspert w dziedzinie literatury, ani prasoznawca, zwłaszcza zaś „nieprofesjonalista”, np. dziennikarz, szukający w „encyklopedycznych” *Kronikach* m.in. informacji o Warszawie epoki postyczniowej, nie zostanie usatysfakcjonowany edycją Szweykowskiego, a tym bardziej – wyborem Bachórza. Toteż dzisiejszy badacz literatury XIX-wiecznej na samo zbudowanie kompletnego korpusu źródłowego będzie musiał poświęcić mnóstwo czasu.

Innym jeszcze wartym zaakcentowania mankamentem wydania Szweykowskiego jest zastosowanie przypisów końcowych (zresztą niemerytorycznych), a nie dolnych, na domiar – nienumerowanych<sup>4</sup>. Taka formuła jest dla wnikliwego badacza, nawykłego dziś do synchronicznego śledzenia tekstu oraz komentarzy wyja-

<sup>4</sup> Na tę niedoskonałość edycji Szweykowskiego zwraca uwagę E. Skorupa (*Odłony edytorskich zmagani z „Kronikami”*. W: E. Skorupa, G. P. Bąbiak, M. Gabrys-Sławińska, *„Kroniki tygodniowe” Bolesława Prusa: edytor – recenzent – czytelnik*. Lublin 2017, s. 11–12).

śniających i lokalizacji, sporym utrudnieniem, zmuszającym go do dodatkowych wysiłków poszukiwawczych.

W stosunkowo niedługim okresie od przyznania środków (rok 2012) do opublikowania ostatniego tomu (2019) ukazały się – jak już powiedziano – 24 woluminy (wszystkie w lubelskim wydawnictwie „Episteme”).

W roku 2014 opublikowano *Humoreski, nowe, opowiadania* (t. 1: 1864–1874) – pod redakcją, ze wstępem i w opracowaniu Tadeusza Żabskiego oraz Elżbiety Lubczyńskiej-Jeziornej, Haliny Kubickiej, Agnieszki Kuniczuk-Trzciniowicz, a także tom 1 *Notatek twórczych* (*Notatki „lubelskie”*), które przygotowały do druku Magdalena Kreft i Anna Martuszevska (ze wstępem Martuszevskiej).

Rok 2015 przyniósł kolejne dwa tomy *Humoresek [...]* (t. 2: 1874–1875; t. 3: 1875–1876), w tym samym co w tomie 1 opracowaniu, oraz dwa tomy *Emancypantek*, opracowane przez Tomasza Sobieraję i z jego wstępem.

W roku 2016 ukazały się powieści: *Dzieci*, w opracowaniu i ze wstępem Agaty Grabowskiej-Kuniczuk; *Placówka*, pod redakcją i w opracowaniu Żabskiego oraz Lubczyńskiej-Jeziornej i Kubickiej, ze wstępem Lubczyńskiej-Jeziornej; dwutomowy zbiór *Pałac i rudera*, ze wstępem i w opracowaniu Kuniczuk-Trzciniowicz; *Dusze w niewoli* (wstęp Ewy Paczoskiej, opracowanie tejże badaczki oraz Moniki Nicińskiej); *Anielka*, którą przygotowała do druku i do której wstęp napisała Aneta Mazur, sprawująca *nb.* opiekę merytoryczną nad całą serią tych szkiców powieściowych. W tym samym roku ogłoszono *Publicystykę filozoficzno-społeczną i literacką* (t. 3: 1889–1900, i t. 4: 1901), w opracowaniu Cezarego Zalewskiego, oraz tom 2 *Notatek twórczych* (*Notatki o kompozycji*).

W roku 2017, frekwencyjnie również imponującym, na rynku wydawniczym pojawiły się trzy tomy *Lalki*, w opracowaniu Józefa Bachórze i Beaty Utkowskiej, oraz dalsze dwa tomy *Emancypantek*, a także 10 tomów *Kronik* w pięciu woluminach (ze wstępem Tadeusza Budrewicza): wolumin 1, w trzech tomach, zawiera teksty z „Kołców” i „Gazety Polskiej” (1874) oraz „Niw” (1875–1876), na wolumin 2, w dwu tomach, składają się kroniki pisane przez Prusa dla „Kuriera Warszawskiego” i „Ateneum” w latach 1875 i 1876 (oba woluminy opracowała Iwona Węgrzyn), wolumin 3 mieści tomy 8 (1879) i 9 (1880), opracowane przez Ewę Skorupę oraz Joannę Lekan-Mrzewkę, a zawierające teksty z „Kuriera Warszawskiego” i „Gazety Rolniczej”, wolumin 4 obejmuje kroniki Prusa publikowane w latach 1881–1883 (dwa tomy wchodzące w skład tego woluminu opracowała Ewa Skorupa), wolumin 5 – jednotomowy (t. 14: 1885), opracował Tadeusz Budrewicz. W tymże 2017 roku ukazały się również dwa tomy *Korespondencji* (*Listy Bolesława Prusa* oraz *Listy do Bolesława Prusa*), ze wstępem i w opracowaniu Jacka Nowaka, a także tom 3 *Notatek twórczych* (*Kompozycja. Zeszyty 1–3. 1896–1898*).

Ostatni tom, który opublikowano w ramach projektu, powieść *Przemiany*, ze wstępem i w opracowaniu Agnieszki Bąbel i Agaty Grabowskiej-Kuniczuk, datowany jest na rok 2019. Aż tyle, ale w perspektywie braku dalszego ciągu – tylko tyle.

Nie ujrzały światła dziennego ani wybitna powieść *Faraon*, ani niedokończona *Sława*, tak ważna w kontekście interpretacyjnym *Lalki*, ani pozostałych pięć tomów *Kronik* (t. 6–7 oraz 12–13 i 15), ani tomy 1–2 *Publicystyki filozoficzno-społecznej i literackiej*, ani *Kartki z podróży*, ani dalsze tomy opowiadań. Były one (w sumie

19 tomów) przewidziane do opracowania w kolejnej, drugiej partii grantowego przedsięwzięcia. Wobec zawieszenia prac zapewne nie dojdzie również do skutku realizacja koncepcji edycji cyfrowej (bazy w portalu internetowym), jak też nie zostaną dokonane tak pożądane uzupełnienia bibliograficzne do „prusowskiego” tomu *Nowego Korbuta* (t. 17, vol. 1), który ukazał się przed 40 laty. Prace nad nowelizacją danych bibliograficznych dotyczących życia i twórczości oraz recepcji dzieła Prusa wydają się naturalną konsekwencją badań prowadzonych nad nimi w ramach edycji (w tym przeglądu archiwaliów i zasobów bibliotecznych).

Nietrudno, patrząc na te dane, dojść do wniosku, że tempo prac było imponujące – zwłaszcza że są to dokonania rzetelne i dowodzące kompetencji zespołu – prac wymagających żmudnych i czasochłonnych kwerend, niemalże śledztw detektywistycznych, obligujących do ustalenia nie zawsze oczywistej podstawy wydań, prac dyktujących uzgodnienia dotyczące koniektur i emendacji, wyznaczenia granic ingerencji edytora, założeń modernizacyjnych i typograficznych, jak również – co oczywiste – przymuszających do sformułowania nowych merytorycznych wstępów, sporządzenia not edytorskich, komentarzy, przypisów, indeksu osób, *etc.* Choć wszystkie tomy mają niezaprzeczalną wartość naukową, na szczególną uwagę zasługuje korespondencja, zwłaszcza ta, która nigdy dotąd nie była publikowana – listy do Bolesława Prusa; intymistyka zawsze stanowi istotny kontekst do badań biograficznych i literaturoznawczych, a opracowana tak troskliwie, jak wskazane tomy korespondencji, należy do zasadniczych pozycji, do których będą sięgać badacze, nie tylko prusolodzy. Z całą mocą trzeba również zaakcentować ogromny pożytek z *Notatek twórczych (Notatek o kompozycji)*, te niesłychanie trudne nawet do odtworzenia (w manuskrypcie są bowiem liczne skreślenia, nadpisanie, tabelaryczne zestawienia, wykresy *etc.*) unikatowe adnotacje Prusa są nieprzecenionym źródłem wiedzy o światopoglądzie, pasjach naukowych, toku twórczego myślenia oraz sposobie i stylu pisania autora.

Całość wydanych dzieł spaja utrzymywana w jednolitej stylistyce elegancka, minimalistyczna szata graficzna.

Czyżby realizacja zamysłu miała być po raz kolejny niepełna? Czyżby znów dzieło Bolesława Prusa miało dotknąć syndrom fragmentaryczności, niedopełnienia? W tym przypadku jednak, gdy format projektu jest wprost tytaniczny, aktywizujący wysiłek rzeszy polonistów, wykonany już w większej części, a zatem weryfikowalny jako realizujący przyjęte cele i założenia naukowe oraz wywiązujący się z powinności społecznych, trudno to sobie historykowi literatury wyobrazić, trudno się z tym pogodzić. Niekontynuowanie zamierzenia wydaje się zaniechaniem niesprawiedliwym i budzącym niepokój.

Zdziwienie historyka literatury zawieszeniem edycji *Pism wszystkich* Bolesława Prusa wywołuje w szczególności pytanie: „jeśli nie Prus, to kto?” Trudno byłoby w dziejach naszej literatury przed XX wiekiem znaleźć pisarza o tak przenikliwym umyśle, tak sumiennie i tak odpowiedzialnie wykonującego zawód literata i dziennikarza, stawiającego tak trafne diagnozy – zarówno w prozie artystycznej, jak i w felietonistyce. Poza tym autora niekwestionowanego arcydzieła, jakim jest *Lalka*, a potwierdziły to nowe badania tekstologiczne Beaty Utkowskiej i na nowo

napisany przez Józefa Bachorza wstęp do powieści, co powinno w dużej mierze wywołać ciekawość innych literackich robót Prusa – dla kontekstu, dla porównań, jako potrzeby poznania całokształtu jego działalności. Ponówmy pytanie: „jeśli nie Prus, to kto?” – bo przecież także nie Henryk Sienkiewicz, pierwszy polski noblista, wirtuoz polskiego języka artystycznego, być może najbardziej poczytny polski autor, mający wprowadzić edycję pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego, ale niepełną, nie dostosowaną do wymogów współczesności, okaleczoną przez cenzurę PRL-owską, skoro analogiczny do „prusowskiego” projekt legitymizowany przez najwybitniejszych sienkiewiczologów został odrzucony, nie dano mu w ogóle szans na urzeczywistnienie. I zapytajmy po raz trzeci: „jeśli nie Prus, to kto?”

Może więc nikt, skoro wedle Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego naukowa edycja tekstu stanowi jedynie 25% wartości punktowej innej monografii (stosunek 20 do 80), co według osób decyzyjnych degraduje edycję jako publikację mało twórczą, a zatem mało do nauki wnoszącą (!). Mówiąc wprost – podstawowa dawniej działalność filologa uznana została przez decydentów za niewiele znaczącą fantazję, wymiernością punktacyjną odstręczająca potencjalnych edytorów. Należy w tym miejscu – jako mocny komentarz – przywołać słowa Grzegorza Bąbiaka, recenzenta jednego z tomów *Pism wszystkich*:

Nie podlega jakiegokolwiek dyskusji to, że edytorstwo jest jedną z najważniejszych nauk filologicznych, gdyż od tego, w jakiej formie literaturoznawca otrzyma tekst, zależeć będą jego ostateczne wnioski. Edytorstwo jest także sztuką, ponieważ mimo iż ujęte w pewne ogólne zasady i normy (specyficzne dla danych epok), zależy od indywidualnych cech osoby, która stworzyła tekst literacki, i tego, kto podejmuje się jego wydania. Wymaga niekiedy subtelności, ale i kreatywności w odtworzeniu woli autora-artysty<sup>5</sup>.

Warto w kontekście współczesnych dyskursów demaskacyjnych i problematyzowania stereotypizacji narodowych wspomnieć o twórczości Prusa, jako w tym aspekcie istotnej. W jego realistycznym pisarstwie nasza przeszłość nie świeci światłem odbitym w fantazmatach i kliszach, nie ma w niej retuszu, intencjonalnych alternatyw, wyobrażeń, kompensacji. Próżno w niej szukać narodowej megalomanii, ksenofobii, hiperbol patriotycznych. Podejmowana przez autora *Lalki* próba obiektywizowania Polaków i polskości jest skuteczna: nie wyglądamy tak fotogenicznie jak u wielu innych twórców tego czasu. Czy sprawiła to tendencja autora do percepcji dziennikarskiej, czy rzetelność deskrypcyjna, wynikająca z potrzeby symetrii i kompletności oglądu świata, czy też predyspozycja do wyrażania opinii nie uwikłanych w żadne obce racje i zależności? Zapewne każdy ze wskazanych czynników. W takiej rzeczywistości literackiej zawiera się jakaś forma prawdy, której wartość jest dla nas, Polaków, inspirująca, bo skłania do refleksji i zadumy nad istotą naszej własnej historii oraz dziejowych przemian. Ten realizm jest nam dzisiaj może bardziej niż kiedykolwiek potrzebny, gdy pokolenie młodych częściej sięga (jeśli w ogóle sięga) po lekturę *fantasy*, odrywającą od rzeczywistości, odsyłającą w świat abstrakcyjnej iluzji. W dobie współczesnego chaosu i relatywności twardy grunt realizmu pozwala porządkować świat, umożliwia podjęcie prób rozumienia mental-

<sup>5</sup> G. P. Bąbiak, *Uwagi recenzenta pierwszych tomów „Kronik” Bolesława Prusa*. W: *juw.*, s. 155.



ności przodków, daje szansę, by zdać sobie sprawę, skąd – jako narodowa zbiorowość o niełatwej historii – wyszliśmy i dokąd zdążamy.

Zdziwieniu historyka literatury polskiej ustaniem przedsięwzięcia mającego na celu wydanie *Pism wszystkich* Bolesława Prusa towarzyszy smutna refleksja o zanikaniu potrzeby pielęgnowania tego, co rodzime, zastępowaniu dziś, w dobie przemian kulturowych o tendencjach unifikacyjnych, ekwiwalentem obcym tego, co powinno być naszą narodową chlubą. Nie dla chwalby, bo Prus daleki był od mityzacji Polaków i polskości, ale dla zabezpieczenia naszej niepowtarzalności, wpisanej w tradycję, zabezpieczenia, jakie winni jesteśmy tym, którzy przyjdą po nas.

---

Abstract

---

DOROTA SAMBORSKA-KUKUĆ University of Łódź  
ORCID: 0000-0002-1943-6694

**A LITERARY HISTORIAN'S REFLECTIONS ON THE SUSPENDED CRITICAL EDITION OF BOLESŁAW PRUS' "PISMA WSZYSTKIE" ("COLLECTED WORKS")**

The year 2014 marks the issuing of the first volume of Bolesław Prus' *Pisma wszystkie* (*Collected Works*) financed by the National Programme for the Development of Humanities. The publication was planned to amount to 70 volumes and, as signalled in this title, meant to include the writer's whole output. None of the initiatives to publish Prus' work undertaken so far has been completed. The project realised according to the newest (textological, typographic, and literary-historical) principles by the editorial committee, Prus scholars, aimed to offer the edition to various scholars (literary, history, press *etc.*) as well as to preserve in the model version one of the elements of national heritage—highest artistic quality literature. After the publication of the volume 35, the edition was suspended due to lack of further financing.

The paper discusses the already published volumes, comments on *e.g.* its editorial shape, composition, level of explicatory introductions, and the importance of the edition for Prus scholars and other researchers of the second part of the 19<sup>th</sup> century. The discussion is accompanied by a reflection over the condition of the Polish humanities, and especially over the problems caused by neglecting by the changing decision-makers of by its nature long lasting process of petrifying the shape of national identity and preserving the cultural memory.



MATEUSZ ANTONIUK Uniwersytet Jagielloński, Kraków

## „KOSMOS” WZYWA POLSKĄ KRYTYKĘ GENETYCZNĄ!

### O pewnym powinowactwie

Chcę opowiedzieć o pewnym powinowactwie. Nie z wyboru, raczej już – z ducha miejsca i czasu. Zacznę od cytatu. Rozdział drugi *Kosmosu* Witolda Gombrowicza otwiera się takim oto autotematycznym wtrętem:

Nie potrafię tego opowiedzieć... tej historii... ponieważ opowiadam *ex post*. Strzałka, na przykład... Ta strzałka, na przykład... Ta strzałka, wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona, gazety, lub herbaty, wszystko – równorzędne, wszystko – składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenie roju. Ale dzisiaj, *ex post*, wiem, że strzałka była najważniejsza, więc opowiadając wysuwam ją na czoło, z masy niezróżnicowanej faktów wydobywam konfigurację przyszłości. A jak opowiadać nie *ex post*? Czy więc nic nigdy nie może zostać naprawdę wyrażone, oddane w swoim staniu się anonimowym, nikt nigdy nie zdoła oddać belkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że, urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... Wszystko jedno. Niech i tak będzie. [G 25]<sup>1</sup>

Cytowany *passus* uwydatnia kontrast między marzeniem, by przyłapać rzeczywistość „na gorącym uczynku” stawania się i przekształcania, a nieuchronnym rozczarowaniem, które wynika z faktu, że stająca się i przekształcająca rzeczywistość zawsze umyka opisowi, próby zaś jej zaktualizowania poprzez wspomnienie nie można już oczyścić z fałszujących filtrów późniejszej wiedzy, z owego nieszczęsnego „*ex post*” właśnie. Tak dałoby się streścić ideę tego fragmentu – rzecz jasna, za cenę całej jego stylistycznej urody.

Od dawna w związku z przywołanym cytatem frapuje mnie pewna współbieżność czy korespondencja. Otóż lament Witolda (czyli protagonisty i narratora *Kosmosu*, ale też, pośrednio, autora) nad poznawczą i narracyjną niedostępnością samego stawania się przypomina skrupuły i niepokoje wrażliwego teoretycznoliterackiego sumienia krytyków genetycznych, zastanawiających się nad dziwną warstwą izolacyjną między nimi a upragnionym przedmiotem poznania: tekstotwórczością *per se*. Posłużę się tu jednym z wielu możliwych przykładów i streszczę wywód, który Pierre-Marc de Biasi, klasyk *critique génétique*, przeprowadził w książce o charakterze podręcznika do badań nad procesem tekstotwórczym.

<sup>1</sup> W ten sposób odsyłam do wydania: W. Gombrowicz, *Kosmos*. Kraków 2008. Ponadto stosuję skrót B = P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015. Po skrótach podaję numery stron. W cytatach z Gombrowicza zachowuję oryginalną interpunkcję.

Biasi powiada, że krytyk genetyczny, porządkując zbiór papierów (notatek, brulionów, rękopisów, maszynopisów) pozostawionych przez autora i uprzedzających zaistnienie dzieła finalnego, winien patrzeć na dzieło przez pryzmat postaci opublikowanej:

Porządkowanie i transliteracje, jeśli mają być wykonane skutecznie, zakładają pewną symulację celu, do którego dąży przed-tekst, czyli operacje polegającą na działaniu, jak gdyby każdy kolejny brulionopis, każda czynność piszącego stanowiły etap w drodze ku ostatecznemu celowi, jakim jest tekst. [B 137]

Stwierdziwszy to, Biasi – poniekąd zaskakująco – oświadcza, że... jednak nie należy rozpatrywać brulionu *sub specie* dzieła finalnego:

Genetyk powinien [...], zwłaszcza na etapie interpretacji, wystrzegać się wszelkiej teleologicznej redukcji i oceniać możliwie najdokładniej rolę i specyficzny status tych „pozostałości” działań twórczych, tej kolosalnej nadwyżki [...], która w genezie dzieła jest nieusuwalnym śladem innych dróg, jakie mogło ono wybrać, jakie w istocie wybrało lub próbowało wybrać, zanim skurczyło się do postaci końcowej. [B 137–138]

A zatem filtr teleologiczny może sprawić, że w tekście brulionowym zobaczymy tylko to, co jest w nim podobne do tekstu finalnego, przegapimy zaś to, co niepodobne (albo że niepodobne zobaczymy, lecz rozpoznamy je jako podobne i nie ocenimy różnicy, przeszacujemy tożsamość – co na jedno wychodzi). Dlatego:

Na każdym etapie analizy genetyk powinien też rozważyć, co w jego własnym spojrzeniu, w jego narzędziach analitycznych prowadzi do sądów wartościujących [...]. Kiedy badacz chce lepiej zrozumieć ostateczne wybory pisarza, ryzykuje, że nie zauważy tego, co stanowi rzeczywistą historię genezy. [B 138]

Brzmi to niemal jak podręcznik do ćwiczeń z życia duchowego (myślę tu o inicyjnym zdaniu, wzywającym do spotęgowanej czujności wobec uwewnętrznionych pokus i słabości). Złośliwy demon – może ten z *Medytacji o pierwszej filozofii* Kartezjusza lub jego krewniak – czai się, gotowy zwieść badacza w najmniej stosownym momencie, dlatego konieczny staje się szczególnie rodzaj ostrożności i ascezy. Teleologiczny błąd percepcyjny jest tym niebezpieczniejszy, że jego mechanizmy pozostają głęboko zinterioryzowane, ukryte w sposobie widzenia rzeczywistości i, co jeszcze gorsze, w języku (zawsze wszak względem widzenia uprzednim). Biasi wzywa genetyka do krytycznej samokontroli i ostrożności w stosunku do samonarzucającej się perspektywy „*ex post*”. A jednak, koniec końców, wywód domyka stwierdzeniem, które poniekąd wraca do punktu wyjścia:

krytyka genetyczna nie przestaje badać zagadnienia swoich związków z teleologią, zwłaszcza w niezuważalnych formach, jakie ta ostatnia może przyjąć w procedurach badawczych, pomysłach i prezentacjach na pozór najbardziej neutralnych. [...] Daniel Ferrer pokazuje, że przed-tekst, zawsze uchwycony po fakcie, polega na „dotarciu możliwie jak najdalej w głąb” genezy, by uchwycić tam coś, co przenika do wnętrza tego, co nastąpi: ślady niespełnionych zapowiedzi. Krytyka genetyczna nadaremno broni się przed jakąkolwiek teleologią [...]. [B 140]

Być może to streszczenie wywodu francuskiego krytyka genetycznego grzeszy symplifikacją, nadmiernym wyostrzeniem. Nie sądzę jednak, by ewentualne zniekształcenie było znaczne; uważam, że myśl Biasiego faktycznie przebiega nieco meandrycznie: od stwierdzenia, iż postrzeganie tego, co brulionowe, *sub specie* tego, co finalne, jest tyleż konieczne, co pożyteczne – przez konstatację, że postrzeganie

takie wiąże się z potencjalnym niebezpieczeństwem i winno być ograniczane – aż do ponownego stwierdzenia nieuchronności takowego postrzegania.

Ta „meandryczność” nie jest wadą kompozycyjną wywodu. Nie jest też rysem osobliwym wykładni *critique génétique* prezentowanej przez Biasiego. Ujawnia ona raczej kłopot, jaki krytyka genetyczna ma z własną perspektywą poznawczą i, bardziej jeszcze, z wynikającymi z niej konsekwencjami. Krytyka genetyczna ujmuje proces tekstotwórczy z perspektywy „*ex post*” (bo przecież praca nad dziełem została już zakończona czy zaniechana), stara się wziąć „*ex post*” w poznawczy nawias (przykład: patrząc na pierwszy z 10 brulionów wiersza, krytyk niejako zawiesza swą wiedzę i usiłuje myśleć o brulionie w kategoriach chwili, w której ów pierwszy brulion powstawał, a w której nie istniało jeszcze 9 wersji pozostałych ani pierwodruk), ale przekonuje się nieustannie, że „*ex post*” nie pozwala się wyłączyć (choćby dlatego, że odcyfrowanie jednego miejsca tekstu w ultranieczytelnym rękopisie może się udać dopiero po zestawieniu z odczytaniem tego samego miejsca tekstu w późniejszym, nieco bardziej czytelnym rękopisie)<sup>2</sup>.

Czyli: krytyka genetyczna odkrywa dokładnie to, co odkrył narrator *Kosmosu!* Bliskość między tymi dwiema melancholijnymi samoświadomościami – świadomością Witolda, konstatającą niemożność opowiedzenia, co naprawdę działo się na kolacji u Wojtysów, oraz świadomością krytycznogenetyczną, konstatającą niemożność opowiedzenia, co naprawdę działo się na kartce pisarza – jest uderzająca (z tą naturalnie różnicą, że Witold był uczestnikiem kolacji, natomiast krytyk genetyczny nie siedzi z pisarzem przy jego biurku w trakcie pisania). Aż prosi się, by przypomnieć, że publikacja *Kosmosu* i pierwsze akordy francuskiej *critique génétique* to właściwie wydarzenia z tego samego czasu, zachodzące w tej samej – topograficznie rzecz ujmując – przestrzeni. *Kosmos* ukazuje się w Paryżu w 1965 roku. Dla porównania: w r. 1966 paryska Bibliothèque Nationale pozyskuje kolekcję rękopisów Heinricha Heinego, w r. 1967 Louis Hay ogłasza w „Le Monde” artykuł programowy, w którym, odnosząc się do świeżo nabytej kolekcji, podejmuje próbę sformułowania świadomości teoretycznej nowoczesnych badań nad procesem tekstotwórczym<sup>3</sup>, wreszcie w r. 1968 wokół francuskiego genetyka (i jego projektu z „Le Monde”) formuje się zespół do badań nad archiwum Heinego (jak miało się okazać, załączek sławnego później ITEM-u<sup>4</sup>). 1965, 1966, 1967, 1968, Paryż – coś jakby nie „strzałka”, ale „węzeł”...

Co powiedziałyby o krytyce genetycznej Gombrowicz? Zapewne by ją wykipił lub przynajmniej potraktował z – wyższościowym w gruncie rzeczy – dystansem, tak jak odnosił się do bodaj całej francuskiej aury humanistycznej późnych lat sześćdziesiątych (z której wszak *critique génétique* wyrastała bezpośrednio)<sup>5</sup>. „Przyjazne

<sup>2</sup> Obszerniejszy wywód na temat stosunku krytyki genetycznej do „myślenia teleologicznego” buduje W. Kruszeński w książce *Rękopisy i formy. Badanie literatury jako sztuka odnajdywania pytań* (Lublin 2010, s. 83–112).

<sup>3</sup> L. Hay, *Des Manuscrits, pour quoi faire?* „Le Monde” 1967, nr z 8 II. Por. napisany w języku polskim okolicznościowy, wspomnieniowy (ale i po części projektujący) tekst L. Hay *Przesłanie do uczestników konferencji „Genesis – Cracow 2019”* („Wielogłos” 2019, nr 1).

<sup>4</sup> ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes, ulokowany w Paryżu ośrodek badań krytycznogenetycznych.

<sup>5</sup> Rok 1966, traktowany jako umowny prapoczątek *critique génétique* (a pośrednio wszystkich nurtów

mi te książki, czy wrogie?” – pytał w r. 1966 Gombrowicz, odnosząc się do świeżych publikacji Rolanda Barthes’a czy Michela Foucaulta<sup>6</sup>. Odpowiedź była zdominowana przez konstatację obcości:

najważniejsze, co nas dzieli, to że oni są z nauki, a ja ze sztuki. Zalutują uniwersytetem. Ta ich świadoma i zawzięta pedanteria. Ich profesorskość. Zgryźliwość, zacietość w nudzie, nietowarzystwość, intelektualna duma, surowość... ich maniere mnie rażą, ich język jest zanadto wywindowany<sup>7</sup>.

Niby tak. Ale język paryskiej krytyki genetyzacji oraz język Witolda (jeśli nie samego Witolda Gombrowicza, to w każdym razie Witolda – narratora *Kosmosu*) czasem zaskakująco się do siebie zbliżają. Odnotujmy pewien specyficzny patos obu melancholii, obu świadomości utraty i niemożności.

Witold (o rzeczywistości, którą percypował w trakcie kolacji w domu Wojtyśów):

Ta strzałka, wtedy, przy kolacji, nie była wcale ważniejsza od szachów Leona, gazety, lub herbaty, wszystko – równorzędne, wszystko – składające się na daną chwilę, rodzaj współbrzmienia, brzęczenie roju. [G 25]

Biasi (o brulionie):

ruchomy świat, w którym nic nigdy nie jest rozstrzygnięte, a proces pisania bardzo długo przenikają niezliczone pokusy [...]. [B 138]

europiejskiej i światowej krytyki genetycznej, nawiązującej do francuskiej szkoły), ma kapitalną wartość symboliczną. Jest to przecież data, którą na prawach toposu wskazuje się w historii badań literackich jako podwójnie nacechowaną: z jednej strony, wyrażają się wtedy najwyższe ambicje naukowe europejskiego strukturalizmu (mityczny numer „Communications”, poświęcony strukturalnej analizie opowiadania – zob. A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków 2007, s. 307), z drugiej zaś oznacza się nią tendencje rozpoznawane *ex post* (zawsze *ex post!* czy nic nigdy nie może zostać oddane w swoim stawianiu się...) jako poststrukturalistyczne (nie mniej mityczna konferencja w Baltimore – zob. *ibidem*, s. 310–313). Rok ten działa na zasadzie sceny obrotowej ukazującej dwa różne obrazy czy też stanowi podwójny znak: tyleż domknięcia, co otwarcia. I taki właśnie – domykająco-otwierający, przejściowy – jest status krytyki genetycznej: równocześnie wyrasta ona z gleby strukturalizmu i rodzi się z przekroczenia horyzontów ortodoksyjnego francuskiego strukturalizmu. Strukturalistyczny rodowód *critique génétique* wyraża się m.in. w zamilowaniu do tworzenia rozbudowanych modeli dążących do typologizowania i strukturyzowania świata zjawisk – płynnego i ciężącego ku idiomatyczności; za przykład niech posłuży idealizujący model „procesu tekstotwórczego”, skonstruowany przez B i a s i e g o (B 57–85) na podstawie praktyki twórczej G. Flauberta, lecz mający ambicje uogólnienia i ekstrapolacji, wyróżniający cztery główne fazy wytwarzania tekstu (podzielone na subfazy) i przypisujący im określone „funkcje operacyjne” oraz typy dokumentów. Tendencją, dającą się określić mianem „poststrukturalistycznej” (w znaczeniu: będącej już krytyczną rewizją zastanego, twardego paradygmatu strukturalistycznego), a od samego początku napędzającą projekt krytyki genetycznej, było (i nadal jest) przesunięcie uwagi z synchronii struktury na diachronię procesu strukturyzowania, przejście od wyobraźni spacialnej do temporalnej. Z upływem lat strukturalistyczne dziedzictwo krytyki genetycznej było, jak się zdaje, stopniowo osłabiane – malała rola terminologii strukturalistycznej, dyskurs genetyczny otwierał się na konsekwencje „zwrotu kulturowego”, afirmował „powrót autora”. O relacji między krytyką genetyczną a strukturalizmem traktują szerzej m.in. następujące opracowania: S. J a w o r s k i, *Ptszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*. Kraków 1993, s. 87–95. – L. J e n n y, *Genetic Criticism and Its Myths*. „Yale French Studies” t. 89 (1996). – D. F e r r e r, M. G r o d e n, *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*. W zb.: *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes*. Ed. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden. Philadelphia 2004. – B 44–47.

<sup>6</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*. Kraków 2013, s. 879.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 879–880.

Witold (o nieprzedstawialności czystego stawania się):

nikt nigdy nie zdoła oddać bełkotu rodzącej się chwili [...]. [G 25]

Jean Levaillant (o brulionie):

brudnopis nie opowiada „poprawnej” historii genezy, historii dobrze ukierunkowanej w stronę szczęśliwego końca: w stronę tekstu. Brudnopis nie opowiada, on ujawnia: przemoc konfliktów, cenę wyborów, niemożliwe zakończenie, punkt węzłowy, cenzurę, utratę, wyłanianie się napięć [...]. [cyt. B 139]

Witold (jeszcze raz o tym, że stawanie się umyka naszemu spojrzeniu, jest dlań niedostępne – na przykładzie przebiegu kolacji u Wojtysów):

urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt... [G 25]

Levaillant (o tym samym – na przykładzie przebiegu akcji tekstotwórczej):

Jeśli punktem wyjścia jest rezultat końcowy, możemy w istocie bez trudu cofać się do początku i uzasadnić wszystkie etapy genezy, co przekształca chaos w harmonię: sens jest zdefiniowany w punkcie wyjścia, w tekście; odnajdujemy go następnie w brudnopisie: ta trasa jest tautologią. [cyt. B 139]

W *Kosmosie* Gombrowicza – co chciałbym mocno podkreślić – krytyka genetyczna może zobaczyć powieść o sobie samej. Tzn.: o swoich aspiracjach i o swoich aporiach.

Wytwarza się w ten sposób sytuacja szczególna. *Kosmos*, właśnie przez to, że sam jest „genetycznie hiperświadomy”, że lokuje w centrum uwagi fenomen stawania się i procesualności, wydaje się idealnym partnerem dla krytyki genetycznej. Cóż bardziej naturalnego niż pytać powieść zafascynowaną stawaniem się – o jej własne stawanie? Zresztą sam Gombrowicz odsłaniał przed czytelnikiem procesualność owego stawania się: wzmianki o pracy nad *Kosmosem* (i o trudnościach, na jakie ona natrafia) rozsiewał w *Dzienniku*<sup>8</sup>, a książkowe wydanie z r. 1965 poprzedził w r. 1962 „spoilerem”, czyli publikacją na łamach paryskiej „Kultury” wstępnych akapitów, opatrzonej uwagą „początek powieści, będącej w opracowaniu”<sup>9</sup>. Powieść o powstawaniu, której historia powstawania jest dyskretnie, w małym skrawku (w sam raz dla rozbudzenia wyobraźni), odsłonięta – to przecież *terra felix* krytyki genetycznej. Kiedy jednak zaczynamy podejmować próby uprawiania krytyki genetycznej *Kosmosu*, szybko łapiemy się na tym, że powieść ta jakby ironicznie komentuje nasze poczynania badawcze: już to pokazując (hiperbolizując) ich utopijny zamysł, już to obnażając pedantyczną maniakalność. Ja przynajmniej mam wrażenie, że *Kosmos* zarazem zaprasza mnie do analizy genetycznej i przedrzeźnia czy karykaturuje moje działania analityczne (a nawet tylko wyobrażenia owych działań)<sup>10</sup>. Spróbuję wytłumaczyć się ze swojego stwierdzenia.

<sup>8</sup> Można jeszcze dodać, że relacje o swych procesach twórczych Gombrowicz wplatał także w prywatną korespondencję z J. Giedroyciem. Pojawiają się tam m.in. wzmianki o kłopotach ze skonstruowaniem zakończenia *Kosmosu* – zob. J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*. Wybór, wstęp, przypisy A. S. Kowalczyk. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 2006, s. 338, 392.

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, *Kosmos*. „Kultura” (Paryż) 1962, nr 7/8, s. 43. Inicjalne akapity „spoilera” oraz pierwszego rozdziału książki opublikowanej w r. 1965 znacząco się różnią.

<sup>10</sup> Podobne odczucia mieli też inni interpretatorzy i komentatorzy *Kosmosu*, nie zajmujący się nim

Dokumentację pracy Gombrowicza nad *Kosmosem* przechowuje Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University). O tym zasobie archiwalnym pisał w r. 2012 Vincent Giroud:

*Kosmos* mamy tu w przynajmniej pięciu wersjach: rękopisu, który powstał w Argentynie w latach 1961–1963; w postaci maszynopisu przygotowanego i poprawionego wiosną tego roku; trzecia wersja to tekst rozpoczęty w Argentynie i poprawiony w Berlinie; czwarta to kolejny poprawiony maszynopis datowany na 1964 rok; i wreszcie wersja piąta, zawierająca tekst ostateczny, zarówno w rękopisie, jak i w maszynopisie. Jeśli dodać do tego odbitki korektorskie i przechowywane w Yale jeszcze jeden maszynopis *Kosmosu*, który odnalazł się w papierach Jeleńskiego, staje się jasne, że nie da się opracować krytycznego wydania tej powieści bez wycieczki do Beinecke Library!<sup>11</sup>

W roku 2014 pracowałem w „reading roomie” tej biblioteki (w „białym budynku, którego ściany / Z przezroczystego marmuru”, jak pisał poeta zwany przez Gombrowicza „pierwszorzędną siłą”...). Nie miałem tam zajmować się *Kosmosem* ani Gombrowiczem – i faktycznie poznawanie tego materiału nie było moim zajęciem głównym<sup>12</sup>; ale jednak starałem się znaleźć czas – możliwie wiele czasu – także na ślęczenie nad „kosmicznymi” papierami. Zostałem wtedy zbiór około 900 kart<sup>13</sup>, pogrupowanych w 31 folderach (o numerach-sygnaturach od 454 do 484), które to foldery rozdzielono między 2 pudełka, w nomenklaturze Beinecke Library oznaczone jako „Box 12” i „Box 13”. Swoje prywatne doświadczenie konfrontacji z niemal 1000 dokumentów genezy, próbę poznawczego zapanowania nad tym zbiorem porównałbym najchętniej do doświadczenia Witolda (narratora-bohatera powieści) usiłującego ogarnąć wielość i nadobfitość percypowanej rzeczywistości.

Ciężkie zadanie... bo, jeśli nawet coś tutaj mogło kryć się, wskazanego przez strzałkę tam, na suficie, w naszym pokoju, jakże to odnaleźć w gmatwaninie, pośród zielsk, drobin, śmieci, przewyższających ilością wszystko co się mogło dziać na ścianach, czy sufitach. Przytłaczająca obfitość powiazań, skojarzeń... Ileż zdań można utworzyć z dwudziestu czterech liter alfabetu? Ileż znaczeń można wyprowadzić z setek chwastów, grudek i innych drobiazgów? Z desek budki, z muru, też tryskał bezlik i nawał. Znudziło mi się. [G 30]

To prawda, że kartki z Beinecke nie są aż tak zróżnicowane i wielokształtne jak zbiór przedmiotów otaczających narratora: zdecydowana większość z nich ma standardowy format i bardzo podobny wygląd; oko, przeglądając je, raczej męczy

---

w trybie krytyki genetycznej. J. Zieliński („Pod naszym spojrzeniem rodzi się kształt”. O „*Kosmosie*” Gombrowicza. „Odra” 1975, nr 12) pisał, że powieść ta droczy się ze swoim odbiorcą; równocześnie prowokuje i zniechęca czytelnika do podejmowania prób jej zrozumienia.

<sup>11</sup> V. Giroud, *Archiwum Witolda Gombrowicza w Yale*. W zb.: *Witold Gombrowicz – nasz współczesny. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej w stulecie urodzin pisarza. Uniwersytet Jagielloński – Kraków, 22–27 marca 2004*. Red. J. Jarzębski. Kraków 2012, s. 11–12.

<sup>12</sup> Korzystałem ze stypendium Yale University pod nazwą Miłosz Czesław Fellowship. W jego ramach zajmowałem się przede wszystkim ogromnym archiwum Cz. Miłosza.

<sup>13</sup> Taka dysproporcja między liczbą stron publikacji a liczbą kart w *dossier* dzieła bynajmniej nie jest ekscentryczna, raczej – typowa. Unaocznianie „nieekonomiczności” procesu twórczego to jeden z toposów krytyki genetycznej: Biasi (B 191) stwierdza, że w przypadku dzieł Flauberta na 1 stronie ostatecznego rękopisu przypada średnio 10 stron wcześniejszych dokumentów roboczych. H. Sullivan (*The Work of Revision*. London 2013, s. 44–45) przypomina z kolei, że liczba stron składających się na archiwum powstawania *Finneganów trenu* jest około 40 razy większa od liczby stron drukowanej książki.



się jednostajnością niż galopującą zmiennością<sup>14</sup>. Niemniej *dossier* ostatniej powieści Gombrowicza tworzy rodzaj gmatwaniny, a śledzenie powiązań między jego składnikami może także wpędzać w poczucie bezsilności, w stan demobilizacji – i tak właśnie było w moim przypadku. Otwierałem, przykładowo, Folder 455 z Boxu 12 (w r. 2020 obowiązują nadal te same sygnatury): rękopisy (zapisane dwoma różnymi atramentami) były tam zdeponowane naprzemiennie z maszynopisami (często pełnymi odręcznymi inskrypcji na marginesach i w interliniach); karty tylko częściowo układały się w *continuum* tekstu – przechodząc od karty do karty, natrafiałem nieraz na ewidentne nieciągłości syntaktyczne. Do tego kartki miały skomplikowaną foliację: zwykle podwójną (np. maszynopis intensywnie pokryty ręcznymi adnotacjami był opatrzony maszynowym numerem 22 w prawym górnym rogu i odręcznym 43 w prawym dolnym rogu), czasem potrójną (rękopis z numerem 16 u góry po prawej, 44 u dołu po prawej oraz z numerami 23–24 u góry po lewej), a nawet, zdarzało się, poczwórą (rękopis z numerem 131 zapisanym w prawym dolnym rogu, z numerem 80 wziętym w kółko, a zapisanym w prawym górnym rogu, z numerem 79 umieszczonym tuż obok numeru 80, ale mocno przekreślonym, i z numerem 74 poprzedzonym skrótem „str.” i wziętym w nawias, umieszczonym w lewym górnym rogu); a przecież w tym jednym folderze widziałem jeszcze kartkę z numerem 135 w rogu prawym dolnym, podczas gdy w prawym górnym widniał numer 82a. Ewidentnie ta paralelność kodów była funkcjonalna, wskazywała na zmieniające się w czasie relacje między dokumentami, na ulokowanie konkretnej kartki w jakimś dynamicznym ciągu, ciągłości... Ale w jakim, w jakiej? Jedno tylko nie ulegało dla mnie wątpliwości – że żaden z tych technicznych zapisów nie pochodził od archiwistów Beinecke: archiwum to nie stosuje (przynajmniej w znanym mi zakresie zbiorów) ani foliacji, ani paginacji. „Któż [...] mógłby świadomie fabrykować sieć znaków tak nikłych?” (G 144). Kto ułożył kartki z Folderu 455 w kolejności, jaką zastałem, dlaczego ułożył je w takiej kolejności – sam zastał je już ułożone w takim porządku? kiedy? gdzie? czyją ręką?

Przyznam, że nie umiałem rozeznaczyć owych „przynajmniej pięciu” wersji *Kosmosu* wzmiankowanych przez Girouda. Gdybym kwerendę w Beinecke Library przeprowadzał dziś, miałbym znacząco ułatwione zadanie: biblioteczny katalog kolekcji „Witold Gombrowicz Papers” został zaktualizowany i usprawniony, obecnie informuje już czytelnika o tym, jak struktura boxów i folderów przekłada się – w zasadniczym zarysie – na 5 wersji utworu. Choć nawet takie uzasadnienie nie zwalnia krytyka genetycznego z obowiązku samodzielnego „rozwarstwienia” materiału na wersje: badacz musi zweryfikować najbardziej nawet wiarygodną informację dostarczoną przez archiwistów. Innymi słowy, musi na własną odpowiedzialność wykonać operację zwaną skonstruowaniem przed-tekstu. „Elementarz” ujmuje tę kwestię następująco:

Przed-tekst jest rezultatem pracy badacza: powstał w wyniku przekształcenia istniejącego realnie zbioru nieprzejrzytych dokumentów w zespół elementów uporządkowanych i znaczących. Zamiast

<sup>14</sup> Zdarzają się przypadki, że *dossier* tworzą karty i zapisy nader zróżnicowane pod względem wyglądu, formatu, rodzaju papieru, kolorów inskrypcji. Zob. J. Zieliński, *Kłaczka – (k)tonice – synapsy. (Poślowie)*. W: A. Wat, *Notatniki*. Transkr., oprac. A. Dziadek, J. Zieliński. Warszawa 2015, s. 902.

nieokreślonego statusu „rękopisów dzieła” *dossier* genety otrzymuje naukowy status przed-tekstu, kiedy wszystkie elementy zostały zorganizowane w sposób zrozumiały w porządku chronologicznym, który powołał je do życia: plany, szkice, brudnopisy, czystopisy, dokumentacja, rękopis ostateczny itd., odcyfrowane, ewentualnie przepisane, a zwłaszcza w całości posegregowane w kolejności powstawania i zgodnie z logiką ich wzajemnych zależności. [B 53]<sup>15</sup>

Skonstruować przed-tekst, wyprowadzić z *dossier* genety (materialnego zbioru dokumentów) jego dyskursywny obraz-interpretacje – to pierwsze, fundamentalne zadanie genetyka; dopiero po jego wykonaniu możliwa staje się genetyczna poetyka, genetyczna hermeneutyka, genetyczna psychoanaliza, genetyczne *etc.* Skonstruować przed-tekst! W praktyce oznacza to... uff, zaczerpnijmy oddechu, to będzie długi, enumeracyjny akapit...

...każdą z 900 kartek wziąć do ręki, odczytać, porównać je wszystkie ze sobą i z wydaniem finalnym, jeszcze raz odczytać, ułożyć wedle domniemanej chronologii zapisu, wyodrębnić (nie sugerując się przy tym zastanym podziałem na 2 boxy i 31 folderów) rzeczywiste (a nie katalogowe) jednostki, faktycznie odpowiadające fazom procesu tekstotwórczego, potem – tak właściwie byłoby najlepiej – ponownie wszystko przeczytać (tym razem nie sugerując się własnym, dopiero co skonstruowanym układem), wszystko ze sobą porównać, utwierdzić się w przekonaniu, że hipotetyczny układ chronologiczny jest zgodny z rzeczywistością lub przynajmniej prawdopodobny i możliwy do uargumentowania (w razie niepowodzenia – cóż, zacząć całą procedurę od nowa), odnotować wszelkie nieciągłości, skrupulatnie zaznaczyć, gdzie (i wedle jakich przesłanek) brakuje kart, gdzie archiwum pracy twórczej nie jest kompletne (lub stwierdzić brak przesłanek wskazujących na niekompletność), zrozumieć, które nie sąsiadujące ze sobą bezpośrednio kartki pozostają w relacji funkcjonalnej... i w żadnym momencie, na żadnym etapie wykonywania tych czynności nie powiedzieć – za Witoldem, udreńczonym eksploratorem kosmosu – „Znudziło mi się”.

Na tym właśnie, najkrócej mówiąc, polega „skonstruowanie przed-tekstu” powieści Gombrowicza *Kosmos*.

Jest w całej tej operacji coś maniackiego, coś wariackiego nawet w swej radykalności – coś, co przypomina obłąkańczą misję Witolda i Fuksa, ich, skazane przecież na klęskę, próby zbudowania spójnego obrazu otaczającego kosmosu. Dlaczego krytyk genetyczny podejmuje taki trud? Zapewne z ciekawości, z pasji; zapewne chciałby po prostu wiedzieć, jak powstawał *Kosmos*, bo to wszak arcydzieło, więc interesujące jest, jakie arcy-działania je arcy-z-działy!... Innymi słowy: krytyk genetyczny chciałby, aby ta ostatnia powieść Gombrowicza, tylekroć opisywana i interpretowana (ale zawsze jako produkt już skończony!), została „naprawdę wyrażona, oddana w swoim stawaniu się anonimowym”, pragnąłby „oddać bełkot rodzącej się chwili” – tak jak pragnął to uczynić (z dynamiczną rzeczywistością, przez siebie doświadczaną) Witold, narrator *Kosmosu*. Ale też pewnie dlatego, że krytyczno-genetyczna pasja jest w krytyku genetycznym stymulowana (czy symulowana?) przez interaktywny teatr form, którego on sam, badacz brulionów,

<sup>15</sup> Interesująca wydaje się również semiotyczna definicja przed-tekstu sformułowana przez F. P. B o w m a n a (*Genetic Criticism*, „Poetics Today” 1990, nr 3, s. 634): „Przed-tekst jest korpusem znaków – głównie słów, ale także znaków interpunkcyjnych, skreśleń, czasem rysunków *etc.*”

również jest aktorem – bo przecież gdzieś w tle kryje się ktoś (czy coś), kto (co) działa na krytyka genetycznego jak Drozdowski na Fuksa. Pamiętamy: Fuks „co robił, co mówił, wywodziło się z Drozdowskiego” (G 27). Genetyk-Fuks prowadzący genetyczne śledztwo na temat meandrów historii tekstu też ma – zapewne – swojego Drozdowskiego.

Nie udało się. Nie wytworzyłem – w żadnej spisanej narracji, w żadnej tabeli czy notatce<sup>16</sup> – przed-tekstu ostatniej powieści Gombrowicza. 900 kart to dla mnie wciąż zbiór materiałów zasadniczo wyjętych z rzeczywistości procesu twórczego, wyłączonych z dynamiki stawania się (tekstu, świata przedstawionego, światopoglądu powieści *etc.*). Ta masa dokumentów jakby obezwładniła moją wyobraźnię, sparaliżowała inicjatywę. Nie umiem opowiedzieć historii *Kosmosu* tak, jak opowiadałem dzieje powstawania różnych wierszy, poematów, mniejszych utworów prozą czy dramatów napisanych przez autorów innych niż Gombrowicz<sup>17</sup>. Przed-tekstu *Kosmosu* nie potrafię znarratywizować; zapewne włożyłem w to zbyt mało czasu i trudu. Oznacza to, że właściwie – patrząc z perspektywy profesjonalnej, silnej krytyki genetycznej – nie powinienem pisać (ani tym bardziej publikować) tego eseju. Skoro *Kosmos* mnie obezwładnił, skoro nie rozumiałem jego przed-tekstu, to nie mam nic gruntownego i wyczerpującego do powiedzenia o genezie, a skoro nie mam nic gruntownego i wyczerpującego do powiedzenia – nie powinienem mówić. Ale też skoro... skoro bywałem już te kilka czy kilkanaście razy narratorem opowieści genetycznych – czasem bardziej dyskretnym, czasem bardziej egotycznym, eksponującym swoje narratorskie działania, nigdy wszechwiedzącym – umyśliłem sobie pokazać, jak narracja genetyczna mi się nie udaje, rozłazi, rozpada, niczym rzeczywistość rozpadająca się narratorowi *Kosmosu* na niezliczone „grudki”, „drobiazgi”. Postanowiłem dać się zainfekować *Kosmosowi*, który jest przecież – co szczególnie silnie eksponował Michał Paweł Markowski – powieścią o niemożności scalenia<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Opisując modelowy warsztat pracy krytyka genetycznego (zwłaszcza krytyka operującego w skali tzw. makrogenetyki, czyli zajmującego się „dużymi” zbiorami dokumentów, liczącymi – co najmniej – kilkaset pozycji), B i a s i (B 99–101) zachęca np. do tworzenia „ogólnej tabeli zbioru kart” („która dopasowuje każdą kartę brulionu do konkretnego fragmentu ostatecznego rękopisu”), „statycznej tabeli całości” (przypisującej „każdej stronie ostatecznego rękopisu zbioru kart brulionowych, które się do nich odnoszą”) oraz „genetycznej tabeli brudnopisów” (czyli wykazu porządkującego wszystkie zachowane dokumenty zgodnie z ich ustaloną lub przypuszczalną kolejnością chronologiczną).

<sup>17</sup> Pisałem dotąd o procesie powstawania utworów Cz. Miłosza, Z. Herberta, A. Wata oraz J. Przybośa – zob. M. Antoniuk: „*Miłoszologia*” i „*krytyka genetyczna*” (*rekoniesans*). „Świat i Słowo” 2015, nr 2; *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Kraków 2015, s. 79–117; *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)*. W zb.: *Przyboś dzisiaj*. Red. Z. Ożóg, J. Pasternski, M. Rabizo-Birek. Rzeszów 2017; *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*. „Wielogłos” 2017, nr 1. – *Pracownia Herberta. Studia nad procesem tekstotwórczym*. Red. M. Antoniuk. Kraków 2017. To duże zasób doświadczenia, wszelako – dość jednostronny. Choćby z tego powodu, że o makrogenetykę zaledwie się otarłem: bodaj największe dossier genezy, jakie udało mi się „przekonwertować” w przed-tekst (mianowicie archiwum prac Herberta nad dramatem o Sokratesie) liczy około 200 stron – niewiele w porównaniu z rozmiarami „Przed-Kosmosu”. Zob. M. Antoniuk, „*Bebeszenie (się) dramatu*”, albo „*jakże to Herbert pisywał...*” *O powstawaniu dramatu sokratejskiego*. W zb.: *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*. Red. M. Prussak, P. Bem. Ł. Cybulski. Warszawa 2017.

<sup>18</sup> M. P. Markowski, *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*. Kraków 2004, s. 145–158.

Ekscentrycznie i niefrasobliwie przyglądam się więc teraz owym grudkom powieści *in statu nascendi*. Skupiam się na detalach, pojedynczych frazach, motywach, ciekawia mnie ich przemieszczenia i mutacje, nawet jeśli nie umiem tego ruchu zobaczyć wewnątrz przed-tekstu.

### Grudki Kosmosu

Pamiętamy: Witold i Fuks przybywają do zakopiańskiego domu państwa Wojtysów w upalne wczesne popołudnie, w porze poobiedniej. Dwaj letnicy rozpoczynają pobyt od odpoczynku w swoim pokoju. Wieczorem zasiadają wraz z gospodarzami do kolacji – jest to pierwszy wspólny posiłek bohaterów powieści. Teraz interesuje mnie właśnie ta kolacja, najbardziej zaś krótki dialog Leona Wojtysa i Witolda, jaki wywiązuje się w trakcie jej trwania. W jednej z maszynopisowych wersji *Kosmosu* owa sekwencja fabularna opisana jest następująco:

Kolacja. Wstołowym, ciasnej klitce z kredensem lustrzanym, kwaśne mleko, rzodkiewki i wymowa pana Wojtysa, ez dyrektora banku, z sygnetem, ze złotymi spinkami: – Ja, uwaza pan kochany, przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i uzywany jestem do posług szczególnych, jak kran jaki nawali, albo radio... Więcej maselka do rzodkiewek radze, u nas masło domowe...

– Dziękuję... Świeżutkie rzeczywiście... [Box 12, Folder 454, s. 7/10]<sup>19</sup>

Ten fragment tekstu – w takim właśnie kształcie – został „wystukany” na maszynie do pisania. Następnie maszynopis poddawany był odręcznej, autorskiej rewizji, zapewne wykonywanej w dwu odrębnych sesjach, o czym świadczy zmiana formy autokorektorskiego zapisu: część skreśleń i dopisków Gombrowicz sporządził atramentem jasnoniebieskim, część zaś atramentem ciemniejszym. Odręczne interwencje korygują oczywiste błędy (ukośna kreska przedziela zbitkę „Wstołowym”, omyłkowe „ez” poprawione zostaje na „ex”; nie pojawiają się natomiast znaki diakrytyczne w zapisach typu „uwaza”, „uzywany”). Ale obok tych czysto technicznych poprawek wprowadzone też zostają dopiski modyfikujące stylistykę tekstu. Poniżej czcionką większą i prostą oddaje pierwotny zapis sporządzony na maszynie, czcionką mniejszą i pochyloną – ręczne dopiski w interliniach; odręczne przekreślenie oznaczam czcionką przekreśloną:

*ieriki mój.*

– Ja, uwaza pan kochany; przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i uzywany jestem do posług szczególnych, jak kran nawali jaki, albo radio... Więcej maselka do rzodkiewek

*itbym maselko prima*  
radze, u nas ~~masło domowe~~...

Dziękuję... ~~Świeżutkie rzeczywiście~~... [Box 12, Folder 454, s. 7/10]

Jak łatwo zauważyć, mamy tu do czynienia z przesunięciem w zakresie liczby oraz dystrybucji form deminutywnych. Zdrobnienia pierwotnie były dwa: „maselka”, „świeżutkie” – po jednym w wypowiedzi Leona oraz Witolda. Teraz zdrobnienie

<sup>19</sup> Wszystkie cytowane i omawiane dokumenty genezy znajdują się pod ogólną lokalizacją: Beinecke Rare Book and Manuscript Library. *Witold Gombrowicz Papers*. Series II: *Writings*. Każdorazowo podaję numer boxu, folderu oraz numery stron zapisane na karcie (nie będące, o czym wspominałem, foliacją pochodzenia archiwalnego).

znika z wypowiedzi Witolda, ograniczonej do jednego tylko słowa, pojawia się natomiast w dawce zwiększonej w wypowiedzi Leona, gdzie „kochany” przechodzi w „kochanieńki” (być może jeszcze nie definitywnie, może tylko na zasadzie nie zatwierdzonej ostatecznie możliwości, jeśli „kochany” nie zostało przekreślone?), a „masło” w „masełko” (przy czym ta zamiana wydaje się bardziej kategoriyczna, skoro pierwotny rzeczownik niezdrobniony został skreślony). Gdy porównamy teraz roboczą redakcję passusu z jego brzmieniem w dziele finalnym, drukowanym, zobaczymy, że bardzo niewiele zmieniło się w warstwie leksykalnej i frazeologicznej. W *Kosmosie* „opublikowanym” fragment brzmi niemal tak samo jak w zacytowanym dokumencie:

– Ja, uważa pan kochanieńki, przydzieliłem się teraz własnej połowicy mojej do dyspozycji i używany jestem do posług szczególnych, jak kran nawali, albo radio... Więcej masełka do rzodkiewek raźiłbym, masełko prima...

– Dziękuję. [G 10]

„Odebranie” zdrobnienia jednemu bohaterowi powieści (będącemu zarazem jej narratorem) i przekazanie go (w podwojeniu, w dawce dubeltowej) drugiemu bohaterowi powieści – tyle się tu właściwie wydarza. Drobiazg w rozległym zbiorze maszynopisów i rękopisów, szczegół w gęstwinie i gmatwaninie licznych skreśleń i dopisków, pokrywających 900 kart... Poniekąd przypomina on słynną „ryś” na suficie w domu Wojtysów, o której byciu lub niebyciu „strzałka” tak rozprawiają Fuks z Witoldem:

– Jeśli strzałka, to na coś wskazuje.

Odpowiedziałem: – A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje. [G 27]

Gdy wzorem powieściowego Fuksa (i Witolda, który mimo oporów ulega raz po raz detektywistycznym maniom swego *alter ego*) postanowimy „pójść tropem”, czeka nas nagroda: strzałka wskazuje! Oto na co najmniej kilku innych kartach z genetycznego *dossier* powieści odnajdziemy ślad podobnej akcji pisarskiej: za pomocą skreśleń oraz dopisków w interlinii i na marginesach Gombrowicz modyfikuje stylistykę (leksykę i frazeologię) wypowiedzi tego samego, stale tego samego bohatera – Leona Wojtysa. Modyfikuje w ten oto sposób – zwiększając frekwencję zdrobnień – ale nie tylko tak.

Tę uderzającą regularność, tę silną i wyrazistą tendencję zobrazuje teraz za pomocą serii trzech różnie skonstruowanych egzemplifikacji.

### Przykład 1

Czytam w maszynopisie:

Pan Leon lubił zabawiać się fabrykowaniem gałeczek z chleba i ustawiał je rzędem, przyglądając się im z wielkim zainteresowaniem – potem burzył układ, ustawiał inaczej, potem przerywał i, bębniąc, nucił swoje „ti-ri-ri”. Pan Ludwik nakrywając ręką dłoń Leny i zaglądając jej w oczy z bliska mówił czasem „Grazyno moja”, ach tak, mówił „Grazyno moja” i Bóg raczy wiedzieć skąd mu się to brało, przecież nie była Grazyna, ale on się nie wstydził, dlatego zapewne, że czuł się na swoim terenie. [Box 12, Folder 454, s. 19]<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Uwagę zwraca zapewne omyłkowe „przepisanie się” Gombrowicza (lub innej osoby sporządzającej

W opublikowanym dziele temu roboczemu fragmentowi odpowiada następująca *passus* finalny:

Leon fabrykował galeczki z chleba i ustawiał je rzędem, bardzo starannie – przyglądał się z wielką uwagą – po chwili namysłu nadziewał na wykałaczkę jedną z galek. Po dłuższej medytacji, bywało, nabrał nożem odrobinę soli i posypał nią gałkę, przyglądając się przez binokle z powątpiewaniem.

– Ti-ri-ri!

– Grażyno moja! Czemużbyś papusiu swojmsusiu nie podpapciła papupapu rzodkiewskagowego? Rzuć!

To jest, że prosi Lenę o rzodkiewki. [G 21]

### Przykład 2

Tym razem, dla odmiany, prześledzimy metamorfozy wybranego *passusu* w kolejności odwrotnej: od stanu późniejszego do wcześniejszego.

Czytam w *Kosmosie* opublikowanym:

Trudno było ten bełkot zrozumieć. „Grażynaś ty moja, kwiecie ojci moja graża!” „Kulaszka, co ty tam ciumciawisz, nie widzisz, że cucu?” [G 21]

W jednym z maszynopisów fragment wygląda natomiast tak:

*ten bełkot*

Skleroza, czy maniera – czasem trudno było zrozumieć. „Grażynaś ty moja, kwiecie ojci moja gra-cucu”. „Kulaszka, co ty tam ciumciawisz, nie widzisz, że ciemno” [Box 13, Folder 466, s. 22a]

### Przykład 3

Teraz przyjrzymy się mikrosekwencjom tekstu w dwu wersjach maszynopisowych, z których jedna (zapewne wcześniejsza) różni się od wersji opublikowanej, a druga (zapewne późniejsza) jest z nią co do brzmienia zestawianych fragmentów identyczna. Porównanie przedstawiam w formie tabelki:

maszynopis Box 12, Folder 454, s. 7/10	maszynopis Box 13, Folder 46, s. 9 (= G 10)
moja żona spec od kwaśnego mleka	moja żona spec specyficzny od kwaśnego mlimli
Ja bridżista, proszę panów, ex bankowiec	Jam bridżysta, panoczkowie moi, ex bankowiec
choć mnie żona zwalnia tylko na popołudnia	za specjalnym zezwoleniem żonowatym w godzinach popołudniowych

Przykłady są, jak myślę, wyraziste, nie wymagają rozbudowanego komentarza. Poprzestane zatem na wypunktowaniu trzech uwag, po jednej dla każdej z zebranych egzemplifikacji. Przykład 1 pokazuje wprost gargantuiczny przyrost językowego „zdziwaczenia” między redakcją wcześniejszą i późniejszą. Leon nie tylko

---

maszynopis); „Grażyno moja” mówić miał Leon, nie zaś Ludwik. (Przypis do przypisu: A może właśnie zwiódł mnie demon teleologii i, sugerując się wersją finalną, gdzie zwrot „Grażyno moja” wypowiada Leon, przeoczyłem moment w historii tekstu, w którym to Ludwik dziwnie przeinaczał imię Leny? Niby niemożliwe. Ale: „Uśmiechnąłem się przy księżycu na myśl łagodną o bezsilności umysłu wobec rzeczywistości przerastającej, zatracającej, spowijającej... Nie ma kombinacji niemożliwej... Każda kombinacja jest możliwa...” (G 144).)

zwraca się do swej córki Leny imieniem, które nie jest jej imieniem (co już było osobliwe), ale też nadaje temu zwrotowi formę piętrzących się zdrobnień, będących zarazem neologizmami (co, oczywiście, czyni osobliwość wypowiedzi osobliwszą). Mimo to referencyjność zdeformowanych słów nie zostaje jeszcze całkowicie przekreślona – nawet bez narratorskiego objaśnienia: „To jest, że prosi Lenę o rzodkiewki”, nietrudno odgadnąć, że wypowiedź Leona taką właśnie prośbę zawiera. Z inną sytuacją mamy do czynienia w przykładzie 2: czytelnik *Kosmosu* właściwie nie ma większych (albo i żadnych) szans na odgadnięcie znaczenia słowa „cucu”, a i narrator tym razem nie udziela żadnego wyjaśnienia (sam nie rozumie tej leksykalnej licencji Leona?); dopiero studium genetyczne, odsłaniające brulionowe redakcje tekstu, pozwala zobaczyć, że ekscentryczne „cucu” pojawia się jako kryptoekwiwalent słowa „ciemno”. Wreszcie przykład 3 unaocznia skalę Gombrowiczowskiej inwencji stylo-prze-twórczej. Aby udziwnić mowę Leona, uczynić ją mniej standardową, a bardziej zindywidualizowaną i maniakalną, pisarz sięga po cały wachlarz chwytów: dodaje redundantny epitet do rzeczownika, wywołując efekt komicznego pleonazmu („spec specyficzny”), wymienia rzeczownik na jego infantylny, dźwiękonaśladowczy, niestandardowy zastępnik („mlimli” zamiast „mleka”), zdrobnienie podstawia za określenie neutralne („panoczkowie” zamiast „panowie moi”), na bok odsuwa standardowy rzeczownik, robiąc miejsce dla przymiotnika-neologizmu („zezwoleń żonowate” zamiast „zezwoleń żony”), neutralny, zwykły zaimek osobowy „ja” orkiestruje na brzmienie archaiczne, podniosłe, a w zaistniałym kontraście – komiczne („Jam bridżysta, panoczkowie moi, ex bankowiec”).

Reasumując i generalizując: wyraźnym, stosunkowo łatwym do wyodrębnienia wątkiem pracy Gombrowicza nad tekstem *Kosmosu* jest stopniowe pogłębianie stylistycznej ekstrawagancji Leona. Stwierdziwszy to, przyjrzyjmy się jednemu jeszcze przykładowi, pozwalającemu obserwować językową dynamikę pisanego i przepisywanego tekstu.

W rękopisie Leon zwraca się do Leny z następującą prośbą: „Rozliczna przygodo, dajno tatuniowi zapałusie” (Box 12, Folder 454, s. 30/71). Można powiedzieć, że widzimy tu w działaniu najbardziej typową stylistyczną licencję Gombrowicza, związaną z konstruowaniem wypowiedzi papy Wojtysa: operowanie *deminutivum*. „Dajno tatuniowi zapałusie” – tak mówi Leon w brulionie i tak mógłby mówić Leon w opublikowanej powieści; nie zdziwiłoby to jej czytelników, nie stanowiłoby żadnego dysonansu, przeciwnie – byłoby spójne z językową charakterystyką bohatera. Ale Leon z tekstu publikowanego mówi jednak inaczej! Być może czytelnik-miłośnik *Kosmosu* już w tym momencie przypomina sobie, jak brzmi w druku prośba o zapalkę: „Rozliczna przygodo, daj no tacie zapałający się fosfor” (G 42). Pomiędzy brulionowym autografem a opublikowanym dziełem – gdzieś na ogniwach pośrednich, jakoś w toku transmisji i transfiguracji przepisywanego, przetwarzanego tekstu – zdrobnienie zostało wyparte przez peryfrazę. „Zapałający się fosfor” – czy to nie Leonowa wersja „z chińskich ziół ciągnionych treści”, podręcznikowego wręcz przykładu omowni? Ta jedna operacja – zastąpienie częściej używanego zdrobnienia rzadziej używaną peryfrazą – pozwala zobaczyć Gombrowicza nieufnego, krytycznego wobec własnych i bardzo dlań typowych rozwiązań stylistycznych. Takich, które zdążyły już ulec petryfikacji, zastygnąć w nazbyt mechanicznie powtarzane klisze.

Co dotąd powiedziano o pracy nad stylistycznym rejestrem wypowiedzi Leona,

da się ująć w kategoriach „czystej” poetyki opisowej. Możemy stwierdzić: kolejne rewizje, autokorekty, prze-pisywania wykonywane przez Gombrowicza na tekście *in statu nascendi* skutkują coraz silniejszym wyodrębnieniem głosu jednej z postaci w językowej polifonii powieści<sup>21</sup>. Ale rzecz w tym, że ta brulionowa dynamika ma wymiar nie tylko stylistyczny. To, że w mowie Leona spiętrzają się – za sprawą kolejnych przeredagowań tekstu – *deminutiva*, neologizmy, archaizmy i peryfrazy, wiąże się ściśle z, tak to nazwę, ideową konstrukcją postaci, z jej najgłębszym, filozoficznym sensem.

Bo właściwie – kim jest Leon, ten Leon, którego znamy jako bohatera ukończonej, opublikowanej powieści Gombrowicza? Jerzy Jarzębski, autor jednej z klasycznych interpretacji *Kosmosu*, widzi w nim postać, która – podobnie jak Fuks, podobnie jak Witold, z nie mniejszą niż oni żarliwością – usiłuje się odnaleźć w świecie płynnym, trudnym i niemożliwym do jednoznacznego, skutecznego zinterpretowania, ale która postanawia działać inaczej. Gdy Fuks (i do pewnego stopnia Witold) w nadmiarowej, nieczytelnej rzeczywistości stara się za wszelką cenę (nawet za cenę wmówienia czy manipulacji) zobaczyć i pokazać zaszyfrowany, lecz spójny system znaków i odniesień, Leon rezygnuje z prób kontaktu ze światem zewnętrznym, a przynajmniej ogranicza je do nieuniknionego minimum. Zamiast sondować rzeczywistość zewnętrzną w poszukiwaniu jej ukrytej struktury, oddaje się introspekcji, czyniąc samego siebie obszarem eksploracji:

jak człowiek tak na sobie się skupi i zacnie sobie małe, nieznaczne przyjemności świadczyć, nie tylko zresztą erotyczne, bo na przykład, może się pan jak basza zabawić kuleczkami z chleba, przecieraniem binokli [...] pan nie ma pojęcia jak się od takich drobnostek ogromnieje, wprost nie do wiary, człowiek się rozrasta, śwędzi pana pięta to jakby gdzieś daleko na Wołyniu, na kresach, zresztą ze śwędzenia pięty też można mieć trochę satysfakcji [...]. [G 114]

To prawda, źródłem rozkoszy jest dla Leona również doświadczenie erotyczne przeżyte ongiś z „kuchtą”, a więc – najdosłowniej pojęte zetknięcie z rzeczywistością zewnętrzną. Ale doświadczenie to wydarzyło się dawno, miało charakter jednokrotny, Leon nie próbuje go powtarzać, a może raczej powtarza je przez kilkanaście lat – lecz tylko w teatrze własnej pamięci i wyobraźni. Dąży tym samym do idealnej samowystarczalności: wszystko, czego potrzebuje, zawiera i odnajduje w sobie. Leon „tak zогromniał we własnej świadomości, że stworzył tam dla siebie cały świat”, „dla Leona jedyną rzeczywistością są subiektywne doznania” – powiada Jarzębski<sup>22</sup>. Inaczej mówiąc: jeśli Fuks jest figurą podmiotu, który pragnie ukonstytuować się jako interaktywny, włączony w sieć społecznych relacji podmiot poznania rzeczywistości zewnętrznej, Leon będzie figurą podmiotu, który usiłuje stworzyć siebie jako wsobny, autoteliczny, wyizolowany podmiot i przedmiot poznania w jednym.

<sup>21</sup> Używam pojęcia polifonii – może jednak nieco na wyrost (więc w przypisie się mityguje). H. Markiewicz w cennym szkicu poświęconym historii i dynamice czytania *Kosmosu* przez interpretatorów i krytyków (*Jak się „Kosmos” rozszerzał*. W: *Przygody dzieł literackich*. Gdańsk 2004, s. 221) zastrzega, że pełne odnoszenie tego pojęcia (w rozumieniu *stricte* Bachtinowskim) do ostatniej powieści Gombrowicza nie jest zasadne: „Oznaczałoby to [...] suwerenność i pełnoprawność świadomości różnych postaci powieściowych, co jest nieosiągalne w konsekwentnie prowadzonej narracji pierwszoosobowej”.

<sup>22</sup> J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982, s. 476–477, 496.



Widzimy teraz wyraźnie, czym są te wszystkie, skrupulatnie dotąd omawiane, autokorekty tekstu, w których zmienia się językowy rejestr wypowiedzi Leona Wojtysa. Otóż nie są to wyłącznie modyfikacje czysto stylistyczne. „Podkreślając” czy „pogłębiając” językową osobliwość postaci, Gombrowicz intensyfikuje, wzmacnia, hiperbolizuje zasadniczy jej rys tożsamościowy, antropologiczny: ową, *sui generis* autoerotyczną, wsobność, autoteliczność, samozwrotność. Zmiany leksykalno-frazeologiczne dokonywane w kolejnych wersjach *Kosmosu*, odrębne korekty nanoszone na maszynopis coraz silniej zamykają Leona w Leonie, coraz szczerniej odgradzają go od rzeczywistości zewnętrznej i czynią zeń – raz jeszcze zacytuję Jarzębskiego – „monadę bez okien”<sup>23</sup>. Wygląda to tak, jakby Gombrowicza bawiła czy ciekawiła możliwość ciągłego przesuwania granic perwersyjnego ukształtowania tożsamości bohatera, jakby nieustannie prze-pisywał Leona, wciąż czyniąc go bardziej „leonowatym”.

Znamienne, że obok modyfikacji stylistycznych, dotyczących sposobu mówienia Wojtysa-seniora, pojawiają się także modyfikacje – by tak rzec – fabularne, odnoszące się do mikrosekwencji zdarzeń związanych z tym bohaterem. Oto przykład. W maszynopisie „akcja” z udziałem Leona przebiega zrazu następująco:

Leon zabrał się do gałek z chleba, zrobił trzy, przyjrzał się i małym palcem, z wielką uwagą, uszeregował – znów się przyjrzał – uśmiechnął się leciuteczko i dołączył do nich grudkę soli, wałającą się na obrusie – znów się przyjrzał – i końcem palca utworzył z gałek trójkąt. Zanucił ti-ri-ri. [Box 12, Folder 454, s. 41/69]

Później jednak, w toku rewizji tekstu, Gombrowicz znajduje zupełnie inny pomysł. Cały *passus* – oprócz pierwszego wyrazu, czyli imienia bohatera, oraz ostatniego, krótkiego zdania – zostaje odrębnie skreślony, w interliniach zaś pojawia się dopisek, także odrębny, po którego uwzględnieniu otrzymujemy nową redakcję:

Leon miał na ręce brodawkę z trzema włoskami – przyglądał jej się z wielką uwagą. Wziął wykałaczkę i zaczepiał nią o koniuszki włosków – znów się przyjrzał – wpuścił pomiędzy włoski kawałeczek masła i patrzył, jak się roztopia. Uśmiechnął się. Dotknął masła wykałaczką. Zanucił ti-ri-ri. [Box 12, Folder 454, s. 41/69]

Dynamika przemian tego *passusu* wydaje mi się bardzo charakterystyczna. W redakcji pierwszej Leon jest bohaterem działającym w mikroskali, obsesyjnie skupionym na detalu, ale jednak na detalu zewnętrznym wobec własnego ciała. Ten zwrot ku zewnętrżności Gombrowicz postanawia ograniczyć w redakcji drugiej: palec Leona z instrumentu poznania staje się tegoż poznania przedmiotem. Ręka nie służy już obserwacji, lecz sama jest obserwowana. Rzecz można: Leon pozostaje eksploratorem (mikro)kosmosu, tyle że ów (mikro)kosmos zmienia pozycję, podlega interioryzacji. A krócej: Leon sam dla siebie stał się (mikro)kosmosem.

Spójrzmy jeszcze na finalną wersję omawianego *passusu*:

Leon miał na ręce brodawkę z kilkoma włoskami, przyglądał się jej, wziął wykałaczkę i zaczepiał nią o te włoski – znów się przyjrzał – wpuścił pomiędzy włoski odrobinę soli z obrusa i patrzył. Uśmiechnął się. Ti-ri-ri. [G 41]

Rzecz ciekawa, w wersji opublikowanej Gombrowicz „wyhamowuje” dążenie do

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 478.

potęgowania efektu „wsobności” Leona. Znika określenie „z wielką uwagą”, charakteryzujące w wersji „pośredniej” wpatrywanie się bohatera w brodawkę; odrobine mniej detaliczny staje się też opis, tak jakby Gombrowicz postanowił zmniejszyć natężenie mikroskopu: Leon zaczyna wykałaczką już nie o „koniuszki włosów”, lecz o „włoski” po prostu. To poniekąd krok wstecz w stosunku do radykalizmu wersji „pośredniej”. Pojawiają się także reminiscencje wersji „wyjściowej”: wracają grudki soli, chwilowo „wypchnięte” przez kawałeczki masła. Zasadniczo jednak podtrzymany zostaje koncept eksplorowania (mikro)kosmosu własnej cielesności.

Tyle „grudek” prakosmicznej plazmy – jeszcze nie uformowanej w układy i konstelacje dzieła finalnego – udało mi się wypatrzeć. Za mało, by stworzyć teorię na temat dynamiki powstawania ostatniej powieści Gombrowicza. Wystarczająco – jak miemam – by rozbudzić zaciekawienie tą „historią dziwniejszą”, zaciekawienie, które ma w sobie coś z mikroskopowych obsesji Leona (wpatrywanie się w drobiny, detale<sup>24</sup>), coś z naukowych zacierzewień Ludwika (krytyka genetyczna nigdy się w pełni nie wyrzekła – i dobrze! – swego strukturalistycznego rodowodu, przejawiającego się w zamięłowaniu do porządkowania, układania, typologizowania czy, jak by powiedział Ludwik, w potrzebie organizowania: „Co ty chcesz organizować? Jak organizować?” – irytuje się Leon, „Naukowo” – odpowiada Ludwik (G 40)<sup>25</sup>), coś z detektywistycznych pasji Fuksa („Przepraszam – rzekł odbierając Katasi pudełko. – To na potem. To się wyjaśni. A na razie ja bym prosił państwa do stołowego”, G 64–65), coś z żarliwości i bezkompromisowości Witolda, najdotkliwiej udręczonego nadmiarem możliwości interpretacyjnych (każda trudna do wpisania w mityczny łańcuch *avant-texte*’u kartka z *dossier* może stać się „potrzaskiem”, na podobieństwo owego kamienia, co to nie wiadomo, z której strony go ominąć).

### **Kosmos jako wyzwanie dla polskiej krytyki genetycznej**

*Kosmos* równocześnie wabi krytyka genetycznego (poprzez passusy wyrażające pragnienie poznania rzeczywistości *in statu nascendi*) i unaczni mu nieusuwalną aporetyczność jego dążeń (poprzez passusy określające to właśnie pragnienie

<sup>24</sup> Jak to ujmuje J. Deppman (*Joyce and the Case for Genetic Criticism*. „Genetic Joyce Studies” t. 6 (2006). Na stronie: <https://www.geneticjoycestudies.org/articles/GJS6/GJS6Deppman> (data dostępu: 9 XI 2020)), amerykański literaturoznawca i komparatysta, badający m.in. poezję E. Dickinson, a także interesujący się teorią i praktyką krytyki genetycznej: „Genetycy są w większości gorliwie oddani *close reading*, bardziej nawet niż kiedyś nowi krytycy”.

<sup>25</sup> Krytyka genetyczna przemawia czasem głosem Ludwika – np. tak: „Kiedy każdej stronie tekstu drukowanego zostanie przyporządkowany paradygmatyczny zestaw brudnopisów, pozostanie już tylko odtworzenie ich ciągu według kolejności powstawania, co zwykle w przybliżeniu zgadza się z kolejnością stron ostatecznego rękopisu. Wylaniają się wówczas (z kilkoma rozbieżnościami, czasem dość znacznymi, ujawniającymi brak ciągłości na różnych etapach procesu pisania) sekwencje rękopisów z tego samego poziomu opracowania, następujące po sobie wzdłuż osi, na której znajdują się różne części ostatecznego dzieła. Są to genetyczne syntagmy – powiązania między kartami rękopisu tego samego typu, ukazujące w sposób mniej lub bardziej ciągly obraz całego dzieła na każdym z etapów jego genezy” (B 101). Ale też nieobca jest krytykom genetycznym świadomość, że cały ten strukturalistyczny z ducha aparat nie może pochwycić procesu tekstotwórczego „jako takiego”, lecz jedynie jego ślad, podczas gdy proces „sam w sobie” pozostaje niepochwytany. Jak to ujmuje Leon: „Fiuuuut! Pyf! Uciekło. [...] Uciekło. Przeciekło. Nie ma” (G 40).

jako nieziszczalne). Koniec końców, jakiegokolwiek piętrzyłyby się trudności, sądzę, że zbudowanie genetycznej narracji o *Kosmosie* – o dziejach tekstu pisanego przez kilka lat – stanowi jeden z ambitnych celów polskiej krytyki genetycznej.

Zabrzmiałoby to pretensjonalnie i niewiarygodnie, ale jest to zgodne z prawdą: kiedy w trakcie pisania niniejszego szkicu dotarłem tutaj właśnie – do jego puenty – dowiedziałem się, że... Jan Zieliński przygotowuje nową edycję *Kosmosu*. Od samego edytora uzyskałem kilka informacji: otóż będzie to edycja krytyczna, oparta (tak jak w r. 2012 zastrzegali Giroud) na materiałach z Beinecke Library, prezentująca jako tekst główny ostateczną, finalną redakcję powieści (tę podaną do druku przez Gombrowicza<sup>26</sup>), natomiast w aparacie tekstologicznym udostępniająca wykaz „odmian tekstu”. Wykaz ten będzie selektywny, lecz obszerny (można się spodziewać, iż stosunek objętościowy między tekstem głównym a odmianami będzie się miał jak 1 do około 5). Sytuacja jest więc następująca: zacząłem pisać ten esej o własnej bezradności wobec archiwum *Kosmosu* nie wiedząc, że już wkrótce problem „kosmicznej” genezy zostanie postawiony i w jakiejś mierze wyjaśniony na forum polskiego edytorstwa; informacja ta pojawiła się natomiast w chwili, gdy esej kończyłem. Kończę zatem swój szkic z inną świadomością, niż kiedy go zaczynałem. Mógłbym oczywiście zatrzeć efekt tej reorientacji w toku pisania i, dokonawszy lekkiego retuszu, udać, że od początku szkic powstawał w oczekiwaniu na *Kosmos* w opracowaniu Zielińskiego. Ale skoro piszę tu o procesie powstawania powieści na temat procesu powstawania, jeśli procesualność i stawanie się jest (i w samym *Kosmosie*, i w moim tekście o *Kosmosie*) wciąż umykającym przedmiotem poznania – może lepiej nie zacierać śladów stawania się, przejawów procesualności, lecz eksponować je (czy zawsze wszystko musi być *ex post*? czy nic nie może być oddane w stawaniu się swoim?).

Dowiaduję się zatem – pod koniec pisania eseju o powstawaniu *Kosmosu* – że przygotowywane jest wydanie krytyczne *Kosmosu*, z obszernym wyborem nigdy dotąd nie publikowanych materiałów z archiwum *Kosmosu*. Co to zmienia w sprawie, o której piszę? Zapewne bardzo wiele. Wszystko (z docieklivością i kompetencjami edytora na czele) każe się spodziewać, że edycja będzie urządzeniem sprawnie pokazującym (w jakimś uproszczeniu? w syntezie?) historię powstawania tekstu. Czekam na to z niecierpliwością i już wyobrażam sobie, jak będę tę książkę czytał – zapewne mając obok na biurku komputer z tym niemal 1000 zdjęć z 31 folderów Beinecke Library, z tym nadmiarem, który mnie skutecznie sparaliżował i zniechęcił, a który „edytor krytyczny” zdołał (czy całkowicie? a co to znaczy „całkowicie”?) opanować. Będzie to więc, jak zgaduję, lektura znacząca podziwem dla pracy edytora oraz zaskoczeniem, jakie łączy się ze zmianą percepcji: nie powiązane dokumenty genezy zaczną się wiązać, rozproszone światelka gwiazd – by sięgnąć raz jeszcze do metafory z wnętrza *Kosmosu* – będą się układać w konstelacje (ale już nie „wymyślone”, jak złościł się Witold, lecz, *horribile dictu*, obiektywne).

Czy jednak oznacza to, że edycja Zielińskiego w sposób ostateczny podejmie wyzwanie, które *Kosmos* rzuca polskiej krytyce genetycznej? Chyba nie, na pewno nie, już choćby z tego powodu, że nie taka jest jej rola. Będzie ona – jak już napo-

<sup>26</sup> Ale czy z naniesieniem emendacji lub koniektur? I co dokładnie będzie podstawą edycji? Jak potraktowane zostaną interpunkcja i ortografia? Tego dowiemy się, gdy dostaniemy książkę do rąk.

mknałem – edycją krytyczną, a nie genetyczną. Różnica pryncypialna między edycją krytyczną a genetyczną tkwi w samej logice prezentacji. Edycja krytyczna ustala kanoniczną postać tekstu (zwykle najpóźniejszą zaakceptowaną przez autora), poddając ją, jeśli trzeba, szeregowi (starannie przemyślanych i jawnie uargumentowanych) operacji redakcyjnych (emendacje, koniektury, modernizacje), oraz dodaje (właśnie: dodaje!) mniej lub bardziej kompletny, mniej lub bardziej obszerny apendyks, demonstrujący inne (zwykle wcześniejsze) postaci tekstu. Edycja genetyczna natomiast pokazuje wszystkie postaci tekstu, tak by czytelnik zobaczył poprzez nie *continuum* procesu tekstotwórczego. Nie może tu być mowy o dodawaniu (choćby najobszerniejszego) apendyksu odmian do trzonu, czyli do tekstu głównego (choćby objętościowo mniejszego niż apendyks), znika bowiem sam podział na tekst główny i odmiany; wszystko staje się płynnym tekstem, zapisem ruchu pisania, ruchu – tworzenia, jedną wielką odmianą. Od strony technicznej edycje genetyczną można sobie wyobrazić najprościej jako chronologiczną prezentację – dokument po dokumencie – wszystkich zachowanych postaci tekstu oraz materiałów związanych z pracą nad dziełem, począwszy od pierwszych notatek, planów, przez kolejne rzuty tekstu, aż do postaci finalnej (która może być zaprezentowana, ale już nie jako dominanta, lecz jako ostatnia odsłona dynamicznego „tekstobytu”). Edycja genetyczna dąży przy tym – intensywniej niż edycja krytyczna – do prezentowania materialności edytowanego dokumentu: wszystkie kartki z „archiwum utworu” powinny być w niej zademonstrowane dwojako, w formie reprodukcji i w formie towarzyszącej jej transliteracji (staje się to szczególnie istotne w przypadku rękopisów, często trudno czytelnych nawet dla oka specjalisty). Edycja genetyczna może też być bardziej od edycji krytycznej precyzyjna w unaocznianiu mikrodynamiki tekstu *in statu nascendi* i dążyć do unaocznienia kolejności nie tylko kart rękopisu, lecz nawet kolejności zmian wykonywanych na jednej i tej samej karcie (z perspektywy edycji krytycznej ma znaczenie np. to, czy dopiski wprowadzone w interlinii są późniejsze czy wcześniejsze – o ile, rzecz jasna, da się to ustalić – od dopisków wprowadzonych na marginesie)<sup>27</sup>.

Wydaje się to oczywiste, lecz dopowiem: edycja genetyczna nie jest lepsza od edycji krytycznej, nie jest też od niej gorsza, edycje te nie są konkurującymi ze sobą ideami tekstologicznymi. Są to, rzekłbym, dwie po prostu różne koncepcje zarządzania uwagą czytelnika: edycja krytyczna skierowuje ją przede wszystkim na „wytwór”, dając równocześnie możliwość zapoznania się z historią jego „wytwarzania”; edycja genetyczna skierowuje ją bezpośrednio na „wytwarzanie”, prezentując je w sposób maksymalnie dokładny, hipertroficzny nawet, i starając się przy tym zachować czytelność samej prezentacji.

Pytanie: czy po ukazaniu się edycji krytycznej *Kosmosu* warto będzie jeszcze

<sup>27</sup> Prezentację kolejności zapisów edycja genetyczna może przeprowadzać rozmaicie. Edycje papierowe posługują się np. rozwiązaniem znanym jako „transliteracja linearna diachroniczna” (zob. B 15–109). W przypadku publikacji elektronicznych możliwe jest oznaczanie za pomocą podświetleń czy zakreśleń tych partii brulionu, które napisane zostały jako pierwsze, drugie, trzecie *etc.* Zob. projekt elektronicznej edycji notatników M. Prousta, omówiony w artykule J. André i E. Pierazzo *Le Codage en TEI des brouillons de Proust: vers l'édition numérique* („Genesis” t. 36 (2013). Na stronie: <https://journals.openedition.org/genesis/1159> (data dostępu: 9 XI 2020)).

trudzić się nad zbudowaniem edycji genetycznej? Pytanie złożone, już choćby z tego powodu, że wieloznaczne jest samo sformułowanie „czy warto” (warto w jakiej skali wartości? w ekonomicznym rozliczeniu wydawcy? w ekonomii finansowania humanistyki ze środków grantowych? kto miałby o tym „warto” / „nie warto” rozstrzygać?). Nie wiem też ostatecznie (przynajmniej „teraz”, tzn. pisząc słowo „teraz”), co dokładnie, w szczegółach, przyniesie edytorskie dzieło Zielińskiego. Jeśli jednak zgodzimy się z zawartym w poprzednim akapicie rozumowaniem i uznamy, że edycja genetyczna nie dubluje edycji krytycznej, lecz ustanawia inny, komplementarny ogląd fenomenów literatury i kultury, sprawa pozostanie otwarta.

Jak mogłaby wyglądać, jak mogłaby działać edycja genetyczna *Kosmosu*? Nie podejmuję się tu wykreślić jej dokładnego planu, spróbuję jednak wskazać możliwą inspirację – to cyfrowa, internetowa edycja *Pani Bovary*, opracowana przez zespół francuskich genetyków i informatyków<sup>28</sup>. Ta edycja-witryna pozwala nam śledzić kolejne dokumenty genezy – scenariusze, plany, bruliony, wreszcie czystopisy arcydzieła – zgodnie z chronologią ich powstawania. Każdy dokument widzimy w postaci podwójnej: jako barwną reprodukcję oraz jako towarzyszącą jej transliterację, nie tylko uczytelniającą autograf, lecz także ukazującą chronologiczne następstwo dopisków i skreśleń na autografie. Edycja-witryna wytycza też inną ścieżkę lektury: *Panią Bovary* możemy mianowicie czytać linearnie, czyli rozdział po rozdziale, według wersji finalnej (drukowanej), i w dowolnym momencie, jednym kliknięciem, przerzucić się z akapitu „drukowanego” *in medias res* brulionowej historii. Całości dopełnia obszerny, wielowarstwowy komentarz tekstologiczny, historycznoliteracki i biograficzny, czyli wykład o powstawaniu powieści oraz o metodzie twórczej Flauberta, prezentowany w formie tekstu, diagramów, wykresów bądź tabel. Rozwiązania te można by, jak sądzę, zaadaptować do cyfrowej, internetowej edycji genetycznej *Kosmosu*, ukazującej w przejrzysty sposób pełny przed-tekst ostatniej powieści Gombrowicza (po edycji krytycznej Zielińskiego zapewne znacznie już łatwiejszy do rozpoznania i skonstruowania). Zrezygnować dałoby się z wielu transliteracji (maszynopisy są zasadniczo czytelne, tu więc wystarczyłyby same reprodukcje, transliteracje musiałyby towarzyszyć jedynie rękopisom); przenieść (a może nawet usprawnić) warto by natomiast rozwiązania pozwalające zestawiać passusy z tekstu drukowanego z odpowiadającymi im passusami maszynopisowymi i rękopisowymi.

Ale zbudowanie jeszcze jednej – już *sensu stricto* genetycznej – maszyny edytorskiej do przedstawiania *Kosmosu* jako procesu nie jest jedyną stawką, o którą może zagrać „genetyka *Kosmosu*”. Otwarta pozostaje sprawa interpretacji. Kiedy 900 kart z Beinecke Library zobaczymy jako koherentną i zrozumiałą całość, będzie można wykonywać więcej takich operacji lekturowych, analitycznych i interpretacyjnych jak te zaprezentowane w drugiej części mojego szkicu. Będą też one lepiej umocowane (czy raczej: dopiero wtedy będą one umocowane) w pełnym oglądzie genetycznym (bo przecież w niniejszym szkicu działałem poniekąd „na chybił trafił”). Zresztą, tę możliwość, jak się spodziewam, otworzy w ogromnej mierze wydanie

<sup>28</sup> Zob. na stronie: <https://www.bovary.fr> (data dostępu: 9 XI 2020).

krytyczne. Już dzięki niemu możliwe stanie się bardziej profesjonalne, metodyczne czytanie genetyczne *Kosmosu*.

Ale dlaczego mamy w ogóle tropić zmiany mikro- i makrosensów zachodzące pomiędzy kolejnymi wersjami powieści? W uproszczeniu: z dwóch powodów. Po pierwsze, można przyglądać się fluktuacjom i przeistoczeniom *Kosmosu* dlatego, że ciekawi nas płynność i dynamika każdego ciekawego tekstu, że fascynuje nas to, jak w toku przeinaczania się utworu wyłaniają się w nim znaczenia, te znaczenia, które znamy z lektury postaci finalnej, a które wcale nie „od razu” w nim były (ale też jak wygasają, wyparowują znaczenia prymarne, które były u początku utworu, a które w jakimś momencie jego prepublikacyjnej historii zostały zeń wypchnięte). Czyli, po prostu, można przedzierać się przez maszynopisy i rękopisy *Kosmosu* dlatego, że jest się z temperamentu krytykiem genetycznym, że chce się uprawiać krytykę genetyczną, w przekonaniu, że stanowi ona atrakcyjny sposób doświadczania literatury. Ale na pytanie o celowość prowadzenia genetycznych studiów nad *Kosmosem* da się też odpowiedzieć inaczej – być może badania te opłaca się w ekonomii nie samej tylko krytyki genetycznej, lecz także w ekonomii gombrowiczologii. Może z wnętrza genetyki da się powiedzieć o Gombrowiczu coś, co zyska ważność i nośność w gombrowiczologicznym dyskursie?<sup>29</sup> Przeszło 15 lat temu Markowski przytaczał ubolewania badaczy Gombrowicza – i sam się do tych ubolewań dołączał – nad odczuwalnym deficytem badań poświęconych językowi autora *Pornografii*; oczywiście Markowski nie miał tu na myśli badań czysto styloznawczych czy stylometrycznych, lecz ogłąd zagadnień językowych, który wiązałby je z poziomem filozoficznej interpretacji<sup>30</sup>. A może badania takie dałoby się poprowadzić poszerzając pole widzenia tak, by znalazł się w nim nie tylko język już „wyjęzyczony” (dzieła już napisane), ale też język, który dopiero się „wyjęzyczna” (dzieła pisane)?

Słowem, jest tak, jak to ująłem w tytule tego szkicu: niepokojący *Kosmos* wciąż wzywa polską krytykę genetyczną. Wzywa – do działania. Tytuł ten nie zdezaktualizuje się z chwilą publikacji *Kosmosu* w opracowaniu Zielińskiego, niedokonany aspekt czasownika pozostanie w mocy: „wzywa” – nadal, a nie „wezwał” – i już po wszystkim. Wciąż jeszcze zostanie coś do zrobienia dla „polskiej genetyki” po tej nowej edycji Zielińskiego. A właściwie to nie „po niej” (i tym bardziej nie „pomimo

<sup>29</sup> Właściwie już coś ważnego i nowego zostało powiedziane z perspektywy genetycznej (choć bez uruchamiania genetycznych słowników i konceptów) o innej powieści Gombrowicza – *Pornografii*. P. Sądziak (*Czy Witold Gombrowicz był pisarzem żydowskim?* W zb.: *Przed i po. Witold Gombrowicz*. Red. J. Olejniczak. T. 1. Kraków 2019, s. 164–175), który dotarł do dokumentów zdeponowanych w zbiorach Maisons-Lafitte, ukazujących bardzo późną fazę pracy nad utworem, przeszedł autorskie skreślenia, wykonywane niemal w ostatniej chwili (tuż przed oddaniem tekstu do wydawcy), i pokazał, że mają one charakter głębokich zmian (nawet jeśli nie są ilościowo znaczne), gdyż w ich następstwie znikły z powieści odniesienia do traumatycznych realiów okupacyjnych, w tym do Holocaustu. Gombrowicz faktycznie pracował nad swymi utworami do ostatniej chwili: w przypadku *Kosmosu* jeszcze późniejszy dokument – szpalty wydawniczej korekty, zasadniczo przeznaczonej już tylko do kontrolnej lektury i wychwytywania drobnych potknięć edytorских – posłużyły pisarzowi do interwencji całkiem istotnych (choć raczej dla stylistyki). Przykładowo, pierwsze zdanie *Kosmosu* w szpaltach brzmi: „Opowiem inną przygodę moją, jeszcze dziwniejszą...” Dopiero odręczne skreślenia autora (Box 13, Folder 483, s. 1) nadają temu zdaniu brzmienie, które znamy wszyscy.

<sup>30</sup> Markowski, *op. cit.*, s. 89.

niej”), lecz „dzięki niej”: kiedy ją już przestudiujemy (zwłaszcza jej „wykaz odmian”) będziemy mogli (tym bardziej będziemy mogli) kontynuować eksplorację *Kosmosu*.

A przecież jest jeszcze *Operetka...*<sup>31</sup> I to jest dopiero historia genetyczna do opowiedzenia! Inna od historii *Kosmosu*. Bodaj dziwniejsza.

---

Abstract

MATEUSZ ANTONIUK Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0002-1608-2691

**“KOSMOS” (“COSMOS”) IS CALLING POLISH GENETIC CRITICISM!**

The first part of the paper discusses the worldview and thematic affinities between Witold Gombrowicz’s *Kosmos* (*Cosmos*) and genetic criticism—research in text-forming process. It also presents the difficulties that the genetic critic faces when trying to understand and scrutinise the process of composing Gombrowicz’s last novel. The second part offers exemplary genetic analyses of selected fragments from *Kosmos*, disclosing the writer’s work when constructing the figure of Leon. The third part shifts the obscurity to the editorial issues: it delineates the differences between a critical and a genetic edition, signals a critical edition of *Kosmos* prepared by Jan Zieliński, and a genetic project of the novel’s edition.

---

<sup>31</sup> W Beinecke Library znajdują się także 4 foldery materiałów do *Historii* oraz 36 folderów z materiałami do *Operetki*.





RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK Uniwersytet Gdański

**ODZYSKANY TEKST „MASZKAR MIĘSOPUSTNYCH I POWSZECHNYCH,  
PRZY TYM KŁODY POPIELCOWEJ Z PARNASU” STANISŁAWA  
SERAFINA JAGODYŃSKIEGO**

Literacki dorobek Stanisława Serafina Jagodyńskiego, wywodzącego się ze zubożałej szlachty błyskotliwego poety pierwszej połowy XVII w., ma zróżnicowany charakter. Obok utworów okolicznościowych jest Jagodyński autorem spolszczenia włoskiego libretta operowego<sup>1</sup>, dwujęzycznego kancjonału katolickiego<sup>2</sup> i podręcznika kaligrafii<sup>3</sup>, a także twórcą zapisków heraldycznych<sup>4</sup> i redaktorem edycji pierwszego zestawienia rodzinnych przysłów<sup>5</sup>. Dziś najczęściej pamięta się o nim dzięki jego epigramatycznym zbiorom: *Groszowi*, *Dworzankom* oraz *Maszkarom*<sup>6</sup>. Wybór fraszek *Grosza* wydano w 2010 r.<sup>7</sup>, zbiór *Dworzanek* w 2016 r. opracował Roman

<sup>1</sup> F. Saracinelli / S. S. Jagodyński, *Wybawienie Ruggiera z wyspy Alcyny*. Wyd. R. Krzywy. Warszawa 2007 (tu na s. 8–16 krytyczne omówienie stanu badań dotyczącego życia i twórczości autora).

<sup>2</sup> S. S. Jagodyński, *Pieśni katolickie nowo reformowane z polskich na łacińskie, a z łacińskich na polskie przełożone, niektóre też nowo złożone*. Oprac. S. Garnczarski, J. Godyń. Tarnów 2011.

<sup>3</sup> S. S. J[agodyński], *Kaligrafija, abo Kancelaryja*. Kraków 1695. Zob. R. Krzywy, „Manu propria”. O kształcie retorycznym i antropologiczno-pedagogicznych treściach „Kaligrafiji” Stanisława Serafina Jagodyńskiego. W zb.: *Staropolskie kompendia wiedzy*. Red. I. M. Dacka-Górzyńska, J. Partyka. Warszawa 2009.

<sup>4</sup> [S. Giermański], *Sumaryjusz klejnotów, abo herbów państwa i rycerstwa Korony Polskiej i W[ielkiej] Księżstwa Litew[skiego] z różnych autorów, a mianowicie z Bielskiego, z Paprockiego i skryptów S. S. Jagodyńskiego zebrane*. Kraków 1621.

<sup>5</sup> Zob. R. Grześkowiak: *Dawne krakowskie edycje pierwszej księgi przysłów polskich*. 2. *Parmiograficzny warsztat Stanisława Serafina Jagodyńskiego*. „Terminus” 2019, z. 1; *Dawne krakowskie edycje pierwszej księgi przysłów polskich*. 3. *Stanisław Serafin Jagodyński jako redaktor wydania „Przypowieści polskich” Salomona Rysińskiego z roku 1620*. Jw., z. 2.

<sup>6</sup> Istnienie czwartego epigramatycznego zbioru poety sugeruje adnotacja w *Kaligrafiji*. Wśród opublikowanych tam fraszek trzy opatrzone zostały notą: „Z *Dworzanek* S. S. Jagodyńskiego” (J[agodyński], *Kaligrafija*, k. F<sub>1</sub>v, F<sub>2</sub>v) i faktycznie wydano je w zbiorze z r. 1621 (*Dworzanki* 141, 1–3), jeden zaś, być może traktujący o nobilitacji Sz. Szymonowica (Krzywy, „Manu propria”, s. 251), podpisano: „Z *Polityko-poet*. S. S. Jagodyńskiego” (J[agodyński], *Kaligrafija*, k. E<sub>1</sub>v), i takiego zbioru skądinąd nie znamy.

<sup>7</sup> S. S. Jagodyński, *Grosz*. Oprac. B. Dzierżanowska. „Barok” 2010, z. 1.

Krzywy<sup>8</sup>, tekst *Maszkary* natomiast pozostawał nieznany, gdyż będący w posiadaniu Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego unikat druku (sygn. 4.20.5.462a) zaginął jeszcze przed drugą wojną światową. Dawnym bibliografom zawdzięczamy jego opis i przedruk zaledwie trzech fraszek (*Maszkary* 15–16 oraz *Kłoda 2*)<sup>9</sup>. Były to jedyne znane dotąd epigramaty z tego zbioru.

Okazuje się wszakże, iż choć tomik się nie zachował, to wśród notatek Karola Badeckiego przetrwał odpis jego tekstu<sup>10</sup>. *Maszkary* były jednoarkuszową broszurą formatu *in quarto*. Na karcie tytułowej widniało tylko miejsce druku: „W KRAKOWIE,”<sup>11</sup>. Wieńczący je przecinek sugeruje, że oryginalny adres wydawniczy na tym się nie kończył, a za brak dalszego ciągu, z informacją o roku wydania i drukarzu, odpowiadać mógł intrologator – niewykluczone, iż przyciął druk, by wyrównać jego format ze współoprawną broszurą<sup>12</sup>. Kształt typograficzny karty tytułowej pozwala ustalić warsztat, w którym *Maszkary* się ukazały: Marian Malicki uważał je za produkt oficyny Franciszka Cezarego seniora<sup>13</sup>, w której Jagodyński drukował większość swoich krakowskich dzieł, m.in. dwie edycje *Grosza* (ok. 1619 i 1620) oraz *Dworzanki* (1621 – bez wskazania typografa)<sup>14</sup>. Daty wydania nie znamy, ale zapewne nastąpiło ono na początku roku 1620<sup>15</sup>.

<sup>8</sup> S. S. Jagodyński, *Dworzanki*. Oprac. R. Krzywy. Warszawa 2016.

<sup>9</sup> Zob. F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1, cz. 2. Warszawa–Wilno 1814, s. 414. – K. W. Wójcicki, *Teatr starożytny w Polsce*. T. 2. Warszawa 1841, s. 349–350. – K. Badecki, *Literatura mieszczańska w Polsce XVII wieku. Monografia bibliograficzna*. Lwów 1925, s. 192; nr 72.

<sup>10</sup> Biblioteka Jagiellońska, rkps sygn. 7777 III, s. 310–318 (kodeks w katalogu określono jako „Materiały do wydania literatury mieszczańskiej, częściowo świeckiej pieśni ludowej XVI–XVIII w., zebrane przez Karola Badeckiego w latach 1907–1925”). Sporządzony w grudniu 1913 odpis, jak zaświadczał uczony, „z oryginałem porównano b[ardzo] dokładnie” (s. 318). Podkreślenia nietypowych zapisów i adnotacje ołówkiem: „sic!”, dowodzą, że kopia została przynajmniej raz skolacjonowana z oryginałem. Jako że odpis druku, który sporządził później I. Chrzanowski dla S. Rachwała (*Stanisław Serafin Jagodyński: prawnik, heraldyk i literat XVII wieku*. W zb.: *Księga pamiątkowa ku czci Władysława Abrahama*. T. 2. Lwów 1931, s. 211, przypis 2), się nie zachował, kopia Badeckiego jest obecnie jedyną znaną.

<sup>11</sup> Odpis poprzedza zdjęcie karty tytułowej (rkps 7777 III, s. 310), które jednak nie ukazuje oryginału, lecz sporządzone przez Badeckiego faksymile. Jego reprodukcja dostępna jest w: Badecki, *op. cit.*, s. 192, fig. 83.

<sup>12</sup> Unikat *Maszkary* był współoprawny z podpisaną inicjałami „W. H. A.” dwukartkową satyrą *Koleđa paniom saskim* (sygn. 4.20.5.462b) wymierzoną w luteranki, według A. Brücknera (rec.: Badecki, *op. cit.* „Reformacja w Polsce” 1926, s. 242) drukowaną w Wilnie po 1620 roku. Zob. Badecki, *op. cit.*, s. 157–158. – Z. Nowak, *Kontrreformacyjna satyra obyczajowa w Polsce XVII wieku*. Gdańsk 1968, s. 105–107.

<sup>13</sup> M. Malicki, *Repertuar wydawniczy drukarni Franciszka Cezarego starszego 1616–1651*. Cz. 1: *Bibliografia druków Franciszka Cezarego starszego 1616–1651*. Kraków 2010, s. 224; nr 101.

<sup>14</sup> Zob. *ibidem*, s. 161–162; nr 33; s. 186–187; nr 58; s. 202; nr 72. Według Malickiego niedatowany pierwodruk *Grosza* miał się ukazać w 1618 r.; bibliograf zapewne zaufał pozbawionej uzasadnienia daciej F. Siarczyńskiego (*Obraz wieku panowania Zygmunta III*. T. 1. Lwów 1828, s. 386). Jednak już K. Estreicher (*Bibliografia polska*. Wyd. S. Estreicher. T. 18. Kraków 1901, s. 382), opisując *Maszkary*, zauważył: „Nie ma daty druku. Siarczyński podaje rok 1618, ale to pisarz bałamutny”. Ponieważ Jagodyński przybył do Krakowa w połowie 1619 r., zakładać należy, że pierwsze wydanie *Grosza* wyszło niedługo potem, skoro okrojone wznowienie z aprobacją cenzorską opuściło prasy Cezarego już w 1620 roku.

<sup>15</sup> Rachwał (*op. cit.*, s. 211) bez uzasadnienia podał, że *Maszkary* drukowano w 1620 roku. Malicki (*op. cit.*, s. 224; nr 101) założył, że było to „ok. 1622”, idąc za Badeckim (*op. cit.*, s. 193:

Poeta zadedykował broszurę pokojowcowi Zygmunta III, Kazimierzowi Stanisławowi Wolskiemu, jedynakowi kasztelana witebskiego Mikołaja z Podhajec (ok. 1584–1621) i Barbary z Woynów (ok. 1583–1623). Senatorski syn i poeta chudo-pacholek znali się jeszcze z czasów edukacji w Wilnie. W dołączonym później do *Dworzanek* epigramacie na temat portretu, który młody Wolski posłał rodzicom z grodu nad Wilią, mowa jest o pobieranych przez niego naukach. Najpewniej uczęszczał do tego samego jezuickiego kolegium, w którym wcześniej uczył się jego ojciec Mikołaj. Ścieżkę edukacyjną kasztelana witebskiego tak przypominał na jego pogrzebie kaznodzieja:

Proszę, powiedzcie mi, dziecinne lata swoje gdzie trawił? Odpowiedcie mi wszyscy: w szkołach zanego kolegium wileńskiego polerował dowcip swój do nauk. To tam podobno był zaczkim niedbałym, leniwym, rozpustnym *etc. ut sit?* Nie! [...] Wszystkich rówieśników swoich, wielu starszych w lecjach i pilnością nauk, i skromnością, i pokorą, i czystością przechodził. Nie kłopotał głowy inspektorowi, nie trzeba go było o żadną rzecz upominać, i owszem, zatrzymywać i miarkować dyskretycją bieg jego, żeby dziecinna natura gwałtu nie cierpiała<sup>16</sup>.

Jeśli ową relację uważać za wiarygodną, przypisane synowi *Maszki* dowodzą, że jako żak daleko się odstrześlił od pilnego ojca. W tej samej fraszce wspomnieli Jagodyński, że Kazimierz miał wówczas 11 lat<sup>17</sup>, poeta był więc od niego straszny co najmniej o dekadę, tym samym domniemanie, iż mógł być w Krakowie jego preceptorem, należy uznać za wysoce prawdopodobne<sup>18</sup>. Obaj bowiem do podwawelskiego grodu przybyli w połowie 1619 r., by studiować prawo. Do albumu studentów Wolski wpisany został 13, Jagodyński zaś 26 VII<sup>19</sup>. Miesiąc później, 15 VIII,

---

nr 72; s. 195, fig. 84), który zwrócił uwagę, że na k. A<sub>v</sub> w druku w roli finaliku użyto klocka drzeworytniczego, jakim ozdobiono kartę tytułową *Mięsopustu, abo Tragikomedujej na dni mięsopustne z 1622 roku*. Jednak winiętkę wykorzystywał Cezary w drukach z różnych lat (zob. Małicki, *op. cit.*, tabl. *Winiętki i listwy Franciszka Cezarego Starszego (w wyborze)* (I, nr 17)). Wydaje się, że raczej miał Rachwał. Biorąc pod uwagę: 1) że, sygnując *Maszki*, poeta nie pochwalił się, jak miał w zwyczaju – podpisując na karcie tytułowej druki wileńskie z 1613 r., dodawał sobie po nazwisku skrót „s[tudent] A[kademii] W[ileńskiej]” (S. S. Jagodyński: *Epitymija [...] Jarosza Wołłowicza [...]*. Wilno 1613, k. A<sub>r</sub>; *Szyzygia praenobilium [...] coniugium [...] Christophori Chalecki et Mariae Leon. Stuoebichin [...] decantata*. Vilnae 1613, k. A<sub>r</sub>) – iż jest absolwentem prawa; 2) datę śmierci ojca obdarowanego drukiem Wolskiego, Mikołaja (3 V 1621); wreszcie 3) fakt, że już w maju 1620 Jagodyński posiadał tytuł kandydata obojga praw (zob. S. Rysiński, *Przypowieści polskie [...] teraz nowo wydane i na wielu miejscach poprawione*. Kraków 1634, k. A<sub>v</sub>; Grześkowiak, *op. cit.*, cz. 2, s. 6–8), a w połowie września tego roku zapisał się na wydział prawa w Padwie (zob. *Archiwum nacji polskiej w uniwersytecie padewskim*. T. 1: *Metryka nacji polskiej w uniwersytecie padewskim (1592–1745)*. Oprac. H. Barycz. Indeks oprac. K. Targosz. Wrocław 1971, s. 61: nr 868) w roli preceptora Piotra Kurzańskiego z Kurzan (zob. *ibidem*, s. 61: nr 867), jako czas powstania druku obstawiałbym postną czterdziestnicę roku 1620.

<sup>16</sup> J. Ch. Korsak, *Kazanie na pogrzebie Wielmożnego Pana, Pana Mikołaja Wolskiego na Krzemienicy, kasztelana witebskiego [...]*. Wilno 1621, k. C<sub>3v</sub>–C<sub>4r</sub>.

<sup>17</sup> S. S. Jagodyński, *Konterfet*. W: *Dworzanki*, s. 53: nr 22,1, w. 1–2.

<sup>18</sup> Zob. M. Adamczyk, W. Budka, *Jagodyński Stanisław Serafin*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 10, Wrocław 1962–1964, s. 321.

<sup>19</sup> Zob. *Album studiosorum Universitatis Cracoviensis*. T. 4: *Continens nomina studiosorum ab anno 1607 ad annum 1642*. Ed. curavit G. Zathay. Auditus ad H. Barycz. Cracoviae 1950, s. 66. Akces Kazimierza Wolskiego w poczet studentów wzmiankował też rektor Akademii Krakowskiej pod koniec września 1619 w dedykacji wydania *De ratione studii* kierowanej do jego ojca, Mikołaja:

razem zapisano ich również do sodalicii mariańskiej, którą dla krakowskich studentów prowadzili jezuita przy kościele św. Barbary<sup>20</sup>. W dedykacji zdradza Jagodyński, że impulsem do stworzenia *Maszkar mięsopustnych* miało być sześć zapustnych pieśni pióra Kazimierza Wolskiego (*Wielmożnemu [...] Kazimierzowi Stanisławowi Wolskiemu*, w. 1–2, 13–14), dziś nieznanymi<sup>21</sup>.

Na zbiór *Maszkar mięsopustnych i powszechnych, przy tym Kłody popielcowej z Parnasu* złożyły się dwa wymienione w tytule cykle epigramatyczne. Pierwszy odwoływał się do zwyczaju wybieranek w hucznie odprawiane ostatki, drugi zaś do kłody, jaką w Środę Popielcową kazano ciągnąć pannom, które w karnawale nie wydały się za mąż. Obyczaj jako powszechnie znany wzmiankowany był już w 1560 r.:

I u nas do tych czasów nie bez przyczyny jeszcze ten obyczaj jest, iż na każdy rok dziewczki kloc, a młodzieńcy kobielą z drożdżami, co się nie poożenieli, po rynku, po ulicach dom od domu włóczą, swe niedbalstwo wyświadczać. A iż ci drożdżacy takowi Boskiego i ludzkiego prawa a rozkazania zaniedbali, przeto tak pokutują i wstydić się mają<sup>22</sup>

– a bodaj najbarwniej odmalował go pisarz sądowy 7 VIII 1642, redagując (nie wiedzieć, sporządzoną dla żartu czy prawdziwą) protestację przekupki przeciw obozowym ciurom:

W urzędzie i do niniejszych aktów grodzkich starostwa w Bieczu zjawiwszy się osobiście, wstydliva Regina Golka, dziewczyna w wieku dojrzałym, nieszpeta [...] skarżyła się, lży obficie wylewając, płaczącym głosem [...] na niektórych pachółków obozowych [...] z rotty wojska, które tego roku w mieście Bieczu zimowało [...]. W Środę Popielcową [...] wśród strasznego krzyku i wrzasku całymi zastępami do protestującej przypadli, jedni z nich udający niedźwiedzi, drudzy przebrani za Germanów czyli „Miemców”, inni za kobiety i dziewczęta, a reszta w liczbie około dwudziestu z pomalowanymi twarzami, z rogami u głowy, odziana w skóry kozle tak, że im tylko świeciły zęby i oczy na kształt diabłów, ogromny pniak dębowy, długości sześć, grubości cztery łokcie, obwiedziony żelaznymi łańcuchami, a na ten cel umyślnie przygotowany, przywłókszy, protestującą [...] jako winną karząc dlatego, że w czasie bachanaliów nie wyszła jeszcze za mąż (takie bowiem było zrządzenie Boże), [...] siłą i przemocą ją porwali, przywiązawszy łańcuchem do pniaka, i włóczyli koło ratusza z najwyższą obrazą i straszną boleścią<sup>23</sup>.

Popularny w XVI i XVII stuleciu obyczaj praktykowany był nie tylko w czasach

---

„przedstawimy twemu potomkowi, wpisanemu przeze mnie niedawno do Akademii, którego natura stworzyła w całości do studiów niczym gałąź z pnia Jowisza, wzór do naśladowania, aby mógł dorównać sławie twego dostojnego imienia” (cyt., przekł. za: W. Ryczek, *Rhetorica christiana. Teoria wymowy kościelnej Stanisława Sokołowskiego*. Kraków 2011, s. 243).

<sup>20</sup> Zob. *Album sodalium Congregationis sub titulo Assumptionis B[e]atae Mariae V[irginis] erectae in domo professa Cracoviensi Societatis Iesu*. Archiwum Prowincji Polski Południowej Towarzystwa Jezusowego, rkps sygn. 848, s. 72.

<sup>21</sup> Jedyne znane dzieło K. Wolskiego to łacińskie epitafium dla ojca. Zob. D. J. Kuty, *Kościół i klasztor kanoników regularnych laterańskich w Krzemienicy Dolnej na Białorusi w świetle dokumentów zachowanych w archiwach wileńskich*. „Przegląd Wschodni” 1999, z. 1, s. 118–119. – D. Piramowicz, *Kościół pw. Bożego Ciała i klasztor kanoników regularnych laterańskich w Krzemienicy*. W zb.: *Kościoty i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa nowogródzkiego*. Red. nauk. M. Kałamajska-Saeed. T. 2. Kraków 2006, s. 44–45.

<sup>22</sup> [J. Mrowiński Płoczywłos], *Stadło małżeńskie z gron a ziarnek Słowa Bożego i autorów zacnych krótko zebrane a na polską mowę wyłożone*. Cracoviae 1561, k. F<sub>2</sub>v.

<sup>23</sup> Cyt., przekł. za: F. Bujak, *Protestacja przekupki bieckiej przeciw ciurom*. „Lud” 1904, s. 328–332.

saskich<sup>24</sup>, ale jeszcze w drugiej połowie XIX wieku<sup>25</sup>. Spośród wczesnobarokowych poetów wzmiankował go Kasper Miaskowski, autor pieśni wydanej w 1614 r. i twórca ukrywający się pod pseudonimem Jan z WychłóWKi<sup>26</sup>, jednak drugi cykl Jagodyńskiego, mimo że przyczepianie pannom kłody wikła w konteksty obsceniczne, stanowi najpełniejszy literacki komentarz do owego obrzędu w dobie staropolskiej.

Satyryczne *Maszkar mięsopustne i powszechne, przy tym Kłoda popielcowa z Parnasu* ujawniają stylistyczne predylekcje Jagodyńskiego. Monotematyczność zbliża je do epigramatów *Grosza*, podobnie żonglujących różnorodnymi wariacjami opracowań jednego motywu. Nie brak tu również paronomazji, homonimów i efektownych gier słownych, w których poeta upatrywał podstawowego środka do eksponowania sztuki literackiej.

Opis Badeckiego wydany zostaje w transkrypcji, obejmującej m.in. rozwiązania interpunkcyjne.

MASZKARY MIĘSOPUSTNE<sup>27</sup> I POWSZECHNE,  
PRZY TYM KŁODA POPIELCOWA Z PARNASU  
S[TANISŁAWA] S[ERAFINA] J[AGODYŃSKIEGO],  
BIAŁYM GŁOWOM KU OBRONIE I OZDOBIE,  
MĘSKIM ROZUMOM KU ROZUMNEJ ZABAWIE WYBRANA I WYDANA

**Wielmożnemu a memu Miłościwemu Panu,  
Jego Mi[ł]ości Panu Kazimierzowi Stanisławowi Wolskiemu  
z Podhajec<sup>28</sup>, na Krzemienicy<sup>29</sup> etc.,**

<sup>24</sup> Zob. J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*. Oprac. R. Pollak. Wrocław 1950, s. 551. BN I 88.

<sup>25</sup> Zob. np. O. Kolberg, *Mazowsze. Obraz etnograficzny*. T. 1: *Mazowsze polne*. Cz. 1. Kraków 1885, s. 122–124. – S. Czercha, *Kleparz. Przedmieście Krakowa przed 50 laty. Studium etnograficzne*. Kraków 1914, s. 36–37. Zwyczaj popularny był nie tylko na ziemiach polskich, ale także na Wołyniu i Ukrainie, wśród Serbów, Chorwatów, Słowenów czy Węgrów. Zob. H. Biegeleisen, *We-sele*. Lwów [1928], s. 1–3.

<sup>26</sup> Por.: „Ci gonia dziewczki, co je w kloce zaprzęgają, / a one się nie barzo, widzę, ociągają” (K. Miaskowski, *Popielec*, w. 13–14. W: *Zbiór rytmów*. Oprac. A. Nowicka-Jeżowa. Warszawa 1995, s. 344); „U której panny w tym roku / Mąż nie będzie podle boku, / Taka musi już kloc ciągnąć” (*Pieśni i tańce zabawam uczciwym gwoli* [16], w. 1–3. Cyt. z: *Polska liryka mieszczańska. Pieśni – tańce – padwany*. Oprac. K. Badecki. Lwów 1936, s. 113); „Mięsopust mija, wam, panny, przymówka: / Kloc trzeba włóczyć, nie mówcie i słówka. / Bo Szpetna Środa cicho na was dybie, / Musicie go wlec, gdzie was kolwiek zdybie. / Lub to w maszkarze, lub się jawnie stawi, / Przecię was wstydu jakiegoś nabawi. / Lepiej było iść leda za chłopinę / W te mięsopusty, niż włóczyć szczepinę” (Jan z WychłóWKi, *Na kloc wstępną środę*. W: *Kiermasz wieśniacki [...]: Żarty kiermaszowe* [24]. Cyt. z: *Polska liryka mieszczańska*, s. 89).

<sup>27</sup> *Maszkar mięsopustne* – maski karnawałowe, należące do przebrania noszonego w czasie ostatków („mięsopustu”), trzech ostatnich dni karnawału.

<sup>28</sup> z *Podhajec* – Wolscy herbu Półkociz wywodzili się z Gawartowej Woli, ale od czasu, gdy starosta sanocki Mikołaj Wolski zakupił w 1534 r. Podhajce, to one stały się siedzibą rodową.

<sup>29</sup> na *Krzemienicy* – tj. dziedzic na Krzemienicy. Mowa o majątku (obecnie wieś Krzemienica Dolna w obwodzie grodzieńskim, Białoruś), który na Mikołaja przeszedł po bezpotomnej śmierci podsto-

**dworzaninowi K[róla] J[ego] M[iłości] pokojowemu etc.,  
przy *Maszkarach bez maskary szczerym sercem i czołem*<sup>30</sup>  
S[tanisław] S[erafin] J[agodyński]**

Trzy pary panien Muza twoja wyprawiła  
I panięcy twój rozum<sup>31</sup> jaśnie oświadczyła.  
Wiadomem ja rozumu i rozsądku twego,  
Mam cię dumem i domem<sup>32</sup> z Wolskich za głównego.  
5   Wiele w Polsce od Woli Wolskimi się zową<sup>33</sup>,  
Dwóch się tylko z Podhajec pieczętują Głową<sup>34</sup>.  
Głowa herb wasz, przewisko zacni Gembarowie<sup>35</sup> –  
I w gębie znać, i w ręku, gdzie jest rozum: w głowie.  
Więc że z kopiją ręki i z piórem próbujesz,  
10   Do obojej Pallady<sup>36</sup> serce skłonne czujesz:  
Do obozu nie mieszkasz<sup>37</sup> z własnymi rotami,  
U dworu zaś i doma zabawa z Muzami<sup>38</sup>.  
Stąd twa Muza twój rozum i w tym okazała,  
Gdy par trzy mięsopustnic rymem opisała.  
15   Ja też do ciebie idę z mojemi parami<sup>39</sup>,  
Póki się wiek pozwala bawić maskarami.  
Tym się bawił Apollo i Muzyć maskary<sup>40</sup>;  
Pod maskarą i cnoty, pod nią i przywary.

lego litewskiego Krzysztofa Wolskiego w 1600 r., a który po zgonie rodziców odziedziczył Kazimierz i w 1639 r. odsprzedał wdowie Aleksandrze Wiesiołowskiej z Sobieskich.

<sup>30</sup> *bez maskary szczerym [...] czołem* – tj. otwarcie, szczerze i z przychylnością.

<sup>31</sup> *panięcy [...] rozum* – umysł panicza.

<sup>32</sup> *dumem i domem* – tj. uosobieniem mądrości i przedstawicielem rodu.

<sup>33</sup> *Wiele w Polsce od Woli Wolskimi się zową* – ponieważ liczba majątków o nazwie Wola (zwykle opatrzonej przydawką) była znaczna, częste było również nazwisko Wolskich, a poszczególne ich familie pieczętowały się 40 różnymi herbami.

<sup>34</sup> *Dwóch się tylko z Podhajec pieczętują Głową* – mowa o blisko spokrewnionych imiennikach, Mikołajach, piszących się: z Podhajec, i pieczętujących herbem Półkozic (Oślągłowa): o ojcu Kazimierza, od 1615 r. kasztelanie witebskim (ok. 1584–1621), oraz o marszałku wielkim koronnym (1553–1630). Po śmierci ojca marszałek został opiekunem prawnym małoletniego synowca Kazimierza (zob. *Rejestry popisowe pospolitego ruszenia szlachty Wielkiego Księstwa Litewskiego z 1621 r.* Oprac. A. Ra ch u b a. Warszawa 2015, s. 124–125).

<sup>35</sup> *przewisko zacni Gembarowie* – mowa o przydomku szlacheckim, ale nic nie wiadomo, by Wolscy z Podhajec byli określanii w ten sposób.

<sup>36</sup> *Do obojej Pallady* – tj. do Pallas Ateny jako bogini wojny oraz mądrości.

<sup>37</sup> *nie mieszkasz* – nie ociągasz się, nie zwlekasz.

<sup>38</sup> *zabawa z Muzami* – tj. pisanie poezji.

<sup>39</sup> *z mojemi parami* – mowa o sparowanych epigramatach *Maszkar mięsopustrnych* (1–12), gdzie po każdym oskarżeniu niewiast następuje ich refutacja.

<sup>40</sup> *Tym się bawił Apollo i Muzyć maskary* – tj. te maski zajmowały Muzy i ich opiekuna Apollina. Maską tragiczną była atrybutem Muzy Melpomeny, komiczna zaś Talii.

## [MASZKARY MIĘSOPUSTNE I POWSZECHNE]

**[1.] Maszkara pierwsza:  
pod gładkością<sup>41</sup> niecnota z złością**

Cudna twarz, szpetne sprawy – przednia to maszkarą:  
Nadobną rzeczą brzydka okryta poczwara,  
A choć szpetna twarz ślicznych cnót nie jest przywara,  
Jakakolwiek pokrywka jest przedsię maszkarą<sup>42</sup>.

**[2.] Druga pierwszej przeciwna**

Miło piękne każdemu<sup>43</sup>, a to snadź dlatego,  
Iż co jest piękniejszego, ma być i lepszego<sup>44</sup>.  
Milsza cnota odkryta, zła złość i pokryta,  
Skąd szpetna twarz szpetnych spraw maszkarą sowita<sup>45</sup>.

**[3.] Maszkara trzecia:  
pod bezpieczeństwem<sup>46</sup> wszeteczeństwo**

Bezpieczeństwo w maszkarach wielkie stąd pochodzi,  
Że zapach cnót panieńskich jawna śmiałość smrodzi,  
Żeby tedy niebrzydkie było wszeteczeństw[wo]<sup>47</sup>,  
Zdobi je swą maszkarą dworskie bezpieczeństwo<sup>48</sup>:  
5 Dworką się i bezpieczną wszeteczna nazywa,  
A tą oczy i serce maszkarą pokrywa.

**[4.] [Czwar]ta [trzeciej]<sup>49</sup> broni**

Zawsze chce wychowanych wolnie i zrodzonych  
Podejżnienie maszkarą swą mieć zniewolonych,  
Więc tam szkoda maskary wkładać wszeteczeństwa,  
Gdzie jest wolne sumnienie<sup>50</sup> matką bezpieczeństwa.

<sup>41</sup> *pod gładkością* – tj. przykryta urodą. Spięty monorymem epigramat nawiązuje do zwrotu przysłowiowego: „Szpetną twarz cnota przyozdobić może, ale niecnocie gładkość nie pomoże” (*twarz* 11; tu i dalej zapis taki odsyła do haseł *Nowej księgi przysłów i wyrażań przysłowiowych polskich*. Red. J. Krzyżanowski. T. 1–3. Warszawa 1969–1972).

<sup>42</sup> *choć szpetna twarz ślicznych cnót nie jest przywara, / Jakakolwiek pokrywka jest przedsię maszkarą* – tj. choć brzydka twarz nie szpeci zalet charakteru, również jest maską.

<sup>43</sup> *Miło piękne każdemu* – tj. piękne każdemu się podoba; zwrot przysłowiowy (zob. *piękny* 2).

<sup>44</sup> *co jest piękniejszego, ma być i lepszego* – trawestacja zwrotu przysłowiowego: „Tak pospolicie sądzimy: »Co piękne, to dobre»” (*piękny* 1a), stanowiącego echo greckiej kalokagatii.

<sup>45</sup> *szpetna twarz szpetnych spraw maszkarą sowita* – tj. brzydota odpowiednią maską złego charakteru.

<sup>46</sup> *pod bezpieczeństwem* – tj. pokryte śmiałością.

<sup>47</sup> *wszeteczeństw[wo]* – w druku błędnie: *wszeteczeństwo* (poprawka Badeckiego).

<sup>48</sup> *dworskie bezpieczeństwo* – tj. znamienita dla dworaków erotyczna zuchwałość. Prowadzenie się dworzan spowodowało, że stali się oni synonimem wątpliwej moralności.

<sup>49</sup> *[Czwar]ta [trzeciej]* – w podstawie błędnie: *Szósta piątej*.

<sup>50</sup> *wolne sumnienie* – czyste sumienie.

**[5.] Maszkara piąta:  
pod wieńcem<sup>51</sup> mamka z dziecięcim**

Za nie maszkara<sup>52</sup> w wieńcu panna jako mamka?  
Za może otworzoną bramę zatkać bramka<sup>53</sup>?  
Nie zatka tam nic tkanka<sup>54</sup>, gdzie cnota dziurawa,  
Pod wieńcem mamka jest to maszkara plugawa.

**[6.] Szósta za piątą odpowiada**

Chocia cnota chce szczyrze, ludzie ją maszkarzą<sup>55</sup>.  
A małoż niecnotliwi o cnotliwych gwarzą?  
Przypiszą drugiej owoc, chociaż z kwieciem chodzi<sup>56</sup>,  
Tykać, a nie przytykać<sup>57</sup>, paniństwu nie szkodzi.

**[7.] Maszkara siódma:  
chytrość z złością pod układnością**

Serce tyrańskie, język gładki, miękkie słowa –  
Niejedna w tej maszkarze chodzi białogłowa.  
Układnością się rzkomo składa<sup>58</sup>, a tak sroży,  
Że tą swą układnością drugiego położy<sup>59</sup>.

**[8.] Ósma za siódmą responduje<sup>60</sup>**

Nieludzką, nieukładną, nieuczynną słynie<sup>61</sup>,  
Która się jak psa ciebie strzeże, dworzaninie.  
Szczekaj lepiej z daleka, a nie kęsaj z bliska<sup>62</sup>,  
Ozdobną są maszkara lżywe przymówiska.

**[9.] Maszkara dziewiąta:  
pod nabożeństwem swawola**

Są i święte maszkary, lecz się niemi brzydzą  
Święci, czego się świeccy ni lenią, ni wstydzą,

<sup>51</sup> *pod wieńcem* – tj. udająca dziewczę (panne).

<sup>52</sup> *Za nie maszkara* – czyż nie jest przebraniem, maskaradą?

<sup>53</sup> *otworzoną bramę zatkać bramka* – tj. utraconą cnotę przywrócić (panieńskim) przybraniem głowy. Bramką nazywano przód kobiecego czepca ozdabiany perłami lub złotogłowiem.

<sup>54</sup> *tkanka* – siatka na głowę zdobiona perłami (tu: ozdoba głowy panieńskiej).

<sup>55</sup> *maszkarzą* – tu: obmawiają.

<sup>56</sup> *Przypiszą [...] owoc, chociaż z kwieciem chodzi* – tj. oskarżą dziewczę o posiadanie dziecka.

<sup>57</sup> *Tykać, a nie przytykać* – tj. robić przytyki, obmawiać, zamiast odebrać cnotę.

<sup>58</sup> *Układnością się rzkomo składa* – tj. udaje układną.

<sup>59</sup> *położy* – pokona.

<sup>60</sup> *responduje* – odpowiada.

<sup>61</sup> *Nieludzką [...] słynie* – jest oskarżana o brak łaskawości.

<sup>62</sup> *Szczekaj lepiej z daleka, a nie kęsaj z bliska* – tj. narzekaj na nią za jej plecami, a nie w twarz, lub: lepiej obmawiaj, niżbyś miał odebrać cnotę.



Żeby oczom i żywej swejwoli dogodzić,  
 Do kościołów, ołtarzów malowanych chodzić<sup>63</sup>.  
 5 Zła to barzo maszkarą i diabeł ją radzi,  
 Bo na zapust piekielny<sup>64</sup> pewnie ją prowadzi.

### [10.] Dziesiąta dziewiąta wymawia

Serca w człowieku oko ludzkie nie donosi<sup>65</sup>,  
 Czemuż dekret<sup>66</sup> bez świadków niewinny odnosi?  
 Zawsze ludzie na gorsze i dobre tłumaczą<sup>67</sup>,  
 Zawsze cnotę swych niecnót maszkarą źli raczą.  
 5 Bóg sam widzi, kto szczercem, kto maszkarą chodzi<sup>68</sup>,  
 U Boga prawdy nic fałsz ludzki nie zaszkodzi.

### [11.] Jedenasta:

#### **chytro[ś]ć<sup>69</sup> pod prostotą<sup>70</sup> maszkarą nieprosta**

Pokora – i to wielka w białej płci przekora,  
 Nie zawsze taka cnota wewnątrz, jaka skora<sup>71</sup>.  
 Prostota często na bark bije<sup>72</sup>, krzywo chodzi<sup>73</sup>,  
 A najprostsza maszkarą nawięcej przewodzi<sup>74</sup>.

### [12.] Dwanasta dosyć czyni<sup>75</sup> za jedenastą

Po pokorze mało co, mniemam, białejgłowie,  
 Bo mówią: na pokorne drwa łążą kozłowie<sup>76</sup>.  
 Nie prosta to maszkarą, lecz mądra Zofija<sup>77</sup>,  
 Która po prostu prostych niecnót sztych odbija.  
 5 Gdzie zaś inakże serce, a inakże lice,

63 *Żeby oczom i żywej swejwoli dogodzić, / Do kościołów [...] chodzić* – tj. chodzić na msze tylko po to, by spotykać tam młodzieńców. W wieku XVII był to częsty temat satyrycznych przytyków – zob. np. K. Opaliński, *Satyry* II 1, 86–87. – *Wiersz o fortelach i obyczajach białogłowskich*, w. 103–116; J. Boczyłowicz, *Czterech części świata natury białogłowskiej hiroglifikon*, w. 35–36.

64 *na zapust piekielny* – tj. na zabawę w piekle.

65 *nie donosi* – nie jest w stanie zobaczyć.

66 *dekret* – wyrok.

67 *na gorsze i dobre tłumaczą* – w jak najgorszym świetle przedstawiają nawet dobro.

68 *szczercem [...] chodzi* – jest szczerzy, nie udaje.

69 *chytro[ś]ć* – w podstawie błędnie: *chytroć*.

70 *pod prostotą* – udająca prostolinijność, szczerłość, prawość.

71 *jaka skora* – jaka skóra, tj. jak widać z wierzchu.

72 *na bark bije* – tj. jest krnąbrna, narowista (zob. *bark* 1).

73 *krzywo chodzi* – jest nieszczerą.

74 *przewodzi* – pokrywa, zasłania.

75 *dosyć czyni* – czyni zadość, odkupuje winy.

76 *na pokorne drwa łążą kozłowie* – zabarwiona erotycznie trawestacja zwrotu przysłowiowego: „Na pochyłe drzewo i kozy łążą” (zob. *drzewo* 38a).

77 *mądra Zofija* – tj. mądra, rozsądna panna (imię znaczące: gr. *sophia* ‘mądrość’).

Tam właśnie maskarnicy, tam są maskarnice<sup>78</sup>,  
A dopiero gdy nasze odkryją przywary,  
Obaczym, że na świecie nic, jeno maskary.

**[13.] Maskara osobliwa mężatki:  
pod płaszczkiem pieśczoży zdrady i niecnoty**

Słówka żonek pieśczone a zamysły grube<sup>79</sup> –  
Ludziom zdradliwe, Bogu maskary nielube.  
Kto niecnoty własnego nie zna pośmiewiska,  
Dla parobka napluskać w kaszysko maśliska,  
5 To grubo, ale lubo<sup>80</sup>, zaś dla małżoneczka  
Pieśczone, lecz mierziono<sup>81</sup> w serwatce kaszczeka.  
Zdrada dyszkantem gada, a basem narabia<sup>82</sup>,  
Maskara grube sprawy subtelnie ozdabia.

**[14.] Maskara wyborna: wdowa wydwarna<sup>83</sup>**

Rzecli prawdę, i wdowy rade się maskarzą,  
Młode serce niejedna ma pod starą twarzą.  
Twarz tę potym malując, za wdowa prawdziwa?<sup>84</sup>  
Mnie się zda malowana maskara i żywa.  
5 Chłopem się rzkomo brzydzi dla pokoju<sup>85</sup> swego,  
Ano w pokoju czasem rada ma drugiego.  
Szczera maskara i to: rzkomo Bogu służyć,  
A panią będąc, sobie wtenczas świata użyć,  
A to właśnie policzyć może między cudy,  
10 Że i mędrzy nie znają w maskarach obludy.

**[15.] Białogłowy maskary i czemu**

Maskarami białą pleć przeto nazywają,  
Że czym mogą, tym rzeczy swoje pokrywają:  
Fartuch, rańtuch, zatyczka<sup>86</sup> – wszystko to maskary,  
I farbiczka<sup>87</sup> maskara jest na zapust stary.

<sup>78</sup> maskarnicy [...] maskarnice – osoby noszące maskę, uczestnicy maskarady.

<sup>79</sup> zamysły grube – tj. złe intencje.

<sup>80</sup> grubo, ale lubo – prostacko, lecz miło. Choć dystrybucja deminutiwów i augmentatiwów opisu sugeruje co innego, to parobek dostaje lepszą (bardziej tłustą) omastę.

<sup>81</sup> Pieśczone, lecz mierziono – przymilnie, lecz ze wstrętem.

<sup>82</sup> narabia – nadrabia, udaje.

<sup>83</sup> wydwarna – wytworna.

<sup>84</sup> Twarz tę potym malując, za wdowa prawdziwa? – skoro się upiększa makijażem, czy faktycznie zachowuje się jak wdowa?

<sup>85</sup> się rzkomo brzydzi dla pokoju – brzydzi się na pokaz, ze względu na spokój.

<sup>86</sup> rańtuch, zatyczka – sięgająca ziemi chusta będąca kobiecym nakryciem głowy i woalka zasłaniająca twarz.

<sup>87</sup> farbiczka – pomadka do ust.

- 5 Maszkarzcie się, jak chcecie, znamy wasze pierze<sup>88</sup>,  
Słuszniej się znamionować<sup>89</sup> po cnocie niż cerze.

### [16.] Wszystkie narody maszkar używają

- Wszyscy dzisiaj w maszkarach, żaden w swoim stanie,  
Żaden w swojej personie kontent nie zostanie.  
Maszkarami bawią się grody i narody,  
Aby błędy pokryto jak trądy i wrzody:  
5 Hiszpani swe łakomstwo<sup>90</sup> wiary pomnożeniem,  
Cielesność<sup>91</sup> pokrywają Włoszy przyrodzeniem,  
Pijaństwo Niemcy męstwem, Polacy ludzkością,  
Węgrzy zowią defekty w ubiorach skromnością.  
Owa i w pospolitych, i w sprawach każdego<sup>92</sup>  
10 Wszystko dzisiaj maszkarą, nie ma-ż nic szczerzego.

## [KŁODA POPIELCOWA]

### [1.] Mięsopustna kłoda

[1]

Jednej dwórcie mówiono, by kłodę włóczyła:  
„Jeśli z dobrym – pry<sup>93</sup> – sękiem, będę i nosiła,  
Bo tak snadniej i pojąć<sup>94</sup>, i na się założyć,  
Kiedy jest za co ująć i w garść jest co włożyć”.

2

Drugiej, nabożnej, mówią, by kłodę włóczyła:  
„Już się – pry – na popielec<sup>95</sup> ma kłoda spaliła”.  
A przetoż im posypał ksiądz głowę i z czołem,  
Że po zapuście świata wszystko drwa<sup>96</sup> z popiołem.

3

Kłodę włóczą w Popielec, kto się nie ożeni,  
A barziej się jej wstydzi drugi niżli leni.

<sup>88</sup> *znamy wasze pierze* – znamy was; aluzja do zwrotu przysłowiowego: „Znać ptaka po pierzu” (*znać* 30a).

<sup>89</sup> *się znamionować* – orientować się, rozeznawać się.

<sup>90</sup> *łakomstwo* – mowa o hiszpańskiej ekspansji terytorialnej, obejmującej nie tylko posiadłości we Włoszech i Francji, ale też Niderlandy Południowe.

<sup>91</sup> *Cielesność* – lubieżność, rozwiązłość.

<sup>92</sup> *i w pospolitych, i w sprawach każdego* – i w kwestiach publicznych, i w prywatnych.

<sup>93</sup> *pry* – prawi, mówi.

<sup>94</sup> *snadniej i pojąć* – i łatwiej złapać ręką.

<sup>95</sup> *na popielec* – gra słów: na popiół, ale i na czas postu, na Popielec.

<sup>96</sup> *drwa* – gra słów: porąbane szczapy (aluzja do kłoca), ale i drwiny.

Szkoda zaś to niewielka, a snadź<sup>97</sup> i żal mały,  
Choć się kłoda potłucze, kiedy wżdy sęk cały.

## 4

W mięsopusty rozpusty lub namniej<sup>98</sup> swoboda,  
Ale znaczy niewolą po swejwoli kłoda.  
Swawola jest niewoli matka, a to boli,  
Kiedy kto w cudzą wolą wpadnie ze swejwoli.  
5 Niewoli rozum wolny większej nie uczuje,  
Jako gdy cudzą wolą swawola szafuje.  
Więc dobrze mięsopustnej tak zażyć swobody,  
Aby do niewolniczej zatym nie przyść kłody.

### [2.] Mięsopustu swoboda i jego kłoda

W mięsopust mięso ludzkie nabarziej pustuje,  
Kiedy się ciało z ciałem łączyć usiłuje<sup>99</sup>.  
Mięsopust jest na panny jarmark i młodziany,  
Kiedy się w przyrodzone oddawają stany<sup>100</sup>.  
5 Kto naonczas nie skoczy<sup>101</sup>, pnien go okrzycić może,  
Kto z ludźmi nie chce: „Z pniaki żyć musisz, nieboże”.  
I pień takim dawają włóczyć pospolicie,  
Dając znać, że bez druha już to drwa nie życie.

#### Abstract

RADOSŁAW GRZEŚKOWIAK University of Gdańsk  
ORCID: 0000-0002-6160-9982

#### RECOVERED TEXT OF "MASZKARY MIĘSOPUSTNE I POWSZECHNE, PRZY TYM KŁODA POPIELCOWA Z PARNASU" ("SHROVE TUESDAY MASKS AND COMMON MASKS, AND ALSO ASH WEDNESDAY WOOD LOG FROM PARNASSUS") BY STANISŁAW SERAFIN JAGODYŃSKI

The paper contains a critical edition of *Maszkiary mięsopustne i powszechne, przy tym Kłoda popielcowa z Parnasu* (*Shrove Tuesday Masks and Common Masks, and also Ash Wednesday Wood Log from Parnassus*) by Stanisław Serafin Jagodyński, text of which has been considered irretrievably lost until now. In fact, unique print disappeared even before World War II, however, its faithful copy survived in Karol Badecki's manuscript stored in the Jagiellonian Library (Ms 7777 III, pp. 310–318). The published text is accompanied by a literary historical and linguistic commentary.

<sup>97</sup> *snadź* – zapewne, widocznie.

<sup>98</sup> *namniej* – co najmniej, przynajmniej.

<sup>99</sup> *W mięsopust mięso ludzkie nabarziej pustuje, / Kiedy się ciało z ciałem łączyć usiłuje* – tj. w ostatki (nazwę „mięsopust” wywodzono od „mięsa opust”, tj. ‘pożegnanie mięsa’) ludzkie ciało najbardziej czuje się puste, jeśli się nie może połączyć z drugim ciałem.

<sup>100</sup> *się w przyrodzone oddawają stany* – tj. łączą się w pary.

<sup>101</sup> *nie skoczy* – tj. nie skorzysta z okazji.

ZBIGNIEW PRZYCHODNIAK Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

## O DWÓCH NIEUKOŃCZONYCH WIERSZACH EGIPSKICH Z ODNALEZIONEGO RAPTULARZA JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Odnalezienie w r. 2010 notatnika z podróży wschodniej Juliusza Słowackiego otworzyło kolejny etap w studiach nad twórczością autora *Podróży do Ziemi Świętej i Anhellego*<sup>1</sup>. Przekłada się ono w istocie na powrót do badań nad kilkunastoma utworami zawartymi w rękopisie. Nowy moment interpretacyjny, stanowiący tyleż rodzaj pierwszego podsumowania, co zaproszenie do dalszej debaty – wyznacza trzynomowa publikacja interdyscyplinarnego zespołu Marii Kalinowskiej, zawierająca podobiznę autografu, edycję naukowo-dokumentarną całości oraz tom studiów i interpretacji<sup>2</sup>. Trudno przecenić sam fakt integralnej edycji rękopisu, podanej w trzech „przekrojach” (faksymile – transliteracja – transkrypcja), przekazanie do rąk czytelników i badaczy całości bezcennego dokumentu pisarskiego. Rzecz jasna, żadna publikacja nie kończy procesu badawczego, przeciwnie, przynosi nowe impulsy, nasuwa dalsze pytania. Wśród pierwszych reakcji na odnalezienie rękopisu pojawiła się jak najsluszniejsza uwaga Ewy Szczeglańskiej-Pawłowskiej: „[*Raptularz wschodni*] pozwala weryfikować dotychczasowe tezy i ustalenia dotyczące poszczególnych utworów, a także badać notatnik jako całość”<sup>3</sup>.

Będąc współautorem i współredaktorem wymienionej pracy zespołowej, nie śmiem oceniać ani komentować jej treści i znaczenia. Nawiązuję do niej, by spróbować iść dalej na podróżniczo-literackiej ścieżce Słowackiego, podjąć przynajmniej

<sup>1</sup> Zob. artykuł znalazcy rękopisu w moskiewskiej bibliotece: H. Głęboccki, *Zaginiony raptularz Juliusza Słowackiego z podróży na Wschód (1836–1837) – odnaleziony po 70 latach w zbiorach rosyjskich*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2. Pierwsze wyniki wznawionych badań nad tekstami zawartymi w raptularzu: M. Kalinowska, *Odnalezienie albumu Juliusza Słowackiego*. Jw. – J. Słowacki, *Wiersze*. Wstęp, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Wrocław 2013, s. CII–CVI. BNI 319. – E. Szczeglańska, *Romantyzm „brulionowy”*. Warszawa 2015, s. 222–245, 259–265. – Z. Przychodniak: *Wiersze z podróży – w odnalezionym raptularzu Juliusza Słowackiego*. „Sztuka Edycji” 2017, z. 1; *Liryczna notatka z arabskich rozmów, czyli kłopoty z pewnym wierszem Słowackiego*. W zb.: *Wielkie wiersze – nowe lektury*, *Prace dedykowane Profesorowi Rolfowi Fieguthowi*. Red. K. Trybuś. Poznań 2019.

<sup>2</sup> „*Raptularz wschodni*” Juliusza Słowackiego. *Edycja – studia – komentarze*. [Red. nauk. M. Kalinowska]. T. 1: *Podobizna autografu*; t. 2: *Edycja – komentarz – objaśnienia*. Red. M. Kalinowska, U. Makowska, Z. Przychodniak, M. Troszyński, D. Kaja; t. 3: *Studia i interpretacje*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Z. Przychodniak. Warszawa 2019. Dalej do tej publikacji odsyłam skrótom RW, liczba po skrócie, po łączniku, oznacza numer tomu, a kolejne liczby – numery stron lub kart.

<sup>3</sup> Szczeglańska, *op. cit.*, s. 223.

kilka tropów, które zawiera szczęśliwie ocalony raptularz podróży wschodniej. W niniejszych analizach skupię uwagę przede wszystkim na lirycznych ekspresjach peregrynacji Słowackiego. Czynnione w trakcie tego wywodu niezbędne przywołania trzymtomowej publikacji z r. 2019 poświęconej *Raptularzowi wschodniemu*<sup>4</sup> wynika ją nie z chęci uprawiania autoreklamy, lecz z wymogu kontynuowania badań, dalszego namysłu nad wybranymi problemami, a nawet rewizji najświeższych, choćby i własnych hipotez.

Każdy z wierszy wpisanych do *Raptularza wschodniego* ma swoją historię i przechodził różne perypetie tekstologiczno-edytorskie, poczynając od kwestii powstania utworu, różnorodności odmian, a kończąc na rozmaitych przygodach późniejszej rękopiśmiennej i edytorskiej egzystencji. Bodaj najbardziej znaczącym, niekiedy zaś zgoła sensacyjnym metamorfozom podlegały wiersze: *Piramidy, czy wy macie...* (drukowany i znany pod edytorskim tytułem *[Rozmowa z piramidami]*) oraz *Pieśń na Nilu*. Chodzi nie tylko o autorskie przekształcenia tekstu, lecz także o późniejsze edytorskie transformacje tekstowe. Dodatkowy asumpt do analizy obu egipskich utworów Słowackiego daje podobna, choć innymi przyczynami uwarunkowana, ich „pechowa” biografia edytorska.

Lekturę tekstologiczną wymienionych wierszy zacznijmy od autografów, zapisanych na dwóch sąsiednich kartach podróznego notatnika. Tekst *Pieśni na Nilu* znajduje się na obu stronach karty 54, tekst *[Rozmowy z piramidami]* jest umieszczony w dwóch kolumnach na karcie następnej (55r). Ponadto druga redakcja jednej ze strof *Pieśni na Nilu* (incipit: „O nie! nie! Chołodzia mój...”), do niedawna traktowana jako osobny wiersz, została zapisana na karcie 56r<sup>5</sup>. Tematycznie te dwa wiersze łączą się z cyklem tzw. listów poetyckich z Egiptu, na który składa się – wedle ugruntowanej tradycji edytorskiej<sup>6</sup> – pięć utworów, zajmujących w *Raptularzu* jednolity ciąg kart 34–45: *Do Teofila J. [Januszeńskiego]* (k. 34–38), *Piramidy* (39–41r), *Na szczycie piramid* (41rv), *List do Aleksandra H. [Hołyńskiego]* (42–45v) oraz *Z Nilu – do* (45v). Ten pięciotekstowy zbiór poetyckich listów-reportaży jest od dawna traktowany jako zamierzony przez autora cykl, lecz niedokończony i nieopublikowany, skonstruowany *de facto* przez wydawców po śmierci Słowackiego. Mimo wszystko, nie negując faktu historycznoliterackiego, winniśmy pamiętać, że *[Listy poetyckie z Egiptu]* są bytem edytorskim, mają status nieoczywisty z punktu widzenia tekstologii opartej na regułach precyzyjnego rozpoznania woli pisarskiej. To nie zarzut wobec kilku pokoleń badaczy i wydawców spuścizny Słowackiego, ponieważ w przypadku niemal wszystkich utworów wpisanych do *Raptularza wschodniego*, nie ogłoszonych przez autora (z wyjątkiem *Hymnu „Smutno mi, Boże”* oraz *Listu do*

<sup>4</sup> Za tą publikacją używam w odniesieniu do odnalezionego notatnika Słowackiego nazwy *Raptularz wschodni*. Nie jest to tytuł autorski, lecz najlepiej oddaje on charakter brulionu; w dotychczasowych badaniach posługiwano się tytułami *Dziennik podróży na Wschód*, *Dziennik podróży do Ziemi Świętej* lub ogólnymi określeniami: „raptularz”, „notatnik”.

<sup>5</sup> RW-2, s. 390.

<sup>6</sup> A. Górski w wydaniu *Pism J. Słowackiego* opublikował wybrane pięć wierszy egipskich jako *Listy ze wschodu* (t. 2. Lwów 1908). M. Kridl w pierwszym wydaniu *Dzieł wszystkich nadał* temu zbiorowi nazwę *[Listy poetyckie z Egiptu]* (t. 9. Lwów 1929). Zob. komentarz w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, s. 758–760.

Aleksandra H.), praktycznie jesteśmy skazani na własne odczytania, koniektury i hipotezy redakcyjne. Nie dotyczy to wyłącznie tego rękopisu: rzut oka na półkę z 17 tomami Kleinerowskiej edycji *Dzieł wszystkich*<sup>7</sup> wystarczy, by stwierdzić, że więcej niż połowa spuścizny pisarskiej Słowackiego nie została przez poetę opublikowana! Ogromna praca – i odpowiedzialność – edytorów i wydawców.

Zarówno *Pieśń na Nilu*, jak *[Rozmowa z piramidami]* nie są zaliczane, nie tylko z powodu odmiennej konwencji narracyjnej, do cyklu *[Listów poetyckich z Egiptu]*. Trudno zarazem na pierwszy rzut oka nie zauważyć oczywistych związków tematycznych łączących oba ciągi wierszy. Wszystkie należą do tej samej fazy podróży Słowackiego, odnoszą się do czasu zwiedzania przez poetę Egiptu: od 20 X (przybycie do Aleksandrii) do 22 XII 1836 (początek kwarantanny na granicznym postoju w El Arish), przed wjazdem do Palestyny. *Pieśń na Nilu* nawiązuje do okoliczności rejsu Nilem z Kairu do Asuanu i z powrotem w okresie od 6 XI do 10 XII; rejs ten wyznacza również ramy dyskursu poetyckiego w liście poetyckim do Aleksandra Hołyńskiego. Z kolei *[Rozmowa z piramidami]* – wraz z wierszami *Piramidy* i *Na szczycie piramid* – tworzy jakby drugie ogniwo tematyczne wszystkich wierszy egipskich, skonstruowane wokół wrażeń ze zwiedzania piramid w Gizeh pod Kairem. Można by stwierdzić, że razem stanowią pewną całość: po reporterskim opisie przeżyć turystycznych – w *[Rozmowie z piramidami]* i *Pieśni na Nilu* poeta podejmuje osobisty, rozpisany na głosy dialog, którego tematem staje się już nie historia, lecz filozofia i metafizyka faraonowych grobów. Podkreślając znaczące korelacje semantyczne pomiędzy utworami, nie chcę sugerować radykalnych zmian edytorsko-literackich, burzyć spójnego semantycznie i artystycznie cyklu pięciu listów poetyckich. Czytając Słowackiego, zwłaszcza w raptularzowym notatniku, powinniśmy jednak pamiętać, że relacje intertekstualne pomiędzy jego składnikami przenikają mechaniczne z konieczności (i arbitralne) granice całości edytorskich, komponowanych bez... konsultacji z autorem. Słowacki nie ukończył swej pracy pisarskiej, zapewne sam nie znalazł wyrazistej koncepcji kompozycyjnej; wiemy jedynie, że znacznie później, we Florencji, planował wydanie tomu „podróżniczego”, w którym narracja poetycka znalazłaby dopełnienie w rysunkach poety<sup>8</sup>; zamiar taki potwierdzałyby staranność rysunków i akwarel zawartych w *Album rysunkowym z podróży na Wschód*. W każdym razie – w sumie 7 „wierszy egipskich” wpisanych do *Raptularza wschodniego* tworzy skomplikowaną strukturę form i tematów osnutych wokół pierwszego etapu podróży bliskowschodniej, spójnych i jednocześnie zróżnicowanych, wariantowych, niekiedy powtarzalnych.

Miejsce i kolejność autografów w raptularzu nie pozwalają ustalić dokładnie czasu napisania poszczególnych utworów. Za Jarosławem Maciejewskim przyjmuje się dla większości wierszy egipskich – zwłaszcza dla cyklu *[Listów poetyckich z Egiptu]* – datę 2 IV 1838 jako termin *a quo* ich powstania<sup>9</sup>. Argumentem kluczo-

<sup>7</sup> J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. T. 1–17. Wrocław 1952–1972. Edytor przyjął niepraktyczną, lecz sugestywną zasadę układu całości w dwóch działach: *Utwory wydane za życia poety* (t. 1–7) i *Utwory wydane z puścizny rękopiśmiennej* (t. 8–17).

<sup>8</sup> J. Słowacki, list do M. Wiszniewskiego, z 6 II 1839. W: *Korespondencja*. Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław 1962, s. 412.

<sup>9</sup> J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*. Wrocław 1974, s. 16–32, 79–84.

wym są słowa poety z opatrzonego tą datą listu do matki: „Doznaję prawie wyrzutow sumienia, żem dotąd nic ani o piramidach, ani o grobowcu Chrystusa nie napisał”<sup>10</sup>. Sprawa jednak jest zawikłana i dużo bardziej zniuansowana, choć, niestety, nadal daleka od definitywnego rozstrzygnięcia. Florencka teza Maciejewskiego wydaje się nazbyt ogólna; została zbudowana bez autopsji dokumentu, gdy raptularzowy rękopis uważano za bezpowrotnie stracony<sup>11</sup>. Formuła „żem dotąd nic [...] nie napisał” nie jest tak jednoznaczna, jak by się sądziło – zwierając się matce, Słowacki mógł mieć na myśli nie „pisanie”, lecz fakt opublikowania, dotarcia do czytelników ze swymi wrażeniami z egzotycznej wyprawy. Kwestia datacji wierszy Słowackiego z okresu podróży na Wschód jest dlatego ważna, zgoła newralgiczna, że z woli samego autora ich „fabuła”, „czas akcji” – zostały organicznie powiązane z realnym czasem wojażu. Podmiot twórczy wszystkich wierszy egipskich projektuje sytuację komunikacyjną pisania tu i teraz; czas narracji jest bliski lub tożsamy z czasem opowiadanych wydarzeń. Wiersze te niejako „domagają się” synchronicznej lektury biograficzno-geograficznej. Marszruta i itinerarium podróży<sup>12</sup> są w nich nieustannie widoczne. To w pełni zrozumiałe, jeśli przyjąć wysoce prawdopodobną hipotezę, że po dotarciu do Egiptu Słowacki zmienił pierwotny plan pisanego od pierwszych kart *Raptularza wschodniego* poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Poemat postanowił ograniczyć do greckiego odcinka wyprawy, a bliskowschodnią peregrynację ująć w odmiennej serii listów poetyckich<sup>13</sup>.

Koncentrując w niniejszym artykule uwagę na dwóch wierszach egipskich nie należących do ciągu listów poetyckich, tj. na *[Rozmowie z piramidami]* i *Pieśni na Nilu*, stwierdzamy, że „fabuły” obu utworów związane są z konkretnymi wydarzeniami z pobytu Słowackiego w Egipcie. Słynne piramidy w Gizie zwiedzał Słowacki 2 XI 1836, tuż po przybyciu z Aleksandrii do Kairu. Potwierdził to w nagłówku innego wiersza z tym samym „bohaterem”: *Piramidy, d. 2 listop[ada 1836]*. Z kolei *Pieśń na Nilu* jest „reportażem” z pięcioletniego rejsu Nilem (6 XI – 10 XII 1836). Faktyczny czas podróży nie oznacza jednak rzeczywistego momentu napisania utworów<sup>14</sup>. Tu z wydatną pomocą przychodzi odnaleziony *Raptularz wschodni*. Jak się okazuje, tekst *Pieśni na Nilu* został naniesiony przez Słowackiego na wcześniej nakreślony ołówkowy rysunek z układem gwiazd, opatrzony adnotacją: „Niebo widziane z Betcheszban d. 29 marca [1836] o godzinie 8”<sup>15</sup>. Rysunek pochodzi z końcowego okresu podróży, gdy Słowacki przebywał w libańskim klasztorze maronitów. Palimpsestowa forma zapisu prowadzi do wniosku, że wiersz powstał

<sup>10</sup> Słowacki, *Korespondencja*, t. 1, s. 389.

<sup>11</sup> Zob. Z. Przychodniak, U. Makowska, *Historia „Raptularza wschodniego” do roku 1939 i jego stan aktualny*, RW-2, s. 15–27. – Z. Przychodniak, *Wiersze z podróży – w czasoprzestrzeni „Raptularza wschodniego”*, RW-3, s. 45–50.

<sup>12</sup> O karcie z itinerarium podróży, przesuniętej później (między r. 1883 a 1891) na początek *Raptularza wschodniego* – zob. Przychodniak, Makowska, *op. cit.*, s. 30–34.

<sup>13</sup> Zob. RW-1, k. 34r; RW-2, s. 176 – widać tam moment przejścia od pisania pieśni VIII *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* do pisania listu wierszowanego do T. Januszewskiego.

<sup>14</sup> Zob. Przychodniak, *Wiersze z podróży – w czasoprzestrzeni „Raptularza wschodniego”*, RW-3, s. 45–55.

<sup>15</sup> RW-1, k. 53v (podobizna); RW-2, s. 228 (transliteracja).



później, data 29 III 1836 stanowi więc termin *a quo* utworu. Z kolei [*Rozmowa z piramidami*] następuje poniżej wpisanej na tej samej stronie (k. 55r) notatki poety: „Dolina w Tripoli Melaoui – Rzeka Kuadisz. Dwie kawiarnie”<sup>16</sup>. Treść notatki, najpewniej sporządzonej *in situ*, odnosi się do zwiedzania przez Słowackiego Trypolisu w dniach 8–9 V 1837. Tym samym data ta wyznacza termin *a quo* [*Rozmowy z piramidami*].

Tekst [*Rozmowy*] został umieszczony w dwóch kolumnach, u dołu strony częściowo nachodzących na strofy wcześniej napisanego cienkim, wyblakłym atramentem wiersza *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*<sup>17</sup>. Geneza tego utworu, stanowiącego parafrazę fragmentu *Księgi Hioba*, zasadnie jest łączona ze zwiedzaniem Jerozolimy i wizytą u Grobu Chrystusa (w styczniu 1837). Wiersz ów, wraz z dwoma innymi: *O stepowy mój namiocie...* oraz *I porzuciwszy drogę światowych omamień...* – należy do utworów najprawdopodobniej zapisanych w bezpośrednim kontekście czasowym wydarzeń, do których się odnoszą, tj. noclegu na pustyni z 18 na 19 XII 1836 i zwiedzania Jerozolimy w styczniu 1837<sup>18</sup>. Korelacje czasowo-przestrzenne z wierszem *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...* oraz z notatką sporządzoną w Trypolisie potwierdzają, iż [*Rozmowa z piramidami*] powstała znacznie później – po zwiedzaniu Egiptu i Palestyny, niewykluczone, że po powrocie z podróży. Psychologicznie rzecz ujmując, musiało upłynąć sporo czasu od napisania utworu *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...*, skoro poecie nie żał było zamazywać go tekstem nowej próby literackiej.

Trzeba stwierdzić, że te ustalenia czasowe uprawdopodobniają tezę Maciejewskiego o powstaniu wszystkich wierszy egipskich już po odbyciu podróży przez Słowackiego (jednak z wyjątkiem utworu *Do Teofila J.*). Należy wszakże pamiętać, że poeta najprawdopodobniej poświęcał na pisanie także czas podróży morskiej powrotnej (od 10 V do 16 VI) i trzytygodniowej kwarantanny na statku po przybyciu do Livorno (do 11 VII). Tu jednak zdani jesteśmy wyłącznie na domysły. Niewykluczone, że wtedy jego energię twórczą zajmował już rozpoczęty w Betcheszban poemat sybirski *Anhell!*<sup>19</sup>.

Forma zapisu w *Raptularzu* nie pozwala rozstrzygnąć kwestii kolejności chronologicznej obu wierszy. Odnotujmy wstępnie korelacje pomiędzy wymienionymi utworami. Wiersz *Pieśń na Nilu* prawdopodobnie powstał, jak można wnioskować z lokalizacji w rękopisie i z odmiennych terminów *a quo*, nieco wcześniej, ale odnosi się do wydarzeń z podróży trochę późniejszych od „rozmowy” poety z piramidami. Autopsja autografów i korelacje czasowe dają asumpt do sprostowania jednej z tez genetycznych funkcjonujących w stanie badań. Autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, na ogół ostrożni w wyrokowaniu w kwestiach datacyjnych, łączyli czas napisania [*Rozmowy z piramidami*] i *Pieśni na Nilu* z czasem wizyt poety w tych miejscach<sup>20</sup>. W odniesieniu do *Planu Rhamezesa* i do *Pieśni*

<sup>16</sup> RW-1, k. 55r (podobizna); RW-2, s. 231 (transliteracja).

<sup>17</sup> RW-1, k. 55r (podobizna); RW-2, s. 232 (transliteracja).

<sup>18</sup> Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*. Oprac. E. Sawrymowicz, przy współpr. S. Makowskiego i Z. Sudolskiego. Wrocław 1960, s. 277–278.

<sup>19</sup> Zob. *ibidem*, s. 286–288.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 270, 275; w odniesieniu do [*Rozmowy z piramidami*] autorzy *Kalendarza* nie wyklucza-

na Nilu pokusili się o śmielszą hipotezę, sugerując ich powstanie „pod bezpośrednim wrażeniem przeżyć tebańskich, jeszcze przed wyjazdem poety z Egiptu”<sup>21</sup>. Mają rację co do *Planu Rhamezesa*, wisanego takim samym piórem i atramentem na karcie 46r co poprzedzająca notatka z rejsu Nilem (która z pewnością pochodzi z listopada–grudnia 1836). Jednak analiza palimpsestowej karty 54 z tekstem wiersza przykrywającym rysunek gwiazd nad Betcheszban w dniu 29 III 1836 wklucza egipską genezę (czas napisania) [*Rozmowy z piramidami*] i *Pieśni na Nilu*.

Szczegółową analizę obu wierszy podejmuję w kolejności zgodnej z itinerarium podróży Słowackiego, a więc według chronologii doświadczeń poety w nich „opowiedzianych”. Nie bez znaczenia jest także fakt, że w obu utworach istotną funkcję pełni wizyta w królewskim grobie: najpierw było zwiedzanie piramid w Gizeh, nieco później – w trakcie rejsu w górę Nilu – katakumbowych grobów w Dolinie Królów w Tebach (dzisiejszym Karnaku i Luksorze). Słowacki przyплыł Nilem z Aleksandrii do Kairu 1 XI 1836, ale właściwy rejs Nilem rozpoczął, po zwiedzeniu Kairu i piramid w Gizeh, 6 XI 1836.

Autopsja rękopisu [*Rozmowy z piramidami*] dowodzi jednoznacznie, że – wbrew zakorzenionej tradycji wydawniczej – poeta swojej rozmowy z piramidami nie zakończył, nie doprecyzował wszystkich tekstowych składników wiersza<sup>22</sup>. Sprawa wydaje się bulwersująca, gdyż wszystko wskazuje na to, iż przez dziesięciolecia czytaliśmy wiersz Słowackiego z zakończeniem dopisanym przez Antoniego Małeckiego, które w zmienionej wersji w drugim, poprawionym wydaniu lwowskim *Pism pośmiertnych* z 1885 r. brzmiało:

– Cierp, a pracuj! i bądź dzielny,  
Bo twój naród nieśmiertelny,  
My umarłych tylko znamy,  
A dla ducha trumn nie mamy<sup>23</sup>.

Konkluzja z edycji Małeckiego banalizuje ideowy i egzystencjalny dyskurs Słowackiego, w zakończeniu wprowadza z ducha biedermeierowskie, cierpiętnicze i bogoojczyźniane pocieszenie. „Piramidalna” odpowiedź na pytanie poety w istocie zniekształca intencję podmiotu wiersza, wyraźnie w strofie poprzedniej pytającego o przyszłość własnego ducha. Z autografu wiersza w *Raptularzu wschodnim* jasno wynika, że dialog poety z piramidami w końcowej części przynosił zmianę perspektywy z narodowej (zbiorowej) na indywidualną, egzystencjalną. Rozmówca pyta o los swego ducha po śmierci:

Piramidy – czy zostanie  
Jeszcze jaka trumna głucha

---

li ewentualności napisania jej „w okresie tworzenia cyklu listów poetyckich z Egiptu” (*ibidem*, s. 270). Zob. też J. Słowacki, *Liryki*. Wybór, oprac. M. Bizan, P. Hertz. Warszawa 1959, s. 356–357.

<sup>21</sup> *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 275.

<sup>22</sup> Zob. Przychodniak, *Wiersze z podróży – w czasoprzestrzeni „Raptularza wschodniego”*, RW-3, s. 58. Zob. też Z. Przychodniak, *Czego nie napisał Słowacki – sprostowanie filologiczne*. Na stronie: <http://wyborcza.pl/7,95891,21427141> (data dostępu: 11 VIII 2020).

<sup>23</sup> J. Słowacki, *Pisma pośmiertne*. Wyd. 2, znacznie pomnożone staraniem A. Małeckiego. T. 1. Lwów 1885, s. 48.

By schowała mego ducha  
By jak naród zmartwychwstanie<sup>24</sup>

Skreślenia następujące w dalszej części strofy w brulionie dowodzą, że od tego punktu myśl poety waha się, bezskutecznie szukając odpowiedniej formy. Znaczące jest wariantowe definiowanie własnej sytuacji, zmiany w autocharakterystyce poety zawartej w pytaniu skierowanym do piramid. W wersie 5 ostatniej strofy Słowacki zmienił zdanie „Dobyc [ten wyraz jest poprawiany, odczytanie niepewne] z grobu pancierz stalny” na „Dobyc z grobu ducha ze skrzydłami”, ale i tę poprawkę skreślił. W następnych wersach napotkał jeszcze większe trudności w skryształowaniu finalnych sensów tej strofy „pytajnej”. Zobaczmy to w transliteracji:

ducha ze skrzydłami  
Dobyc z grobu pancierz stalny  
Ja taki nie zleżę w grobie  
J pieśniami i ze łzami  
J wstał żywy i płomienny  
Ja także chcę i żyć i wstać<sup>25</sup>

Odczytanie dwóch ostatnich wersów utworu – z odpowiedzią ze strony piramid – również dalekie jest od kompletności. Nieskreślone wersy i wyrazy nie dają spójnej semantycznie i wersyfikacyjnie konstrukcji; ostatni wers tej redakcji, jedyny nie skreślony w całości, także nie tworzy domkniętej formy dystychu (jak w poprzednich strofach). Na nieprecyzyjne pytanie trudno otrzymać jasną odpowiedź – wydaje się, iż końcowy dystych, zapisany w trzech gęsto kreślonych wersach, również pozostał niedopracowany. W najnowszej edycji podaliśmy je w następującym odczytaniu (transliteracji):

i ty  
Proś ~~zmarłe~~ ogniami – głazy  
Dusze żywe się nie chłod[za]  
Proś o miejsce – gwiazd  
a wchodzą<sup>26</sup>

Niekonkluzywne, wariantowe zakończenie [*Rozmowy z piramidami*] zaskakuje tym bardziej w kontekście innych brulionowych wierszy Słowackiego w podróznym raptularzu. Jest bowiem tak, że praktycznie wszystkie pozostałe utwory w autografie, choćby najgęściej kreślone, zawsze otrzymują finalnie kształt dopracowany, wersyfikacyjnie nienaganny, są spójne semantycznie. Warto przy okazji dodać, że – w przeciwieństwie do innych egipskich wierszy – [*Rozmowa*] nie posiada też tytułu.

W najnowszej edycji, respektując logikę skreśleń poety, zaproponowaliśmy niedokończoną formułę wiersza, zawartą w hipotetycznej redakcji strofy czterowersowej:

Proś i ty ogniami – głazy,  
Dusze żywe [się nie] chłod[za?]  
Proś o miejsce – gwiazd  
[. . . . .] a wchodzą<sup>27</sup>

<sup>24</sup> RW-2, s. 231 (transliteracja).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> RW-2, s. 394 (transkrypcja).

Praca edytora nigdy się nie kończy. Teraz, po wielu kolejnych lekturach i analizach karty 55 *Raptularza*, dochodzę samokrytycznie do wniosku, że jednak, mimo wszystko, poeta znalazł odpowiednie rozwiązanie. W pokreślonych ostatnich wersach da się dostrzec formułę finalną utworu, ujętą, jak w poprzednich strofach, w dystych. Jego kształt wyłania się w toku następujących koniektur. Pierwszy wers (jak pokazuje przytoczony tu cytat w transliteracji), choć nie skreślony w całości, został zastąpiony przez poetę wersem drugim, zapisanym eliptycznie („Dusze żywe [się nie] chłod[zą?]”). Pozostawienie nie skreślonego wersu pierwszego mogło wynikać z przeoczenia poety, takie przypadki zdarzają się w innych jego rękopisach. Z kolei hipotetyczny wers czwarty, składający się wyłącznie z dwóch wyrazów, jest *de facto* zakończeniem wersu trzeciego. Potwierdzałyby to lekcja „co w[s]chodzą” zaproponowana przez Marka Troszyńskiego<sup>28</sup>; przemawia za tym również fakt, że oba wyrazy zostały usytuowane po prawej stronie, w pierwszym wolnym miejscu – z lewej widnieje wpisany od drugiego brzegu karty wiersz *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...* W rezultacie otrzymujemy następujące zakończenie utworu:

Dusze żywe [się nie] chłodzą  
Proś o miejsce – gwiazd, co w[s]chodzą.

Sens takiego zakończenia wydaje się spójny: odpowiedź piramid jest logiczna, skoro skierowana jest do człowieka żywego, którego pobyt w chłodnym grobowcu byłby co najmniej przedwczesny. Dystych ma kształt regularnego trocheja 8-zgłoskowego, analogicznego do poprzednich czterech dystychów zamykających każdą strofę. W pełni zgadza się to z ogólniejszą zasadą konstrukcyjną wierszy Słowackiego, które Czesław Zgorzelski w toku perfekcyjnej analizy wersyfikacyjnej wyodrębnił jako grupę lirycznych „śpiewów” (tu m.in. *Pieśń legionu litewskiego*, *Chmury*, *Pieśń na Nilu* i *[Rozmowa z piramidami]*). Dominującą rolę metrum w tej grupie Zgorzelski scharakteryzował następująco:

Utworki – „śpiewne”, to znaczy: konstrukcje rytmiczne o wyrażeniu pulsującym schemacie metrycznym, niemal skandowane, rozwijające się siłą inercji regularnie powracających układów wierszowych, najczęściej sylabotonicznych<sup>29</sup>.

Do przedstawionych tu argumentów dodać można jeszcze jeden, ściśle związany z autografem. Odpowiedź piramid, kierująca poetę w stronę „gwiazd, co wschodzą”, mniej zaskakuje, jeśli dostrzeżemy, że słowa te pojawiają się w rękopisie bezpośrednio po karcie poprzedzającej (k. 54), gdzie widnieje dwa razy (na obu stronicach) naszkicowany układ gwiazd z wyróżnioną konstelacją Oriona: Słowacki zobaczył w niej – jak pisał do matki 19 V 1838 – „konstelację podobną do lutni, którą ja ukochałem widząc ją w pustyni nad moim namiotem”<sup>30</sup>. Astronomia była pasją Słowackiego od młodości, podróż wschodnia ogromnie zintensyfikowała jego zapatrzenia w gwiazdy, a Konstelację Oriona nazywał on „lutnią niebieską” i uczynił emblematem swojej poezji. O zainteresowaniu astronomią i o osobistej mitologii

<sup>28</sup> RW-2, s. 269, przypis 628.

<sup>29</sup> Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*. Warszawa 1981, s. 130.

<sup>30</sup> Słowacki, *Korespondencja*, t. 1, s. 394.

gwiazd u Słowackiego pisze Marcin Leszczyński w komentarzu do rysunków nieba w *Raptularzu wschodnim*<sup>31</sup>. W tym kontekście finalna formuła [*Rozmowy z piramidami*] nabiera głębszego sensu, dodając zakończeniu wiersza istotnych treści metapoetyckich. Z takiego odczytania wynikają istotne konsekwencje interpretacyjne dla całego utworu. Okazuje się, że nie tylko jest on poświęcony problematyce narodowej (jak zwykliśmy sądzić obcując z wersją Małeckiego), lecz również stanowi element metaliterackiego dyskursu wieszczca, manifest poety-śpiewaka, kolejną emanację mitu orfickiego w twórczości Słowackiego<sup>32</sup>.

Wersyfikacyjna regularność finalnego dystychu uwiarygodnia spójność zaproponowanego tu odczytania zakończenia [*Rozmowy z piramidami*]. Zmienia to ocenę kwestii dopracowania wiersza przez Słowackiego. Faktem jednak pozostaje nadal niedoprecyzowany kształt pierwszej części strofy 5, w której autor nie zdołał określić własnej autocharakterystyki jako poety. Niezależnie od trudności ze zrekonstruowaniem ostatecznej postaci wiersza, nie ulega wątpliwości, że nie możemy uznać za definitywny jego kształtu przyjętego przez Małeckiego w wydaniu z roku 1885. Co gorsza, w tym wydaniu Małecki podał także odmienną (w stosunku do raptularzowej) wersję strofy przedostatniej:

Piramidy, czy wy macie  
Takie trumny zbawicielki,  
Aby naród cały, wielki,  
Tak na krzyżu, w majestacie  
Wnieść, położyć, uspić cały  
I przechować – na dzień chwały?<sup>33</sup>

Najdziwniejsze, wręcz nielogiczne, jest to, że tekst strofy 4 u Małeckiego nie różni się w wydaniach z 1866 (pierwodruk) i 1885 roku. A pamiętajmy, że pierwodruk wierszy z podróży wschodniej Słowackiego przygotował Małecki nie z autografu, lecz z odpisów wuja poety, Teofila Januszewskiego. Stwierdza to jednoznacznie w aneksie do drugiego wydania swej monografii, pisząc, że dostęp do *Raptularza wschodniego* uzyskał dopiero w 1881 roku<sup>34</sup>. Mamy do czynienia z prawdziwym paradoksem edytorskim: w wydaniu z r. 1866 Małecki podał strofę przedostatnią w kształcie odmiennym od zapisu w *Raptularzu*, a strofę ostatnią zamieścił bez czterech końcowych wersów, sugerując (za pomocą wykrępowania) ich nieczytelność. Z kolei w wydaniu poprawionym, z 1885 r., powtórzył tekst strofy 4 i podał nowy tekst strofy 5, którego nie ma w *Raptularzu*! Gdyby założyć, że szczęśliwym trafem edytor wszedł w posiadanie drugiego, nie znanego dziś autografu [*Rozmowy*

<sup>31</sup> M. Leszczyński, *Poeta i astronomia. Słowackiego rysunki nieba nad klasztorem Betcheszban*. RW-3, s. 335–351.

<sup>32</sup> Zob. R. Przybylski, *Śpiew zamraczający*. W zb.: *Romantyzm, Janion, fantazmaty*. Red. D. Siwicka, M. Bieńczyk. Warszawa 1996. – Z. Przychodniak, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana” – w kręgu tyrtizmu Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000. – M. Siwiec, *Tradycja orficka u progu romantyzmu*. W: *Romantyzm i zatrzymany czas*. Kraków 2009.

<sup>33</sup> Słowacki, *Pisma pośmiertne*, t. 1, s. 48.

<sup>34</sup> A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki. Drugie poprawne i pomnożone wydanie*. T. 3. Lwów 1881, s. 256.

z *piramidami*] – to z jakiego rękopisu zaczerpnął w r. 1866 tekst strofy 4? I pytanie najważniejsze: gdzie jest ów drugi autograf wiersza; dlaczego Małecki całkowicie przemilczał jego istnienie? Skonfrontowanie edycji wiersza z r. 1866 i 1885 z jedynym znanym autografem w *Raptularzu wschodnim* prowadzi do karkołomnego, zgoła absurdalnego wniosku o istnieniu nie dwóch, ale trzech autografów wiersza!

Podsumowując edytorskie przygody [*Rozmowy z piramidami*], należy uznać, że ostateczna jej redakcja funkcjonująca do dziś jako wersja kanoniczna wynikała z następującego, szczególnego ciągu „gestów edytorskich” XIX-wiecznych dysponentów i wydawców utworu. W roku 1866 Małecki opublikował go zgodnie z kopią tekstu otrzymaną od Januszewskiego, sporządzoną na podstawie autografu w *Raptularzu wschodnim*. Nie widać powodu, dla którego Januszewski, dysponując jeszcze innym autografem, pozostawiłby nieodczytaną strofę ostatnią. Bardziej prawdopodobne wydaje się to, że z własnej inwencji „udoskonalił” on tekst strofy 4, rezygnując zarazem z rozpisywania niedokończonej, trudno czytelnej strofy 5. A z kolei Małecki w 1885 r., mając przed oczyma tekst z *Raptularza wschodniego*, na własną rękę odczytał i „dopełnił” drugą połowę strofy 5 i jednocześnie – zdając się na autorytet kopisty (Januszewskiego) – powtórzył jego „redakcję” strofy 4. Tak otrzymaliśmy wiersz-hybrydę: połączenie niedokończonego dzieła wielkiego poety z dopełnieniami dwóch bardzo samodzielnych edytorów...

Nie da się arbitralnie wykluczyć, że Januszewski i Małecki mieli dostęp do nieznanych, zaprzepaszczonych dziś autografów. Bez nowych dowodów lub odkryć zaprzeczenie takiej ewentualności jest logicznie niemożliwe, jak w ogóle nie da się udowodnić nieistnienia jakiegokolwiek bytu. Inne, potencjalne autografy [*Rozmowy z piramidami*] pozostają więc bytami spekulatywnymi, na które nie wskazują żadne poszlaki. Juliusz Kleiner i Manfred Kridl, przygotowując edycję wierszy do zbiorowego wydania *Dzieł wszystkich Słowackiego*, „kapitulowali” przed koniekturami Małeckiego, przyjmując ich priorytet w myśl założenia, że Małecki m ó g ł z n a ć i n n y autograf. To założenie, oparte na szczególnej logice „asekuracyjnej”, czas już stanowczo zakwestionować. I w edytorstwie należy stosować zasadę brzytwy Ockhama. Trzeba zwalczyć pokusę cudownego mnożenia bytów i pozostać przy tezie, że – w omawianym, konkretnym przypadku – poza *Raptularzem* nie istniała inna redakcja [*Rozmowy z piramidami*]. Świadczy o tym jeszcze jedna przesłanka: doskonale zgodna z autografem w *Raptularzu* pozostaje we wszystkich edycjach pierwsza część wiersza – z trzema strofami. Wolno przypuszczać, że gdyby był jakiś inny autograf całego utworu, to choćby nieznaczne odmiany pojawiłyby się również w strofach początkowych. Pozostaje najbardziej prawdopodobna hipoteza: ani Januszewski, ani Małecki nie widzieli innego autografu tego wiersza.

Sprawa [*Rozmowy z piramidami*] nie byłaby jedynym edytorskim występkim Małeckiego. Z podobną zagadką zmagał się Kridl, opracowując dla *Dzieł wszystkich* tekst *Podróży do Ziemi Świętej*. W tym akurat przypadku Kridl, widząc wielokrotne odmiany Małeckiego nie występujące w jedynym znanym autografie (także z *Raptularza wschodniego*), nie uległ presji autorytetu pierwszego monografisty Słowackiego. Przekonująco zbijając supozycje istnienia innego autografu *Podróży*, doszedł do wniosku, że „wszelkie odstępstwa jego [tj. Małeckiego] tekstu od autografu wynikły albo ze złego odczytania, albo też z przypisywanego sobie prawa do »po-

prawiania« poety»<sup>35</sup>. Przypadek „poprawienia” [*Rozmowy z piramidami*] nie byłby więc ewenementem, ilustruje praktyki edytorskie niezadkie w XIX wieku.

Jak wybrnąć edytorsko z tego gąszczy niejasnych źródeł i mylnych tropów? Jaki przyjąć tekstowy kanon [*Rozmowy z piramidami*]? Sprawa jest ważna choćby z punktu widzenia odbiorców wydań popularnych, masowych (abstrahujemy od dzisiejszych nakładów tych wydań...) i szkolnych. Chodzi oczywiście o ustalenie tekstu dwóch ostatnich strof, gdyż tekst trzech pierwszych jest niesporny. Jakiekolwiek rozwiązanie edytorskie musi bazować na jedynym znanym autografie w *Raptularzu wschodnim*. Redakcje z wydań Małeckiego z lat 1866 i 1885, stanowiące dla Kleinera i jego następców źródło miarodajne, trzeba uznać za wysoce niepewne, jeśli nie wręcz falsyfikaty. Rzecz jasna, w wydaniach krytycznych i popularno-naukowych należy w komentarzu podawać „strofy” Januszewskiego (czwartą) i Małeckiego (piątą) jako wątpliwe redakcje strof z nieznanego źródła. Co zrozumiałe, w wydaniach niekrytycznych, popularnych, czytelnik nie dowie się o tekstotwórczych poczynaniach dawnych edytorów.

Przedstawiona tu analiza nie kończy problemu edytorskiego [*Rozmowy z piramidami*]. Otwarta pozostaje bowiem kwestia optymalnego, „kanonicznego” tekstu nilowego wiersza. Chodzi o taką jego wersję, która powinna znaleźć swój zadowalający odpowiednik we wszelkich publikacjach adresowanych do różnych odbiorców – od czytelników wydań krytycznych po odbiorców edycji popularnych. Paradoksalnie, ustalenie tekstu finalnego jest istotniejsze w wydaniach adresowanych do szerokiego kręgu odbiorców, gdyż nie ma w nich miejsca na informację o odmiennych redakcjach i innych komplikacjach tekstologicznych.

W tym momencie winien jestem jedną uwagę *pro domo sua* i wynikający z niej istotny wniosek, w równym stopniu dotyczący obu omawianych utworów. Edycja wierszy z *Raptularza wschodniego* zaproponowana w najnowszej publikacji zespołowej – w założeniach swych odbiega od modelu edycji krytycznej. Celem była naukowa dokumentacja całości rękopisu; stąd jego prezentacja w dwóch odsłonach: transliteracji i transkrypcji. Podstawowe zasady przyjęte w transkrypcji wynikały z troski o maksymalne zachowanie cech pisarskiego notatnika, jego brulionowości, integralności, synkretyzmu treści. Stąd większa ostrożność w modernizowaniu tekstu wierszy, dbałość o zachowanie indywidualnych jego cech. Mówiąc wprost, tak pomyślana edycja naukowa całego dokumentu rękopiśmienniczego nie jest tożsama z potencjalną edycją krytyczną poszczególnych jego składników. Stanowi przykład edycji *stricte* naukowej. Dotąd te dwa terminy najczęściej traktowane były synonimicznie, odnoszono je do tzw. wydań typu A<sup>36</sup>. Obecnie jednak, po uwzględnieniu osiągnięć krytyki genetycznej, która uprawomocniła wszystkie fazy procesu pisania i wypracowała metodykę wydań dyplomatycznych, całkowicie zasadne jest uzupełnienie tradycyjnej klasyfikacji wydań A, B i C o typ wydania dokumentacyjno-badawczego. Istotne różnice wynikają z faktu, że tak rozumiane wydanie na-

<sup>35</sup> M. Kridl, wstęp w: Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. 9 (wyd. 2. 1956), s. 10.

<sup>36</sup> Zob. R. Loth, *Podstawowe pojęcia i problemy tekstologii i edytorstwa naukowego*. Warszawa 2006, s. 21–26 (autor przywołuje instrukcje edytorskie z r. 1952 i 1955).

ukowe jest przeznaczone głównie dla specjalistów i ma służyć dalszym badaniom. Nie oznacza to deprecjacji edycji krytycznych. Ich celem pozostaje w pełni udokumentowane, oparte na analizie źródeł – opracowanie optymalnej wersji tekstu przeznaczonej także dla szerszego grona odbiorców. Edycja krytyczna utworu literackiego winna dostarczyć tekst kanoniczny dla następnych, „uproszczonych” jego wersji w wydaniach popularnonaukowych (B) i popularnych (C). Wydania A, B i C tworzą swoisty ciąg technologiczny w obszarze komunikacji literackiej, a wydania naukowe mają charakter eksploracyjny, funkcjonują przede wszystkim w obiegu badawczym. Akurat spuścizna pisarska Słowackiego posiada szczęśliwie już sporo tego rodzaju przedsięwzięć – by wymienić edycje integralne [*Raptularz 1843–1849*], *Album rysunkowego z podróży na Wschód*, [*Dziennik z lat 1847–1849*] i najnowszą: *Samuela Zborowskiego*<sup>37</sup>.

W ostatecznym ujęciu – na dziś ostatecznym – w rezultacie przeprowadzonych analiz i przyjętych założeń tekstologiczno-edytorskich, możemy uznać, że tekst wiersza Słowackiego *Piramidy, czy wy macie...* (*[Rozmowa z piramidami]*) winien mieć kształt następujący:

Piramidy, czy wy macie  
 Takie trumny, sarkofagi,  
 Aby miecz położyć na gi,  
 Naszą zemstę w tym bułacie  
 5 Pogrześć i nabalsamować  
 I na późne czasy schować?

Wejdz z tym mieczem w nasze bramy,  
 Mamy takie trumny – mamy.

Piramidy – czy wy macie  
 10 Takie trumny grobowniki,  
 Aby nasze męczenniki  
 W balsamowej złożyć szacie  
 Tak, by każdy na dzień chwały  
 Wrócił w kraj choć trupem cały?

Daj tu ludzi tych bez plamy,  
 15 Mamy takie trumny, mamy.

Piramidy, czy wy macie  
 Takie trumny i łzawice,  
 By łzy nasze i tęsknice  
 Po ojczystych pól utracie  
 20 Złać tam razem i ostatek  
 Czary dolać łzami matek?

<sup>37</sup> Zob. edycje: J. Słowacki: [*Raptularz 1843–1849*]. *Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*. Oprac. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996; *Album rysunkowe z podróży na Wschód*. Wstęp, koment. E. Grzęda. Translit. E. Grzęda, J. Jesionowska. Wrocław 2009; [*Dziennik z lat 1847–1849*]. *Podobizna autografu, transliteracja, transkrypcja, koment. edytorski, objaśn.* J. Brzozowski, K. Szumska. Wstęp J. Brzozowski. Wrocław 2012. – M. Troszyński, *Alchemia rękopisu*. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego. Warszawa 2017.



Wejdz tu... nachyl blade lice,  
Mamy na lzy te łzawice.

25 Piramidy, czy wy macie  
Takie trumny, że nie karły,  
A[le] naród cały zmarły  
Zmieścić muszą jak w komnacie,  
Aby kiedyś... w liść zawity  
Powstał żywym lud zabity.

30 Złóż tu naród, nieś balsamy,  
Mamy takie trumny, mamy.

Piramidy – czy zostanie  
Jeszcze jaka trumna głucha,  
By schowała mego ducha,  
By, jak naród zmartwychwstanie,  
35 Dobyć z grobu pancierz stalny?  
Ja także chcę i żyć, i wstać.

Dusze żywe [się nie] chłodzą,  
Proś o miejsce – gwiazd, co w[si]chodzą<sup>38</sup>.

Usilne dążenie do zredagowania finalnego kształtu słownego nie usuwa wersyfikacyjnego niedopracowania ostatniej strofy (wersów 5 i 6). Trudno tak zrekonstruowany tekst wiersza nazwać „kanonicznym”. Może jednak nie trzeba się tym zamartwiać? W tradycyjnym edytorstwie, nacechowanym teleologią tekstu finalnego – taki efekt końcowy wydatnie obciążąłby konto edytora, byłby powodem do przygany. Niewykluczone, że właśnie tego rodzaju lęk skłaniał XIX-wiecznych wydawców do kontrowersyjnych, niekiedy nazbyt śmiałych poczynań. W naszym dzisiejszym odbiorze, wyćwiczonemu na lekcjach krytyki genetycznej, wiersze poznawane w „procesie stawania się”, widziane jako „struktury w stanie narodzin”<sup>39</sup> – są bodaj jeszcze ciekawsze. A co najważniejsze: bliższe oryginalnej, autorskiej myśli twórczej.

Edytorska historia *Pieśń na Nilu* stanowić mogłaby dobrą ilustrację dla roli przypadku lub wręcz pecha w historii literatury. Stanowi bowiem ciąg poważnych acz nieintencjonalnych błędów wydawców poezji Słowackiego w XIX i XX wieku.

Z edytorskiego punktu widzenia tekst wiersza był stabilny, nie podlegał istotnym zmianom. Kolejni wydawcy, poczynając od pierwodruku Małeckiego z *Pism pośmiertnych* z 1866 r., nie różnili się zasadniczo w podawaniu jego kształtu słownego. Z jednym znamionym wyjątkiem. W drugim wydaniu *Pism*, w 1885 r., Małecki sprostował poważny błąd pierwodruku, uwzględniając pominiętą w edycji z 1866 r. strofę 10 (wersy 37–40):

Tam nieś, łódko... tam mi żyć,  
Będę jęczeć – będę wyc,

<sup>38</sup> W stosunku do tekstu edycji z 2019 r. (RW-2, s. 392–394) niniejsza transkrypcja różni się odmiennym odczytaniem strofy ostatniej oraz drobnymi korektami w zakresie interpunkcji, a także dodaniem wcięg akapitowych w pierwszym wersie każdej strofy.

<sup>39</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przekł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015, s. 46.

Serce kęsać nadaremno,  
A gołębie spać nade mną<sup>40</sup>.

Gwoli sprawiedliwości trzeba dodać, że ten błąd raczej obciąża sumienie kopysty, Teofila Januszewskiego, bo i w tym przypadku pierwszy edytor zdany był na przekaz od wuja poety. Jak już zostało powiedziane, dostęp do jedyne go autografu w *Raptularzu* Małecki otrzymał dopiero w 1881 roku. Nie wiemy, dlaczego w pierwodruku pominięto dobrze widoczną w rękopisie strofę 10; może Januszewski (lub też Małecki) po prostu się pomylił w przepisywaniu tekstu, może zniechęciły go skreślenia w dwóch ostatnich wersach strofy? To akurat mało prawdopodobne, bo zmiany dotyczą tylko dwóch wyrazów, a kopista potrafił doskonale odczytać znacznie trudniejsze miejsca, choćby gęsto kreśloną strofę następną. Czy jednak rzeczywiście z całością *Pieśni na Nilu* wydawcy dzieł autora *Beniowskiego*, poczynając od Małeckiego, dobrze sobie poradzili?

Odzyskanie manuskryptu i autopsja autografu, wpisane go obustronnie na karcie 54 *Raptularza*, pozwala na ponowną rewizję tekstu wiersza. Pierwszy raz autograf na nowo został uwzględniony w edycji, którą wspólnie z Jackiem Brzozowskim przygotowaliśmy w 2013 r. na potrzeby serii „Biblioteka Narodowa”<sup>41</sup>. Muszę stwierdzić, że to wydanie przyniosło tylko kilka drobniejszych modyfikacji, dotyczących paru odmian. Spośród nich najciekawszą różnicę stanowiła emendacja dokonana w wersie 6: „Jam w litewskich wodach pił”<sup>42</sup>, zamiast wcześniej drukowanej wersji: „letejskich wodach”. Zapis w autografie nie budzi żadnych wątpliwości i uznaliśmy, że nie mamy prawa poprawiać poety w myśl hipotetycznego założenia przyjmowanego w dotychczasowych edycjach, że to *lapsus calami*. Lekcja faktyczna: „litewskich” (zapis wyklucza błąd literowy), także wnosi ciekawe sensory poetyckie, a zestawienie „litewskich wód” z dalszym ciągiem: „Dziś w Nilowe fale mętne / Patrzą moje oczy smętne”, współtworzy paralelizm dwóch realnie istniejących rzek. Nie może być argumentem rozstrzygającym fragment innego utworu – wers 54 z listu *Do Teofila J.*: „Pijąc muł Etyjopów – zamiast fal letejskich”<sup>43</sup>. Przyjęcie takiej koniektury narusza autonomię obu utworów, prowadzi do groźnego redundancją powtórzenia, bo oznaczałoby dwukrotne posłużenie się identyczną metaforą. I w tym przypadku lepiej użyć edytorskiej brzytwy Ockhama, niż ryzykować nadmierną ingerencję w tekst poety.

Nową, całościową rewizję tekstu wiersza podjęto w toku prac nad edycją *Raptularza wschodniego* w zespole grantu Marii Kalinowskiej<sup>44</sup>. Zaproponowane zmiany tekstologiczne sprowadzają się do dwóch najważniejszych modyfikacji. Pierwszą stanowi zidentyfikowanie, traktowanej dotąd jako urywek autonomicznego utworu, strofy z karty 56r w *Raptularzu* –

<sup>40</sup> Słowacki, *Pisma pośmiertne*, t. 1, s. 46; por. wyd. 1 (Lwów 1866), t. 1, s. 48. W stosunku do autografu Małecki zmienił „jęczyć” (w. 2) na „jeczec”, a wyraz „gołębiom” (w. 4) odczytał jako „gołębie”.

<sup>41</sup> Słowacki, *Wiersze*, s. 205–209.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 205.

<sup>43</sup> RW-2, s. 342 (transkrypcja).

<sup>44</sup> RW-2, s. 229–230 (transliteracja); RW-2, s. 388–391 (transkrypcja). Zob. też Przychodniak, *Wiersze z podróży – w czasoprzestrzeni „Raptularza wschodniego”*, s. 56–57.

O nie! nie! Chłodzia mój,  
Róż tych białych wianek róż,  
Tych róż, co skrzydełka noszą,  
Nazareńskie krzyże spłoszą.

– jako drugiej redakcji dotychczasowej strofy 11 (w. 41–44):

Co zamysłasz – czy ty śnisz?  
Gdy uczują ptaki krzyż,  
Świty białe, wschodu róże  
Rozlecą się po lazurze...

Druga istotna modyfikacja tekstu polegała na przesunięciu dotychczasowej zwrotki 15 (w. 57–60):

Tam przynajmniej jedną noc  
Odzyskam sen – odzyskam moc,  
I spać będę... z cichą twarzą  
Pod gołębi sennych strażą.

– w miejsce, gdzie w pierwodruku znajdowała się „pechowa” zwrotka 10 (w. 37–40). Nie ulega bowiem wątpliwości, że przedstawiona w niej sytuacja liryczna pochodzi z wcześniejszego momentu „akcji” utworu, gdy autobiograficzny podmiot wiersza, Poeta, zapowiada udanie się na nocny odpoczynek do egipskiej wiejskiej chaty. Podawanie tej strofy w dalszej partii utworu, jak było we wszystkich edycjach, poczynając od pierwodruku, klóci się z sensem dialogu dwóch bohaterów wiersza, Poety i Araba. Strofa ta wyraża nadzieję na duchowe odrodzenie podmiotu w chacie zmarłego. Tuż po tej zwrotce następuje zdecydowana reakcja arabskiego przewodnika, który zakazuje udania się do owej chaty i kieruje Poetę do „Ramazesa [...] grobu” (dotychczasowy wers 56), czyli grobowców faraonów w Tebach. Po tej zmianie wiersz zyskuje też na spójności wersyfikacyjnej; widzimy, że rozmowa Poety i Araba, po narracyjnym wprowadzeniu, rozwija się w dynamice coraz krótszych kwestii: najpierw po trzy strofy dla każdego interlokutora, potem dwie, w zakończeniu niepełne strofy, dzielone przez obu interlokutorów. Wydaje się zadziwiające, jak mogło dojść do tak oczywistego, tak długotrwałego zniekształcenia formy i sensu utworu. Siła edytorskich i czytelniczych przyzwyczajzeń jest potężna...

Przy tej okazji odniosę się do ważnej kwestii interpretacyjnej, powracającej w analizach *Pieśni na Nilu*. Chodzi o tzw. logikę utworu, odczucie niektórych interpretatorów sugerujących rozchwianie wewnętrznej logiki dyskursu, zakłócenie związków przyczynowo-skutkowych w wypowiedziach podmiotu wiersza. Czesław Zgorzelski, broniąc Słowackiego przed takimi zarzutami, zwrócił uwagę na śpiewny charakter utworu, należącego do tej samej grupy „śpiewów” Słowackiego, co m.in. *[Rozmowa z piramidami]*; podkreślił charakterystyczną dla nich wariacyjność i powtarzalność motywów lirycznych:

W istocie – strofy snują się tu bez przyczynowego umotywowania ich kolejności w utworze. Podobnie jak w *Chmurach* i w *Rozmowie z piramidami*. Mają swe własne poetyckie uzasadnienie i własną moc rozwijania wypowiedzi lirycznej, moc inercji, rozkołysanej mechanizmem „śpiewnej” wyrazistości metrycznej<sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Zgorzelski, *op. cit.*, s. 141.

Wielki znawca liryki Słowackiego i Mickiewicza przyjął ryzykowną linię obrony. W imię potencjalnej „logiki artystycznej” dzieła literackiego „zwolnił” autora *Rozłączenia* z obowiązku respektowania zasad logiki... Tymczasem zawilość, można rzec: „dramaturgia” autografów obu omawianych tu wierszy ewidentnie świadczy o tym, że Słowacki pisał, kreślił, zmieniał strofy – właśnie w imię nierozzerwalnej łączności motywacji artystycznej z ogólną, arystotelesowską logiką dyskursu. Wbrew pozorom, poeta ogromną wagę przywiązywał do spójności logicznej, i jeszcze większą do sensownej kolejności strof! W przypadku *Pieśni na Nilu* Słowacki w ogóle obrony nie potrzebuje, gdyż wywód Zgorzelskiego jest oparty na błędnych edycjach, w których całe zwrotki znikają albo zamieniały się miejscami. Wybitny znawca poezji Słowackiego, autor *Liryki w pełni romantycznej*, padł ofiarą niefortunnej tradycji edytorskiej Słowackiego.

Jak się okazuje, również *Pieśń na Nilu* pozostaje w pewnym sensie „niedopracowana”, „nieukończona”. Propozycje tekstologiczne zawarte w najnowszym wydaniu naukowym (z 2019 r.) wymagają dostosowania do standardów edycji krytycznej, a tym samym zaproponowania jednolitej, „ustabilizowanej” formy wiersza. Dwie przedstawione tu modyfikacje tekstu wynikały z autopsji autografu oraz z dedukcji poetologiczno-wersyfikacyjnej. Trzeba przyznać, że w obu przypadkach na pechowe, mimowolnie błędne decyzje wybitnych i zasłużonych słowackologów wpłynęły kłopoty z odczytaniem manuskryptu. Polegają one nie na szczególnych problemach z odtworzeniem zapisu, bo pod tym względem autograf *Pieśni na Nilu* nie należy do najtrudniejszych w papierach Słowackiego, lecz na komplikacjach wynikających ze struktury i topografii zapisu. Jak wspomniałem wcześniej, tekst wiersza jest podany w dwóch kolumnach. Strofa zaczynająca się wersem „Tam przynajmniej jedną noc...” została usytuowana na końcu karty 54v i jest poprzedzona (umieszczoną przez autora) tajemniczą liczbą „62”. Z kolei strofa „O nie! nie! Chołodzia mój...” znajduje się na następnej karcie (k. 56r), gdzie okala (od góry i dołu) rysunek budynku z zaroślami. Bezpośrednie sąsiedztwo rysunku sugerowało pierwszym wydawcom, że tekst strofy stanowi komentarz, liryczną impresję na temat jakiegoś miejsca na Wschodzie, w którym poeta przebywał<sup>46</sup>.

Przyjrzyjmy się jeszcze raz raptularzowej karcie z tekstem *Pieśni na Nilu*. Zauważamy, że obie przywołane strofy (tj. „Tam przynajmniej jedną noc...” i „O nie! nie! Chołodzia mój...”) pochodzą z tego samego, pod względem logiki dyskursu, miejsca utworu, powinny więc ze sobą sąsiadować. Jak widać, ten moment wiersza sprawiał Słowackiemu szczególne trudności. To nie koniec zaskoczeń. Strofy te stanowią alternatywne wersje strof drukowanych w dotychczasowych wydaniach jako strofy 10 i 11. Przyjrzyjmy się im po kolei.

Strofa podawana jako 15 w dotychczasowych wydaniach (inc. „Tam przynajmniej jedną noc...”) – semantycznie i sytuacyjnie zawiera motywy analogiczne do elementów strofy 10 (w. 37–40):

Tam nieś, łódko... tam mi żyć,  
Będę jeczyc – będę wyc,

<sup>46</sup> J. K u ź n i a r pisał w komentarzu do edycji tekstu: „zdaje się być fragmentem jakichś reminiscencji podróżnika-poety, przetwarzającym poetycko motywy zawarte w sąsiednim rysunku (Sł o w a c k i, *Dzieła wszystkie*, t. 8 (wyd. 1. 1958), s. 393).

Serce kęsać nadaremno,  
A gołębiom spać nade mną.

Identyczna jest w obu strofach zapowiedź snu w wiejskiej chacie w towarzystwie białych gołębi („gołębiom spać nade mną”, w. 40 – „spać będę [...] / Pod gołębi sennych strażą”). Drukowanie obu tych zwrotek (bez względu na kolejność) musi prowadzić do zdublowania i semantycznej redundancji utworu. Oznaczałoby więc rażący defekt artystyczny wiersza.

Czy rękopis potwierdza ten domysł? Jak najbardziej. Wprawdzie ani jedna, ani druga strofa nie zostały w autografie przekreślone (to zapewne zmyliło wydawców), samo w sobie nie oznacza to wszakże ich równorzędności. Wiemy, że przypadki nieskreślenia unieważnionych fragmentów należą do nierzadkich w rękopiśmiennej praktyce Słowackiego. Nie jest to jedyna przesłanka. Autograf dostarcza dodatkowych, iście „matematycznych” dowodów na to, że mamy do czynienia z dwiema redakcjami tej samej strofy. Jest nim owa tajemnicza liczba „62” wpisana nad strofą „Tam przynajmniej jedną noc...” Wydawcy tę liczbę odczytywali jako sugestie wstawienia strofy w okolice wersu 62 – i umieszczali ją po wersie 56 („W Ramazesa starym grobie”). W takim układzie strofa zyskiwała numerację wersów 57–60 i następowała bezpośrednio po słowach Araba nakazującego poecie nocny spoczynek „W Ramazesa starym grobie”. Wybór Poety stoi w oczywistej sprzeczności z poleceniem Araba. Przyznaję, że i my z Jackiem Brzozowskim zrobiliśmy tak samo w ostatnim wydaniu krytycznym i w edycji dla serii „Biblioteka Narodowa”<sup>47</sup>. Dopiero w trakcie pracy nad *Raptularzem wschodnim* znalazłem bardziej prawdopodobną i prostszą odpowiedź: liczba „62” oznacza „liczbę wszystkich wersów [wiersza] bez dopisanej [pod tą liczbą] strofy”<sup>48</sup>. A to prowadzi do wniosku, że obie inkryminowane zwrotki nie mogą się znaleźć razem w tekście, bo wtedy wiersz liczy w sumie 66 wersów (tak jest we wszystkich dotychczasowych wydaniach). *Nb.* Słowacki był sumiennym rachmistrzem poezji – miał zwyczaj liczenia objętości swych utworów w trakcie ich pisania – w autografie *Podróży do Ziemi Świętej* (w tym samym *Raptularzu*, k. 1–33) po każdej pieśni sumował liczbę strof, wersów i stron projektowanej edycji poematu<sup>49</sup>.

Zapis strofy „Tam przynajmniej jedną noc...” w autografie przynosi kolejny dowód na to, że stanowi ona drugą redakcję strofy 10 („Tam nieś, łódko... tam mi żyć...”). Otóż pod przywołaną liczbą „62” widzimy, że pierwotny (przekreślony) rzut pierwszego wersu tej strofy brzmiał: „Chcę w tej chacie... / Ja chcę w tej chacie”<sup>50</sup>. To wprost nawiązanie do sytuacji ze strofy 9, kończącej się życzeniem Poety: „Do tej chaty nieś mię, łodzi, / Wejdem tam...” (w. 35–36). Nie ulega wątpliwości, że zwrotka dopisana przez Słowackiego u dołu drugiej kolumny autografu (k. 54v) w intencji autora miała następować po strofie 9 – zamiast pierwotnych wersów 37–40 znajdujących się w lewej kolumnie karty autografu. Skądinąd – wersy strofy pierwotnej budziły najczęściej zastrzeżeń czytelników; dostrzegano w nich pewną niezborność, zarzucano poecie historyczność lirycznych eksklamacji: „tam mi żyć, / Będę jęczeć,

<sup>47</sup> Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, s. 180; *Wiersze*, s. 208.

<sup>48</sup> Przychodniak, *Wiersze z podróży – w czasoprzestrzeni „Raptularza wschodniego”*, s. 57.

<sup>49</sup> RW-1, k. 29v, 33v, 34r.

<sup>50</sup> RW-2, s. 230.

będę wyć, / Serce kasać nadaremno”, w. 37–39)<sup>51</sup>. Wszystko na to wskazuje, że Słowacki w porę (i bez pomocy krytyków...) dostrzegł te mankamenty; druga redakcja strofy 10 przynosi spójną wizję ozdowieńczego snu Poety w wiejskiej chacie w towarzystwie gołębi.

Problem drugiej redakcji strofy następnej w wierszu *Pieśń na Nilu* jest analogiczny i zarazem nieco bardziej skomplikowany. I w tym przypadku z dużym prawdopodobieństwem można orzec, że dopisana na karcie 56r *Raptularza* zwrotka „O nie! nie! Chołodzia mój...” powstała później od strofy 11: „Co zamyślasz – czy ty śniesz?” (dla łatwiejszej identyfikacji strof podaje wersy incipitowe). W autografie ta strofa, umieszczona w lewej kolumnie karty 54v, należy do najmocniej kreślonych, wielokrotnie poprawianych przez autora. Wśród pierwotnych (skreślonych) lekcji są już motywy, które powrócą w drugiej redakcji na karcie 56r. Pojawia się porównanie egipskich gołębi do róż Wschodu i metaforyka „gołębie” – „róże” – „wianek” („Zaraz wianek białych róż”), która w drugiej redakcji przybierze rozbudowaną na dwa wersy figurę: „Róż tych białych wianek, rój, / Tych róż, co skrzydełka noszą”. Ponowienie tej metaforyki doskonale wpisuje się w perseweracyjnie powracający motyw ze strofy 5 („Z wiankiem ciernia i gołębi”, w. 20) i strofy 6 („z gołębi mają wianek”, w. 24). Przy okazji zauważmy, iż gołębie, na równi z pustynnymi mrówkami, nieodmiennie fascynowały Słowackiego podczas całej podróży wschodniej.

Bodaj jeszcze bardziej znaczący jest wyeksponowany w drugiej redakcji strofy 11 motyw chrześcijańskiego przybysza w muzułmańskim domu. Wprowadził go Słowacki już w pierwszej próbie strofy, dając (przekreślone potem) rzuty wersów: „Krzyż na piersiach twoich świeci / I gołębie się rozlecą / Pan życzliwy łaskaw z krzyżem”<sup>52</sup>. Autorowi zależało na wyeksponowaniu momentu zderzenia kulturowego dwóch religii – i druga redakcja z pewnością lepiej spełniała jego oczekiwania. W nowym ujęciu jeszcze mocniej jest zarysowana opozycja między domem zmarłego muzułmanina a obcym przybyszem z „nazareńskim krzyżem” na piersi<sup>53</sup>. Słowacki dodatkowo uwypuklił ten kontrast, wprowadzając do pierwszego wersu oryginalny arabski wyraz „Chołodzia” (‘Pan’) w funkcji wołacza: ‘Panie mój’. Użycie rodzimego leksemu grzecznościowego podkreśla językowy i kulturowy kontrast między Poetą a Arabem – dwoma uczestnikami tego arcyciekawego międzykulturowego dialogu. O nieprzypadkowości takiego zabiegu świadczy dobitnie jeszcze jeden fakt rękopiśmienny: bezpośrednio na sąsiedniej, poprzedzającej stronie (k. 55v) – w podręcznym słowniczku języka arabskiego, zatytułowanym *Dykcjonarz arabski* – w pierwszej kolumnie Słowacki zapisał wyrażenie: „*Sabach el belhajer ja chołodzia*”, z tłumaczeniem: „dobry dzień Panu”<sup>54</sup>. Drugą redakcję strofy 11 cechuje więc leksykograficzna akrybia – i zarazem znacząca stylizacja orientalizująca.

Jak wiemy, zapisanie nowej strofy na innej karcie, na tle rysunku z zarysem

<sup>51</sup> Zob. R. O...munt, *Blichtr i blask. Z rozmyślań o Słowackim*. Wilno 1926, s. 8. Zob. też Zgorzeleński, *op. cit.*, s. 140–141.

<sup>52</sup> RW-2, s. 390, przypis 3.

<sup>53</sup> A. Łukasiewicz, archeolog i uczestnik wielu ekspedycji egipskich, w rozmowie na temat tego wiersza zwrócił uwagę, że do dzisiaj w języku Egipcjan określenie „nazareński”, „nazareńczyk” (w znaczeniu ‘wyznawca Jezusa z Nazaretu’) stosowane jest jako nazwa chrześcijan.

<sup>54</sup> RW-1, k. 55v; RW-2, s. 396.

budynku, zmyliło wydawców i skłoniło ich do upatrywania w tej strofie próby nowego, autonomicznego wiersza. Uległ tej sugestii najwytrawniejszy znawca i edytor Słowackiego, Juliusz Kleiner, choć był najbliższemu rozwiązaniu zagadki: w momencie ogłaszania tekstu z rękopisu w 1920 r. zwrócił uwagę na daleko idące analogie poetyckie tej zwrotki z motywami *Pieśni na Nilu*<sup>55</sup>.

To oczywiście, że każda decyzja edytorska mająca charakter znaczącej koniektury tekstu poetyckiego, do tego obejmującej pokażny zakres nie lekcji czy odmian, lecz dwóch strof – jest obciążona pewnym ryzykiem. *Raptularz wschodni* nie dostarcza literalnych dowodów ani sugestii, które pozwoliłyby w sposób bezsporny, nie budzący wątpliwości ustalić tok myślenia i finalny wyraz intencji twórczej autora. Gdyby tak było, edytorska historia *Pieśni na Nilu* potoczyłaby się zupełnie inaczej. Zarazem podkreślimy, iż w tego rodzaju przypadkach – pośmiertnych wydań dzieł literackich – *ex definitione* nie ma jednoznacznych dowodów tekstologicznych. Tym większa potrzeba – i odpowiedzialność – wydawcy. Świadom tej odpowiedzialności, po rozważeniu wszystkich dostrzeżonych argumentów, proponuję nową edycję wiersza Słowackiego *Pieśń na Nilu*. Edycję krótszą o jedną strofę i z odmiennymi redakcjami strof 10 i 11. Podaję tu całość wiersza w nowym kształcie. W stosunku do transkrypcji zawartej w edycji naukowej *Raptularza wschodniego* tekst ten różni się oprócz omówionych już zmian strof 10 i 11 także kilkoma drobniejszymi modyfikacjami, wynikającymi z zastosowania ograniczonej modernizacji pisowni i interpunkcji. Interpunkcyjna korekta dotyczy m.in. wykrzykników stawianych przez poetę w środku zdania, teraz przesuniętych na koniec zdań (wersów). Oto tekst wiersza:

PIEŚŃ NA NILU

Nie szumi liść, nie szumi gaj,  
Jakie niebo, jaki kraj:  
Z cegieł stoją wielkie góry,  
A na ceglach leżą chmury.

5 I jam cierpiał, i jam żył,  
Jam w litewskich wodach pił,  
Dziś w nilowe fale mętne  
Patrzę moje oczy smętne.

10 Patrzę smutny, patrzę w dół,  
Czy kto moje serce struł,  
Że śpi teraz [jak] łabędzie,  
Że mu wszystko jedno wszędzie.

15 Łódka, łódka, dalej nieś!  
Tu na brzegu stoi wieś,  
Tu gołębi jakby śniegu,  
Chmura ptaków – wieś na brzegu.

Dalej, łódka, od tych kras,  
Tu palmowy stoi las,

<sup>55</sup> Zob. Przychodniak, *Liryczna notatka z arabskich rozmów, czyli kłopoty z pewnym wierszem*, s. 181–182.

20 I gliniana chata w głębi  
Z wiankiem ciernia i gołębi

Arab

O, nie zazdrość szczęścia im,  
Patrz, nie idzie z chaty dym.  
Nieszczęśliwy los lepianek,  
Choć z gołębi mają wianek.

25 Może tam zarazy strup,  
Może w chacie leży trup,  
Dzieci płaczą – przy tapczanie,  
Trup nie słyszy – i nie wstanie.

30 Trupa trzeba ziemi dać,  
I gołębie będą spać,  
Gdy wychodzi trup nędzarza,  
Gdy powróci syn z cmentarza.

Poeta

Jeśli tak, to łódka tam  
Te błękitne fale łam.  
35 Do tej chaty nieś mię, łodzi,  
Wejść tam, skąd trup wychodzi.

Tam przynajmniej jedną noc  
Odzyskam sen – odzyskam moc,  
40 I spać będę... z cichą twarzą  
Pod gołębi sennych strażą.

Arab

O nie, nie! Chołodzia mój,  
Róż tych białych wianek, róż,  
Tych róż, co skrzydełka noszą,  
Nazareńskie krzyże spłoszą.

45 Allach! wicher będzie wiał  
I przyniesie czworo skał,  
I położy grób na grobie,  
Na gołębiach i na tobie.

Poeta

50 Jeśli tak, ha, jeśli tak...  
Niechaj śpi i wicher, i ptak,  
Ja nie spocznę w głębi chaty,  
Lecz polecę jak skrzydlaty.

Jak od młodych moich lat,  
Ja polecę lotem w świat,  
55 Dalej, łodzi!

Arab

Nocleg tobie  
W Ramazesa starym grobie.



Poeta

Czy daleko stąd ten grób?  
Gdzie ja będę spać jak trup  
Umęczony...

Arab

Niedaleko,  
60 Za tą palmą, tam nad rze[ką],  
Lecz go teraz kryje mgła.

Mówił tak – i łódka szła.

Czy zaproponowane zmiany tekstu [*Rozmowy z piramidami*] i *Pieśni na Nilu* zamykają skomplikowaną historię edytorską dwóch niedokończonych wierszy Słowackiego z podróży do Egiptu? Odpowiedź twierdząca byłaby i przesadna, i uproszczona. Niestety, a może na szczęście, nie istnieją edycje *ne varietur*. Można też uznać, że oba utwory dotknął pech podwójny: najpierw mozolnych, nie doprowadzających do wersji ostatecznej prób ukształtowania tekstów przez samego autora, następnie seria niefortunnych decyzji edytorskich późniejszych badaczy.

Sądzę jednak – i niech to będzie optymistyczny finał – że tekstologiczne perypetie nie przypadkiem połączyły w jednej historii właśnie [*Rozmowę z piramidami*] i *Pieśń na Nilu*. W punkcie wyjścia wiąże je przynależność i bliskie sąsiedztwo w zeszycie *Rękopisu wschodniego*. Co więcej, te dwa utwory oplata sieć paralel i korelacji estetyczno-ideowych, czyniąca z nich dwuelementową jednostkę kompozycyjną. Zwróćmy najpierw uwagę na istotne paralele estetyczne. Za Zgorzelskim pisałem tu wcześniej o przynależności analizowanych wierszy do grupy „śpiewów” w liryce Słowackiego, z dominującą rolą metrum, wyrazistym schematem sylabotonicznym. Wspólna pozostaje również główna zasada estetyczna, trafnie nazwana przez Zgorzelskiego „poetyką uzgodnień, zaokrąglenia, harmonijnego współdziałania różnych czynników wiersza”<sup>56</sup>.

W ogólniejszym wymiarze oba utwory można uznać za dwie realizacje tego samego tematu, dwa warianty problematu nurtującego poetę w toku całej podróży do Egiptu i Ziemi Świętej. Punktem kulminacyjnym tej podróży stanie się wizyta u Grobu Chrystusa w Jerozolimie, w styczniu 1837. Sumę „grobowych” rozmyślań z doświadczeń egipskich – przewartościowanych z perspektywy bezpośrednio po nich następujących przeżyć palestyńskich – przynosi piąty utwór z cyklu listów poetyckich – *List do Aleksandra H.* Tutaj Słowacki pustym, zbezczeszczone grobom egipskim przeciwstawi grób zmartwychwstałego Jezusa i Jego naukę o wiecznym życiu duszy ludzkiej:

Precz z balsamem, co maski człowieczeństwa chował,  
Chrystus nam łona naszych ciał nabalsamował  
I naszą duszę duszą namaściwszy własną,  
Uczynił ją na wieki niezgonną i jasną...<sup>57</sup>

<sup>56</sup> Zgorzelski, *op. cit.*, s. 134.

<sup>57</sup> RW-2, s. 368-369 (transkrypcja). Por. tekst według wyd. z r. 1840: Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, s. 173, w. 179-182.

Elżbieta Kiślak w najnowszym opracowaniu słusznie uznaje list poetki do Hołyńskiego za „podsumowanie doświadczenia Egiptu”<sup>58</sup>. Badaczka zwraca uwagę na szczególną rolę tego wiersza w całym cyklu, na swoiste „niedoinwestowanie” tego utworu w badaniach. Należy dodać, że wiersz adresowany do Hołyńskiego ma najbardziej wyraziste spośród wszystkich utworów cyklu znamiona traktatowego dyskursu, erudycyjnej debaty, w której Słowacki oświeceniowemu erudycie i wolterianinowi przeciwstawia podejście poety („widzę wypadek dawny okiem wieszczka”<sup>59</sup>) i wrażliwość biblijnego hermeneuty. Dowodem, że Słowacki ten wiersz uznawał za szczególnie ważny, jest fakt, iż opublikował go dwa razy: najpierw w „Tygodniku Literackim” w 1839 r., ponownie rok później jako list dedykacyjny wraz z dramatem *Lilla Weneda*<sup>60</sup>. *Credo* Słowackiego wyrażone w wierszu do Hołyńskiego doskonale ujął Jarosław Ławski: „Było to doświadczenie metamorfozy, przeżycie początkujące metanoję oraz wewnętrzne dojrzewanie, spojrzenie prawdzie śmierci w oczy”<sup>61</sup>.

W istocie rzeczy – tej samej problematyki dotyczą także *[Rozmowa z piramidami]* i *Pieśń na Nilu*. Wolno w nich widzieć, drugie – obok cyklu pięciu listów poetycznych – ogniwo w serii egipskich relacji i impresji poetycznych Słowackiego. W planie zawartości ideowej *[Rozmowa z piramidami]* i *Pieśń na Nilu* tworzą egipski „dyptyk grobowy”, ujęty nie w formie dyskursywnej, narracyjnej, jak wierszowane listy, lecz w formie dialogów, przynoszących rozpoznanie dwóch paralelnych, dopełniających się doświadczeń egzystencjalnych i „eksperymentów” kulturowych. W obu utworach dialog stanowi główną formę podawczą, w obu dochodzi do swoistego dialogu interkulturowego – konfrontacji z „obcym”, z człowiekiem Orientu. Narratorem i bohaterem jest ten sam podmiot: europejski turysta, chrześcijanin, poeta, Polak. W *[Rozmowie]* reprezentuje on swój naród, w *Pieśni* wyraża własny, indywidualny punkt widzenia.

W tym drugim wierszu autobiograficznie zarysowany Poeta rozmawia w łodzi na Nilu z Arabem, swym przewodnikiem; *[Rozmowa z piramidami]* ma formę swoistego wywiadu (kwestionariusza pytań i odpowiedzi), przeprowadzonego w najbardziej symbolicznym centrum kultury i religii staroegipskiej. W *Pieśni* poeta konfrontuje własną egzystencję ze scenariem „grobowej” chaty wiejskiej nad współczesnym mu Nilem, w której spoczywa ciało zmarłego. Semantykę obu wierszy scala opozycja dwóch form grobu: antycznej piramidy jako domu dla zmarłych królów i XIX-wiecznej chaty wiejskiej ubogiego Egipcjanina. Dodajmy, iż w *Pieśni* pojawia się i trzeci *locus mortis*: arabski przewodnik, zakazawszy wstępowania do chaty zmarłego, kieruje bohatera do królewskich grobowców w Tebach („Nocleg tobie / W Ramazesa starym grobie”, w. 55–56).

O istotnej łączności obu utworów wierszowanego dyptyku egipskiego świadczy

<sup>58</sup> E. Kiślak, *Przemiana na Wschodzie. Religia i egzystencja w perspektywie podróży i w świetle utworów „Raptularza”*. RW-3, s. 18.

<sup>59</sup> RW-2, s. 361 (w. 4 od dołu).

<sup>60</sup> J. Słowacki: *List do Aleksandra H. [Hołyńskiego] (pisany na łódce nilowej)*. „Tygodnik Literacki” 1839, nr 16, z 15 VII; *Lilla Weneda. Tragedia w 5 aktach*. Paryż 1840, s. 157–166.

<sup>61</sup> J. Ławski, *Aleksandria – Nil – nieskończoność. Egipt Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Geografia Słowackiego*. Red. D. Siwicka, M. Zielińska. Warszawa 2012, s. 44. Zob. też tego autora hasło *Egipt Juliusza Słowackiego* w internetowym *Atlasie polskiego romantyzmu* (na stronie: <http://nplp.pl/artukul/egipt-slowackiego/> (data dostępu: 17 VII 2020)).

również szczególny moment negatywny w obu utworach. Jest bowiem charakterystyczne, że obie próby dialogu, spotkania z inną kulturą i religią kończą się fiaskiem dla bohatera. Od piramid Poeta otrzymuje odpowiedź negatywną, spoczynku w chacie zmarłego Egipcjanina także mu zakazano. Obie negatywne konkluzje pozostają w istotnym związku z hermeneutyką grobu przedstawioną przez Słowackiego w cyklu *[Listów poetyckich z Egiptu]*. W ten sposób oba wiersze, jako całość właśnie – wraz z pięcioma utworami cyklu – stanowią doskonale dopełnienie lub ilustrację do historyczno-biblijnego dyskursu Słowackiego na temat metafizyki życia, historii ducha narodowego i duszy własnej. Dylogia egipska Słowackiego składa się z dwóch ogniw: cyklu listów poetyckich oraz dyptyku grobowego.

Otwarte pozostaje pytanie: czy fakt, iż wizyty poety w egipskich *loci mortis* okazały się swego rodzaju fiaskiem, pośrednio przyczynił się do tego, że Słowacki *[Rozmowy z piramidami]* i *Pieśni na Nilu* ani nie opublikował, ani, na dobrą sprawę, nie dokończył? Niezależnie od odpowiedzi możemy z pełnym przekonaniem stwierdzić, że to „fiasco” należało do najbardziej twórczych i owocnych w pisarskiej pracy Juliusza Słowackiego.

#### Abstract

ZBIGNIEW PRZYCHODNIAK Adam Mickiewicz University, Poznań  
ORCID: 0000-0002-2430-9788

#### ON TWO UNFINISHED EGYPTIAN POEMS FROM JULIUSZ SŁOWACKI'S NEW-FOUND NOTEBOOK

The discovery of the literary journal from the travels of Juliusz Słowacki to Greece, Egypt and Palestine (1836–1837) allows to commence new investigations to and revise textological-editorial analyses of a dozen of the author's lyrical works. The most current state of research and the frame of reference for the whole notebook can be found in the three-volume collective publication dedicated to the manuscript *(Raptularz wschodni Juliusza Słowackiego (Juliusz Słowacki's Eastern Notebook), vol. 1–3, Warszawa 2019)*.

The subject of this work are two Egyptian-themed poems, unpublished by the poet and available in manuscript only: *[Rozmowa z piramidami]* (*[A Conversation with the Pyramids]*) and *Pieśni na Nilu* (*A Song on the Nile*). The new reading of the autographs, correlated with a contextual analysis of the manuscript and the critical reflection on the editorial tradition, leads to a new interpretive proposals and a suggestions to change the philological shape of both texts. *[Rozmowa z piramidami]* (*[A Conversation with the Pyramids]*) and *Pieśni na Nilu* (*A Song on the Nile*) are a peculiar “sepulchral diptych,” and together with the series of five texts *[Listy poetyckie z Egiptu]* (*[Poetic Letters from Egypt]*), they form a truly fascinating record of the existential experience and poetic reflection of Słowacki, originated in his great Eastern journey.



## NIEZNANE LISTY HENRYKA SIENKIEWICZA DO STANISŁAWA WITKIEWICZA – ŚWIADECTWA PRZYJAŹNI I ŚWIADKOWIE SZCZĘŚCIA

Opracowała  
AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ Uniwersytet Warszawski

### O dotychczas znanym oraz nowym zbiorze korespondencji

W edycji korespondencji Henryka Sienkiewicza zostało opublikowanych 38 listów pisarza do Stanisława Witkiewicza z lat 1880–1903<sup>1</sup>. W latach osiemdziesiątych XIX stulecia przyjaźń między Witkiewiczem a Sienkiewiczem była szczególnie silna, obaj mężczyźni nie doświadczyli jeszcze najbardziej traumatycznych momentów życia, stąd w korespondencji często pojawia się ton rozbawienia, żartów a nawet frywolności. Witkiewicz zajmował poczesne miejsce w prywatnych relacjach Sienkiewicza, był świadkiem narodzin największej miłości pisarza, można powiedzieć, iż w początkowym okresie znajomości Marii Szetkiewiczówny i Sienkiewicza przyjął funkcję swego rodzaju pośrednika między młodymi zakochanymi. Z tonu korespondencji jasno wynika, że pierwsza pani Sienkiewiczowa również darzyła Witkiewicza ogromną sympatią, w pełni odwzajemniana.

Czytając ten cały zespół listów Sienkiewicza do Witkiewicza, stajemy się świadkami podejmowania ważnych wyborów życiowych przez autora *Szkiców węglem* – decyzji o włączeniu się do redakcji „Słowa”, pisaniu kolejnych utworów i, co bardzo interesujące, o ich autocenzurowaniu. Mocno nacechowane emocjonalnie informacje o rozkwitającym uczuciu do Szetkiewiczówny, zabieganie o zgodę na ślub oraz „kronika” szczęśliwych dni małżeńskich to główne tematy korespondencji adresowanej do Witkiewicza. Dowiadujemy się także o oczekiwaniu na pierworodne dziecko i o pierwszych miesiącach życia z potomkiem w rodzinie. Można uznać, że pomimo ewidentnego nadużywania – przez Sienkiewicza – kreacji słownej listy do Witkiewicza są jednymi z najbardziej szczerych i spontanicznych spośród całej jego korespondencji, zarówno z tego, jak i z późniejszych okresów. Stosowane zabiegi językowe wyglądają raczej na zabawę, a nie tworzenie rzeczywistości, co pojawi się później np. w listach do Jadwigi Janczewskiej. Stosunkowo mało znajdujemy też wiadomości suchych, pozbawionych emocji, służących wyłącznie przekazywaniu faktów z aktualnego życia pisarza. Taki informacyjno-sprawozdawczy ton mają listy do osób bardzo bliskich Sienkiewiczowi, które jednak nie uczestniczyły w szczególnie sposób w jego zabawach językowych. Wśród tych odbiorców są z pewnością: Helena Sienkiewiczówna – siostra Henryka; Maria Babska – cioteczna siostrzenica, czyli ostatnia żona, oraz jego teściowa Wanda Szetkiewiczowa.

Pozyskane przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich w 2018 roku cztery nie publikowane dotąd listy Sienkiewicza do Witkiewicza stanowią ciekawe uzupełnienie tej znanej już

---

<sup>1</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, T. 5, cz. 2. Oprac., wstęp, przypisy M. Bokszczańin. Warszawa 2009.

korrespondencji. Wszystkie napisane zostały w Warszawie, dwa wysłano do Monachium, po jednym do Meranu i na warszawską ulicę Hożą. Jednocześnie wśród listów i skompletowanych z nimi kopert zaadresowanych do Stanisława Witkiewicza znajduje się jedna koperta bez zawartości, adresowana do niego, do Meranu. Jeśli się szczegółowo przejrzy zgromadzoną w zbiorach Ossolineum korespondencję Sienkiewicza, owa koperta właśnie zaczyna być największą zagadką.

Pierwszy z prezentowanych tutaj listów nie został skatalogowany w Archiwum Henryka Sienkiewicza jako list do Witkiewicza. Nie posiada nagłówka, zapisanej daty, w treści listu nie pojawiają się imię i nazwisko odbiorcy, dlatego znalazł się wśród korespondencji zatytułowanej: „do nieznanych adresatów”. Wnikliwa analiza treści listu pozwala sądzić, iż był on skierowany do Witkiewicza. Nie wszystkie przytoczone argumenty mają tę samą wagę, wolno jednak domniemywać, że trzy mocno przemawiają za potraktowaniem Witkiewicza jako adresata. Trzeci wydaje się dyskusyjny. Wszystkie można ułożyć w następujące sekwencje:

1. Nie rozpoznany wcześniej list rozpoczyna się zdaniem: „Nie miałem wiadomości od Ciebie dość dawno, więc myślę, że Cię oczy bołą”. Choroba oczu była tematem opublikowanych wcześniej listów do Witkiewicza z 2 oraz 22 I 1881: „Z jakiego powodu panują w Meranie choroby oczu?”, „Jak Ty się masz z oczami?”<sup>2</sup>, co pokazuje, iż wypowiedź wprowadzająca nie jest tutaj użyta przypadkowo. W kolejnym zdaniu prezentowanego listu pisarz informuje, że posyła przyjacielowi numery „Kłosów” oraz „Niwy”, zwyczaj ten zainicjował z początkiem tego samego roku, w liście z 7 I wysłał je pierwszy raz, a w korespondencji z 19 I czytamy: „Wczoraj wieczór [...] posłałem »Kłosy« i »Niwę«”<sup>3</sup>. Warto zwrócić uwagę na zastosowany przez Sienkiewicza czas gramatyczny. Autor *Szkiców węglem* wyraźnie zaznacza wykonywanie czynności „tu i teraz”, jasno informuje też o tym, co zrobił wcześniej. Jeśli przyjmiemy, że list prezentowany w tym artykule jako pierwszy napisał Sienkiewicz do Witkiewicza, możemy roboczo datować go na 18 I, ponieważ zawarte w obu listach informacje uzupełniają się.

2. Pojawiający się motyw sztuki, którą „lada moment” będą wystawiać w teatrze<sup>4</sup>, jest w styczniu 1881 jednym z głównych tematów korespondencji między Sienkiewiczem a Witkiewiczem, od jej premiery bowiem zależał wyjazd Sienkiewicza za granicę, gdzie miał on spotkać nie tylko Witkiewicza, ale także swoją przyszłą żonę, Szetkiewiczównę.

3. Najbardziej wymowna zaś i mogąca przeważać szalę na stronę potwierdzenia domniemanego adresata i daty powstania listu jest kwestia rozstrojonych nerwów i pełnego obaw tonu, który przebiega w całym liście. Autor nie informuje, co spowodowało jego złe samopoczucie, ewidentnie jednak daje do zrozumienia, iż to raczej „choroba” duszy, a nie ciała: „jeśli dusza ludzka ma swoje przyływy i odpływy, to jestem w chwili takiego odpływu, jak dawno nie pamiętam. Zdaje mi się, że w końcu wszystko mnie zawiedzie”. W liście pisany prawdopodobnie następnego dnia, tuż po przeczytaniu listu od Witkiewicza, ton niepokoju ustępuje, o czym autor *Starego sługi* mówi słowami:

Wczoraj wieczór wrzuciłem list do skrzynki, dziś rano odebrałem Twój, więc piszę drugi. [...] Dziękuję Ci za tę parę słów, bom po nich spokojniejszy. Czy panna Maria zdrowa już i czy nie ma śladów tego zaziębienia, o którym wspominaś?<sup>5</sup>

Sienkiewicz na początku 1881 roku był przed zaręczynami z Szetkiewiczówną, na ślub

<sup>2</sup> H. Sienkiewicz: list do S. Witkiewicza, z 2 I 1881; list do S. Witkiewicza, z 22 I 1881. W: *Listy*, s. 249, 263.

<sup>3</sup> H. Sienkiewicz, list do S. Witkiewicza, z 19 I 1881. W: *iw.*, s. 259.

<sup>4</sup> Chodzi o wystawienie dramatu H. Sienkiewicza *Na jedną kartę*. Warszawska premiera odbyła się 24 II 1881 w teatrze Rozmaitości.

<sup>5</sup> Sienkiewicz, list do Witkiewicza, z 19 I 1881, s. 259.

z nią dostał pozwolenie przyszłych teściów dopiero w tym samym roku w maju. Zatem potwierdzenie uczuć wybranki, konieczność kontaktowania się z nią za pośrednictwem Witkiewicza były jego codziennością. We wcześniejszych listach Sienkiewicz daje adresatowi także do zrozumienia, iż korespondencję z nim traktuje jako miejsce do zwierzeń dotyczących własnych uczuć do Szetkiewiczówny, ale przede wszystkim wymianę intelektualną z Witkiewiczem, który ewidentnie stanowił dla autora *Szkiców węglem* partnera do rozmów na tematy związane z literaturą i sztuką. Taka też sugestia znajduje się w prezentowanym liście: „Daruj mi, że wspominam Ci o moich dolegliwościach. Nie zawsze jestem [taki], ale przynajmniej do Ciebie nie chciałbym pisywać konwencjonalnie”.

4. Zagadkę stanowią przywołane w publikowanym tu liście „obrazki połowe z 63 r[oku]”, w tym czasie bowiem nie zajmował się Sienkiewicz niczym o tej problematyce (właściwie tylko późniejsze opowiadanie *We mgle*<sup>6</sup> można by przyporządkować do tematyki związanej z powstaniem styczniowym, ale trudno ten tekst traktować jako więcej niż jeden obrazek). W liście z 18 VIII 1881 (zatem późniejszym) pojawia się prośba pisarza do malarza dotycząca tej samej sprawy: „Nie rysuj *Jamioła*, a natomiast weź jakie płótno i na poczekaniu, bez modeli kropnij bitewkę lub bitwę, lub podjazd z 63 r[oku]”<sup>7</sup>. To zagadnienie będzie wymagało dłuższych badań i filologicznych dociekań, dziś bowiem nie wiadomo, o jakie utwory Sienkiewicza może chodzić.

Gdyby wszystkie z hipotez uznać za trafne, to ostatnim zabiegiem stałoby się połączenie pustej koperty adresowanej do Meranu, wysłanej z Warszawy 18 I, z listem, którego adnotację „do nieznanego adresata” zmieniono by na „list do Stanisława Witkiewicza, Warszawa, 18 stycznia 1881” – co też w prezentowanej tu korespondencji uczyniono. Decyzję taką podjęto na mocy przytoczonych argumentów. Oględziny papieru listowego i koperty dopełniają ową decyzję, gdyż – podobnie jak w innych przypadkach – zauważono, że papier i koperta stanowią komplet z tego samego zestawu papeterii.

Drugi z zamieszczonych listów kontynuuje stale pojawiający się w listach do Witkiewicza temat sprzedaży obrazów, ponieważ Sienkiewicz sprawował funkcję nieformalnego, ale mocno zaangażowanego Witkiewiczowskiego marchanda. List został napisany już po tym, gdy Ludwik Górski – zafascynowany malarstwem Witkiewicza – kupił od Sienkiewicza obraz zatytułowany *Kanion*. Wspomniany fragment korespondencji przynosi także informacje na temat planowanej pracy Sienkiewicza w redakcji „Słowa”.

Przywołany list dotyczy tych samych spraw, które przewijają się w korespondencji już opublikowanej, wydaje się więc konieczne, aby wprowadzić go do jej porządku. W tym miejscu pojawia się kwestia sporna i konieczność skorygowania datowania listów. Po przeliczeniu daty tego drukowanego wcześniej i opatrzonego numerem 27 należy poprawić jego datę podaną w starym stylu. Widniejąca na stemplu pocztowym data: „Warszawa, 24 okt[ober] 1881”, powinna zostać przeliczona w nowym stylu jako 5 XI 1881. Pomyłkę spowodował zapewne dopisek Sienkiewicza w nagłówku listu: „poniedziałek wieczór”; 24 X (stary styl) był właśnie poniedziałek, po przeliczeniu natomiast poniedziałek wypadał 7 XI. Trzeba więc odnotować, że list 27 wyszedł spod pióra Sienkiewicza dwa dni wcześniej, a prezentowany tu – nie publikowany dotąd, z datą na pieczęci 26 X 1881 (stary styl, środa) powstał właśnie 7 XI (nowy styl). Zatem w strukturze wydrukowanej już korespondencji miałyby swoje miejsce między listem 27 a 28. Z treści wszystkich trzech listów wynika, iż Górski kupił (lub zamierzał nabyć) niejeden obraz Witkiewicza. To powoduje, że skupiając się wyłącznie na

<sup>6</sup> Kwestia związana z napisaniem opowiadania *We mgle* pojawia się w korespondencji zarówno Sienkiewicza, jak i Marii Dembowskiej z Jadwigą Janczewską pod koniec lat osiemdziesiątych (1889), a więc później niż cytowane tu wzmianki o „obrazkach” z roku 1863. Ostatecznie utwór *We mgle* został opublikowany dopiero w 1908 roku.

<sup>7</sup> H. Sienkiewicz, list do S. Witkiewicza, z 18 VIII 1881. W: *Listy*, s. 283.

treści, mamy wrażenie, iż list 28 został napisany przed prezentowanym tu, po raz pierwszy publikowanym.

W trzecim liście potwierdza Sienkiewicz swoją fascynację Afryką. Utrzymuje całość korespondencji w stylistyce językowej naśladowującej tamtejsze nazewnictwo, pojawiają się także informacje dotyczące książek, które poszerzają wiedzę pisarza o tym kontynencie. W dwóch listach, pisanych już po ślubie z Szetkiewiczówną, energia witalna Sienkiewicza i radość z aktualnej sytuacji życiowej odzwierciedlona może zostać w tytule jego planowanej i niestety nie zrealizowanej powieści: *Kronika szczęścia*.

Czwarty list to krótka prośba o spotkanie w sprawach, jak można sądzić, zrozumiałych dla Witkiewicza. Zwrot „potrzebuję rozmawiać o bawołach” dla niewtajemniczonego czytelnika wydaje się dość zagadkowo sformułowany, ale dla Witkiewicza, zaprzyjaźnionego z rodziną Sienkiewiczów i będącego z nią w stałym kontakcie, zapewne nie stanowił zagadki. List został zaniesiony prawdopodobnie przez posłańca, często bowiem Sienkiewicz korzystał z tej formy komunikacji z osobami, które znajdowały się – tak jak on – w Warszawie. Nie jest datowany, koperty nie opatrzone stemplem pocztowym. Aby podać choć w przybliżeniu okres powstania listu, należy wziąć pod uwagę kilka zmiennych. Po pierwsze, nie mogło to być wcześniej niż 16 VIII 1881, gdyż treść listu wskazuje na to, że Maria i Henryk Sienkiewiczowie mieszkają razem, więc są po ślubie. Do roku 1883 mieszkali prawie bez przerwy w Warszawie, potem Maria poważniej zachorowała, a zatem małżonkowie niemal cały czas spędzali w uzdrowiskach. Witkiewicz natomiast zaczął mieszkać w Warszawie przy Hożej mniej więcej w połowie 1882 roku i był to jego adres do roku 1890, gdy malarz z rodziną wyjechał do Zakopanego. Nakładając na siebie te dwa porządki, możemy stwierdzić, że *terminus ad quem* będzie stanowił rok 1882, za datę końcową zaś uznamy schyłek roku 1883.

W publikowanych tu listach ustalono czas ich powstawania, powołując się na zapisy Sienkiewicza oraz stemple pocztowe widniejące na kopertach, które z racji tego, że stanowią we wszystkich przypadkach komplety z papeterii, uznano za prawidłowo dopasowane. Listy ułożono chronologicznie (sugerując także ich miejsce w ogólnej strukturze znanej korespondencji między Sienkiewiczem a Witkiewiczem), trzeci (nedatowany) opublikowany jest jako ostatni, ale w wyniku dedukowania, w którym roku mógł zostać napisany, uzgodniono, że jeśli ten przedział czasowy okazałby się prawdziwy, to i tak list byłby czwarty z kolei. Pierwszy z listów ma swoje miejsce w ogólnej strukturze drukowanej dotąd korespondencji między listem 10 a 11, drugi wszedłby między listy 26 a 27. List trzeci powinien się znaleźć między listem 33 a 34, natomiast nedatowany list ostatni – po liście oznaczonym jako 36.

Słowa niemożliwe do odczytania zasygnalizowano [-], wielokrotność wyrazów [--]. Ortografię i interpunkcję dostosowano do współczesnych norm, np. „bronzy” – „brązy”; „Napisz mi czy odebrałeś [...]” – „Napisz mi, czy odebrałeś [...]”.

Zabiegami modernizacyjnymi objęto też pisownię: yje/je (np. „koncesyje”/„koncesje”, „pensyje”/„pensje”), yć/eć („dojrzyć”/„dojrzyć”), pozostawiono natomiast słowa charakterystyczne dla stylu wypowiedzi Sienkiewicza: „przygotowywa”, „poczem”.

Zapisy dat w treści listów zamieniono z: „I<sup>szym</sup>”, „III<sup>cim</sup>”, na: pierwszym, trzecim. Skróty rozwinięto w nawiasach kwadratowych, np.: „guld[enów]”.

Wprowadzono także kursywy do tytułów utworów literackich i zwrotów łacińskich oraz cudzysłowy do tytułów gazet. Zwroty grzecznościowe zapisano – konsekwentnie – wielkimi literami. Podkreślone przez Sienkiewicza linia ciągłą wyrazy wyróżniono rozstrzelonym drukiem.

Zbiór prezentowanych tu listów przechowywany jest w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich w Archiwum Henryka Sienkiewicza pod nazwą: *Korespondencja Henryka Sienkiewicza 1882–1913* (sygn. 202/18), i wydrukowany zostaje po raz pierwszy.



## Listy Henryka Sienkiewicza do Stanisława Witkiewicza

## 1

[Warszawa, 18 stycznia 1881]

Nie miałem wiadomości o Tobie dość dawno, więc myślę, że Cię oczy bołają. Pomimo tego posyłam „Kłosy” i „Niwę”. Jeśli nie możesz teraz czytać, przeczytasz, jak wyzdrowiejesz. U mnie nic nowego. Próbuję pisać obrazki polowe z [18]63 i tak mnie to absorbuje, że nie robię nic innego. Nawet &&<sup>1</sup> śpią od niejakiego czasu. Pragnę, by rzecz była cenzuralna – czy się uda, nie wiem. Rzecz to jest dosyć trudna w ogóle, bo trzeba umieć godzić epizodyczność z kompozycją w ten sposób, by jej epizodami nie przeciążyć. Trzeba także unikać utarty[ch] kolei[n] sentymentalizmu i szowinizmu. Myślę jednak, że się z trudności wywiąże, choć lepiej bym to zrobił, gdybym osobiście był spokojniejszy. O sztuce zawsze nic nie wiem, a przynajmniej wiem tylko termin przybliżony. Jak mnie z tym trzymają na łańcuchu, to sam tylko jeden wiem. Trudno!

Od kilku dni nerwy moje straszliwie są rozstrojone, a jeśli dusza ludzka ma swoje przyływy i odpływy, to jestem w chwili takiego odpływu, jak dawno nie pamiętam. Zdaje mi się, że w końcu wszystko mnie zawiedzie. Gdybym wiedział, że jutro się nie obudzę, wybrałbym może prędzej to niż co innego.

Zidiociałem do tego stopnia, że mam z 1 e przecucia i [-] obawę. W tym miłym stanie trwam od dni kilku.

U Twoich pań<sup>2</sup> nie byłem już od dziesięciu dni, ale teraz taki jestem rozdrażniony, że wizyta moja nie zrobiłaby im przyjemności. Rankami bazgrzę. Od dziś wracam znowu do && i ten list piszę z redakcji. Miłe życie, w którym są tylko różnego rodzaju && i nic więcej. Jako cel, jako samo dla siebie, już to wzniosłe.

Napisz mi, czy odebrałeś pierwszy zeszyt „Niwy”. Jeśli nie, to Ci przyślę drugi egzemplarz. Daruj mi, że wspominam Ci o moich dolegliwościach. Nie zawsze jestem [taki], ale przynajmniej do Ciebie nie chciałbym pisywać konwencjonalnie.

O nowym *Hamlecie* – nie myślę w tej chwili. Na to trzeba więcej spokoju. Również i *Kronika szczęścia* poszła *ad acta*, bo to muszą być rzeczy pisane przedmiotowo i w zupełnym zebraniu umysłu.

W ogóle można by więcej robić i lepiej, gdyby nie ucisk, jakiego doznaje się od wszelkiego rodzaju niepewności i wewnętrznych, i zewnętrznych.

Z tym wszystkim, jeśli nie podrę tego, com napisał, i jeśli cenzura puści, to się ukaże niedługo.

Henryk Sienkiewicz

Papier listowy (po złożeniu 13 × 21 cm) i pusta koperta są z tej samej papeterii. Pusta koperta, zaadresowana: „Austria Süd Tirol Meran / Monsieur Stanislas Witkiewicz”. Stempel pocztowy: „6 Janw[ar] 1881, Warszawa”, powtórzony na kopercie dwa razy.

<sup>1</sup> Chodzi o felietony dla „Słowa”, które Sienkiewicz podpisywał pseudonimem &&.

<sup>2</sup> Prawdopodobnie chodzi o niezamężne siostry Witkiewicza, czyli o Marię (Mary) i Eugenię Witkiewiczówny.

## 2

[Warszawa, 7 listopada 1881]

Kochany Stachu!

Powinno Cię było już dojść drugie 300 rs<sup>1</sup>. Czy doszło? Co do 500 guld[enów] nie widziałem od paru dni Górskiego<sup>2</sup>, nie wiem, czy wyłuszczy je zaraz, czy po przyjeździe obrazu. Wolalbym, gdyby zaraz. Owidzkiego<sup>3</sup> dotąd nie ma. Pewno chędoży. *Latarnika* albo już odebrałeś, albo odbierzesz zaraz<sup>4</sup>. Mówiąc między nami, jest podły – ale tu się podoba. Przyszłość jest ciemna – o ile jednak można coś w niej dojrzeć – prawdopodobnie od nowego roku zostaję redaktorem wielkiego dziennika<sup>5</sup>. Czterech tutejszych literatów pożyczka 25 000 rs od pieniędzy *alias* „dobrych bogaczy” i kupuje koncesję „Słowa”. Ci czterej są Breza, Lubowski, Wrotnowski i Antałek Zaleski<sup>6</sup>. Chcą wprawdzie, bym i ja należał do pożyczki, ale nie mnie brać! Mówię: chcecie, bym był redaktorem – będę – ale do wydawnictwa nie przystępuję. Dacie mi pensję 1200 rs i od wiersza osobno – będą zyski, bierzcie, będą straty – płacicie. Ci, uczyniwszy mi wymówki, godzą się. Prawda, że mądrze. Nie chcę nic ryzykować, prócz pracy, choć szanse są. Tymczasem w „Wieku” i w „Echu” taki jest popłoch, tyle intryg i wściekłości, że sobie nie wyobrazisz<sup>7</sup>. Cóż mnie to może uczynić! Kazio Zalewski ofiarował współpracę<sup>8</sup>. Rzekłem: „z tym parchem nie pójdę”. Myślę, że podbieram im prenumeratorów, czego jeśli nie uczynię, to jestem arabskim ziarnikiem bobu. Jeśli zaś jeszcze nie przyjdzie nic do skutku, będę równie kontent, jak jestem. Pana Boga! Czasu jest mało. Gdybym wyszedł na Nowy Rok, wypadnie mi wystąpić na pierwsze numery, z powieścią<sup>9</sup>. Pewno zrobię coś historycznego, bo najłatwiej. Będziesz pisywał z Monachium o sztuce<sup>10</sup>. Ale to Ci powiem, że gdybym mógł się stąd wydostać i pojechać z Maryjanką<sup>11</sup> do Włoch, byłbym najszczęśliwszy<sup>12</sup>. Podłość ciemności, wilgoć i flakowatość tutejszej aury przeszła wszelkie granice imaginacji. Teraz jest godzina pierwsza i prawie nie mogę pisać, tak ciemno.

Naprawdę to lubię tylko jedną czynność: palić w piecach. Na czerwonej ścianie i na brązach są od tego boskie polyski. Marynia nie oddaje sprawiedliwości memu paleniu, ale zresztą jest boska i zdrowa, jak nigdy nie była. Była u nas Twoja kobieta<sup>13</sup>. Moja idzie do niej z wizytą. Ściskam Cię

Henryk

Papier listowy z wytłoczonym monogramem „MS” i koroną; koperta i papier (po złożeniu 11,5 × 18 cm) stanowią komplet. Koperta zaadresowana: „Bayern München / Schwanthalten Str[asse] 36.II.links / Monsieur Stanislas Witkiewicz”. Stemple pocztowe: „Warszawa, 26 Oct[ober] 1881” (starego stylu), „München, 10 Nov[ember]”.

<sup>1</sup> Skrót „rs” – rubel srebrny.

<sup>2</sup> Zapewne chodzi o Ludwika Górskiego (1818–1908), jednego z założycieli „Słowa”, bliskiego znajomego Sienkiewicza. Był bratem Konstantego Górskiego, przyjaciela pisarza. Obaj Górcy mieli z nim częste kontakty, znali też obrazy Witkiewicza (Sienkiewicz trzymał je u siebie w mieszkaniu). Z listu opublikowanego wcześniej, gdzie wspomniany został prawdopodobnie ten sam obraz, wynika, że nosił on tytuł *Kanion*. Informacja na temat tego, który z Górskich ostatecznie kupił szkic, nie jest do końca pewna.

<sup>3</sup> Jan Felicjan Owidzki (1852–1913) – współpracownik Witkiewicza w tygodniku „Wędrowiec”. W liście z 29 X 1880 można przeczytać, że miał bliski kontakt z malarzem. Przypuszczalnie Sienkiewicz czekał na Owidzkiego, by dowiedzieć się czegoś bliższego o przyjacielu.

<sup>4</sup> *Latarnik* wyszedł w druku pod koniec 1881 roku.

- <sup>5</sup> U schyłku roku 1881 działacze i dziennikarze warszawscy utworzyli dziennik o nastawieniu liberalno-konserwatywnym, noszący tytuł „Słowo”. Sienkiewiczowi przypadła rola redaktora. Pismo oficjalnie zostało zatwierdzone w styczniu 1882. Sienkiewicz był redaktorem do 1887 roku, a dziennik funkcjonował do 1919 roku.
- <sup>6</sup> Adam Breza (1850–1936), Edward Lubowski (1837–1923), Antoni Wrotnowski (1847–1902), Antoni Zaleski (1858–1895) – założyciele „Słowa”.
- <sup>7</sup> „Wiek” – gazeta warszawska, której redaktorem od roku 1875 do 1901 był Kazimierz Zalewski. „Echo” – dziennik, w latach 1877–1881 redagowany przez Zygmunta Sarneckiego. W roku 1881 redaktorem „Echa” został Jan Noskowski, który wkrótce połączył je ze „Słowem”.
- <sup>8</sup> Prawdopodobnie mowa tu o Kazimierzu Zalewskim (1849–1919), krytyku, współredaktorze „Nowin” i „Wieku”. Nisko cenionym przez Sienkiewicza.
- <sup>9</sup> W pierwszym roku działalności „Słowa” Sienkiewicz opublikował następujące własne utwory literackie: *Wspomnienie z Maripozy*, *Bartek Zwycięzca* oraz *Z puszczy Białowieskiej*.
- <sup>10</sup> Wizje Sienkiewicza wypełniły się dopiero, gdy Witkiewicz zaczął publikować artykuły o sztuce w „Wędrowcu” pod redakcją Artura Gruszeckiego, a więc po roku 1884.
- <sup>11</sup> Tak Sienkiewicz nazywał swoją żonę.
- <sup>12</sup> Wszystko wskazuje na to, że w tym okresie jednak nie pojechali.
- <sup>13</sup> Prawdopodobnie chodzi o Marię Pietrkiewiczównę (1853–1931), późniejszą żonę Witkiewicza.

## 3

[Warszawa,] 8 maja 1882<sup>1</sup>

Drogi M'Kunie! (nazwa z okolic Kongo)

Bóg Ci zapłać! Byłem pewny, że napisałem najostatniejszą podłotę. Dzięki jednak Marambie podoba się to w ogóle. Straciłem całkowicie zmysł do oceny własnych rzeczy i niech mnie Pangasowie sprzedadzą jako niewolnika Fanom, a nawet M'Bossom, jeśli nie rozpaczal nad tym *Bartkiem*<sup>2</sup> od początku do końca. Tymczasem ze wszystkich stron mówią: furora! Lubowski bierze się za bok – nawet podobno Kazio<sup>3</sup> chwali. Obchodziłoby mnie to daleko więcej, gdyby umysł mój nie był w tej chwili całkowicie między Kongo, Ogowe<sup>4</sup> i dorzeciami Baukory. Czytam w tej chwili *Wnętrze Afryki* Jacolliota rzecz dość nędz[n]a – trochę Verne'a<sup>5</sup>, ale marzę i marzę. Marynia nazywa się od niejakiego czasu M'Bwana. Ja zaś jestem znany w domu pod nazwą Yombi i należę stanowczo do pokolenia Fanów, którzy farbują sobie włosy na czerwono z pomocą wapna. „Słowo” w tej chwili obchodzi mnie tyle, co i Ciebie – a niewiele więcej czasu mi zajmuje. Chodzę tam między pierwszym a trzecim, robię numerację, rewizję – rzucam okiem, czy Antał [Zaleski] nie popełnił jakiejś podłości ultramontańskiej, słucham, jak sobie obaj z Brezą przymawiają lekko od idiotów, złodziei, świń i obiecują po pysku – poczem wracam do M'Bwany, która przez ten czas przygotowuje obiad złożony z manioku, kaslawy<sup>6</sup> i małp pieczonych oraz z krokodylich jaj i ptastwa upolowanego w lasach mangrowiowych<sup>7</sup>. Jak Ty się masz? jak Twoje zdrowie? czy Ci się już pogoiły te wrzody pozostałe po ukąszeniach kuru-huru i rany otrzymane w walce z gorylem?

Czemu nie przysyłasz Twoich malowanych fetyszów? Może udałoby mi się sprzedać je za piasek złoty Dulusfom lub Ehlizabom. A im później, tym trudniej, bo przed nadchodzącą skwarną porą kryją się w gęstwiny lasów.

Kiedy się do nas wybierzesz? Korzenie manioku już kazałem wyciskać na Twoje przybycie. Teraz jest ciepło. Siadaj więc w swoją pirogę – i przyjeżdżaj.

Być może, że obecnie zajmę się czymś na wyrobek, co M'Gebethner i M'Wolff<sup>8</sup> kupią za drogie pieniądze. Zresztą czas wrócić do *Kronik* i do *Mieszanin*<sup>9</sup>, choć wolałbym nie wiem co niż taką robotę, ale trzeba.

Piszże Ty trochę i o sobie. U nas wszystko dobrze. Moje Maryniatko zdrowe jak nigdy. W pierwszej połowie lipca spodziewamy się przyjscia na świat małego Gobbi<sup>10</sup>. Na wrzesień może ja gdzie wylecę leczyć się, bo nerwy mam rozstrojone i boli mnie czasem krzyż<sup>11</sup>. Rogoziński<sup>12</sup> wyjeżdża w połowie maja. Przechodził straszne historie z powodu braku pieniędzy. Wydłubałem dla niego 1000 rs od Branickiego<sup>13</sup> i Bloch<sup>14</sup> już mi obiecał. W tych dniach ma się zgłosić. Rozenowi<sup>15</sup> zapłacił 1500 rs za 10 akwareli z poematu Słowackiego o Emirze Rzewuskim. Dość to ładne. Żmurko namalował Nerona nad Agripidą<sup>16</sup>. Zgoła podłe! Owidzki puścił nas w trąbę. Nie wiem, czy jest, czy go nie ma. – Przyjeżdż na koniec maja. Będziemy robili plany podróży. Gdy je robimy z Marynią – zawsze na wspólnie z Tobą.

Ściskam Cię, mój drogi. Maryś przysłała Ci uścisk dłoni. Nie ma jej w tej chwili w domu, bo dopisałyby się. Daj pyska, drogi Stachu

Hen

Papier listowy (po złożeniu 11,5 × 18 cm) błękitno-szary, z wytłaczaną literą „S”, komplet z kopertą. Koperta zaadresowana: „Bayern München / Monsieur Stanislas Witkiewicz / Ramberg str[asse] I/III”. Stempel pocztowy: „27 IV 1882” (starego stylu), „Warszawa”.

- <sup>1</sup> Na pieczęci widnieje data: „27 apr[il] 1882” (stary styl), co po przeliczeniu daje 9 V 1882. Zatem Sienkiewicz wysłał list następnego dnia po napisaniu.
- <sup>2</sup> Chodzi o nowelę *Bartek Zwycięzca*, która ukazała się w pierwszej połowie maja 1882 równoległe w „Czasie” i „Słowie”. Poza Poznańskiem spotkała się z dużą aprobatą krytyki i czytelników.
- <sup>3</sup> To, być może, Kazimierz Zalewski, o którym była mowa wcześniej.
- <sup>4</sup> Rzeka w Gabonie i Kongo. Uchodzi do Zatoki Gwinejskiej.
- <sup>5</sup> Zob. H. Kulesza, A. Janiak, *Nowe sienkiewicziana w zbiorach rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich*. W zb.: *Mówią zbiory. Wykłady ossolińskie 2019–2020*. Red. T. Sokół. Wrocław 2020 [w druku], s. 123, przypis 100: „Prawdopodobnie chodzi o Louisa Jacolliota *L'Afrique mystérieuse*, opowiadania ukazujące się w latach 1877–1884, i o Jules'a Verne'a *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans L'Afrique australe*, wydane w 1871 roku. Oba utwory musiały być czytane w oryginale, bo tłumaczeń na język polski dokonano po 1882 roku”.
- <sup>6</sup> Być może, na zasadzie analogii z turecką bakławą, pisarz stworzył neologizm „kasława”, i połączył w nim istniejącą granulowaną mączkę z bulw manioku – kassawę, właśnie z bakławą.
- <sup>7</sup> Mowa prawdopodobnie o lasach mangrowych – namorzynowych, występujących na styku lądu i morza, najliczniej u wybrzeży Ameryki Południowej i Afryki, charakteryzujących się obfitością organizmów.
- <sup>8</sup> Gustaw Adolf Gebethner (1831–1901) i August Robert Wolff (1862–1918) – właściciele wydawnictwa i księgarni założonych w 1857 roku w Warszawie, w pałacu Potockich przy Krakowskim Przedmieściu. Wydawcy dzieł Sienkiewicza.
- <sup>9</sup> *Kroniki tygodniowe* oraz *Mieszaniny artystyczne i literackie* publikował Sienkiewicz w „Słowie”. Były to felietony i wypowiedzi komentujące aktualne wydarzenia społeczne, artystyczne i literackie. Pisarz nie przepadał za tą pracą, ale wykonywał ją ze względów finansowych.
- <sup>10</sup> Henryk Józef Sienkiewicz (1882–1959) – syn i pierwsze dziecko Henryka Sienkiewicza i Marii Sienkiewiczowej z Szetkiewiczów, urodził się 15 VII.
- <sup>11</sup> We wrześniu pojechał Sienkiewicz na dwa miesiące do Nałęczowa, zrobił też wycieczkę do Puszczy Białowieskiej.
- <sup>12</sup> Stefan Szolc-Rogoziński (1861–1896) – podróżnik po Afryce (organizator dwóch wypraw), badacz Kamerunu. Sienkiewicz był rzecznikiem wyprawy Rogozińskiego. Zob. *Kronika warszawska*. „Słowo” 1882, nr 5, z 7 I.
- <sup>13</sup> Chodzi najprawdopodobniej o Franciszka Ksawerego Branickiego (1816–1879), polskiego

- szlachcica, finansistę, kolekcjonera sztuki, mecenasa polskiej emigracji i publicystę. Wspierał on materialnie i organizacyjnie powstanie styczniowe.
- <sup>14</sup> Przymuszczał mowa tu o Janie Gotlibie Błochu (1836–1902), polskim bankierze i przedsiębiorcy.
- <sup>15</sup> Jan Rozen (1854–1936) – malarz, wykonał ilustracje m.in. do *Dumy o Emirze Rzewuskim*. J. Słowackiego, ilustrował także *Ogniem i mieczem* Sienkiewicza.
- <sup>16</sup> Franciszek Żmurko (1895–1910) – malarz. Sienkiewicz wspomina jego obraz zatytułowany *Neron nad zwłokami Agrypiny*. M. Gwałewicz napisał na temat tego obrazu szkic *Śmierć Agrypiny. Notatka historyczna do obrazu Franciszka Żmurki* (Warszawa 1882).

4

[Warszawa, między rokiem 1882 a 1883]  
Sobota

Jestem chory na oczy i nie czytam, nie piszę – przyjdź. Potrzebuję mówić o bawo-  
łach. Mańcia nie dość reaguje walce.

Jesteś wielki

Człowiek w niebieskich okularach

Nigdzie nie wychodzimy

Papier listowy w dużą kratkę (po złożeniu 10,2 × 17,5 cm), komplet z kopertą. Koperta zaadresowana: „Wielmożny Stanisław Witkiewicz / Hoża n[umer] 12, drugie piętro”.

#### Abstract

### HENRYK SIENKIEWICZ'S UNKNOWN LETTERS TO STANISŁAW WITKIEWICZ: TESTIMONIES OF FRIENDSHIP AND WITNESSES TO HAPPINESS

Edited by  
AGNIESZKA KUNICZUK-TRZCINOWICZ University of Warsaw  
ORCID: 0000-0002-6305-7595

Research in Henryk Sienkiewicz's Archive has led to finding four unpublished to this day letters by the writer to his friend Stanisław Witkiewicz. The collection of letters come from the time when Sienkiewicz was unmarried, and include new pieces of information to the writer's studies. The author of the article scrutinises the new correspondence, settles its chronology, and includes the letters into the earlier collection published by Maria Bokszczańska. Edition of the letters with endnotes is a crucial element of this publication.



## NOWE LISTY ŻEROMSKIEGO I DO ŻEROMSKIEGO

Opracował

ZDZISŁAW JERZY ADAMCZYK Uniwersytet Jana Kochanowskiego, Kielce

Niedawno odnalazł się niewielki, lecz ważny fragment korespondencji Stefana Żeromskiego. Odnalazł się w Muzeum Gminnym Stefana Żeromskiego i Jego Rodziny w Konstancinie-Jeziornej, tj. w willi Świt, gdzie Żeromski mieszkał w ostatnich pięciu latach życia, gdzie do śmierci w 1983 roku mieszkała jego żona-nieżona Anna Zawadzka, posługująca się nazwiskiem Żeromska, a także – do swej śmierci w roku 2001 – mieszkała ich córka Monika Żeromska. Jak wiadomo, zaraz po jej śmierci do Biblioteki Narodowej przekazana została przeważająca część niezwykle bogatego domowego archiwum autora *Przedwiośnia*: autografy jego utworów (nieliczne czystopisy i liczniejsze bruliony), notatniki, legitymacje, zaświadczenia i zdjęcia oraz ogromny, zawierający kilka tysięcy jednostek, zbiór listów do niego. Wkrótce potem trafiła do Biblioteki duża część podobnego archiwum Moniki Żeromskiej: autografy fragmentów wspomnień, legitymacje, zaświadczenia i inne dokumenty, fotografie i – znowu – niezwykle bogata korespondencja. Od kilkunastu lat obydwa te zbiory, wstępnie (niestety – tylko wstępnie) opracowane bibliotecznie, są dostępne w czytelni rękopisów Biblioteki Narodowej. W domu w Konstancinie pozostała nie oddana do Warszawy część archiwum Moniki Żeromskiej, głównie korespondencja pochodząca z okresu jej dorosłego życia, a więc listy otrzymywane przez nią już po śmierci ojca, ale również pamiątki i strzępy dawnej korespondencji, ukryte przez córkę pisarza w różnych kasetkach i szufladkach. Owe pamiątki też uporządkowano i zinwentaryzowano, przy tej okazji wyszło na jaw, iż wśród nich znajduje się spory fragment rodzinnej korespondencji babki Moniki Żeromskiej, Marii z Wrotnowskich Zawadzkiej, matki Anny Zawadzkiej. Na światło dzienne wydobytych zostało 14 listów Marii Zawadzkiej do Żeromskiego, a także trzy listy Żeromskiego – jeden do niej i dwa do Anny. List najstarszy w tym zespole opatrzony jest datą 22 XII 1912, najpóźniejszy – 4 VII 1914. Ten zespół zasługuje na opublikowanie – przede wszystkim ze względu na moment i sytuację, w jakiej owe listy były pisane<sup>1</sup>.

Lata 1913–1914 to najtrudniejszy chyba i zarazem najmniej poznany okres w życiu Żeromskiego; czas, w którym dramatycznie skumulowały się konsekwencje wydarzeń wcześniejszych.

Nie wiadomo, w jakich okolicznościach, gdzie i kiedy, ale na pewno przed 1910 rokiem, Żeromski nawiązał romans z urodzoną w Siedlcach w 1888 roku, a więc młodszą o 24 lata, Anną Zawadzką, córką Antoniego Zawadzkiego, urzędnika w siedleckiej rosyjskiej izbie skarbowej (*kazionnoj palacie*), i już tu przywołanej Marii z Wrotnowskich, siostrą mieszkającej w Warszawie Anieli z Zawadzkich Kleczyńskiej. O początkach owego romansu niczego pewnego nie wiemy, Żeromski bowiem ze zrozumiałych względów listów Anny Zawadzkiej nie

---

<sup>1</sup> Pani kustosz Iwonia Sygowskiej dziękuje za informacje o tych listach i za ich udostępnienie.

przechowywał, jego korespondencja do niej też nie ocalała, a późniejsze opowieści na ten temat w książce Hanny Mortkowicz-Olczakowej i we wspomnieniach Moniki Żeromskiej<sup>2</sup> są kompletnie niewiarygodne. Wiadomo jednak, że był to romans burzliwy, wypełniony konfliktami, rozstaniem i powrotami kochanków do siebie. Wiadomo, że spotykały się w Paryżu, gdzie w latach 1909–1912 Żeromski mieszkał z żoną i synem Adamem, że w końcu czerwca 1911 Anna nagle Paryż opuściła, że potem nie mogli widzieć się przez rok, do czasu, kiedy Żeromscy wrócili do kraju. Ponieważ jeszcze jesienią 1908 Żeromski był w Warszawie aresztowany i następnie wydalony z granic imperium rosyjskiego, teraz, gdy w czerwcu 1912 przyjechał z Paryża z żoną i synem do Krakowa, nie mógł udać się z nimi do Nałęczowa, gdzie mieli wygodny dom. Wyprawił tam Oktawię i Adasia, a sam pozostał w Galicji<sup>3</sup>. Pod koniec lipca 1912 spotkał się znowu z Anną Zawadzką – i to spotkanie odmieniło życie Żeromskiego.

Zjechali się w Zakopanem – i w tym samym czasie zamieszkali w willi-pensjonacie Obrochtówka: Maria i Anna Zawadzkie, obie z Warszawy, oraz Stefan Żeromski z Paryża. Po paru dniach Żeromski przeniósł się do innej, pobliskiej willi, nie ukrywał jednak bliskich kontaktów z Anną Zawadzką. Uczucie wybuchło z nową siłą, para wielokrotnie pokazywała się razem, Zakopane huczało od plotek. Wtedy Żeromski z pewnością jakoś się wobec Anny zadeklarował, a może nawet zobowiązał, coś jej niewątpliwie obiecał (A 100–104). Pod koniec sierpnia Anna Zawadzka wróciła do Krakowa, potem do Warszawy, do Żeromskiego zaś przyjechała z Nałęczowa żona z synem. Zamieszkali w Krakowie. Adaś zaczął tam uczęszczać do liceum. W połowie grudnia 1912 udali się w trójkę na święta do Zakopanego. Tam Żeromski otrzymał od Anny telegram z wiadomością, iż wysłała mu (na *poste-restante*) pięć listów. W listach tych zawiadamiała go (dopiero teraz?), że jest w ciąży. Potrzebne było pilne spotkanie. Żeromski, wydalony z Warszawy w 1908 roku, nie mógł tam pojechać, korespondencyjnie umówił się więc z paniami Zawadzkimi, iż one przybędą do Krakowa. W dniu 17 I 1913 spotkali się w umówionym miejscu. Żeromski zobowiązał się wtedy, że do czasu porodu Anna zamieszka z matką we Florencji, że on sam do nich wkrótce dołączy i będzie tam opiekował się Anną i ich dzieckiem. Słowa dotrzymał. Jeszcze w lutym Anna i Maria Zawadzkie przeniosły się do Florencji, Żeromski dołączył do nich jednak dopiero po 20 IV, 30 V urodziła się tam, a 4 VII została ochrzczona Monika. Pisarz do połowy lipca mieszkał we Florencji z nową rodziną, później na około 50 dni wyjechał do Francji, do Le Touquet-Paris-Plage nad kanałem La Manche i ten czas spędził z żoną i synem. Następnie wrócił do Anny i Moniki – i pozostał z nimi we Włoszech do połowy grudnia, by potem pobyc kilka miesięcy z Oktawią i Adasiem w Zakopanem – już z postanowieniem, uprzednio z pewnością zakomunikowanym Annie, że jej nie poślubi, że się nie rozwiedzie, że natomiast uzna Monikę, oficjalnie i formalnie, za swoje dziecko pozamałżeńskie, co da jej określone prawa. Okres od marca do połowy maja 1914 znowu spędził z Anną, jej matką i małą Moniką we Włoszech, a po wybuchu wojny światowej mieszkał w Zakopanem z dwiema rodzinami: oddzielne *locum* mieli Oktawia z Adasiem, oddzielne Anna z Moniką, oddzielne Żeromski.

Z okresu tego półtorarocznego florencko-zakopiańskiego „dwumalżeństwa”, tj. z okresu od początków 1913 roku do maja 1914, zachowało się ponad 120 listów Żeromskiego do Oktawii i Adasia. Pisał wówczas do nich co kilka dni, dopytywał się nieustannie o zdrowie zagrożonego gruźlicą syna i zapewniał go o swojej miłości, opowiadał o swoich lekturach,

<sup>2</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów*. Warszawa 1964, s. 218–222. – M. Żeromska, *Wspomnienia*. Warszawa 1993, s. 184–185.

<sup>3</sup> Więcej na ten temat znajdziemy w objaśnieniach do listu S. Żeromskiego do A. Zawadzkiej z 13 XII 1924 (w: *Pisma zebrane*. Red. Z. Goliński. T. 39: *Listy 1919–1925*. Oprac. Z. J. Adamczyk. Warszawa 2010, s. 433–439). Zob. też Z. J. Adamczyk, *Manipulacje i tajemnice. Zagadki późnej biografii Stefana Żeromskiego*. Warszawa 2017, s. 79–99. Dalej do pozycji tej odsyłam skrótem A. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.



o kontaktach z tłumaczami i wydawcami, o tym, jak posuwa się praca nad nową powieścią, ale te jego listy są wykrętne, bo w żadnym z nich nawet na moment nie pojawiają się ani Anna, ani Monika. O tym, co Żeromski naprawdę czuł, gdy mieszkał we Florencji, jak układały się jego relacje z Anną i jej matką, jak się opiekował małą Moniką, dlaczego zrezygnował z rozwodu, z czego taka decyzja się wzięła – niczego się z owej korespondencji nie dowiemy. Nie dowiemy się tego także z zakłamanych opowieści Hanny Mortkowicz-Olczakowej i Moniki Żeromskiej. Publikowane tu listy też tego wszystkiego nie wyjaśniają, są wszakże jedynym dokumentem nie skażonym zamaskowanymi intencjami, wiarygodnym, rzucającym nieco światła na to, jak się żyło we Florencji nie tylko wtedy, gdy Żeromski stamtąd wyjeżdżał (bo wyłącznie wtedy pisał listy i wtedy pisała do niego Maria Zawadzka), lecz również wtedy, gdy był z drugą rodziną. Ten walor autentyczności i wiarygodności listów ma tutaj szczególne znaczenie. Ale nie tylko on.

Wśród zbiorów zachowanych w Konstancinie odkryte zostały dwa listy Żeromskiego do Anny Zawadzkiej (z 12 IV 1913 i 15 II 1914); być może, z całego wielkiego zespołu jego korespondencji skierowanej do matki ich córki Moniki ocalały wyłącznie te dwa. Przypomnijmy: w sześciu tomach listów Żeromskiego wydanych w jego *Pismach zebranych* znalazł się tylko jeden list do Anny. Właściwie nawet tylko telegram wysłany do niej około 15 XII 1924, gdy pisarz, zaniepokojony przedłużającym się jej pobytem w Paryżu, pytał, kiedy wróci do Warszawy. Wydawało się wówczas, że żaden list do Anny Zawadzkiej nigdy już nie zostanie odkryty, albowiem i Mortkowicz-Olczakowa w swojej książce, i Monika Żeromska w swoich wspomnieniach zapewniały, iż kompletny zbiór listów do Anny w czasie drugiej wojny światowej zniszczyli niemieccy żołnierze stacjonujący w willi Świt. To ich twierdzenie podważane było później ze względu na niekonsekwencje i sprzeczności w owych opowieściach (A 36–41); teraz, gdy odnalazły się te dwa listy i cały fragment korespondencji Marii Zawadzkiej, nasuwają się następane wątpliwości i pytania: jeśli w Konstancinie ocalała korespondencja rodzinna Marii Zawadzkiej, nienaruszona w czasie ostatniej wojny przez niemieckich żołnierzy, to dlaczego miałyby być przez nich zniszczone listy do Anny? Dlaczego owe dwa listy do Anny Zawadzkiej znalazły się wśród listów jej matki? Czy aby ten zbiór uprzednio nie uległ jakiemś rozproszeniu?

I jeszcze jedno. Listy Żeromskiego do Anny Zawadzkiej – według zgodnej opinii dwóch wspomnianych wcześniej autorek – podobno traktowane były przez ich adresatkę ze szczególną pieczołowitością. Nikomu ich nie pokazywała, nikomu nie pozwalała ich czytać – poza jedną tylko Janiną Mortkowiczową, która, poznawszy je, powiedziała swej córce Hannie Mortkowicz-Olczakowej, iż „była to najpiękniejsza liryka miłosna, jaką czytała w swoim życiu”<sup>4</sup>, Monice Żeromskiej zaś oświadczyła: „Nigdy twój ojciec nic piękniejszego nie napisał”<sup>5</sup>.

Dwa odnalezione teraz w Konstancinie listy Żeromskiego do Anny Zawadzkiej to listy miłosne. Czytelnik może ocenić, w jakiej mierze potwierdzają one przytoczoną tu opinię. Czytelnik bardziej dociekliwy może je porównać z miłosnymi listami Żeromskiego pisanymi w roku 1892 do narzeczonej, a wkrótce potem żony, Oktawii Rodkiewiczowej<sup>6</sup>.

Publikowana tutaj korespondencja stanowi swoisty suplement do sześciu tomów korespondencji Żeromskiego w jego *Pismach zebranych*, toteż podobnie jak tam ortografia i interpunkcja zostały zmodernizowane według obowiązujących dziś zasad, tak jak i tam zachowane zostały różne formy zapisu nazw miast (cyfra rzymska, arabska lub słownie), podobny jest też sposób budowania objaśnień i ich układ. Wszystkie listy zostały napisane czarnym atramentem i pozbawione są kopert.

<sup>4</sup> Mortkowicz-Olczakowa, *op. cit.*, s. 223.

<sup>5</sup> M. Żeromska, *Wspomnień ciąg dalszy*, Warszawa 1994, s. 30.

<sup>6</sup> S. Żeromski, listy do O. Rodkiewiczowej, z 1892. W: *Pisma zebrane*, t. 34: *Listy 1884–1892* (2001), s. 79–353.

Autografy prezentowanej korespondencji znajdują się w Muzeum Gminnym Stefana Żeromskiego i Jego Rodziny w Konstancinie-Jeziornej.

## 1

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

Warszawa, 22.12.[1912]<sup>1</sup>

Szanowny Panie

Przy nadchodzących Świątach proszę przyjąć życzenia najszczersze wszelkiego dobra, a zdrowia przede wszystkim.

Wszyscy jakoś na tym polu szwankujemy. Hania czuje się osłabiona, Anieli<sup>2</sup> zastałyśmy poważnie chorą, dobrze się stało, że przyjechałam, mogłam ją pielęgnować w jej chorobie. Dziś lepiej i, korzystając z pogody, wyszła nawet na przechadzkę.

Hania sprowadziła się do nas od mojej siostry<sup>3</sup>; woli być razem z nami i chodzenie na 3 piętro męczyło ją bardzo.

Chciałam koniecznie Hani sprawić jaką suknię, ale żadna szwaczka nie chciała się podjąć zrobić przed Nowym Rokiem, taki nawał mają pracy. Warszawa naprawdę wielkie miasto, wobec bojkotu Żydów do sklepów katolickich wepchać się nie można<sup>4</sup>.

Mam nadzieję, że Zakopane zrobi swoje i że Pana wkrótce zastaniemy w Krakowie w dobrym zdrowiu i usposobieniu. Proszę mi wierzyć, że mam dla Pana wiele, wiele szacunku i serdecznej sympatii.

Proszę przyjąć od całej naszej gromadki życzenia i pozdrowienia

Maria Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 4. Dwukartkowy arkusik kremowego papieru listowego 23,0 × 18,0 cm; tekst na s. 1-3.

Maria (w metryce Maria Stanisława) z Wrotnowskich Zawadzka (ur. w 1849 r. w Warszawie) była córką Andrzeja Wrotnowskiego, obrońcy sądowego, oraz mieszkającej w Siedlcach Ludwici, z domu Reichert. Kiedy miała 2 lata, zmarła jej matka. Kiedy Maria ukończyła 4 lata, ojciec ożenił się powtórnie – z Aleksandrą, z domu Pauli, córką aptekarza z Siedlec; miał z nią kilkoro dzieci. Na temat wykształcenia Marii Zawadzkiej nie posiadamy żadnych informacji. 26 XI 1868 poślubiła w Siedlcach Antoniego (w metryce Antoniego Władysława) Zawadzkiego, urzędnika w tutejszej izbie skarbowej. Doczekali się oni pięciorga dzieci: córki Anieli (ur. 9 IX 1869, zm. 9 X 1948; po mężu Kleczyńskiej), córki Heleny (ur. 20 II 1872, zm. 1886), syna Leona (ur. 18 VI 1874, zm. 1875), córki Natalii (ur. 12 V 1877, zm. 1972; po mężu Daniłowicz-Strzelbickiej) i córki Anny Wandy (ur. 11 VII 1888, zm. 14 VII 1983; partnerki życiowej Żeromskiego, matki Moniki Żeromskiej). 28 I 1891 owdowiała, mieszkała nadal w Siedlcach, pozostawała w bliskich kontaktach i z córkami, i z przyrodnim rodzeństwem. 4 VII 1895 zmarł jej ojciec. Wkrótce potem przeniosła się ona do Warszawy. Na temat źródeł utrzymania Marii Zawadzkiej niewiele wiadomo. W latach 1913–1919 mieszkała z Anną i małą Moniką – najpierw we Florencji, następnie w Zakopanem. W roku 1919 przebywała krótko w Siedlcach, ostatecznie wróciła do Warszawy. Zmarła tam 1 VIII 1920. Rozsiane we wspomnieniach Moniki Żeromskiej opowieści, że dziadek Wrotnowski żenił się w Siedlcach z przywozonymi ze świata muzykalnymi Austriaczkami, że Antoni Zawadzki był rejentem i że posiadał dwór pod Siedlcami, należą do rzędu zmyśleń autorki, których w tych książkach nie ma.

- <sup>1</sup> List napisany wkrótce po tym, gdy Żeromski korespondencyjnie umówił się z Anną Zawadzką i jej matką na spotkanie w Krakowie, spotkanie, na którym miały zapisać decyzje, w jaki sposób będzie on opiekował się brzemienną Anną, a potem ich dzieckiem. Wiemy, że spotkanie to odbyło się 17 I 1913.
- <sup>2</sup> Aniela z Zawadzkich Kleczyńska posługiwała się sfalszowaną metryką urodzin, podawała nieprawdziwą datę urodzin 9 IX 1877, odmładzając się o 8 lat. Taką też datę znajdujemy w *Słowniku biograficznym teatru polskiego. 1765–1965* (Warszawa 1973), taka data widnieje w nekrologach po jej śmierci. W młodości była aktorką, występującą głównie w wędrownych zespołach teatralnych, potem grała w krakowskim Teatrze Miejskim. Obracała się wtedy w środowisku bohemy artystycznej. W roku 1904 wyszła za mąż za poznanego wówczas krytyka sztuki Jana Kleczyńskiego i odtąd mieszkała w Warszawie aż do śmierci. W roku 1912 Kleczyńscy mieszkali przy ul. Wiejskiej 14. Niezwykle żywo interesowała się losami Anny Zawadzkiej (A 58–60, 66–82 n.).
- <sup>3</sup> Zapewne chodzi tu o przyrodnią siostrę Marii Zawadzkiej, Sabinę z Wrotnowskich Wojewódzką (ur. 23 X 1859), córkę Andrzeja Wrotnowskiego (ojca Marii) oraz Aleksandry z domu Pauli. Sabina Wrotnowska w dniu 20 VI 1882 wyszła w Siedlcach za mąż za inżyniera Konstantego Wojewódzkiego, zatrudnionego przy budowie linii kolejowych w głębi Rosji. Mieszkała z mężem najpierw w Wyszniwołocku (obecnie – Wysznij Wołoczok) w obwodzie twerskim, potem w innych miastach. Tam rodziły się ich córki – chrzczone w Siedlcach przy okazji przyjazdów do rodziny. W roku 1897 owdowiała i wróciła z dziećmi do kraju. Zamieszkała w Siedlcach, ale zapewne miała mieszkanie i w Warszawie. W tym czasie jej córka Wanda (potem po mężu Bereza) uczyła się sztuki fotografowania w szkole Jadwigi Golcz i Włodzimiera Kirchnera. Od roku 1909 mieszkała w Warszawie także inna córka Sabiny, Maria Paulina, która wyszła za mąż za Teodora Czerwińskiego. Sabina Wojewódzka zmarła w 1922 roku, pochowano ją na cmentarzu w Siedlcach. Na temat tego domniemanego warszawskiego mieszkania nie posiadamy żadnych informacji.
- <sup>4</sup> Mowa o zainicjowanym przez warszawską endecką „Gazetę Poranną Dwa Grosze” – w ostatnim kwartale 1912 roku – bojkocie żydowskich sklepów i przedsiębiorstw pod hasłem „obrony polskiego handlu i, szerzej, polskiej gospodarki przed rosnącą dominacją Żydów”. Bojkot ten, popierany przez dużą część społeczeństwa, otwierał nową kartę w dziejach stosunków polsko-żydowskich w okresie zaborów.

## 2

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Warszawa, 7 I 1913]

Szanowny Panie Stefanie

Tak strasznie jestem zmartwiona, że muszę odwlekać przyjazd z Hanią do Krakowa, że i wypowiedzieć nie umiem. Pobyt nasz tutaj dłużej stał się nawet niemożliwy dla wiadomej przyczyny...<sup>1</sup> Trudności z wyjazdem są na porządku dziennym. Ciągłe święta i biura zamknięte. Żadnego interesu przeprowadzić nie można.

Proszę, bardzo proszę, być względny na te spóźnienia, nie pochodzą one z naszej winy, przeciwnie, martwią nas bardzo.

Hania lepiej już wyglądała, teraz znów zrobiła się mizerna. Piszę co dzień do Zakopanego<sup>2</sup>. Czas spędzamy monotonna, widzujemy tylko osoby z rodziny.

Proszę być cierpliwym jeszcze tydzień, gdyż mam nadzieję, że wszystko będzie załatwione.

Zasylam serdeczne pozdrowienia

M. Zawadzka

Warszawa 7.1.1913

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 5. Kartka kremowego papieru listowego 27,0 × 20,7 cm; tekst na s. 1–2.

- <sup>1</sup> Zapewne ciąży Anny Zawadzkiej była już widoczna.  
<sup>2</sup> Anna Zawadzka pisała do mieszkającego w Zakopanem Żeromskiego. Listy były wysyłane na *poste-restante*, żeby na poczcie mógł je odbierać tylko adresat.

## 3

Maria Zawadzka do Żeromskiego

Warszawa, 11.1.[1]913 r.

Szanowny Panie Stefanie

Niewypowiedziane przykro mi, że Sz. Pan tak męczy się i niepokoi o Hanię. Pilnuję mej córki jak oka w głowie, drzę, jeśli wyjdzie beze mnie, choć rzadko kiedy jej się to zdarza. Ciągłe jesteśmy razem.

Boję się także napisać terminu naszego powrotu<sup>1</sup>, aby znów jaka przeszkoda się nie zdarzyła. Na pewno postanowiłyśmy wyjechać stąd we środę o 11 wieczorem, to jest 15 bm., i mamy nadzieję, że to już na pewno<sup>2</sup>. W każdym razie zatelegrafuję w środę rano.

Nie puściłabym nigdy samej Hani w drogę, zadreczęłabym się na śmierć.

Myśl, że Pan tak się gryzie i nie sypia<sup>3</sup>, jest i dla mnie okropna. Proszę się uspokoić i być dobrej myśli na przyjazd Hani, bo ona teraz okropnie wrażliwa i odczuwa w dwójnasób.

Zasylam wyrazy serdecznego pozdrowienia i oby jak najprędzej być już razem w Krakowie

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 6. Dwukartkowy arkusik kremowego papieru listowego 22,5 × 18,0 cm; tekst na s. 1–3.

- <sup>1</sup> W znaczeniu: powrotu do Krakowa.  
<sup>2</sup> Istotnie – Maria i Anna Zawadzkie przyjechały wówczas do Krakowa. Nastąpiło wyczekiwane przez wszystkich spotkanie. Uzgodniony został projekt wyjazdu pań Zawadzkich do Florencji – i być może wkrótce potem, wprost z Krakowa Anna Zawadzka pojechała z matką do Florencji. Więcej o tej podróży – zob. A 104–106.  
<sup>3</sup> W autografie: „nie nie sypia”.

## 4

Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Florencja, 28 II 1913]

Szanowny Panie

Piszę w miejsce Hani, bo ona, biedaczka, chora na ból zęba. Trzy dni i trzy noce męczy się strasznie. Wczoraj pojechaliśmy do dentysty i ten zapowiedział długie i ciężkie leczenie. Całą chorobę sprowadził jej ten zbrodniarz Słoński w Warszawie<sup>1</sup>.

Półtora roku temu plombował jej ząb i, jak mówi tutejszy dentysta, zamiast na kauczuku, zrobił to na cemencie. Plomba wyleciała dawniej, a wskutek przyplywu powietrza wytwarza się gaz, który po prostu rozsadza szczękę i powoduje ból w uchu okropny. Świdrowano ząb maszyną 2 godziny, aby zrobić ujście, ale to na nic, boli ciągle. Dzisiaj u dentysty będzie doktor medycyny i ma zdecydować, czy w stanie, w jakim się Hania znajduje, można ząb wyrwać, a głównie, aby znaleźć jaki inny sposób.

W jakim stanie żyjemy od 3 dni, opowiedzieć nie sposób, ona cierpi strasznie i ja, patrząc na te cierpienia, boję się następstw.

Po powrocie od dentysty napiszę zaraz.

Hania długiego listu nie odebrała dawno i dlatego, jak mówi, odpowiedzieć nie mogła na różne pytania.

W tej chwili jęczy i płacze na łóżku, nie mogę pisać dłużej

M. Zawadzka

28/3

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 7. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 23,0 × 15,0 cm; tekst na s. 1–3.

<sup>1</sup> Zawadzka tak pisze o owym warszawskim dentyście, jak gdyby Żeromski wiedział, o kogo chodzi. Zapewne mowa tutaj o Edwardzie Siońskim (1872–1926), poecie i dentyście, z którym Żeromski się znał. Zob. biogram Siońskiego w *Polskim słowniku biograficznym* (T. 39/1, z. 160. Warszawa–Kraków 1999) (dalej: PSB).

5

Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Florencja,] 2.4.[1]913 r.

Szanowny Panie

Z największą przyjemnością zawiadamiam, że Hania prawie zupełnie zdrowa i że przeszła tę straszną operację bez szkody dla swego stanu. Zresztą ona sama pewno to opisała, a ja mogę tylko potwierdzić tę szczęśliwą wiadomość. Okropna to była chwila, nie byłabym w stanie opisywać jej, wołę opowiedzieć, jak Pan przyjedzie, czego oczekujemy z niecierpliwością.

Teraz chcemy zająć się interesami, a mianowicie pojechać do domu zdrowia pod Fiesole<sup>1</sup>. Adres ten dali nam ci doktorzy, którzy teraz byli przy Hani; żona jednego z nich zawsze tam odbywa swoje choroby. Poznałyśmy także w drodze Niemkę, doktora med., mieszkającą we Włoszech, ona także ten sam dom wskazała i nazwisko dr. Anglika, który mógłby być pożyteczny<sup>2</sup>.

Pensjonat nasz bardzo dobry, położony w części miasta bardzo spokojnej i pełnej zieleni; sklepów nie ma wcale, spacerować można jak na wsi. Jedzenie doskonałe, trochę mało, to prawda. Hania ma apetyt, je wszystko, co dają. Towarzystwo zwiększyło się, trzy osoby z Norwegii<sup>3</sup>: pani i dwóch panów, bardzo sympatyzujemy z sobą, jemy razem przy jednym stoliku i mieszkamy obok. Rozmowa idzie po francusku, bardzo ożywiona przy obiedzie. Jest także siostra Wittego<sup>4</sup>, sławnego dyplomaty i ministra, ale jakaś dziecinniała i histeryczna, mówi wszystkimi języka-

mi jak rodowitym i pije zdrowo szampana i różne inne napitki. Życie prowadzimy spokojnie i gdyby nie ta choroba ostatnia, wszystko byłoby dobrze.

Hania przeprasza, że dziś listu nie pisze, ale czuje się osłabiona i w nocy spać nie mogła. Ona teraz bardzo potrzebuje uważać na siebie, bo usypianie i różne lekarstwa wstrząsnęły jej system nerwowy. Jutro z pewnością napisze.

Jak się ma Adaś, proszę o szczegóły o jego zdrowiu.

Zaszyłamy obie serdeczne pozdrowienia i życzenia możliwości prędkiego przyjazdu

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 8. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 23,0 × 15,0 cm; tekst na s. 1–4.

- <sup>1</sup> Zapewne chodzi tu o klinikę, w której Anna miała rodzić.
- <sup>2</sup> Nazwiska tego lekarza nie udało się ustalić.
- <sup>3</sup> Nie wiadomo, o kogo chodzi.
- <sup>4</sup> Siergiej Juliewicz Witte (1849–1915) – znany wówczas rosyjski polityk, w latach 1892–1903 minister finansów, w latach 1905–1906 premier Rosji.

## 6

### Żeromski do Marii Zawadzkiej

Zakopane, 6 IV 1913

Szanowna i Droga Pani

Bardzo serdecznie dziękuję za list Szanownej Pani i za wiadomości o wszystkim. Nie umiem opowiedzieć, jak dla mnie doniosłe były obadwa te listy w chwilach bezgranicznego niepokoju o zdrowie Haniusi. Gdy nie ma listu, świat się dla mnie kończy, a ta wielka odległość pograża w istną rozpacz. Toteż moja wdzięczność za wiadomości jest bardzo głęboka.

Chciałbym jak najprędzej wyjechać, ale nie mogę tego wykonać przed wyzdrowieniem Adasia, które się stale polepsza, ale jeszcze nie jest zupełne. Kilka dni temu był u niego dr Dłuski<sup>1</sup> i znalazł jeszcze w boku ślad eksudatu<sup>2</sup>. Stąd ciągle jeszcze podniesiona wieczorem temperatura.

W tych dniach także był fotografowany promieniami Roentgena, a teraz oczekują na wykonanie odbitki fotograficznej z tego zdjęcia. O ile ustnie lekarze opinowali po tym zdjęciu, widać tam w płucu dwa duże gruczoły, ale zmian żadnych nie ma. Piszę o tych szczegółach, bo one mię tak mocno zajmują, a zarazem są przyczyną zwłoki z przyjazdem, który z tego tylko względu dotąd nie nastąpił. Ale już wkrótce się zjawię, aby tylko zastać Panie w zdrowiu. Dziękuję raz jeszcze za tyle łaskawe listy i łączę wyrazy najserdeczniejszego pozdrowienia i głębokiego szacunku

S. Żeromski

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 2. Dwukartkowy arkusik seledynowego papieru listowego 14,0 × 8,6 cm; tekst na s. 1–4.

- <sup>1</sup> Dr Kazimierz Dłuski (1855–1930) – lekarz związany od 1898 roku z Zakopanem; inicjator, współzałożyciel i długoletni dyrektor znanego sanatorium przeciwgruźliczego. Zob. biogram Dłuskiego w PSB (T. 5. Wrocław 1990).
- <sup>2</sup> Eskudat – wysięk; płyn występujący w tkankach dotkniętych stanem zapalnym.

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Florencja,] środa 9.4[.1913]

Szanowny Panie

Piszę znów na życzenie Hani, która czuje się zmęczona i mówi, że dzisiaj nie byłaby w stanie wziąć się do pióra. W ogólności ta historia z zębem wpłynęła na jej zdrowie i usposobienie bardzo ujemnie. Mizerna i schudła. Bok ją teraz często boli, jak to było w Krakowie. Toteż często nie śpię po całych nocach z niepokoju, jak to wszystko się odbędzie<sup>1</sup>. Chciałam pojechać do Fiesole<sup>2</sup>, do Certosy<sup>3</sup>, na jakąś dłuższą wycieczkę za miasto, aby ją rozerwać, ale ona nie daje się namówić, męczy ją każdy ruch. Apetyt jest, więc nie tracę nadziei, że powróci do sił, tylko że to idzie bardzo powoli. We Florencji teraz chłodno, podobno śniegi spadły w górach, dziś deszcz od rana.

Jakież to zmartwienie, że Adaś tak długo nie może przyjść do siebie. Ciekawa jestem bardzo, co lekarze powiedzieli, kiedy zobaczyli odbitkę fotograficzną ze zdjęcia Roentgena, to przecie musi być decydujące, proszę bardzo nam to napisać.

W niedzielę po wyjściu z kościoła poszliśmy zwiedzić Muzeum Etruskie<sup>4</sup>, blisko naszego mieszkania<sup>5</sup> i bez schodów, przy ul. Colonna. Jest przy tym ogród pełen wykopalisk i kwiatów na dawnym cmentarzu Etrusków. Hania teraz nie może chodzić po schodach, więc na razie różne wystawy są dla niej stracone.

Przykro nam, że nasze Skandynawy wyjadą już za tydzień. Bardzo przypadliśmy sobie do gustu. On się nazywa Kristoffer Nyrop<sup>6</sup>, niewidomy od 7 lat, pomimo to wesoly, ożywia całe towarzystwo. Ona ładna, miła, żywa bardzo i oddana mężowi swemu zupełnie. Sześć miesięcy podróżować z niewidomym, to się nazywa mieć cierpliwość. Wczoraj wieczorem zaprosiłam ich na herbatę, z czego byli bardzo zadowoleni. Jaka szkoda, że ich nie będzie, jak Pan przyjedzie do nas.

Hania zawsze niezmiernie zadowolona, jak przynoszą śniadanie rano i niebieską kopertę na wierzchu, ona to ocenia bardzo, zwłaszcza że, jak sama się przyznaje, tego, co czuje, nie umie oddać na papier. Proszę więc nie żałować jej tej przyjemności i pisać jak dotąd.

Zasylałam serdeczne pozdrowienia i dziękuję za list

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 9. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 22,7 × 14,8 cm; tekst na s. 1–4.

<sup>1</sup> Mowa o zbliżającym się porodzie.

<sup>2</sup> Fiesole – miasteczko pod Florencją, założone przez Etrusków jeszcze w VII w. p.n.e.

<sup>3</sup> Certosa di Firenze – kompleks wznoszonych od XIV w. budynków klasztornych na Monte Acuto w pobliżu Florencji.

<sup>4</sup> Dziś – Narodowe Muzeum Archeologiczne z bogatymi zbiorami sztuki etruskiej.

<sup>5</sup> Panie Zawadzkie mieszkały w pensjonacie przy Piazza d'Azeglio, blisko via della Colonna, przy której mieściło się Muzeum Archeologiczne.

<sup>6</sup> Duńczyk, Kristoffer Nyrop (1858–1931), był wybitnym językoznawcą-romanistą, zajmującym się historią języków romańskich, od 1894 roku profesorem Uniwersytetu w Kopenhadze. W roku 1905 stracił wzrok, kontynuował jednak, z zespołem, pracę naukową. W Bibliotece Narodowej (rkps akc. 17 218, t. 45) zachowała się datowana w Kopenhadze 14 V 1913, napisana po francusku i adresowana do Marii Zawadzkiej kartka pocztowa. M. Nyrop, w imieniu własnym i męża, przesyłała pozdrowienia jej i Annie.

## Żeromski do Anny Zawadzkiej

Zakopane, d. 12 IV 1913

Najdroższa Haniusiu

Jakże mi żal, że w tak smutnym jesteś usposobieniu. Najdroższa moja Haniusiu! Już nie możesz do mnie pisać... Serce mi pęka z żalu i smutku. Czemuż tak się martwisz, dzieciątko moje? Przecie nic jeszcze nie jest stracone, dolożywszy starań, wszystko tak zrobimy, jak będzie trzeba. Ale na próżno bym pisał o tym. Jakże Cię pocieszę z tak daleka? Już za parę dni stąd jadę, ale z takim w sercu bólem, bo tu się rozstaje z synem na tak długo, a Ty nic wcale widzieć nie pragniesz.

Wiem bardzo dobrze, że nie zdołam Ci już tak być miły, jak dawniej. Coś w Twym sercu ubyło dla mnie, czuję to właśnie sercem. Nie będę Ci pisał, ile i jak bolesnych cierpień przeżywam, czekając na listy od Ciebie. Na próżno bym o tym pisał, bo tego nie jesteś ciekawa. Całuję z głęboką miłością Twe ręce i nogi. Kocham Cię aż do śmierci. Twój S.

Mamie dziękuję serdecznie za dzisiejszy list. Jutro nań odpiszę.

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 3. Kartka seledynowego papieru 22,0 × 15,0 cm; tekst na s. 1–2.

Chociaż od śmierci Anny Zawadzkiej (potem Żeromskiej) minęło blisko 40 lat, napisanie jej biogramu jest ciągle niemożliwe – z braku wiarygodnych informacji. Nie zachowały się jej paszporty, dowody osobiste, zaświadczenia, legitymacje ani żadne inne tego rodzaju dokumenty. Jeden z nielicznych ocalałych, najwcześniejszy, to wystawiona w Rzymie 22 II 1909 przez włoskie Ministerstwo Oświaty karta upoważniająca do bezpłatnego wstępu do włoskich galerii i muzeów. Kiedy i dlaczego Anna w 1909 roku znalazła się w Rzymie, gdzie i jak długo mieszkała we Włoszech, gdzie pobierała lekcje malowania czy rysowania – nie wiemy. Tak też jest niemal z całą jej biografią. Zachowały się wprowadzić trzy najważniejsze dokumenty dotyczące jej personaliów: metryka urodzin i chrztu w Siedlcach w roku 1888, metryka zgonu w roku 1983 oraz metryka chrztu i urodzin we Florencji w 1913 roku córki jej i Żeromskiego, Moniki, ale nawet te dokumenty nie są całkiem wiarygodne. Wątpliwości nie budzi jedynie akt zgonu, natomiast metryka chrztu Moniki zawiera nieprawdziwe informacje podane przy chrzcie przez jej rodziców i rodziców chrzestnych. Informacje, że Monika urodziła się w Warszawie jako córka małżonków Stefana Żeromskiego i Anny Zawadzkiej, co było świadomym kłamstwem, bo przecież urodziła się we Florencji, Żeromski zaś ani wcześniej, ani nigdy później matki Moniki nie poślubił. Metryka urodzin Anny Zawadzkiej w 1888 roku w Siedlcach podaje prawdziwe dane na temat daty i miejsca jej narodzin i chrztu, ale w kręgu osób bliskich Żeromskiemu sączyła się plotka, iż Anna była panieńskim dzieckiem jej starszej o 19 lat siostry Anieli Kleczyńskiej. Plotkę tę należy traktować jako tylko plotkę – wszakże nie pozbawioną pewnego prawdopodobieństwa. Poza trzema wymienionymi nie całkiem wiarygodnymi dokumentami zachowały się niezbyt liczne listy Anny do i od różnych ludzi, ale jest to korespondencja z okresu po roku 1914, szeroko znane są także wiele późniejsze opowieści o tym, że Żeromski rozwiódł się jednak z Oktawią i ożenił się z Anną, że było to małżeństwo wypełnione sielankową miłością i czułością oraz że dopiero przy tej nowej rodzinie Żeromski znalazł sprzyjające warunki do pracy twórczej – itd., itd. Taką wiedzę o ostatnim okresie życia autora *Przedwiośnia* (pełną świadomych kłamstw) popularyzowała najpierw w swoich publikacjach Hanna Mortkowicz-Olczakowa, a potem Monika Żeromska w kolejnych tomach swych wspomnień. Więcej na ten temat – zob. A 6–202.

W takiej sytuacji biogram Anny Zawadzkiej – oparty wyłącznie na wiarygodnych dokumentach – musi być lakoniczny.

Urodziła się 11 VII 1888 w Siedlcach jako piąte, najmłodsze dziecko Antoniego (w metryce Antoniego Władysława) Zawadzkiego, urzędnika w tamtejszej (rosyjskiej) izbie skarbowej, oraz Marii z Wrotnowskich, córki (z pierwszego małżeństwa) Andrzeja Wrotnowskiego. Gdy miała 3 lata, zmarł jej ojciec, 4 lata później zmarł dziadek Wrotnowski, który był, jak się wydaje, ostoją, także finansową, rodziny.



Nie wiadomo kiedy, najprawdopodobniej jednak przed rokiem 1900, przeniosła się z matką do Warszawy. Starsze siostry Anny, Aniela i Natalia, już dorosłe – samodzielnie żyły w dalekim świecie. Przez jakiś czas Anna uczyła się zapewne na pensji prowadzonej przez Natalię Porazińską, w 1904 roku została zapisana do otwieranej właśnie w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych, ale szkoły tej nie ukończyła. Nie mamy informacji, jak długo tam się kształciła. Potem przez kilka lat mieszkała we Włoszech (prawdopodobnie we Florencji) i także tutaj pobierała lekcje malarstwa. Nie wiadomo, kiedy i gdzie, przypuszczalnie jednak przed 1910 rokiem, poznała Żeromskiego. Nie ulega wątpliwości, że w roku 1910 i 1911 spotykali się w Paryżu, gdzie Żeromski mieszkał z żoną i synem, że w pierwszych dniach lipca 1911 musiała szybko z Paryża wyjechać do Warszawy. Odtąd przez rok kochankowie nie widywali się, nie wiadomo, gdzie wtedy przebywała Anna. Gdy w lipcu 1912 Żeromski wrócił z rodziną do kraju i na jakiś czas sam zamieszkał w Galicji, ich związek na nowo odżył. Także Anna znalazła się w owym okresie w Krakowie i zapewne po raz pierwszy (i zarazem ostatni?) zdecydowała się publicznie pokazać swoje prace. Przedtem jednak, pod koniec 1911 i w początkach 1912 roku, stworzyła ilustracje do *Urody życia* i *Wiernej rzeki*, wydawanych w Krakowie. Latem i wczesną jesienią 1912 przygotowała na Nieustającą Wystawę Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 15 rysunków ołówkowych. W wydrukowanym katalogu tej wystawy występuje jako Anna Zawadzka z Krakowa. Sierpień 1912 spędziła z Żeromskim w Zakopanem; wówczas specjalnie nie ukrywali przed światem swoich uczuć i swojego związku. Wtedy to Anna zaszła w ciążę, co zasadniczo zmieniło życie ich obojga. 30 V 1913 urodziła Monikę – zapisaną w metryce jako córka małżonków Żeromskich – i od tego czasu posługiwała się nazwiskiem Żeromska. Od tej też chwili aż do końca lipca 1918, tj. do śmierci syna, Żeromski dzielił czas, uczucia, pieniądze i starania między dwie rodziny: Oktawię z Adasiem oraz Annę z Moniką. Po śmierci Adama aż do swojej śmierci mieszkał z Anną i Moniką. W owym okresie, zwłaszcza od roku 1920, kiedy przenieśli się do willi w Konstancinie, Anna prowadziła spokojne i bezpieczne życie w domowym zaciszu; nie wróciła do malarstwa, nie uczestniczyła w publicznej działalności Żeromskiego. Stwarzała jednak pozory, iż są małżeństwem. Potem, po śmierci Żeromskiego, pochowała go na cmentarzu kalwińskim, zapewne by stworzyć wrażenie, że zmienił wyznanie, aby łatwiej mógł się rozwieść i ją poślubić. Jako żona Żeromskiego szła w kondukcje pogrzebowym za jego trumną, jako jego żona przyjmowała kondolencje od wielu znakomych osobistości i wielu szacownych instytucji. Przyjęła zapisane jej w testamencie prawa autorskie do utworów Żeromskiego i willę w Konstancinie. Inne zapisy w testamencie wypełniła jednak tylko w części, np. nie oddała przeznaczonych dla Polskiego PEN Clubu autografów dzienników – zachowała je dla siebie. Mieszkanie na Zamku Królewskim w Warszawie, przynzane Żeromskiemu, traktowała jako swoje i nie zamierzała go opuszczać, chociaż posiadała przeciw willę w Konstancinie. Otrzymywała i tantiemy teatralne, i wysokie honoraria od utworów Żeromskiego wydawanych w Polsce oraz w świecie, ale np. w roku 1927 zadbała także o to, by 14-letnia wówczas Monika w drodze wyjątku dostawała od Prezydenta RP, aż do ukończenia 25 lat, stałe zaopatrzenie w wysokości 350 zł miesięcznie. Anna prowadziła dostatnie, bezpieczne i wygodne życie, utrzymywała przyjacielskie stosunki z niewielką grupą przyjaciół, w tym szczególnie bliskie z żoną i córką Jakuba Mortkowicza, który miał monopol na publikację utworów Żeromskiego. Sytuacja finansowa Anny Zawadzkiej zmieniła się radykalnie w sierpniu 1928, gdy Mortkowicz popełnił samobójstwo. W chwili śmierci zalegał z wypłaceniem jej – z tytułu należnych honorariów autorskich – grubo ponad 100 tys. złotych, co było w tamtym okresie kwotą bardzo znaczną, chronioną formalnie polisą ubezpieczeniową Krakowskiego Towarzystwa Ubezpieczeń Wzajemnych o wartości 10 tys. ówczesnych dolarów. Ponieważ Mortkowicz zmarł śmiercią samobójczą, Towarzystwo, jak zwykle w takich sytuacjach, odmówiło wypłaty tych pieniędzy. Anna Zawadzka chyba też nigdy ich od spadkobierczyń nie odzyskała. Pozostawała jednak nadal w bliskich przyjacielskich stosunkach i z Janiną Mortkowiczową, i z Hanną Mortkowicz-Olczakową. Ponieważ przez lata wojny i okupacji, ze względu na swoje żydowskie pochodzenie, ukrywały się one przed Niemcami, fikcyjnie przejęła na własność warszawską księgarnię Mortkowiczowej, prowadziła ją, a po wojnie zwróciła właścicielkom. Począwszy od roku 1945 korzystała z dobrodziejstw, jakich nie szczędziły jej nowe władze. Od lipca pobierała comiesięczny zasiłek wypłacany pracownikom nauki i sztuki oraz ich rodzinom, w sierpniu otrzymała willę w Sopocie i na jakiś czas zamieszkała tam z Moniką, następnie wróciła na stałe do Konstancina i do Warszawy, gdzie miały z córką drugie *locum*. Wkrótce potem zrezygnowała z wypowiedzania się na temat Żeromskiego; rolę informatora o jego życiu i jego pisarstwie oddała Monice. Zmarła 14 VII 1983. Pochowano ją obok Żeromskiego na cmentarzu kalwińskim w Warszawie. Przez wiele lat nazwiskiem Żeromska posługiwała się nieformalnie, ostatecznie jednak uzyskała takie prawo. Nie udało się ustalić, kiedy i od kogo je otrzymała.

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

Florencja, 28 [XII 1913]

Szanowny Panie

Proszę nie mieć mi za złe, że nie pisałam dotąd, ale że Hania pisuje co dzień, więc powtarzałabym te same fakty<sup>1</sup>. Nie przestajemy obie żalować, że Pan tego nie słyszy, jak Monisia ślicznie wyśpiewuje „tata” na różne tony, a przy zasypianiu zaczyna mówić „tata-tata” coraz ciszej, prawie szeptem, dopóki nie zaśnie. Co dzień jest miłsza i rozumniejsza. Drogie, kochane dzieciatko. Z żołądkiem to ciągle to samo, obstrukcja, co dzień dajemy jej trochę soku i kompotu śliwkowego, trochę lżej potem idzie. Robi się takie farinata<sup>2</sup> z mączki angielskiej Allenburys, którą nam zachwalała p. Casardi z pensjonatu<sup>3</sup>; jej siostrzenica, rówieśnica naszej Monisi, je to samo.

Wczoraj przyszła do Monisi karta pocztowa z Warszawy z podpisami wszystkich zebranych na Wigilię u Wojewódzkich<sup>4</sup>; między innymi pytają tam, czy Monisia maluje w dalszym ciągu na płótnie, czy już na porcelanie...<sup>5</sup> My przepędziłyśmy wieczór wigilijny jak co dzień same, po obiedzie ja grałam, a Hania rysowała. Miała być jakaś uczta składkowa w ten dzień, na którą zaprosił nas Filipowicz<sup>6</sup>, bo on to urządził, ale się rozchwiało i F[ilipowicz] miał nawet nieprzyjemności od jakiejś rodziny z Poznańskiego z tego powodu. Przychodzi on do nas dość często i zabiera „Kuriery”<sup>7</sup>.

Pani Kr[ahelska]<sup>8</sup> dziwna trochę; jak tylko przyszła do nas, to zaraz powiedziała, że ona wie, że tylko przypadkowo jest matką chrzestną z braku innej osoby<sup>9</sup>.

Pogoda we Florencji jak gdyby nie w zimie, można nawet robić wycieczki; ciepło i sucho.

Z domowych spraw niewiele mam do napisania. Zmieniłam sobie pianino, bo tamto zepsuło się, i jak przyszli po ratę miesięczną, to im kazałam je zabrać, więc przysłali inne, dużo lepsze. Hania kazała także odmalować wannę, bo była brudna, a ona chce się kąpać przynajmniej co drugi dzień. Kupiłyśmy Monisi poduszczykę pod głowę i pasik trykotowy na brzuch zamiast flanelki. Jak ona ślicznie w tym wygląda, naprawdę ona bez ubrania jest najładniejsza, nie możemy się dość napatrzeć.

Przypatrujemy się przysłanej fotografii Adasia i znajdujemy, że nasza Monisia podobna do niego, szczególnie jak się porówna fotografię, gdzie Monisia sama, podtrzymywana tylko rękami; Hania mówi, że Adaś ma daleko ładniejszy nosek.

Zaszyłam na rok 1914 najserdeczniejsze życzenia

Hania, Monisia, ja i Arduina<sup>10</sup>

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 10. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 21,8 × 15 cm; tekst na s. 1–4.

<sup>1</sup> Ten list Maria Zawadzka napisała w dwa tygodnie po powrocie Żeromskiego z Florencji (14 XII 1913) do Zakopanego – do żony i syna. Przyjechał do Florencji 24 IV 1913, a więc prawie osiem miesięcy wcześniej, z tego półtora miesiąca (drugą połowę lipca i sierpień) spędził z Oktawią i Ada-

siem nad morzem we Francji, pozostałych sześć miesięcy mieszkał z Moniką, Anną i jej matką najpierw we Florencji, następnie w Castiglioncello i potem znów we Florencji. Najważniejszymi w tym okresie jego życia wydarzeniami były narodziny Moniki 30 V i jej chrzest 4 VII 1913.

<sup>2</sup> *Farinata* (wł.) – kleik.

<sup>3</sup> Owa pani Casardi, o której nic nie wiemy, musiała albo pracować, albo mieszkać w pensjonacie przy Piazza d'Azeglio 3.

<sup>4</sup> Mowa zapewne o Sabinie Wojewódzkiej i jej rodzinie. Zob. list 1, przypis 3.

<sup>5</sup> To znaczy: czy jeszcze jest w pieluchach, czy już korzysta z nocnika.

<sup>6</sup> Tytus Filipowicz (1873–1953) – wybitny działacz Polskiej Partii Socjalistycznej, bliski współpracownik Józefa Piłsudskiego, więzień X Pawilonu warszawskiej Cytadeli, skazaniec na zesłanie do Wołody, w niepodległej Polsce Minister Spraw Zagranicznych i dyplomata. Urodził się w Warszawie, wcześniej osierocił i został przez opiekunów skierowany do szkoły górniczej w Dąbrowie Górniczej. Tam, po zakończeniu edukacji i zatrudnieniu się w kopalni, wstąpił do Polskiej Partii Socjalistycznej w Zagłębiu. Aresztowany przez policję rosyjską, zbiegł i mieszkał w Anglii, gdzie ukończył Szkołę Nauk Politycznych i współpracował z „Przedświtem”, pismem Związku Zagranicznego Socjalistów Polskich. W roku 1904 towarzyszył Józefowi Piłsudskiemu w jego podróży politycznej do Tokio, w 1905 roku został w Warszawie powtórnie aresztowany i skazany na zesłanie, lecz i tym razem zbiegł – z transportu do Wołody. Następnie przez kilka lat mieszkał i działał w Galicji, aktywny głównie jako publicysta. Wyjechał potem znów do Anglii, a w 1912 lub 1913 roku osiadł we Florencji, gdzie znalazł zatrudnienie w księgarni-antykwaracie innego aktywisty socjalistycznego i uciekiniera z Syberii, Michała Wojnicza, bardziej znanego jako Wilfryd Michael Voynicz, właściciela (od 1888 roku) wielkiego antykwariatu w Londynie, którego filia znajdowała się we Florencji. Mieszkając tam, często spotykał się z Żeromskim, z którym znał się już wcześniej, a teraz się zaprzyjaźnił.

<sup>7</sup> Żeromskiemu przysyłano z kraju polskie gazety i czasopisma, sam też z pewnością jakiś dziennik bądź jakieś dzienniki abonował. Dokładniejszych informacji na ten temat nie posiadamy.

<sup>8</sup> Wanda Krahelska (ur. 15 XII 1886, w Sawiejkach, w dawnym województwie nowogrodzkim, dziś – Białoruś) miała życie bogate i burzliwe. Wcześniej zaczęła działać w Organizacji Bojowej PPS. 18 VIII 1906 uczestniczyła w nieudanym zamachu w Warszawie na generała-gubernatora warszawskiego Georgija Skaloną; to ona z balkonu cisnęła bomby na powóz, w którym jechał. Zbiegła potem do Galicji, policja rosyjska szybko ją jednak wytropiła, a Rosja zażądała jej wydania. Gdyby do tego doszło, niewątpliwie skazana byłaby tam na śmierć. Tak się wszakże nie stało, zawarła bowiem (27 VI 1907) fikcyjne („białe”) małżeństwo z malarzem Adamem Dobrodzickim, dzięki czemu, już jako „poddana” cesarza Austro-Węgier, sądzona była w Wadowicach (w lutym 1908) – i została uniewinniona. Podjęła w Krakowie studia w Szkole Sztuk Pięknych i na Uniwersytecie, później jednak, w roku 1911 lub 1912, zamieszkała we Florencji. W tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych (Accademia di Belle Arti), w dniu 12 V 1912, jako Wanda Dobrodzicka, znalazła się w gronie studentów zapisanych do pracowni aktu. Wiadomo, że we Florencji uczuciowo związała się z Filipowiczem, że potem miała z nim syna i wyszła za niego za mąż.

<sup>9</sup> Wygląda to tak, jak gdyby Krahelska po raz pierwszy pojawiła się w mieszkaniu pań Zawadzkich dopiero po wyjeździe Żeromskiego do kraju w grudniu 1913, a więc wiele miesięcy po tym, jak (w początkach lipca) podawała Monikę do chrztu. Do chrztu, z którym wiąże się sporo niejasności. Istnieją dwie metryki urodzenia Moniki – obie częściowo skłamane. Pierwsza, zapisana w rejestrze Wydziału Stanu Cywilnego Gminy Florencja, informowała (w przetłumaczeniu na język polski), iż „Monika Maria Wincentyńska, córka małżonków Stefana Żeromskiego i Anny Wandy z Zawadzkich, urodziła się w tej Gminie o godzinie osiemnastej dnia trzydziestego grudnia tysiąc dziewięćset trzynastego roku (1913)”. Brakuje tam zapisu, kto i kiedy zgłaszał w Gminie fakt narodzin Moniki i podał wówczas nieprawdziwe dane, jakoby Żeromski i Anna byli małżonkami.

Druga metryka, spisana przy chrzcie Moniki we florenckim baptysterium 4 VII 1913, zawierała informacje nieco obszerniejsze, ale także częściowo nieprawdziwe: „Żeromski Monika Wincentyńska Maria, córka małżonków Stefana, syna nieżyjącego Wincentego, i Anny, córki nieżyjącego Antoniego Zawadzkiego, urodzona w Warszawie 30 maja 1913, o godzinie 6 po południu. Ojciec chrzestny Konieczny Włodzimierz z Krakowa. Matka chrzestna Dobrodzicka Wanda. Dokonujący chrztu Galileus Ducci”. Do kłamstwa, iż Żeromski i Anna Zawadzka byli małżonkami, dorzucone tutaj zostało więc drugie: że Monika urodziła się w Warszawie.

Na pytanie, kto był inspiratorem tych niezgodnych ze stanem faktycznym zapisów i w czym interesie te kłamstwa leżały, odpowiedź jest prosta: leżały one w interesie Anny, gdyż dzięki nim Monika od razu otrzymywała nazwisko ojca, a i jej matka miała jakieś zaświadczenie, iż jest żoną Żeromskiego. Przypomnijmy, że od tego czasu zaczęła posługiwać się nazwiskiem „Żeromska”. Nie jest natomiast oczywiste, dlaczego w baptysterium taką nieprawdę zaakceptowali rodzice chrzestni Moniki.

Nie wiemy, co o położeniu Żeromskiego i Anny Zawadzkiej wiedziała Kraheńska, która zetknęła się z nimi dopiero w roku 1913 we Florencji. Nawet jednak gdyby ich sytuację знаła dobrze, byłaby pewnie w stanie poświadczyć nieprawdę. Do instytucji małżeństwa szacunku chyba nie miała – formalnie od kilku lat była żoną Adama Dobrodzickiego, ale małżeństwo to, które kiedyś uratowało jej życie, teraz było dla niej już tylko uciążliwością. Falszywą informację o małżeństwie rodziców Moniki mógłby najpewniej poświadczyć także Włodzimierz Konieczny (1886–1916) – grafik, rzeźbiarz, poeta, znajomy Anny i Żeromskiego z czasów paryskich, wielbiciel Jonki twórczości, w lipcu 1913 mieszkający we Florencji. Wydaje się, iż jego sympatia do Anny i Moniki oraz podziw dla autora *Popiołów* mogłyby go skłonić do przymknięcia oka na prawdę. Istnieje jednak świadectwo, które prezentowaną tutaj argumentację stawia pod znakiem zapytania.

M. Żeromska we *Wspomnieniach i podróżach* (Warszawa 1995, s. 348) opowiedziała o tym, jak po wielu, wielu latach od swojego chrztu znalazła się we Florencji, wstąpiła do baptysterium i na podstawie przekazów rodzinnych zrekonstruowała sobie w wyobraźni tamten chrzest. Napisała: „Staram się wyobrazić sobie tę scenę. Mama, ojciec, babcia, babka Filipowiczowa, czyli matka chrzestna, i Tytus Filipowicz, zastępujący Włodzia Koniecznego, który nie mógł przyjechać, bo był chory. Isolina-mamka i Arduina-kucharka, ale czy ciotka Aniela była wtedy? Pewnie tak [...]”.

Znane dotąd fakty każą powątpiewać, że Koniecznego w roli ojca chrzestnego zastąpił Filipowicz, ponieważ, jak wiemy z listów, które Żeromski pisał w tym czasie do żony, Filipowicz chorował wtedy na tyfus i znajdował się na oddziale zakaźnym szpitala we Florencji, opiekę zaś nad nim sprawował także Konieczny. I jest inny jeszcze powód do kwestionowania prawdziwości relacji Moniki Żeromskiej: czy było możliwe, by ktoś inny trzymał dziecko do chrztu, a ktoś inny zapisany został w metryce jako ojciec chrzestny?

Nie ma też żadnej pewności, że uczestniczył w tym chrzcie Żeromski.

Jak było powiedziane wcześniej, wkrótce po powrocie z Florencji do Zakopanego w połowie grudnia 1913, zaraz po świętach Bożego Narodzenia i Nowym Roku, podjął on staranie o oficjalne, formalno-prawne, uznanie Moniki za swoje dziecko pozamałżeńskie. Prowadzenie tej sprawy powierzył wybitnemu warszawskiemu prawnikowi, a przy tym krytykowi literackiemu, Wacławowi Makowskiemu (1880–1942). Sprawa nie była prosta, albowiem w metryce urodzin (w obu metrykach!) Monika zapisana została jako córka małżonków Żeromskich – więc jakże w takiej sytuacji można było uznać ją za dziecko pozamałżeńskie? Makowski proponował, by Anna przyjechała z Moniką do Warszawy, ta nie wyrażała zgody. Makowski listownie wyjaśniał Żeromskiemu, iż konieczne jest wprowadzenie do metryki zmian, usunięcia z niej owych „małżonków”. Radził mu, aby zwrócił się o to do adwokatów florenckich. W liście z 16 II 1914 napisał do Żeromskiego: „Wobec tego, że o ile mi wiadomo, akt sporządzono bez osobistego udziału Szanownego Pana, myślę, że i to nie powinno nastęrczać wielkich trudności”; „o ile mi wiadomo” – to znaczy, że Makowski powziął tę wiadomość czy też takie przypuszczenie nie od Żeromskiego, że taką wiedzę mieli i jacyś inni ludzie...

Wydaje się, iż twierdzenie to nie jest ani niedorzeczne, ani bezpodstawne, jednak przyjęcie takiej hipotezy pociąga za sobą konieczność przemyślenia na nowo historii półtorarocznego „dwużeństwa” Żeromskiego w latach 1913–1914. Najwidoczniej Anna już w kwietniu czy maju 1913 straciła wiarę, iż Żeromski ją poślubi. Przecież dołączył do niej we Florencji dopiero pod koniec kwietnia, ukrywał przed żoną i synem prawdziwy powód zamieszkania we Włoszech, parę razy w tygodniu pisywał do nich listy, w kilka tygodni po narodzinach Moniki zamierzał na półtora miesiąca wyjechać do Francji, by ten czas spędzić z Oktawią i Adasiem... Mając takie doświadczenia, stworzyła fakty dokonane i zdecydowała się ochrzcić córkę bez jego zgody czy nawet wiedzy... Dlatego w drugiej z metryk jako miejsce urodzenia Moniki pojawiła się Warszawa. Taki zapis usprawiedliwia nieobecność ojca przy chrzcie. Nie uczestniczył w nim, bo był daleko od Florencji, został w Warszawie.

<sup>10</sup> Arduina – młoda Włoszka z podflorenckiej wsi, zatrudniona przez panie Zawadzkie jako kucharka. Będzie mowa o niej w następnych listach.

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Florencja.] 7.1.[1]914

Szanowny Panie Stefanie

Martwiłyśmy się obie chorobą Pana i wyczekiwałyśmy listu z największym niepokojem. Dzięki Bogu, że teraz lepiej. Szkoda jednak, że Pan nie we Florencji; pogoda, Monisia wychodzi co dzień, a w Zakopanem mróz i mieszkanie nieprzygotowane, jeżeli przez ściany śnieg sypie. Niechże Pan teraz szanuje zdrowie jak skarb największy dla swoich dzieci i dla kraju naszego. Proszę nie robić kursów dalekich, jak na pocztę w niepogodę; listy i tak listonosz przyniesie, a po influenzy<sup>1</sup> trzeba się bardzo, bardzo oszczędzać i pielegnować. Znów podobno kartki giną, a Hania pisze co dzień; zdaje mi się, że moja i Hani zginęły dlatego, że były b[ardzo] ładne akwarelki i podobały się komuś na pocztę.

Monisia zdrowa, chwala Bogu, i miłsza jeszcze niż przed miesiącem, oprócz „tata”, czasem powie „papa”, „dada”, „baba”, a nie może powiedzieć „mama”, choć ją uczę tego wyrazu; włoski jej rosną, ale jasne, żołądek ma teraz lepszy, bo co dzień dostaje jakiegoś soku; wczoraj wypila 3 łyżeczki soku z pomarańczy, to jej dobrze robi; do mleka straciła gust, woli kaszkę *semolino*<sup>2</sup>; ona teraz nie lubi nic słodkiego.

Wczorajsze święto nazywa się tu Befana<sup>3</sup>; każde dziecko dostaje prezent, szczególnie od domowych. Co się działo na mieście, to kto nie widział, wyobrazić sobie nie może. Tłok, a we wszystkich sklepach zabawki, tj. w takich, które przez cały rok zabawek nie sprzedają, tylko na ten jeden dzień. Dla Monisi kupiłyśmy paltocik włóczkowy czerwony, w którym jej ślicznie, pończochy, rękawiczki i zabawkę. Isolina<sup>4</sup> także jej przyniosła śliczną zabawkę, która dzwoni i świszcze; ona teraz umie się lepiej bawić, ale zawsze bierze do ust i trudno jej coś wybrać.

Mój kaszel powiększył się i jestem w kuracji na nowo. Znów wstrzykiwania, ja chodzę do doktora, aby mi taniej wypadło; nie wiem, jak on policzy, ale mu powiedziałam, że jego wizyty są dla mnie z[a] drogie. Przypuszczam, że to będzie połowa ceny.

Haniusia nasza dobrze się czuje, ale tęskni. Nikogo nie widzujemy, wczoraj tylko przyszła Zamboni<sup>5</sup>, Krah[elska] raz była, i to pisałam już; Filipow[icz] przyszedł na drugi dzień N[owego] R[oku] powinszować. Kart<sup>6</sup> odebrałyśmy dużo.

Serdeczne pozdrowienia zasylałam z prośbą, aby się nie zaziębić

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 11. Dwukartkowy arkusik szarzielonego papieru listowego 22,0 × 15,0 cm; tekst na s. 1-4 .

<sup>1</sup> Influenza – ówczesna nazwa grypy.

<sup>2</sup> Kaszka *semolino* – drobna kasza uzyskiwana z twardej pszenicy durum.

<sup>3</sup> Święto Befany – włoski zwyczaj, odpowiednik naszego Świętego Mikołaja. W nocy z 5 na 6 stycznia wiedźma Befana rozdaje dzieciom prezenty.

<sup>4</sup> W tomie *Przypomnienia, pamiątki, powroty* (s. 131) M. Żeromska napisała o Isolinie z roku 1913: „Od mamy wiem, że nazywała się z domu Banchelli, potem wyszła za mąż za pana Banchiera”, że miała nieślubne dziecko, które „chowało się gdzieś na wsi, a ona zeszyła z gór do miasta, szukając pracy, i została moją mamką. [...] Nie umiała wtedy czytać ani pisać, była o dwa lata

młodsza od mamy, która nie mogła mnie karmić po jakiejś anginie. Była miła, pogodna i czysta, babcia i ojciec zgodzili ją prędko, a ona przyprowadziła ze sobą koleżankę Arduinę z tej samej wsi, świetnie gotującą. Została z nami na cały czas naszego pobytu we Włoszech”. Nie wszystko w tej relacji jest prawdziwe. Isolina na pewno nie była analfabeta, już bowiem w sierpniu 1913 pisała do Żeromskiego, przebywającego we Francji, kartki z wiadomościami o małej Monice.

<sup>5</sup> Właścicielem pensjonatu przy Piazza d'Azeglio 3 był (nieznany z imienia) pan Zamboni (podobno wcześniej cukiernik w Warszawie). Pani Zamboni należała z pewnością do jego rodziny. Być może, panie Zawadzkie odwiedziła jego żona.

<sup>6</sup> Mowa o kartach z życzeniami świątecznymi i noworocznymi.

## 11

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

Florencja, 17.1.[1]914 r.

Szanowny Panie Stefanie

Jakże zmartwiłyśmy się, że takie straszne mrozy w Zakopanem. Prosimy nie wychodzić wcale, bo po influenzy organizm jest bardzo wrażliwy, najmniejsze zaziębienie grozi niebezpieczeństwem. Trzeba się bardzo oszczędzać; szkoda, że Pan wyjeżdżał z Florencji, aby trafić tam na taką okropną zimę. Hania żałuje, że Pana puściła do Zakopanego.

U nas wszystko po dawnemu. Monisia ma twardy żołądek, dziś nawet brała olejek z *mandorle dolce*<sup>1</sup>, ale że jest wesoła i różowa, więc jakoś na to nie uważamy, co dzień mówię o tym z doktorem, ale i on, widać, środka nie ma na to oprócz soku z owoców; lekarstwa źle działają na taki żołądek w przyszłości.

Co dzień rano, kiedy się Hania obudzi, to jej Monisia wręcza list od swojego Tatusia, czasem nie chce oddać i zwykle jeden rożek jest mokry i zgnieciony. Ona teraz wielka mądrała; chce, żeby ją ciągle nosić na rękach, a że jest ciężka, więc ją dla odpoczynku kładziemy na ziemi na kołdrze watowanej, wtedy, jak która z nas przechodzi, to ona czepia się, łapie za suknię, aby ją podnieść i nosić; bardzo jest przy tym śmieszna. Taka to moja wnusia kochana. Isolina przychodzi co dzień, bo już niewiele roboty w futrzarni<sup>2</sup>; jesteśmy zadowolone, bo jak wychodzimy, to lepiej, jak są dwie<sup>3</sup> do pilnowania Monisi.

Dzień tak nam przechodzi: o 10 wstajemy, ubieramy się, bawimy dziecko, Arduina idzie do miasta, sprząta i gotuje, o 1 ½ jemy obiad, potem ja idę do doktora, a w godzinę po mnie Hania wychodzi i spotykamy się albo w składzie nut, gdzie abonuję, albo u Vieusseuxa<sup>4</sup>. Robimy razem wtedy jakieś gospodarskie sprawunki, których Arduina nie umie wybierać, jako to: masło, ser, wędliny, często coś potrzeba z apteki itd.; na odpoczynek zachodzimy do kawiarni na gazety i *granito*<sup>5</sup>, czasem zamiast *café* jest *cinema*, ostatni raz był dramat i tango, taniec głupi i smutny. Powracamy do domu; najmiłsza zabawa z Monisią; jak jej zagrać na fortepianie oberka, skacze jak piłka, śmieje się w głos i wydaje jakiś okrzyk z mazurska, a wszystko wesoło, a jak grać coś poważnego, to i ona robi buzię poważną i siedzi spokojnie, takie ma już poczucie rytmu.

Jak się ma Adas? To wielka prawda, że on nie może być sportmanem.

Serdeczne pozdrowienia zasylam i proszę myśleć o powrocie

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 12. Dwukartkowy arkusik szarzielonego papieru listowego 22,0 × 15,0 cm; tekst na s. 1–4.

- <sup>1</sup> Olejek *mandorle dolce* – olejek ze słodkich migdałów; środek przeczyszczający.
- <sup>2</sup> O pracy Isoliny w jakiejś firmie czy pracowni futrzarskiej nie mamy żadnych wiadomości.
- <sup>3</sup> Dwie niańki – tj. Arduina i Isolina.
- <sup>4</sup> Od 1819 roku istniała we Florencji, założona przez Francuza G. P. Vieusseuxa, wypożyczalnia i czytelnia udostępniająca odpłatnie książki i czasopisma. Od listopada 1913 na liście zarejestrowanych czytelników znajdowała się i „Anna Żeromska”.
- <sup>5</sup> *Granito* (wł., właśc. *granita*) – orzeźwiający mrożony napój owocowy.

12

Maria Zawadzka do Żeromskiego

Florencja, 24 I [1914]

Szanowny Panie Stefanie

Dziękuję za list i zarazem proszę, aby Pan był spokojnym o Monisję, bo ona, chwala Bogu, zdrowa. Isolina od 4 dni nie przychodzi; widać ma jakąś robotę, więc dlatego nie ma sprawozdania od niej o Monisji<sup>1</sup>; pewno przyjedzie jutro, bo to niedziela.

Jak to źle, że Pan znów zaziębiony, no ale mam nadzieję, że w klimacie zakopiańskim to nie może trwać długo. Proszę napisać szczegółowo o sobie, jaki apetyt, czy jedzenie dobre, kogo Pan widuje najczęściej? Jak wygląda teraz Adaś i czy już chodzi do swojej szkoły? Hania, zdaje mi się, trochę zdenerwowana, bardzo żałuje, że Wandzia<sup>2</sup> nie przyjechała dotąd.

Monisia ważyła się, ale to pewno Hania już pisała, że aptekarz opowiadał wtedy o swoim dziecku, które teraz ma już 3 lata, ale które, dopóki nie chodziło o własnej sile, bez pomocy klisteru<sup>3</sup> nie miało nigdy żołądka, że klistera nie szkodzi nigdy, a dziecku oszczędza wiele pracy i cierpienia. Jak mówił, że trzeba tylko wystrzegać się wszelkich lekarstw i olejków. Jak jego dziecko zaczęło chodzić, jest jak najzdrowsze i trawi doskonale. Wielka racja, posłuchałyśmy jego rady, nie dajemy naszej nic oprócz tej mechanicznej pomocy.

We Florencji pogoda i słońce, ale zimno, Monisia jednak wychodzi prawie co dzień; jeśli wiatr, to w wózku, bo ją można okryć ciepłej. Daleko lepiej trawi i śpi, jak się przespaceruje. We czwartek byli u nas na obiedzie Filipowicz i Krahelska, ona śliczny bukiet przyniosła Hani i była daleko przyjemniejsza niż zwykle. Isolina [?]<sup>4</sup> dostała list z Castiglioncello<sup>5</sup> od swojego Baptista<sup>6</sup>; opisuje on, jak straszne tam było trzęsienie ziemi; ludność cała obozuje w barakach, nawet Danieli<sup>7</sup> wynieśli się ze swojego *castello*<sup>8</sup> do baraku, przy tym zimno i śnieg, w Livorno toż samo, zresztą pewno czytał Pan już o tym w gazetach. Biedni ludzie; on pisze, że 40 dni już tam mieszkają, nie rozumiem tylko, dlaczego nie wyjadą. Nasi współlokatorzy z Kaukazu<sup>9</sup> od Zamboniego także tam są.

Dziś podobno ciepło i bez wiatru, zaraz po obiedzie Hania z Monisją idą na dłuższy spacer, a ja do swojego doktora; już mi się to nudzi te chodzenie.

Zasylałam pozdrowienia serdeczne i prosimy o listy jak dawniej

Maria Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 13. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 26,0 × 15,5 cm; tekst na s. 1–4.

- <sup>1</sup> Podobnie jak wcześniej, kiedy w lipcu i sierpniu 1913 Żeromski przebywał z żoną oraz synem w Le Touquet-Paris-Plage we Francji, tak i teraz, do Zakopanego, Isolina wysyłała mu – na kartkach pocztowych – informacje o zdrowiu Moniki.
- <sup>2</sup> Zapewne chodzi o Wandę Wojewódzką (zob. list 1, przypis 3) – kuzynkę (cioteczna przyrodnią siostrę) Anny. W okresach, kiedy Żeromski opuszczał Florencję, niekiedy przyjeżdżały do pań Zawadzkich w odwiedzinach ich krewne.
- <sup>3</sup> *Clistera* (wł.) – lewatywa.
- <sup>4</sup> Odczytanie imienia niepewne. Przerabiana pierwsza litera, a może wpisane na siebie dwie pierwsze litery imienia tworzą taką płataninę linii, iż jest ona nie do odszyfrowania, dalej wyraźnie „olina”. Na pewno nie może to być imię „Arduina”, może być tylko „Isolina”.
- <sup>5</sup> Castiglioncello – miejscowość (dziś kurort) nad Morzem Liguryjskim, w pobliżu Livorno, około 100 km na zachód od Florencji. Żeromski spędził tam – z Anną, Moniką, Marią Zawadzką, a zapewne też z Isolina i Arduiną, wrzesień 1913.
- <sup>6</sup> Nie udało się ustalić, kim był ów Baptisto i co go łączyło z Isolina. Włoskie encyklopedie i włoski Internet nie rejestrują żadnego trzęsienia ziemi w tym czasie i w tym miejscu. Wygląda na to, że Baptisto przesadzał w przedstawianiu „straszliwych” nieszczęść w Castiglioncello. Być może, wystąpiły tam lokalne wstrząsy, które ludzi wystraszyły, nie wyrządziły natomiast ogromnych szkód. Za domysłem takim przemawia i fakt, iż przebywający w Castiglioncello znajomi Żeromskiego i Anny nie powrócili pośpiesznie do Florencji.
- <sup>7</sup> W autografie: „Danielli”. Mowa tutaj o należącej do hrabiego Gualtiera Daneliego rezydencji nazywanej Castello Pasquini, jednej z atrakcji Castiglioncello.
- <sup>8</sup> *Castello* (wł.) – zamek; tutaj mowa raczej o pałacu.
- <sup>9</sup> To zapewne o tych „współlokatorach z Kaukazu”, jeszcze 5 V 1913, pisał S. Ż e r o m s k i w liście do syna: „jest tu jeden staruszek z Kaukazu, który nie cierpi Moskali, strasznie jest bogaty i ciągle tu coś buduje – wille, pałace, a koniec końców jada niedrogie obiady u pana Zamboniego. Ten staruszek mówi po rosyjsku, ale nie chce mówić z nikim. Do mnie się zwrócił jednego dnia z zapytaniem, co mu radzę zrobić z szablą Zygmunta III, którą ma przechowaną w zbiorach broni na Kaukazie, i z pamiątkami po Sobieskim. Poradziłem, żeby oddał do muzeum w Krakowie, bo o Rapperswilu nie słyszał, a w Krakowie był raz i bardzo mu się tam podobało. Obiecał, że daruje, ale czy to prawda, to się dopiero okaże” (w: *Pisma zebrane*, t. 38 (2008), s. 42).

### Maria Zawadzka do Żeromskiego

[Florencja,] sobota 31.1.[1]914

Szanowny Panie Stefanie

Cieszymy się obie, że Sz[anowny] Pan obiecuje już wracać, bo i tak już długo trwa pobyt w Zakopanem, i przeciągnie się pewno wyżej dwóch miesięcy. No, ależ Pan tam pracuje szalenie, żeby to choć nie odbiło się na nerwach i taka wyczerpująca praca, a szczególnie to długie siedzenie i niespanie w nocy. Nam aż wstyd tutaj, że nic nie robimy, choć to nieprawda: jesteśmy ciągle zajęte Monisią, trzeba ją nosić na rękach i bawić. Hania co dzień idzie z nią na spacer i Arduina także; jadą tramwajem na Lungarno<sup>1</sup>, bo tam jest najwięcej słońca, i spacerują, potem usadza się Arduinę z dzieckiem w tramwaju i Hania spotyka się gdziekolwiek ze mną, wracając od doktora. Monisia potrzebuje teraz, aby ciągle się nią zajmowano, inaczej gniewa się bardzo. Cieszymy się, że ona ma ząbek.



Co do kompresów, to będziemy je aplikowali od dzisiaj. Naprawdę, że strach jest kłaść ją; ona żywa bardzo, a najwięcej dokazuje, kiedy idzie spać, kiedy powłok i flanele się zdejmą. W łóżeczku zaraz przewraca się na brzuszki i tak zasypia. Dlatego to Hania taka była przeciwna kompresom, w każdym razie woda będzie na wół z kolońską wodą zmieszana.

Mamy teraz dla niej łóżeczko, a raczej kołyskę zawieszoną między dwoma białymi drążkami; wygodna, biała, czysta i niska, choć ścianki jej wysokie. W swoim wózek stawała na nóżki, uczepiwszy się brzegów; nawet kiedy postawiło się budkę, to stawała na poduszce. Jaka ona zręczna, to naprawdę dziw; wózek się chwieje, ona stoi. Raz myślałam, że śpi, a tu słyhać, że coś drapie po skórze wysoko, wewnątrz; patrzmy, a tu nasza Monisia stoi sobie i pazurkami drapie skórę, a jaka przy tym kontenta...

Hania lepiej wygląda teraz, pije co dzień rano pół szklanki wody kissingen<sup>2</sup>; doskonale to jej robi.

Pieniędzy jeszcze nie odebrałyśmy z poczty, tylko kwit, dziś tam idziemy o czwartej.

Zdaje mi się, że Wandzia już nie przyjedzie, bo jest chora, choć pisze stamtąd, że to odłożona podróż<sup>3</sup>. Żałujemy bardzo. Pogoda wspaniała, słońce, ale zimno; ciepło trzeba się ubierać.

Zasłałam serdeczne pozdrowienia, a od Hani i Monisi ucałowania

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 14. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 26,0 × 15,5 cm; tekst na s. 1–4.

<sup>1</sup> Lungarno (w autografie: „Lung-Arno”) – długa, ciągnąca się przez całą Florencję ulica wzdłuż lewego brzegu rzeki Arno.

<sup>2</sup> Woda mineralna pochodząca z uzdrowiska Bad Kissingen w Bawarii.

<sup>3</sup> Zob. list 12, przypis 2.

Florencja, 8.2.[1]914

Szanowny i drogi P[anie] Stefanie

Bardzo chcielibyśmy obie, żeby Pan jak najszybciej przyjechał. Ale Hania obawia się to pisać, bo i tak Pan przemęcza się pracą nad siły. Hania stęskniona wybiera się do Wenecji na spotkanie, zamówiła już Isolinę na czas swej nieobecności. Prawda, że już niedługo będziemy czekały<sup>1</sup> Odstąpiła także od swego zamiaru, aby pojechać do Warszawy, trzeba jakoś inaczej urządzić legalizację, ale o tym pomówmy po powrocie Państwa; Hania sama żenowała się w tej sprawie iść do konsulatu tutejszego; lepiej poczekać i iść razem<sup>2</sup>.

Monisia od czasu, kiedy żywi się inaczej, to jest je mniej mleka, a więcej fari-naty, zdrowsza daleko na żołądeczek; teraz bez klistry się obchodzi. Doktor, którego widuję codziennie i z którym ciągle o dziecku radzimy<sup>3</sup>, powiedział, że do

klastery, jeśli potrzebna, dodawać do wody 2 łyżeczki gliceryny, no, na teraz niepotrzebne to wszystko.

Wie Pan, ona już posuwa się na czworakach; wczoraj łąziło to sobie po koldrze w pokoju Pana, wtem ktoś zadzwonił, ja poszłam otworzyć i zanim zdążyłam to zrobić, to Monisia przeszła całą koldrę i wyścibiła główkę ciekawie za drzwi, żeby zobaczyć, kto przyszedł; ona strasznie zajęta wszelkim ruchem domowym. Ja myślę, że ona musi mieć swobodę na podłodze, bez tego się nie obejdzie; wielka szkoda, że tu podłoga nie z drzewa, wstrętne są te kamienne. Łóżko dla niej za mało, gdyby je nawet krzesłami obstawić, to je poodsuwa w moment, bo jest mocna, i o wręby może się uderzyć.

Od wczoraj ma krzeselko z zasuwką; podoba jej się, ale długo na nim siedzieć nie może, bo musi się trzymać prosto i to by ją męczyło; tak przez pół obiadu najwyżej.

Byli u nas doktor z żoną; ona śliczna jest i miła, on bardzo zakochany i dumny z takiej żony<sup>4</sup>, nazwał Monisię *une fière enfant, éveillée et très forte*<sup>5</sup> – i że nigdy nie widział ośmiomiesięcznego dziecka tak rozwiniętego.

Nareszcie po długich i ciężkich usiłowaniach Reghini oddał rękopism<sup>6</sup>. Coś mi się widzi, że futuryści nie widzieli na oczy tego egzemplarza. Reghini to idiota zupełnie, wysiaduje w kawiarni całe dni, parę razy umyślnie zachodziłyśmy upomnieć się o oddanie, to zawsze miał minę, jak gdyby z ciężkiego snu się obudził, i na razie nic sobie nie przypominał, potem się łąpał za głowę i mówił, że przyniesie jutro. Ostatecznie Isolina nie chciała wyjść, dopóki nie odda – i oddał.

Do zobaczenia najprędzej<sup>7</sup>

M. Zawadzka

[Dopisek u góry s. 1:] Proszę być dobrej myśli, nie martwić się niczym.

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 15. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 26,0 × 15,5 cm; tekst na s. 1–4.

<sup>1</sup> Żeromski wyjechał z Florencji do Zakopanego 14 XII 1913, by święta Bożego Narodzenia spędzić z żoną i synem, ale także po to, by wyjawić żonie, że ma córkę i że zamierza ją oficjalnie uznać za swoje dziecko pozamałżeńskie, co da Monice pewne prawa, a jemu również da prawo do opiekiowania się nią. Nie wiemy, rzecz jasna, jaką wersję swego związku z Anną Zawadzką opowiedział żonie, nie wiemy, jak obie jego partnerki przyjęły tę nową dla siebie sytuację, w jakiej je postawił. Nie ulega jednak wątpliwości, że ją zaakceptowały. Zapewne w listach do Anny z początków lutego, które się nie zachowały, pisarz zapowiadał rychły powrót do Florencji, dlatego matka Moniki planowała, że wyjedzie do Wenecji na spotkanie z nim.

<sup>2</sup> Przeprowadzenie legalizacji Żeromski powierzył wybitnemu prawnikowi, Wacławowi Makowskiemu (1880–1942), który był także krytykiem literackim, autorem kilku artykułów o jego utworach. Wśród znajdujących się w Bibliotece Narodowej (rkps akc. 17218, t. 23) jego listów do Żeromskiego zachowały się trzy, które dotyczą tej sprawy. Wprawdzie listy Żeromskiego do Makowskiego przepadły w zawierusze dziejów, ale te trzy odpowiedzi na nie pozwalają poznać przebieg i finał starań legalizacyjnych.

W pierwszym z nich, datowanym w Warszawie 28 I 1914, W. Makowiecki napisał: „Szanowny Panie! Proszę uprzejmie o zawiadomienie mnie, czy dziecko z Matką nie będzie wypadkiem w Warszawie; w takim razie załatwienie potrzebnych formalności byłoby niesłychanie prostsze i łatwiejsze. W przeciwnym razie zaszłaby potrzeba legalizowania dokumentów przez konsulat rosyjski we Florencji i w ogóle wynikałyby rozmaite komplikacje dość trudne do przewyżyczenia, tak że nawet gdyby przyjazd nie miał nastąpić w najbliższym czasie, ale nieco później, radziłbym poczekać parę miesięcy lub nawet dłużej, a za to lepiej i dokładniej dokonać następnie legalizacji”. Żeromski

- niewątpliwie przekazał Annie te sugestie adwokata. Maria Zawadzka informuje tutaj o stosunku Anny do owych sugestii.
- <sup>3</sup> Z pewnością lekarz, u którego kurowała się Maria Zawadzka.
- <sup>4</sup> Chyba mowa o tym samym lekarzu – teraz będącym u pań Zawadzkich z żoną.  
„*Une fière enfant...*” (fr.) – duże dziecko, żwawe i bardzo silne.
- <sup>6</sup> W listopadzie 1913 Żeromski energicznie zabiegał o to, by niektóre jego utwory (w dobrych przekładach) publikowane były we Francji i Włoszech, m.in. starał się o druk – w wydawanym we Florencji piśmie włoskich futurystów „*Lacerba*” – fragmentów *Róży* w tłumaczeniu Janiny Gromskiej. O tych zabiegach informował żonę w listach z 24 XI 1913 (w: *Pisma zebrane*, t. 38, s. 175): „O przekłady francuskie i włoskie pisuję co dzień listy [...]. Teraz ta Gromska tłumaczy więzienny ustęp *Róży*. Chcę to wydrukować w piśmie »*Lacerba*«; z 29 XI 1913 (w: *iw.*, s. 184): „We wtorek będę miał przekład ustępu z *Róży*”; oraz z 3 XII 1913 (w: *iw.*, s. 189): „Poznałem tutaj futurystów włoskich – Tavolato, Palazzeschi, Papini. Wszyscy uskarżają się, że nie ma przekładów z polskiego oprócz *Quo vadis?* Wszyscy też myślą, że po polsku pisze tylko Sienkiewicz”.  
Być może, w przekazaniu redakcji „*Lacerby*” rękopisu z przekładem fragmentu *Róży* miał pośredniczyć znajomy pań Zawadzkich (a może i Żeromskiego) Arturo Reghini (1878–1946), włoski filozof i matematyk, w młodości zainteresowany futuryzmem, lecz w roli pośrednika spisujący się, jak widać, nie najlepiej.
- <sup>7</sup> Przyjazd Żeromskiego do Florencji odwłókł się jeszcze prawie o miesiąc, a jedną z przyczyn tej zwłoki były kłopoty z legalizacją Moniki.

## 15

## Żeromski do Anny Zawadzkiej

[Zakopane, ok. 15.02.1914]

Najdroższa, Najukochańsza Haniuszku

Nie miałem dzisiaj listu. Czy się opóźnił, jak to często bywa? Dziś cały prawie dzień miałem zajęty pewnym sądem honorowym, do którego mnie zmuszono na sędziego<sup>1</sup>. Tyle czasu zajęło to głupie świństwo, że nie miałem czasu napisać listu do Ciebie. Piszę to na poczcie, zanim zabiorę listy. Całuję Twe ręce i nogi w podzięcie za fotografię, którymi się upajam<sup>2</sup>. Czy ta Anita na odwrotnej stronie nie jest troszkę do Ciebie podobna? Czy to stary Ribera, czy jaki nowy?<sup>3</sup> Monisię ukochaną ściskam, a dużej Haniusi padam do nóg i całuję te nóżki najdroższe. Mamie tylko ręce całuję, ale ją kocham.

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 1. Kartonik 14,0 × 8,6 cm z czarno-białą reprodukcją portretu młodej kobiety trzymającej w lewej ręce wachlarz; pod spodem podpis: „2003 Salon 1913 / P. Ribera. Anita / No-N Paris”. Na odwrotnej, czystej stronie list Żeromskiego oraz informacja o wydawcy reprodukcji: „A. Noyer, Editeur, Paris”. Kartka wysłana została w kopercie, koperty tej brak. List niedatowany, data ustala się na podstawie informacji o posiedzeniu sądu honorowego.

<sup>1</sup> Sąd honorowy, który działał pod przewodnictwem Stanisława Wyrzykowskiego, a w którym sędziami honorowymi byli Żeromski, dr Edmund Brzeziński, Stanisław Krynicki i Mariusz Zaruski, powołany został dla rozstrzygnięcia konfliktu między – z jednej strony – ludźmi z najbliższego otoczenia Józefa Piłsudskiego (m.in. Walerym Ślawkiem, Michałem Sokolnickim, Leonem Wasilewskim) a Henrykiem Minkiewiczem, komendantem Związku Strzeleckiego na Zakopane i Podhale, usuniętym z władz Związku za niesubordynację. W styczniu 1914 do Piłsudskiego i jego współpracowników anonimowo rozsyłane były pisane na maszynie, a więc zapewne jedynie w kilkunastu egzemplarzach, „Wiadomości Ideowe”, wypełnione głównie zarzutami pod adresem Piłsudskiego i Komendy Głównej Związku. Walery Ślawek i Michał Sokolnicki nie ukrywali podejrzeń, iż wydaw-

cą pisemka i autorem anonimowych paszkwili był Minkiewicz. Doprowadziło to do konfliktu, który miał być rozstrzygnięty przez sąd honorowy. Sąd ten powołany został 15 II, odbył cztery posiedzenia i zakończył działalność 25 II wyrokiem, opublikowanym w krakowskim „Naprzodzie” (1914, nr 5, z 8 III). Sąd uznał, iż „p. Henryk Minkiewicz nie jest autorem ani współwinnym w rozsyłaniu anonimowych napaści”, stwierdzając zarazem, iż „pp. Michał Sokolnicki i Walery Sławek, powodując rozpatrzenie sprawy przez sąd honorowy, usprawiedliwieni są wymaganiami wynikającymi z ich obowiązków”. Za informacje umożliwiające napisanie tego przypisu dziękuję panu Lesławowi Dallovi z Zakopanego.

- <sup>2</sup> Zapewne chodzi o upajanie się fotografiami z reprodukcjami obrazów. Na odwrocie jednej z nich Żeromski napisał ten liścik do Anny.
- <sup>3</sup> Sens owego pytania jest taki: czy portret Anity namalował „stary” Ribera, tj. tworzący w w. XVII, szeroko znany Jusepe José Ribera, czy jakiś inny, współczesny Ribera? Autorem portretu na odwrocie kartki pocztowej był Pierre Ribera, Hiszpan urodzony w Madrycie w roku 1867, potem naturalizowany Francuz, tworzący we Francji i tam zmarły w 1949 roku. Za informacje te dziękuję pani Joannie Kaczmarczyk i panu Jarosławowi Dobrołowiczowi z Muzeum Narodowego w Kielcach.

## 16

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

Florencja, 18.2.[1]914

Szanowny Panie Stefanie

Chwała Bogu, dość dobrze się trzymamy. Hanię wprawdzie głowa bolała wczoraj, ale dziś zdrowa po Hunjadzie<sup>1</sup>. Monisia nasza kochana także zdrowa i wesoła; jak jesteśmy za domem, to tęsknimy za nią i staramy się wracać co prędzej.

Hania opowiedziała mi zamiary na dalszą z nią podróż. Co powie na to Monisia? Warto ją przedtem zobaczyć. Zresztą po takim zmęczeniu, jak jazda z Zakopanego do Florencji, niepodobna jechać dalej tak jednym ciągiem<sup>2</sup>. Co do mnie, to jadąc tutaj żałowałam bardzo, że nie zatrzymałyśmy się w Wenecji; ten kawałek do Padwy wydał mi się nie do zniesienia. No, ale ja mam 64 lata... W każdym razie uradziłyśmy z Hanią, aby teraz wrócić do domu i odpoczywać. Ja tylko tak piszę, ale zrobią Państwo, jak zechcą.

Jakaż przykra jest ta historia z zębami i długą, ale jak trzeba, to trzeba, aby tylko ból ustał i aby choć z tego powodu nie trzeba było dłużej zostawać w Zakopanem. Tego się obawiamy.

Jakże ja się ucieszyłam tym, co Pan napisał Hani w kartce otwartej: Mamie całuję ręce, ale ją kocham; o jakże mi to było przyjemnie...

Napisałabym dłużej, ale Monisia wrywa mi papier i pióro, więc tylko zasyłam pozdrowienia i do widzenia jak najprędzej

M. Zawadzka

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 16. Dwukartkowy arkusik szarozielonego papieru listowego 26,0 × 15,5 cm; tekst na s. 1–3.

<sup>1</sup> Chodzi o popularną wówczas w całej Europie węgierską wodę mineralną Hunyadi Janos.

<sup>2</sup> Przyuszczalnie w którymś z niezachowanych listów do Anny Żeromski planował wyjazd z nią, może do Warszawy, by załatwić legalizację Moniki. Zob. list 14, przypisy 1–2.

## Maria Zawadzka do Żeromskiego

Lido, 4.7.[1]914<sup>1</sup>

Szanowny Panie Stefanie

Miałymy przyjechać stanowczo do Wiednia 10 tego miesiąca<sup>2</sup>, ale Hania jeszcze parę dni dłużej chce zostać z powodu, że Mumi ospa się nie przyjęła i jutro mają szczeplić drugą. Hania bardzo się boi wyjeżdżać, dopóki się ta ospa nie przyjmie. Ja już wyjechałabym jak najprędzej. Żle nam bardzo bez Isoliny<sup>3</sup>, drugiej nie możemy znaleźć na kilka dni, jesteśmy bardzo skrepowane, a nawet zapracowane, szczególnie Hania, bo nosi małą na rękach i w nocy kilka razy potrzebuje do niej wstawać. Okropnie przykro mi, że nie jestem w możności zająć się dzieckiem, jak bym chciała, ale z powodu newralgii w boku i w żebrze nie mogę jej dźwignąć ani się schylić. Cała moja rola to ugotować jej jedzenie na maszynie albo dopilnować, jeśli się bawi spokojnie na podłodze. Monisia teraz chininy nie bierze, jest wesoła, ale próżniak nie chce chodzić na nóżkach, a umie i mogłaby doskonale; bywają tylko dnie, kiedy chodzi; częściej się suwa albo wydziera na ręce. Wybornie bawi się na plaży, przesypując piasek z ręki do ręki.

Bardzo nam ta zwłoka z wyjazdem nie na rękę, od wczoraj deszcz nawet pada; wczoraj była wielka burza, nawałnica i wichura, która drzewa połamała, więc dziś byliśmy z dzieckiem tylko parę godzin na bulwarze. Jakaż to przykra ta moja choroba, ten ból w żebrze; dzięki Bogu teraz mi trochę lepiej, ale jeszcze nie mogłabym wyjechać ani dziś, ani jutro, mam tylko nadzieję, że to przejdzie do 10 albo 12go. Kiedy chcę odkaslnąć, to mam wrażenie, że mi rana w boku się otwiera; najgorzej mi jest, jak leżę. W każdym razie, dużo jest lepiej teraz.

Zainteresowałyśmy się, ale szczególnie Hania, wystawieniem *Róży* w Zakopanem, jakie to tam osoby występują? Wyobrażam sobie, jakie Pan ma z tym urwanie głowy, okropnie jesteście ciekawe wszystkiego<sup>4</sup>.

Ja chcę zrobić jedną propozycję: oto czy Pan nie mógłby przyjechać do Wiednia po Hanię i Mumi, ja w takim razie mogłabym wrócić prosto do Warszawy, gdzie mam trochę własnych interesów i gdzie moja obecność jest potrzebna. Proszę mi napisać parę słów o tej mojej propozycji, abym się mogła stosownie urządzić<sup>5</sup>.

Oprócz 2 pań sąsiadek na tym samym kurytarzu nie znamy nikogo literalnie. Zjazd teraz i tłok prawdziwy na Lido, drogo strasznie, nasz 1 pokój kosztuje teraz 9 lirów. Prawdziwie przyjemnie było tylko w maju i do połowy czerwca. Wenecja jak zawsze cudna, ale nie widzimy jej niestety; tylko z daleka.

Zasyłam najserdeczniejsze pozdrowienia i życzenia, aby *Róża* uniosła publiczność, a szczególnie wzruszyła ją

Zawadzka

[Dopisek u góry s. 1:] Isolina i jej matka już napisały do nas. Arduina, jeszcze chora, jest na wsi.

Autograf: nr inw. MŻ koresp. 17. Dwukartkowy arkusik kremowego papieru listowego 26,8 × 20,7 cm, z nadrukiem nazwy pensjonatu na Lido: „VILLA OTELLO LIDO - VENEZIA TELEF. 40”; tekst na s. 1-4.

<sup>1</sup> List ten Maria Zawadzka pisze w Wenecji, a ściślej – na będącej jej częścią wysepce Lido. W po-

czątkach maja z Żeromskim, Anną i Moniką opuściła Florencję i zamieszkała tutaj. Pod koniec maja Żeromski wyjechał do Zakopanego, natomiast Anna z rodziną pozostała na Lido. Wcześniej, jeszcze przed ponownym wyjazdem z Zakopanego do Florencji (1 III 1914), Żeromski prowadził korespondencję z Wacławem Makowskim w sprawie legalizacji.

Około 18 II 1914 otrzymał w Zakopanem wysłany z Warszawy 16 II 1914 list. W. M a k o w s k i domagał się w nim nowego aktu urodzenia Moniki, w którym nie będzie „małżonków Żeromskich”. Napisał: „W obecnym jego stanie akt ten mógłby być uznany za fałszywy i wziąć go za podstawę do legalizacji dziecka nie można. Byłoby jeszcze wyjście następujące: jeżeli Pan będzie we Florencji, może Pan będzie mógł u tych samych władz miejscowych, tj. u urzędnika stanu cywilnego, który sporządzał metrykę, uzyskać poprawienie metryki przez usunięcie wyrazu »coniugi«. Jeżeliby urząd stanu cywilnego nie mógł lub nie chciał tego zrobić [...] – w razie odmowy trzeba byłoby porozumieć się z adwokatem we Florencji co do sposobu poprawienia metryki w tym punkcie w drodze prawnej. Wobec tego, że, o ile mi wiadomo, akt sporządzono bez osobistego udziału Szanownego Pana, myślę, że i to nie powinno nastreczać wielkich trudności. Następnie, kiedy już Pan uzyska nowy akt bez wyrazu »coniugi«, trzeba będzie poświadczyć legalność i znaczenie aktu w konsulacie rosyjskim we Florencji lub gdzie jest najbliższe we Włoszech. Tak samo trzeba poświadczyć w konsulacie akt chrztu dziecka”.

Żeromski zapewne niezwłocznie przekazał te informacje Annie, sam też przyjechał do Florencji niebawem, bo 7 III 1914. Przymuszalnie wówczas narodził się projekt innego rozwiązania owej płataniny – poprzez powtórne ochrzczenie Moniki, tym razem jako dziecka „panieńskiego”. Zwiadomiony o takim projekcie W. M a k o w s k i odpowiedział listem z 31 III 1914, w którym napisał m.in.: „Propozycja ochrzczenia dziecka w Austrii jest zupełnie dobra. Ksiądz żadnych dowodów policyjnych urodzenia dziecka żądać nie powinien, powinien zaś spisać akt na podstawie oświadczenia osoby dziecko przedstawiającej i dwóch świadków. Zdaje mi się, że według praw austriackich, tak samo jak i rosyjskich, metryka chrztu jest zupełnie wystarczającym aktem i nie wymaga żadnych uzupełnień cywilnych”.

- 2 Skonkretyzowany plan przewidywał, że Monika zostanie powtórnie ochrzczona po słowackiej (wówczas mówiło się „po węgierskiej”) stronie Tatr. W wysłanej do Żeromskiego w Zakopanem, datowanej w Wenecji 24 VI 1914, odkrytej karcie pocztowej A. Z a w a d z k a pytała: „jak się jedzie na tę Łomnicę; czy się nie zajężdza do Krakowa?” Plan zatem był zapewne taki, iż Anna z matką i Moniką same udadzą się z Wenecji do Wiednia, a tam będzie na nie czekał Żeromski, który wyruszy z nimi w stronę Tatrzańskiej Łomnicy. Więcej na temat projektowanego drugiego chrztu – i dlaczego do niego nie doszło – zob. A 120–129.
- 3 W związku z planowanym rychłym wyjazdem pań Zawadzkich do Wiednia Isolina wróciła do swojej rodziny.
- 4 Żeromski w tym czasie, w pierwszej połowie lipca, uczestniczył w przygotowywaniu w Zakopanem amatorskiej inscenizacji fragmentów *Róży*. Przedstawienie to, pierwotnie planowane na 18 VII, miało zainaugurować działalność Koła Dramatycznego przy Towarzystwie Tatrzańskim; Żeromski występował tutaj i jako autor, i jako reżyser. Ostatecznie przedstawienie doszło do skutku dnia 25 VII 1914, Żeromski nie widział go, ponieważ wcześniej wyjechał na spotkanie z Anną, Moniką i Marią Zawadzką.
- 5 Plan ten nie został zrealizowany. Maria Zawadzka pojechała z Anną i Moniką nie tylko do Wiednia, ale i dalej – w okolice Tatrzańskiej Łomnicy, gdzie wszyscy zostali zaskoczeni przez wybuch pierwszej wojny światowej. Do legalizacji Moniki ani wówczas, ani potem nie doszło. Anna, jej matka i Monika mieszkały w Zakopanem do jesieni 1918.

#### Abstract

### NEW LETTERS BY ŻEROMSKI AND TO ŻEROMSKI

Edited by

ZDZISŁAW JERZY ADAMCZYK Jan Kochanowski University, Kielce

ORCID: 0000-0001-6287-8853

10 years after the publication of six volumes of Żeromski's letters, there was found a small collection of his reciprocal letters to Maria Zawadzka, Anna Zawadzka's mother—many years his life partner. The

---

letters cover the time span from December 22<sup>nd</sup>, 1912, to July 4<sup>th</sup>, 1914, the most dramatic and also the least known period of Żeromski's life. Towards the end of the year 1912, Anna informed the writer that she was pregnant with his child, later she was sent with her mother to Florence where she spent a few last months before childbirth, and where at the end of May 1913 their daughter Monika was born. From April, for many months, Żeromski stayed with them, folding the real reason for his long visit back from his wife and son... The last in the collection are letters from the time when Żeromski decided not to marry Anna, thus did not file for divorce, but formally decided to father Monika as his illegitimate child.





HENRYK CITKO

## NIEZNANA PUBLICYSTYKA ZBIGNIEWA HERBERTA Z LAT 1948–1955 UZUPEŁNIENIA DO BIBLIOGRAFII\*

### Publicystyka prasowa

Po wydaniu skrupulatnie przygotowanego przez Pawła Kądziałę zbioru rozproszonych pism Zbigniewa Herberta – recenzji teatralnych, plastycznych i książkowych, felietonów, sylwetek zmarłych pisarzy i artystów – recenzenci nie kryli zaskoczenia i zadowolenia, spowodowanych wielością oraz różnorodnością tych tekstów<sup>1</sup>. Większość z nich Herbert tworzył jedynie zarobkowo, inne zaś, choćby tzw. charaktery *à la* Zofia Nałkowska, szkice i prozę poetycką, uważał za stylistyczne wprawki<sup>2</sup>. W tej grupie są też teksty, które traktował jako „bzdury” pisane „dla chleba”<sup>3</sup>. Nie zmienia to obrazu szerokiego wachlarza środków stylistycznych i poruszanych tematów, a ponadto wskazuje na obszary zainteresowania poety oraz – co może bardziej istotne dla badań nad jego biografią – na środowiska, w których funkcjonował, i na fakty, które opisywał.

Zbiór ten jest również świadectwem doli poety kroczącego własnymi ścieżkami i jednocześnie chcącego żyć z pióra, świadectwem „nieustannych kompromisów życia z sumieniem”<sup>4</sup>. Dotyczy to głównie wczesnych tekstów – z końca lat czterdziestych i początku lat pięćdziesiątych XX wieku. Herbert wyznawał wtedy swemu przyjacielowi: „Drukuję odpadki, dlatego nie podpisuję się pod nimi”<sup>5</sup>. Można zapytać – nie podpisywał się nazwiskiem czy w ogóle?

Kwerendy do opracowywanego kalendarium życia i twórczości Herberta pozwoliły na dotarcie do 48 tekstów z lat 1948–1955 nie uwzględnionych w *Węźle gordyjskim*

---

\* Niniejszy artykuł, pomyślany jako częściowe uzupełnienie do bibliografii P. Kądziałę (*Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna*. T. 1–2. Warszawa 2009), powstał w ramach stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

<sup>1</sup> Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac., noty P. Kądziałę. Warszawa 2001. Drugie, dwutomowe wydanie, uzupełnione o 16 tekstów, ukazało się w 2008 roku.

<sup>2</sup> Z. Herbert, list do J. Turowicza, z 13 XII 1950. W: Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja*. Z autografów odczytał, oprac., przypisy, posł. T. Fiałkowski. Kraków 2005, s. 15.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Z. Herbert, list do L. Elektorowicza, z 8 IV 1950. Bibl. Narodowa, Zakład Rękopisów (dalej: BN Rps), Akc. 17970.

skim oraz innych pismach rozproszonych 1948–1998. Wśród nich cztery podpisane są nazwiskiem, jeden zaś – znanym pseudonimem „Mikołaj”. Pozostałe teksty opatrzone są pseudonimami dotychczas w herbertologii nie notowanymi: „H.”, „Konrad”, „Zastępca”, wariantami pseudonimu „bert” oraz akronimem używanym w późniejszym okresie – „ZH” lub „zh”.

W Archiwum Zbigniewa Herberta, znajdującym się w posiadaniu Biblioteki Narodowej w Warszawie, zachowało się niewiele tekstów publicystycznych. Autor prawdopodobnie przekazywał rękopisy do redakcji, skąd te już do niego nie wracały. Trudno zatem ustalić, których „odpadków” nie sygnował w ogóle w „Dzienniku Bałtyckim” (o czym wzmiankował w wywiadzie z Januszem Maciejewskim<sup>6</sup>) czy w „Gazecie Toruńskiej” (o czym z kolei pisał w liście do Henryka Świącickiego<sup>7</sup>). Niewykluczone, że były nimi noty informacyjne o wydarzeniach kulturalnych w Gdańsku i w Toruniu. Zupełnie nie warto się trudzić odszukiwaniem śladów pióra Herberta w „Przeglądzie Kupieckim” – w którym pracował on w drugiej połowie 1948 r. i w pierwszej połowie 1949 r. – gdyż, jak twierdził w rozmowie z Maciejewskim, były to przede wszystkim teksty branżowe:

Cztery strony ilustracji, głównie cyfry, ceny – benedyktyńska praca. Co dwa tygodnie zmieniali ceny, żeby zbić z pantałyku kupców. Szło mi to nie najgorzej – chodziłem do drukarni. Zaprzyjaźniłem się z metrapamięcią i robiliśmy cuda<sup>8</sup>.

### Teksty podpisane nazwiskiem i pseudonimem „Mikołaj”

Dwa teksty z tej grupy ukazały się w „Biuletynie Literackim Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich”<sup>9</sup>. Z racji niewielkiej dostępności periodyk ten wymaga osobnego omówienia. Na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. autorzy z Trójmiasta pisywali recenzje, felietony, noty informacyjne głównie do „Dziennika Bałtyckiego”, publikowanego przez Spółdzielnię Wydawniczą „Czytelnik”, i do jego tygodniowego dodatku kulturalnego „Rejsy”. Oddział Gdański ZLP miał ambicje wydawania biuletynu wewnętrznego, o co zabiegał także – jako kierownik biura – Herbert. Zamierzenia te urzeczywistniły się we wrześniu 1950, a więc w czasie, gdy Herbert postanowił zakończyć pracę w biurze i przenieść się do Torunia.

<sup>6</sup> *Nie zapowiadałem się na poetę. Ze Z. Herbertem rozmawia J. Maciejewski.* „Odra” 2008, nr 9. Zob. *ibidem*, s. 58: „Organizowałem wieczory autorskie dla starszych niepracujących, żeby im pomóc. Byli ze mnie zadowoleni – organizowałem pomoc, krytykowałem, pisałem recenzje teatralne do »Dziennika Bałtyckiego»”.

<sup>7</sup> Z. Herbert, list do H. Świącickiego, z 16 I 1953. Ze zbiorów prywatnych Elżbiety Segerstrom: „Sam tam coś kiedyś wypisywałem pod czułym okiem kolegi Felskiego”.

Adam Felski (1911–1982), nauczyciel, instruktor harcerski, dziennikarz; po wojnie pracował w redakcji „Robotnika Pomorskiego” (który w 1947 r. zmienił tytuł na „Głos Pomorza”), w tym czasie studiował, w 1948 r. ukończył prawo na UMK w Toruniu; od 1949 r. pracował w organie PZPR „Gazecie Toruńskiej”, będącej mutacją „Gazety Pomorskiej” (powstałej w grudniu 1948 w wyniku połączenia PPS-owskiego „Głosu Pomorza” i PPR-owskiej „Gazety Zachodniej”), a od czerwca 1949 do 1957 r. pełnił funkcję kierownika jej oddziału w Toruniu.

<sup>8</sup> *Nie zapowiadałem się na poetę*, s. 56.

<sup>9</sup> Dwa pierwsze numery pisma dostępne są w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, w materiałach z archiwum W. Lachnitta (sygn. Rkps 591), cztery kolejne zaś w Dziale Literatury i Prasy Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubsko-Pomorskiej w Wejherowie, w spuściźnie F. Fenikowskiego.

Utrzymywał jednak kontakt z Oddziałem – w drugim numerze „Biuletynu [...]”, z listopada 1950, ukazał się jego wiersz *Morze* (inc. „Kiedy napływasz do mnie szumem i widzeniem...”); w trzecim numerze, z grudnia tegoż roku (nienumerowanym i niedatowanym), trzy teksty: wiersz *Lament oderwanego poety*, recenzja *Reportaż z ognia* i „charakter” *Patryk albo krytyk wątpliwy*; w ostatnim, szóstym numerze, z czerwca 1951, wiersz *O naszej Troji* (!). „Biuletyn [...]” wydawany był na powielaczu w nakładzie około 40 egzemplarzy, liczył około 20–25 stron<sup>10</sup>.

1. Zbigniew Herbert, „*Szczygli zaulek*” *G. B. Shawa w Państwowym Teatrze „Wybrzeże”*. „Słowo Powszechne” 1949, nr 331, z 5 XII, s. 2.

Recenzja przedstawienia w reżyserii Jerzego Waldena przygotowanego przez Państwowy Teatr „Wybrzeże”, którego premiera odbyła się 2 XI 1949 w Teatrze Kameralnym w Sopocie.

Rok później, również w „Słowie Powszechnym” (1950, nr 343, z 14 XII), Herbert pod pseudonimem „Patryk” recenzował wystawienie tej sztuki w Teatrze Ziemi Pomorskiej (scena w Toruniu) w reżyserii Aleksandra Rodziewicza (przedruk: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, przedm., noty P. Kądziała. Wyd. 2, rozszerz. i popr. T. 2. Warszawa 2008, s. 235–236).

2. Zbigniew Herbert, *Reportaż z ognia*. „Biuletyn Literacki Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich” [nr 3 (grudzień 1950)], s. 24.

Recenzja książki Ireny Przewłockiej *Miasto w ogniu* (Warszawa 1949).  
Irena Przewłocka (1911–1993), prozatorka.

3. Zbigniew Herbert, *Patryk albo krytyk wątpliwy*. „Biuletyn Literacki Oddziału Gdańskiego Związku Literatów Polskich” [nr 3 (grudzień 1950)], s. 26.

Tzw. charakter dedykowany Irenie Przewłockiej, będący jednocześnie komentarzem do recenzji z poz. 2. Aby wytłumaczyć krytyczny ton recenzji, 11 XII 1950 Herbert napisał do niej komentarz w formie „charakteru” (BN Rps, Akc. 17865). Zrobił to po otrzymaniu listu od Haliny Misiołek z 27 XI 1950 (BN Rps, Akc. 17986 t. 1), w którym ta pisała: „w robocie biuletyn – obawiam się, że Twoja recenzja zbyt ostra – a Przewłocka taka drażliwa”.

4. Zbigniew Herbert, *Zagłębnie plastyków*. „Kotwica” (Gdańsk) 1955, wyd. specjalne (marzec), s. 6.

Nadtytuł: *List z Warszawy*.

O obecności malarzy sopockich na wystawach w Warszawie w latach 1950–1953.

Numer specjalny pisma miał stanowić jego początek; pismo, przygotowywane przez Oddział Gdański ZLP, jednak nie powstało.

5. Mikołaj, *Pochwała fotoplastikonu*. „Słowo Powszechne” 1951, nr 92, z 4 IV, s. 4.

Z cyklu: *Katarzynki toruńskie*.

Niewiele wcześniej Herbert zamieścił pod akronimem „Z. H.” artykuł *Problem fotoplastikonu* w „Ilustrowanym Kurierze Polskim” (1951, nr 66, z 7 III, s. 3; przedruk: Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, t. 2, s. 279).

<sup>10</sup> Zob. list Z. Herberta jako kierownika biura Oddziału Gdańskiego ZLP do Urzędu Kontroli w Gdańsku-Wrzeszczu z 26 VIII 1950 (w: J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*. Wyd. 2, popr. i poszerz. Warszawa 2018, s. XLV).

### „H.” w „Tygodniku Wybrzeża” w 1948 roku

W październiku lub w listopadzie 1948 Herbert złożył swoją kandydaturę na członka Oddziału Gdańskiego Związku Zawodowego Literatów Polskich<sup>11</sup>. Było to tuż po jego debiucie prasowym w szczecińskim „Tygodniku Wybrzeża”, którego oddziałem gdańsko-gdynińskim kierował Włodzimierz Wnuk<sup>12</sup>. Pierwszy artykuł, *Egzystencjalizm dla laików* – ogłoszony w numerze 35 (z 12 IX 1948), w rubryce *Dyskusje literackie* – miał kontynuację w pięciu felietonach literackich, które ukazywały się do 5 XII 1948. W tym samym okresie w „Tygodniku Wybrzeża” Herbert zamieścił dwie krótkie recenzje plastyczne sygnowane inicjałem nazwiska – „H.”.

6. H., *Rysunki Zygmunta Karolaka*. „Tygodnik Wybrzeża” (Szczecin) 1948, nr 44, z 14 XI, s. 10.

Krótkie omówienie wystawy otwartej 28 IX 1948 w lokalu Oddziału Gdańskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków przy ul. Rokossowskiego 54 w Sopocie; na wystawie pokazano rysunki Zygmunta Karolaka (1905–1999) wykonane głównie w czasie wojny w obozie jenieckim Gross Born.

Rękopis tego tekstu zachował się w Archiwum Zbigniewa Herberta (BN Rps, Akc. 17928 t. 1, k. 59).

7. H., *Wystawa plastyków gdańskich*. „Tygodnik Wybrzeża” (Szczecin) 1948, nr 49/50, z 26 XII, s. 15.

O otwartej 14 XI 1948 w gmachu Politechniki Gdańskiej dorocznej wystawie obrazów i rzeźb członków Oddziału Gdańskiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków.

### „Konrad” i „bert” w „Słowie Powszechnym”

Wczesna publicystyka Herberta – z okresu sopockiego, czyli z lat 1948–1950 – zaczęła powstawać za sprawą Wnuka, który był kierownikiem oddziału gdańskiego paxowskiego „Słowa Powszechnego”. Swoją pierwszy tekst w tym dzienniku, *Zaczarowaną recenzję (na marginesie recenzji M. A. Wasilewskiego o „Zaczarowanej doróżce” K. I. Gaczyńskiego)*, Herbert zamieścił 30 IV 1949, jeszcze pod imieniem i nazwiskiem. W „Słowie Powszechnym” publikował z różną częstotliwością do lutego 1953, głównie recenzje teatralne pod pseudonimem najczęściej używanym, „Patrik” (posługiwał się nim pisząc też do paxowskiego „Dziś i Jutro”, „Tygodnika Powszechnego”, a także – pod koniec życia – do „Zeszytów Literackich” i „Tygodnika »Solidarność«”). Inne teksty opatrywał pseudonimem „Mikołaj”, a ostatni, z 14/15 II 1953, przydomkiem „Stefan Marthà”, którego używał publikując w „Dziś i Jutro”.

<sup>11</sup> Siedlecka (*op. cit.*, s. 218) podaje za protokołem Zarządu (brakującym w archiwum Oddziału Gdańskiego ZLP) październik 1948 jako datę złożenia tej kandydatury. Z kolei Herbert w ankiecie z 30 VIII 1950 (Archiwum Związku Literatów Polskich w Warszawie, sygn. 548) pisze: listopad 1948.

<sup>12</sup> Włodzimierz Wnuk (1915–1992), prozaik i publicysta. W latach 1948–1953 był kierownikiem oddziału gdańskiego „Słowa Powszechnego”, a w latach 1951–1953 sekretarzem Oddziału Gdańskiego ZLP. Działacz i redaktor pism Stowarzyszenia „Pax”, bliski znajomy Herberta do czasu dokonanego przez „Pax” przejęcia „Tygodnika Powszechnego” w czerwcu 1953 (Wnuk został wtedy sekretarzem redakcji pisma, a w lipcu 1955 – redaktorem naczelnym).

Poza tekstami sygnowanymi podstawowymi pseudonimami Herbert, w okresie kierowania biurem Oddziału Gdańskiego ZLP, sporządzał krótkie noty o wydarzeniach kulturalnych. Podpisywał je typowymi kontrakcjonimami, czyli pseudonimami utworzonymi przez skrócenie nazwiska. Pseudonim „bert” przybierał różne formy: „(bert)”, „(bet)”, „KERT”, „Vert”, przy czym nie wiadomo, czy te warianty były celowym zabiegiem, czy zwykłą pomyłką zecerską. Wspomniane notatki nie mają dużej wartości literackiej, ale ukazują uczestnictwo Herberta w życiu kulturalnym Trójmiasta – chociaż prawdopodobnie nie brał on udziału we wszystkich opisywanych wydarzeniach, a wiedzę o części z nich mógł czerpać z lokalnej prasy. W wyszczególnionych tu chronologicznie tekstach zwłaszcza jeden odbiega od charakteru informacyjnego, jest reportażem, a zarazem świadectwem współpracy z Rozgłośnią Gdańską Polskiego Radia – został przygotowany na podstawie tekstu audycji radiowej wyemitowanej wcześniej.

Ostatni tekst w tym wykazie pisany jest pod wiele mówiącym pseudonimem „Konrad”. Powróci on później dopiero w 1954 r. w tygodniku „Dziś i Jutro”.

8. bert, *Rozpoczął się sezon muzyczny na Wybrzeżu*. „Słowo Powszechne” 1949, nr 263, z 28 IX, s. 4.

Wywiad z Zygmuntem Latoszewskim (1902–1995), dyrygentem, muzykologiem, w r. 1949 dyrektorem Państwowej Filharmonii Bałtyckiej.

Jak wynika z treści, wywiad był przeprowadzony tuż przed inauguracyjnym nowym sezonem koncertem, który odbył 23 IX 1949 w sali Państwowego Teatru „Wybrzeże” we Wrzeszczu; w programie znalazły się utwory Mieczysława Karłowicza, Piotra Czajkowskiego i Antonína Dvořáka, jako solistka wystąpiła skrzypaczka i kompozytorka Grażyna Bacewiczówna – zob. *Dziś inauguracyjny koncert Filharmonii Bałtyckiej*. „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 262, z 23 IX, s. 3.

9. bert, „Dobra muzyka” dla Gdyni. Wywiad z dyr. Czekotowskim. „Słowo Powszechne” 1949, nr 283, z 18 X, s. 4.

Wywiad z Kazimierzem Czekotowskim (1901–1972), śpiewakiem, w latach 1945–1950 dyrektorem Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Gdyni i organizatorem koncertów z cyklu *Dobra muzyka*.

Z treści wynika, że wywiad był przeprowadzony tuż przed recitalem pianistki Olgi Iliwickiej (1910–1979), który odbył się 9 X 1949 w sali Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej – zob. *Recital chopinowski Olgi Iliwickiej*. „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 278, z 9 X, s. 4.

W Archiwum Zbigniewa Herberta zachował się autograf tego tekstu, również z podpisem „bert” (BN Rps. Akc. 17928 t. 1, k. 58).

10. (bert), *Kronika wystaw na Wybrzeżu*. „Słowo Powszechne” 1949, nr 324, z 28 XI, s. 2.

O wystawach: obrazów malarza marynisty Mariana Mokwy (1889–1987) w siedzibie Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej; prac związkowców amatorów w świetlicy Związku Zawodowego Pracowników Spółdzielczych w Gdańsku; architektury i rzeźby rosyjskiej w siedzibie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Sopocie.

11. (bert), *Gdańscy rytownicy*. „Słowo Powszechne” 1949, nr 354, z 31 XII, s. 2.

O wystawie sztychów Wilhelma Hondiusa (1597 – ok. 1652), Jeremiasza Falcka (1609–1677) i innych rytowników w Państwowym Muzeum w Gdańsku.

12. (b e r t), *Plany literatów gdańskich*. Wywiad z prezesem oddziału ZLP Malwiną Szczepkowską. „Słowo Powszechne” 1950, nr 11, z 11 I, s. 2.

Malwina Szczepkowska (1909–1977), pisarka, reżyserka teatralna, autorka słuchowisk radiowych, pełniła funkcję prezesa Zarządu Oddziału Gdańskiego ZLP od 30 VII 1949 do 22 VIII 1950.

13. (b e r t), *Pochwała Filharmonii Bałtyckiej. Osiągnięcia i plany w bieżącym sezonie*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 25, z 25 I, s. 2.

O bogatym repertuarze Państwowej Filharmonii Bałtyckiej.

14. (b e t), *Gołębie nad Sopotem*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 38, z 7 II, s. 4.

O wystawie gołębi pocztowych zorganizowanej w Sopocie przez Związek Polskich Hodowców Gołębi Pocztowych; wystawa odbywała się 2–4 II 1949 w pawilonach Międzynarodowych Targów Gdańskich w Sopocie – zob. (zk), *Wystawa gołębi pocztowych*. „Dziennik Bałtycki” 1949, nr 22, z 22 I, s. 6. Z treści artykułu wynika, że Herbert był na jej otwarciu.

Pseudonim „(bet)” odbiega od wcześniej i później używanego „(bert)” – zabieg celowy lub pomyłka cecerska.

15. (b e r t), *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 60, z 1 III, s. 6.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: pierwszy „numer” mówionego miesięcznika „Arka Literacka” (30 I 1950); recital fortepianowy Stanisława Lewińskiego w ramach „Wieczorów Dobrej Muzyki” w Gdyni; pobyt w Bułgarii Zygmunta Latoszewskiego i Ewy Bandrowskiej-Turskiej; odczyty Zdzisława Hierowskiego w Gdańsku i w Sopocie *Na drogach literatury czeskiej i słowackiej* (6 II 1950); odczyt Edmunda Misiołka o powieści Josepha Conrada *Złota strzała* (13 II 1950).

16. b e r t, *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 62, z 3 III, s. 2.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: odczyt Edwina Jędrkiewicza *Mój warsztat literacki* (27 II 1950); przedstawienie *Czarodziejski kalosz* Teatru „Łątek”; wystawa prac Władysława Lama w siedzibie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Sopocie; odczyt Waldemara Voiségo o Andrzeju Fryczu Modrzewskim (15 II 1950).

17. (b e r t), *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 86, z 27 III, s. 2.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: *Eugeniusz Oniegin* Piotra Czajkowskiego przygotowany przez Operę Gdańską; premiery Państwowego Teatru „Wybrzeże”: *Niemcy* Leona Kruczkowskiego i *Cisza* Juraja Váha; drugi „numer” „Arki Literackiej” (13 III 1950); nagroda za piosenkę z okazji 5-lecia wyzwolenia Wybrzeża; odczyt Mariana Des Loges’a *Literatura a rzeczywistość* (20 III 1950).

18. (b e r t), *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechne” 1950, nr 113, z 26 IV, s. 4.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: muzyka – o *Harnasiach* Karola Szymanowskiego w Państwowej Filharmonii Bałtyckiej, o koncercie poświęconym twórczości Johanna Sebastiana Bacha, o koncertach w Nowym Dworze, o występie „śpiewaka murzyńskiego” Aubreya Pankeya; plastyka – o udziale artystów Wybrzeża w I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki w Warszawie, o wystawie reprodukcji z Galerii Trietiańskiej w siedzibie Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Sopocie, o wystawie poświęconej Bedřichowi Smetanie w foyer Państwowego Teatru „Wybrzeże” w Gdańsku, o objazdowej wystawie *Mickiewicz–Puszkין*; teatr – o przedstawieniach dla dzieci Teatru „Łątek”, o planowanej premierze *Moralności pani Dulskiej* w Państwowym Teatrze „Wybrzeże”; literatura – o przekładzie na język rosyjski noweli *Życie ślepeca* Mieczysława Jarosławskiego, o wieczorach autorskich Marii Bonieckiej w Sopocie i w Gdańsku (17–18 IV 1950).

19. K E R T, *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechno” 1950, nr 119, z 2 V, s. 4.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: koncerty Państwowej Filharmonii Bałtyckiej; premiera Państwowego Teatru „Wybrzeże” – *Gołębie serce* Johna Galsworthy’ego; planowane odczyty gdańskich literatów w województwach gdańskim, olsztyńskim i szczecińskim; odczyt Janiny Krauzowej o powieściach Marii Pujmanowej (24–25 IV 1950); nowa czytelnia czasopism zagranicznych w Sopocie; imprezy z cyklu *Tydzień AZS na Wybrzeżu*.

Pseudonim „KERT” może być pomyłką zecerską lub celową zmianą pseudonimu „bert”.

20. (b e r t), *Notatnik gdański*. „Słowo Powszechno” 1950, nr 150, z 3 VI, s. 4.

O wydarzeniach Trójmiasta: koncert z okazji dwusetnej rocznicy śmierci Johanna Sebastiana Bacha przygotowany przez Państwową Filharmonię Bałtycką; gościnne występy olsztyńskiego Teatru im. Stefana Jaracza; przedstawienia Państwowego Teatru „Wybrzeże”; odczyt Mariana Des Loges’a (22 V 1950); planowany przyjazd Kazimierza Iłakowiczówny do Sopotu; uszkodzenie i remont sopockiego mola; zawody ludowe w Sopocie zorganizowane przez Wojewódzki Komitet Obrońców Pokoju; planowana wystawa prac dzieci uczęszczających do Państwowego Ogniska Kultury Plastycznej w Sopocie; przedstawienia Teatru „Lątek”.

21. (b e r t), *Książka w Gdańsku*. „Słowo Powszechno” 1950, nr 158, z 11 VI, s. 8.

O rozwoju Biblioteki Miejskiej w Gdańsku.

22. (b e r t), *Kronika kulturalna Gdańska*. „Słowo Powszechno” 1950, nr 207, z 31 VII, s. 2.

O wydarzeniach kulturalnych Trójmiasta: plastyka – III Festiwal Plastyki w Sopocie (otwarcie 21 VII 1950), wystawa prac osób dorosłych z Państwowego Ośrodka Kultury Plastycznej w Sopocie, pokaz prac studentów Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Sopocie; teatr – premiery Państwowego Teatru „Wybrzeże”: *Faryzeusz i grzesznik* Małgorzaty Wolin i Jerzego Pomianowskiego, *W pewnym mieście* Anatola Sofronowa, *Wesele Figara* Pierre’a de Beaumarchais’go (13–15 VII 1950); muzyka – występ Ewy Bandrowskiej-Turskiej w Grand Hotelu w Sopocie; literatura – akcje odczytowe członków Oddziału Gdańskiego ZLP w domach dziecka i na koloniach letnich, wieczór dyskusyjny z udziałem Waldemara Voisego, dyskusja o młodej poezji Wybrzeża z referatem Janusza Skoszkiewicza (17 VII 1950).

23. V e r t, *Kowalski dostał pracę*. „Słowo Powszechno” 1950, nr 218, z 11 VIII, s. 6.

Nadtytuł: *W gdyńskim Urzędzie Zatrudnienia*.

Prawdopodobnie jest to tekst powstały na podstawie audycji radiowej opisaną jako „Reportaż z gdyńskiego Urzędu Zatrudnienia pt. *Kowalski znalazł pracę* Zbigniewa Herberta” – zob. rozdz. *Rozgłoszenia Gdańska Polskiego Radia*, poz. 6.

Pseudonim „Vert” może być pomyłką zecerską lub celową zmianą pseudonimu „bert”.

24. K o n r a d, *Miasto-ośmiornica*. „Słowo Powszechno” 1951, nr 320, z 11 XII, s. 6.

O rozwoju Lublina.

Tekst z cyklu *Listy z Lublina*.

Autorstwo recenzji (na podstawie materiałów z papierów Haliny Misiołek) ustaliła M. Dejna (*Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta 1924–1956*. Praca magisterska pisana pod kierunkiem M. Czermińskiej. Uniwersytet Gdański, Instytut Filologii Polskiej, 1997, s. 72).

### „Konrad” i „Zastępca” w „Dziś i Jutro”

Równoległe z publikowaniem w „Słowie Powszechnym” trwała współpraca poety z tygodnikiem „Dziś i Jutro”. Od października 1949 do marca 1953 Herbert zamieścił w nim blisko 40 tekstów, głównie recenzji plastycznych i teatralnych. Publikował tam również tzw. charaktery *à la* Nałkowska, które – tak jak większość tekstów w „Dziś i Jutro” – podpisywał pseudonimem „Patrik”. Inne opatrywał często używanym pseudonimem „Stefan Marthà”, a pojedyncze żartobliwe listy do redakcji sygnował jako „Teofil Głęb” i „Stroskany Teatroman z Prowincji”. „Dziś i Jutro” było też miejscem niechcianego debiutu poetyckiego – 17 IX 1950 ukazały się wiersze *Złoty środek*, *Pożegnanie września* i *Napis*. „Z »Dziś i Jutro« rozstałem się gwałtownie, po wydrukowaniu moich 3 wierszy, które, ulegając namowom Władzia Wnuka, dałem im do oceny, z wyraźnym zastrzeżeniem niepublikowania” – pisał do Jerzego Zawieyskiego<sup>13</sup>. Rozbrat z tygodnikiem nie trwał długo, bo tylko do czerwca 1951. „Rok temu trzasnąłem tam drzwiami z wielkim impetem i wielką pychą. Wymyśliłem sobie, że tę pychę trzeba odpokutować na miejscu grzechu, zwłaszcza że to oni, obrażeni, pierwsi wyciągnęli rękę. Podjąłem się pisać do nich o plastyce [...]” – rozgrzeszał siebie w liście do Jerzego Turowicza<sup>14</sup>. W tym czasie napisał również recenzję muzyczną pod pseudonimem „Zastępca”, nigdy wcześniej ani później nie używanym. Współpraca zakończyła się właściwie z początkiem r. 1953, tuż po śmierci Józefa Stalina, po którym żałoba trwała na łamach pism podległych władzy, w tym także „Dziś i Jutro”. Okoliczności wznowienia krótkiej współpracy z tygodnikiem nie są znane, prawdopodobnie zarysowała się perspektywa wydania wyboru wierszy w planowanej może już wówczas antologii „...każdej chwili wybierać muszę”, ostatecznie opublikowanej przez „Pax” pod koniec r. 1954, gdzie zamieszczono 20 utworów Herberta. W ciągu krótkiego okresu pisarz ogłosił dwa „charaktery” i jeden felieton pod pseudonimem „Konrad”, użytym już w r. 1951 w „Słowie Powszechnym”.

25. *Zastępca, Koncert muzyki kameralnej*. „Dziś i Jutro” 1952, nr 8, z 24 II, s. 12.

O koncercie muzyki kameralnej Ludwiga van Beethovena w Muzeum Narodowym w Warszawie. Pseudonim ustalony na podstawie listu do Haliny Misiołek z 16 III 1952 – zob. *Dejna*, *op. cit.*, s. 77.

26. *Konrad, Mój znajomy Anzelm*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 11, z 14 III, s. 8.

„Charakter” ten, podobnie jak *Erazm i jego pustelnia* (poz. 28), powstał prawdopodobnie na początku 1952 roku. 16 III 1952 Herbert pisał do Misiołek: „Z rzeczy szufladowych parę wierszy, 2 pierwsze apokryfy o Homerze i Platonie, 2 charaktery [...]” (cyt. za: *Dejna*, *op. cit.*, s. 77).

Ustalenie autorstwa na podstawie materiałów z papierów Misiołek – zob. *ibidem*, s. 100.  
Tekst z cyklu *Z notatnika obserwatora*.

<sup>13</sup> Herbert, list do J. Zawieyskiego, z 4 X 1950. W: Z. Herbert, J. Zawieyski, *Korespondencja 1949–1967*. Z autografu do druku przygot., przypisy P. Kądziela. Warszawa 2002, s. 42.

<sup>14</sup> Z. Herbert, list do J. Turowicza, z 12 II 1952. W: Herbert, Turowicz, *op. cit.*, s. 38.



27. Konrad, *Rzeźby ze śniegu*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 12, z 21 III, s. 5.

O ulotności pamięci o aktorach – na przykładzie Ludwika Solskiego.

Tekst z cyklu *Z notatnika obserwatora*.

28. Konrad, *Erazm i jego pustelnia*. „Dziś i Jutro” 1954, nr 14, z 4 IV, s. 6.

Wycinek prasowy z tym „charakterem” zachował się w materiałach towarzyszących listom Herberta do Misiólek (BN Rps, Akc. 18126).

Tekst z cyklu *Z notatnika obserwatora*.

## (ZH) w toruńskiej mutacji „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”

Od stycznia 1948 do października 1950 Herbert mieszkał u swoich rodziców w Sopocie, gdzie pracował, a jednocześnie studiował w Toruniu, dokąd dojeżdżał na seminaria i sesje egzaminacyjne. Miał poczucie marnowanego czasu. Już w kwietniu 1950 pisał do przyjaciela: „Wybrzeże wyjaławia mnie i męczy, nie mogę tu pracować nad sobą”<sup>15</sup>. Rok akademicki 1949/50 uważał za stracony. „Studia przez rok ubiegły musiałem powiesić na kołku. W przyszłym roku akadem. mam zamiar oddać się im bez reszty” – pisał pod koniec sierpnia 1950 do Zdzisława Ruziewiczza, swojego przyjaciela ze Lwowa, osiadłego we Wrocławiu<sup>16</sup>. Z takim też zamiarem opuścił Sopot i przeniósł się do Torunia, gdzie kilka dni przed swoimi dwudziestymi szóstymi urodzinami pisał do przyjaciółki: „Pobyt w Toruniu to próba samodzielności i zaradności życiowej”<sup>17</sup>. Po raz drugi (pierwszy raz – na początku 1948 r.) w sprawach bytowych pomogło mu małżeństwo Ireny i Waldemara Voisé<sup>18</sup> – znał ich jeszcze ze Lwowa. W czasie drugiej wojny światowej Irena Bilczyńska uczyła się w tej samej Szkole Średniej nr 28 (przed wojną Prywatne Gimnazjum Żeńskie ss. Urszulanek), była podobnie jak Herbert i jej przyszły mąż (za którego wyszła w styczniu 1947 w Krakowie) karmicielem wszy w Instytucie Badań nad Tyfusem Plamistym i Wirusami prof. Rudolfa Weigla, produkującym szczepionki przeciwtyfusowe<sup>19</sup>. Herbert podawał ich adres jako swój adres do korespondencji, ale nie wiadomo, czy u nich mieszkał. Zajmowali oni, wraz z dwuipółrocznym synem Robertem, pokój sublokatorski przy ul. Zjednoczenia 16 m. 2. Od roku 1946 zamieszkała w Toruniu stryjeczna siostra Waldemara, również Irena, od 1956 r. zamężna i używająca podwójnego nazwiska Voisé-Maćkiewicz, która studiowała na Wydziale

<sup>15</sup> Herbert, list do Elektorowicza, z 8 IV 1950.

<sup>16</sup> Z. Herbert, list do Z. Ruziewiczza, z 30 VIII 1950. BN Rps, Akc. 18136 t. 1.

<sup>17</sup> Z. Herbert, list do H. Misiólek, z 24 X 1950. BN Rps, Akc. 18123 t. 1.

Halina Misiólek (1915–2000), początkowo maszynistka, następnie (po wyjeździe Herberta do Torunia) kierownik biura Oddziału Gdańskiego ZLP, żona Edmunda Misiółka (1914–1987), teatrologa i krytyka teatralnego, z którym miała dwie córki; Misiólkowie rozeszli się z powodu romansu Herberta z Misiólkową.

<sup>18</sup> Irena Voisé z d. Bilczyńska (1922–2003), historyk sztuki; Waldemar Voisé (1920–1995), historyk nauki, muzykolog.

<sup>19</sup> Herbert i Bilczyńska byli karmicielami wszy zdrowych, Voisé należał do tzw. skrzykaczy, którzy byli z reguły karmicielami wszy zakażonych. Zob. Rudolf Stefan Weigl (1883–1957). *Profesor Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, twórca szczepionki przeciw tyfusowi plamistemu*. Wrocław 1994, s. 52, 53, 58.

Sztuk Pięknych UMK i od 1947 r. pracowała w Państwowym Muzeum Pomorskim w Toruniu (od kwietnia 1950 w jego nowo utworzonym Biurze Społeczno-Oświatowym). Od roku 1949 należała do Stronnictwa Demokratycznego<sup>20</sup>. Nie sposób nie skojarzyć tych faktów z dwiema aktywnościami zarobkowymi Herberta w roku akademickim 1950/51, tj. pracy w tym samym biurze w Muzeum Pomorskim i współpracy z toruńską mutacją „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”, codziennego organu Stronnictwa Demokratycznego. Obie te aktywności powiązane są ze sobą – Herbert wiele tekstów poświęcał działalności muzeum. Można domyślać się, że jego autorstwa było również dużo nie podpisanych zwykłych zapowiedzi wydarzeń, które odbywały się w muzeum.

Teza o tym, że Irena Voisé pomogła Herbertowi rozpocząć współpracę z Muzeum Pomorskim w Toruniu i z „Ilustrowanym Kurierem Polskim”, czeka jeszcze na potwierdzenie w materiałach źródłowych<sup>21</sup>. O samej pracy w muzeum Herbert wspominał kilkakrotnie w listach do Haliny Misiołek – oto przykład:

W Muzeum otwarcie 2 wystaw „Toruń w grafice” i „Antyczna Kultura”. Gazety nie zamieściły żadnych wzmianek. Wyobraź sobie, jak ja wyglądam. Ja jestem ten od propagandy. Zwołałem konferencję prasową i martwię się, że nikt nie przyjdzie. Jest 10.30. Za godzinę otwarcie<sup>22</sup>.

Teksty do „Ilustrowanego Kuriera Polskiego” podpisywał akronimem w nawiasie „(ZH)” bądź jego wariantami: „ZH”, „Z. H.”, „(Z. H.)”, „(zh)”.

29. (ZH), *Autor „Zaklętych rewirów” w Toruniu*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1950, nr 319, z 19 XI, s. 5.

O spotkaniu z Henrykiem Worcellem (1909–1982), które odbyło się 9 XI 1950 w Państwowym Muzeum Pomorskim w Toruniu w ramach „czwartków literackich”.

30. (Z. H.), *Żeromski, jakiego nie znamy...* „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1950, nr 348, z 18 XII, s. 7.

Omówienie spotkania z Hanną Mortkowicz-Olczakową *Wspomnienia o Żeromskim*, które odbyło się 14 XII 1950 w świetlicy Państwowego Muzeum Pomorskiego w Toruniu.

Hanna Mortkowicz-Olczakowa (1905–1968), autorka m.in. opowieści biograficznych, w tym *O Stefanie Żeromskim. Ze wspomnień i dokumentów* (1965).

31. (zh), [krótka nota dotycząca aktualnych wydarzeń w Państwowym Muzeum Pomorskim w Toruniu]. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1951, nr 11, z 11 I, s. 5.

<sup>20</sup> Irena Voisé-Mackiewicz (1925–1975), historyk sztuki, wieloletni kierownik Oddziału Ikono grafii Biblioteki Głównej UMK w Toruniu. Na podstawie akt osobowych I. Voisé-Mackiewicz w Archiwum Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (sygn. K-19/99).

<sup>21</sup> Nieznane są przekazy ustne czy wspomnienia, które naprowadzałyby na ten wątek; nic również nie wiadomo o ewentualnym archiwum Voisé-Mackiewicz. Archiwum Państwowego Muzeum Pomorskiego zachowało się zaledwie częściowo i jest przechowywane w Archiwum Państwowym w Toruniu; podobnie sprawy się mają z archiwum „Ilustrowanego Kuriera Polskiego”, znajdującym się w Archiwum Państwowym w Bydgoszczy.

<sup>22</sup> Z. Herbert, list do H. Misiołek, z 19 XI 1950. W: M. Dejna, *Kalendarium życia i twórczości Zbigniewa Herberta 1924–1956*. Praca magisterska pisana pod kierunkiem M. Czermińskiej. Uniwersytet Gdański, Instytut Filologii Polskiej, 1997, s. 48.

32. (ZH), *Pierwszy odczyt o świecie antycznym*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1951, nr 14, z 14 I, s. 6.

Omówienie odczytu Stefana Srebrnego *Fantastyka i humoreska ludowa na scenie ateńskiej*, który odbył się 11 I 1951 w Collegium Maximum (Dwór Artusa) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w ramach działalności Koła Toruńskiego Polskiego Towarzystwa Filologicznego.

Inne omówienie tego samego odczytu, zatytułowane *Odwiedziny u Arystofanesa*, Herbert zamieścił pod pseudonimem „Mikołaj” w „Słowie Powszechnym” (1951, nr 61, z 2 III, s. 4; przedruk: Z. Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac., noty P. Kądziela. Warszawa 2001, s. 391–392).

33. (ZH), *Milcząca dyskusja*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1951, nr 15, z 15 I, s. 3.

Krótkie i uszczypliwie omówienie odczytu Konrada Dargiewicza *Socjalistyczny realizm w sztuce*, który odbył się 10 I 1951 w Collegium Maximum (Dwór Artusa) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu.

Konrad Dargiewicz (1897–1970), malarz, w latach 1945–1965 wykładowca na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

34. (zh), *Odczyt u filologów w Toruniu*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1951, nr 23, z 23 I, s. 5.

Krótką informacją o zaplanowanym na ten dzień w Collegium Maius Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu referacie Michała Wyszyńskiego *Czy według prawa rzymskiego małżeństwo było kontraktem* w ramach działalności Koła Toruńskiego Polskiego Towarzystwa Filologicznego.

Michał Wyszyński (1890–1972), profesor prawa kanonicznego i teologii.

35. Z. H., *Nowe spojrzenie na Żeromskiego*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABCDEFG) 1951, nr 24, z 24 I, s. 5.

Omówienie odczytu Artura Hutnikiewicza *Żeromski a naturalizm*, który odbył się 18 I 1951 w świetlicy Państwowego Muzeum Pomorskiego w Toruniu w ramach „czwartków literackich”. Hutnikiewicz przywołuje ten odczyt i artykuł Herberta we wspomnieniu *Moje pierwsze dziesięciolecie w Toruniu* (w zb.: *Uniwersytet Mikołaja Kopernika. Wspomnienia pracowników*. Red. A. Tomczak. Toruń 1995, s. 107–109).

Artur Hutnikiewicz (1916–2005), historyk literatury polskiej, znawca okresu Młodej Polski i Dwudziestolecia międzywojennego.

36. Z. H., „*Niemcy*” *Leona Kruczkowskiego*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. AB) 1951, nr 34, z 3 II, s. 3.

Recenzja przedstawienia zrealizowanego przez Teatr Ziemi Pomorskiej (scena Toruń) w reżyserii Emila Chaberskiego – którego premiera odbyła się 20 I; w liście do Jerzego Turowicza z 19 I 1951 (w: Z. Herbert, J. Turowicz, *Korespondencja. Z autografów odczytał, oprac., przypisy, posł.* T. Fiałkowski. Kraków 2005, s. 17) Herbert pisał, że nie wybiera się na nie, ale najwidoczniej zmienił zdanie.

37. (ZH), *Uczony radziecki w Toruniu*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 58, z 27 II, s. 5.

Nadtytuł: *O sztuce rosyjskiej*.

Omówienie odczytów radzieckiego historyka sztuki Aleksieja Aleksandrowicza Fiodorowa-Dawydowa (1900–1969), które odbyły się 21–23 II 1951 w Toruniu.

38. (ZH), *Autorka „Nocy i dni” w Toruniu*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 65, z 6 III, s. 5.

Omówienie spotkania z Marią Dąbrowską, które odbyło się 1 III 1951 w Collegium Maximum (Dwór Artusa) Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu w ramach „czwartków literackich”.

39. (Z. H.), *Historia gazety*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 70, z 11 III, s. 8.

Krótki tekst o lichości papieru gazetowego.

40. (Z. H.), *Toruńskie okruchy*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 77, z 18 III, s. 6.

Krótkie teksty o „Domu Kopernika”, średniowiecznym Toruniu jako warowni, najstarszej gospodzie toruńskiej „Modry Fartuszek”, wzgórzu Wiesiołek, „przywileju chełmińskim” i Archiwum miasta Torunia, piernikach toruńskich i formach piernikarskich w Muzeum Pomorskim w Toruniu.

41. (ZH), *Historia drobnych przedmiotów*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 77, z 18 III, s. 8.

Tekst o maszynie do pisania i o banknotach.

42. (ZH), *Okruchy toruńskie*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 83 (Wielkanoc [24–26 marca]), s. 6.

O Konradzie Wallenrodzie, regulaminie uczniowskim, Bazarowej Kępie i dawnych aptekach.

43. (ZH), *Nowa wystawa w Muzeum Pomorskim*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 89, z 1 IV, s. 6.

O mającym odbyć się 8 IV otwarciu wystawy *Ochrona Pomników Kultury w Polsce*.

44. (ZH), *Jarosław Iwaszkiewicz w Toruniu*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 89, z 1 IV, s. 6.

O mającym odbyć się 1 IV w Collegium Maius wieczorze autorskim Jarosława Iwaszkiewicza.

45. (ZH), *Okruchy toruńskie*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 89, z 1 IV, s. 6.

O grobowcu Anny Wazówny, Bazarowej Kępie, flisakach, drzwiach do Muzeum Pomorskiego w Toruniu oraz o pierniku – darze Rady Miejskiej w Toruniu dla carycy Katarzyny.

46. (zh), *Okruchy toruńskie*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 145, z 27 V, s. 6.

O zbiorach Książnicy Miejskiej w Toruniu, organach w kościele NMP w Toruniu, przywileju króla Kazimierza Jagiellończyka dla Torunia, mundurach żołnierzy toruńskich w XVII w., legendzie o wisielcu, rocznicy Towarzystwa Naukowego w Toruniu.

47. (zh), *Apel do melomanów*. „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 163, z 14 VI, s. 5.

O braku zainteresowania koncertami muzyki kameralnej w Filharmonii Pomorskiej.  
Tekst zamieszczony w rubryce *Z ukosa*.

48. (zh), *O czym nie każdy wie...* „Ilustrowany Kurier Polski” (wyd. ABC) 1951, nr 173, z 24 VI, s. 6.

Sześć ciekawostek z historii Torunia, w tym o rzeźbie Bachusa (zwanej Grubą Maryną) z domu „Pod Turkiem”, która znajduje się w Muzeum Pomorskim.

## Publicystyka radiowa

### Rozgłośnia Gdańska Polskiego Radia

W biografii Herberta publicystyka radiowa pozostaje mało znana. Tuż po osiedleniu się w Sopocie pisarz donosił swojemu przyjacielowi:

W tej chwili mam dwie poważne propozycje: Radio (mam opracować cykl audycji eksperymentalnych pt. *Lekcje słuchania poezji*) i redagowanie „Rejsów” (dodatek literacki do „Dziennika Bałtyckiego”). Nie mam jednak czasu, aby się tym poważnie zająć<sup>23</sup>.

Na podstawie zachowanych źródeł, a także deklaracji samego Herberta, wiadomo, że współpracę z radiem rozpoczął w r. 1949, niewątpliwie dzięki środowisku Oddziału Gdańskiego ZLP, którego członkowie – a wśród nich Edward Fiszer, dyrektor redakcji artystycznej<sup>24</sup> – współpracowali z Rozgłosnią Gdańską Polskiego Radia. W Oddziale w Gdyni Archiwum Państwowego w Gdańsku znajdują się szczegółowe programy, w których odnaleziono informacje o 11 audycjach przygotowanych lub współprzygotowanych przez Herberta od sierpnia 1949 do października 1950. Zbiega się to z przybliżonym okresem jego pracy jako kierownika biura Oddziału Gdańskiego ZLP (wtedy publikował w „Słowie Powszechnym” pod pseudonimem „bert”). Nie zachowały się teksty tych audycji, ale z opisowych tytułów można wnioskować, że dominowały tematy kulturalne. Kilka z nich Herbert wykrzesał w tekstach prasowych. O swoim zaangażowaniu się w pracę w radiu pisał m.in. 7/8 VIII 1950 do Haliny Misiołek:

Chodziłem pilnie do biura, pisałem (takie głupie reportażyki, recenzje – na nic lepszego nie było mnie stać). Codziennie byłem w Radio. Dwa razy recytowałem wiersze i występowałem w słuchowisku. Raz z Kirą, drugi raz z Różą<sup>25</sup>.

Ostatnią znaną audycję (prawdopodobnie było ich więcej) w Rozgłosni Gdańskiej Polskiego Radia z udziałem Herberta wyemitowano 1 X 1950, a więc pod koniec jego pobytu w Krynicy. Kontynuację współpracy z Rozgłosnią Gdańską stanowiła współpraca z Rozgłosnią Pomorską w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia.

1. 21 VIII 1949, godz. 11:20 – 11:57. W Rozgłosni Gdańskiej Polskiego Radia emitowana jest „Aud. świetlicowa w oprac. Andrzeja Łepkowskiego” – przypuszczalnie może to być audycja, o której Herbert w ankiecie dla Oddziału Gdańskiego ZLP

<sup>23</sup> Z. Herbert, list do Z. Ruzewicza, z 26 III 1948. BN Rps, Akc. 18136 t. 1.

<sup>24</sup> Edward Fiszer (1916–1972), poeta, dziennikarz, autor tekstów piosenek; w latach 1946–1952 kierował redakcją artystyczną Rozgłosni Gdańskiej Polskiego Radia.

<sup>25</sup> Cyt. za: Dejna, *op. cit.*, s. 38. Wspominane osoby to: Kira Pełowska (1918–1986), aktorka Państwowego Teatru „Wybrzeże”, oraz Róża Ostrowska (1926–1975), pisarka i scenarzystka teatralna.

napisał: „1949/50 wspólnie z A. Łepkowskim – *Chopin, Puszkina* – eksperymentalne audycje dla świetlic”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/221.

Archiwum Związku Literatów Polskich, Warszawa, sygn. 548.

W Archiwum Zbigniewa Herberta zachował się maszynopis audycji *Chopin w świetlicy* datowanej na sierpień 1949 (BN Rps, Akc. 17928 t. 1). Ani w Oddziale w Gdyni Archiwum Państwowego w Gdańsku, ani w programach radiowych w „Dzienniku Bałtyckim” nie pojawia się ten tytuł. Mimo braku nazwiska Herberta jako współautora oraz braku nazwiska Chopina w tytule długość audycji jest podobna do długości audycji *Puszkina w świetlicy* (24 X 1949); również Łepkowski nie opracowywał innych tak długich audycji, co pozwala sądzić, że może chodzi właśnie o audycję o roboczym tytule *Chopin w świetlicy* („Dziennik Bałtycki” nie opublikował programu radiowego na ten dzień).

Andrzej Łepkowski (1925–2015), poeta, prozaik, eseista, rysownik.

2. 24 X 1949, godz. 16:20 – 17:00. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „*Puszkina w świetlicy* w oprac. Andrzeja Łepkowskiego i Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/223.

Tekst audycji nie zachował się.

3. 11 XI 1949, godz. 16:40 – 17:00. W Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia emisja: „Aud. literacka *Pod znakiem wsi* – oprac. Zbigniewa Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/224.

„Dziennik Bałtycki” 1949, nr 310, z 10 XI, s. 3 (zapowiedź audycji).

Tekst audycji nie zachował się.

4. 28 I 1950, godz. 14:45 – 14:55. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Reportaż oświatowy *Wiedza ze srebrnego ekranu* – kino oświatowe na wsi – w oprac. Zb. Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/225.

Audycja ta była planowana na 24 I na godz. 16:50 – 17:00, zapowiadał ją również „Dziennik Bałtycki” (1950, nr 23, z 23 I, s. 5); Herbert także zapisał w kalendarzu pod datą 24 I: „audycja o filmie” (kalendarz 1950, BN Rps, Akc. 18030 t. 1); planowaną na 24 I audycję Herberta zmieniono na inną: „*Nowe prądy w nauce o dziedziczności*, opr. inż. Stefan Biskupski”.

Tekst audycji nie zachował się.

5. 4 II 1950, godz. 14:45 – 14:55. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Z wizytą w Gdańskim teatrze »Łątek«. *Kulisy Bajki* – opr. Zb. Herbert”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/226.

Kalendarz 1950, BN Rps, Akc. 18030 t. 1 (zapis: „audycja o Łatkach”).

W związku z tą audycją pozostaje tekst Herberta dotyczący ostatniego przedstawienia inscenizacji bajki Julii Duszyńskiej *O Szymku, o Tymku i o żywej wodzie* pt. *Kulisy bajki* („Słowo Powszechne” 1950, nr 110, z 23 IV, s. 4; przedruk: Z. H e r b e r t, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*. Zebrał, oprac., noty P. Kądziela. Warszawa 2001, s. 571–573); sam tekst audycji nie zachował się.

6. 29 VII 1950, godz. 14:45 – 14:55. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Reportaż z Gdynińskiego Urzędu Zatrudnienia pt. *Kowalski znalazł pracę* Zbigniewa Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/231.

Tekst tej audycji został najprawdopodobniej wykorzystany w artykule *Kowalski dostał pracę* – zob. rozdz. „Konrad” i „bert” w „*Stowie Powszechnym*”, poz. 23; tekst audycji nie zachował się.

7. 2 VIII 1950, godz. 22:35 – 22:45. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Z cyklu *Ogniska* – obrazek z letnich kolonii dziecięcych nad morzem (dzieci polskie z Czechosłowacji) – Zb. Herbert”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/232.

Tekst audycji nie zachował się.

8. 2 IX 1950, godz. 16:50 – 17:00. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Posezonowe rozważania – felieton Zb. Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/233.

Tekst audycji nie zachował się.

9. 17 IX 1950, godz. 22:00 – 22:15. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Montaż poetycki poświęcony Warszawie pt. *Z natchnienia i z cegły* w opr. Zbigniewa Herberta i Franciszka Fenikowskiego”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/233.

„Dziennik Bałtycki” 1950, nr 256, z 17 IX, s. 6 (zapowiedź w programie radiowym).

Tekst audycji nie zachował się.

10. 18 IX 1950, godz. 16:40 – 16:50. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „»Kurtyna w górę« – fel. Zb. Herberta *Uczeń diabła*”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/233.

W związku z tą audycją pozostaje tekst Herberta „*Uczeń diabła*” B. Shawa w *Państwowym Teatrze „Wybrzeże”* („Słowo Powszechnie” 1950, nr 293, z 25 X, s. 4; przedruk w: Herbert, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998* (2001), s. 579–580); była to recenzja przedstawienia *Uczeń diabła* według George’a Bernarda Shawa w reżyserii Dobiesława Damięckiego, którego premiera w Teatrze Dramatycznym w Gdyni odbyła się 2 IX 1950 – Herbert przebywał wówczas w szpitalu, zatem na przedstawieniu prawdopodobnie był później. Tekst audycji nie zachował się.

11. 1 X 1950, godz. 13:15 – 13:30. Audycja radiowa w Rozgłośni Gdańskiej Polskiego Radia: „Audycja Literacka – Gdański Tygodnik Literacki – złożony z wierszy Fenikowskiego, rep. literack. R. Ostrowskiej i felietonu Zb. Herberta”.

Archiwum Państwowe w Gdańsku, Oddział w Gdyni, sygn. 1358/234.

Tekst audycji nie zachował się.

## Rozgłośnia Pomorska w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia

Doświadczenie zdobyte podczas współpracy z Rozgłośnią Gdańską miało niebawem procentować podczas pobytu w Toruniu. Znowu jedynie hipotetycznie można napisać, że po raz kolejny pomocą Herbertowi mógł służyć wspomniany przy okazji omawiania współpracy z „Ilustrowanym Kurierem Polskim” Waldemar Voisé,

który w latach 1949–1951 przygotowywał audycje muzyczne dla Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia. Już w dniu przeprowadzki Sopotu do Torunia Herbert pisał do Haliny Misiołek: „Byłem w Radio w Bydgoszczy. [...] Obiecali, może nawet będę lektorem. Poza tem będę pisał. W czwartek jadę oglądać kampanię cukrową z czego ma się urodzić reportaż”<sup>26</sup>. Nie wiadomo, czy taki reportaż się „urodził”. W Archiwum Państwowym w Bydgoszczy zachowały się teksty jedynie pięciu audycji przygotowanych przez Herberta, brak informacji o innej ewentualnej współpracy. Po miesiącu pobytu w Toruniu Herbert wspominał o nawale pracy: „Mam bardzo dużo roboty, piszę 3 audycje, do gazet, a w muzeum też każą robić to i owo, i jeszcze seminaria, wykłady, referaty”<sup>27</sup>.

12. 2 X 1950, godz. 18:00 – 18:15. Emisja w Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia audycji *Wystawy Torunia*.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, sygn. 1237/108, k. 26–31.

„Gazeta Toruńska” 1950, nr 331, z 1 XII, s. 5 (zapowiedź programu radiowego na 2 XII: „Przegląd kulturalny w opracowaniu Zbigniewa Herberta”).

13. 8 XII 1950, godz. 19:20 – 19:40. Emisja w Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia audycji *Poetyckie spotkanie z Kazimierzem Hoffmanem*.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, sygn. 1237/108, k. 164–171.

Druk: „Kwartalnik Artystyczny” 2008, nr 4, s. 87–92.

14. 13 I 1951, godz. 18:00 – 18:15. Emisja w Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia audycji *Rozwój narzędzi pracy. Na marginesie ostatniej wystawy Państwowego Muzeum Pomorskiego w Toruniu*.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, sygn. 1237/109, k. 213–217.

15. 7 VI 1951, godz. 18:30 – 18:45. Emisja w Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia audycji z cyklu „przypominamy klasyków”: fragment powieści Alphonse’a Daudeta *Tartarin w Alpach* ze wstępem Herberta.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, sygn. 1237/116, k. 203–213.

16. 8 VII 1951, godz. 18:30 – 18:40. Emisja w Rozgłośni Pomorskiej w Bydgoszczy i Toruniu Polskiego Radia audycji *O wierszach, poetach i nadziei*.

Archiwum Państwowe w Bydgoszczy, sygn. 1237/118, k. 211–220.

O wierszach młodych wówczas poetów toruńskich: Dariusza Czaplckiego (1930–2002), Jana Mirosława Kasjana (1933–2010) i Henryka Świeckiego (1926–1985).

Praca nad odnalezieniem tekstów Herberta nie jest zakończona. Z dużym prawdopodobieństwem możemy sądzić, że lista artykułów i audycji nie jest kompletna, że w przyszłości nieoczekiwanie wypłyną inne nieznanne teksty, które uzupełnią bibliografię i biografię autora *Pana Cogito*.

<sup>26</sup> Z. Herbert, list do H. Misiołek, z 24 X 1950. Cyt. za: Dejna, *op. cit.*, s. 45.

<sup>27</sup> Z. Herbert, list do H. Misiołek, z 24 XI 1950. Cyt. jw., s. 48.



Abstract

---

HENRYK CITKO

**ZBIGNIEW HERBERT'S UNKNOWN JOURNALISM FROM THE YEARS 1948–1955**  
A SUPPLEMENT TO BIBLIOGRAPHY

The paper registers and discusses Zbigniew Herbert's unknown to scholars early journalism. 48 press papers from the years 1948–1955, found mainly in Toruń mutated edition of "Ilustrowany Kurier Polski" ("Illustrated Polish Courier") and in "Słowo Powszechne" ("Universal Word") of the PAX Association, are a marked supplement to the work by Paweł Kądziera *Twórczość Zbigniewa Herberta. Monografia bibliograficzna (Zbigniew Herbert's Creativity: A Bibliographical Monograph, 2009)*, and to Herbert's journalistic papers *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998 (The Gordian Knot and Other Scattered Writings 1948–1998, 2001; second impression, extended and amended 2008)*, also collected and prepared by the same author. The years 1949–1951 is also the time when Herbert co-worked with the Gdańsk Radio Station, and with the Pomeranian Radio Station in Bydgoszcz and in Toruń of the Polish Radio, which resulted in radio broadcasts. The paper examines 16 such broadcasts, pieces of information about which were found in the National Archives in Gdańsk and in Bydgoszcz.



ADAM DZIADEK Uniwersytet Śląski, Katowice

## „MÓJ WIEK” ALEKSANDRA WATA – UWAGI DO PRZYSZLEJ EDYCJI

James Munro Cameron publikując w 1988 roku recenzję amerykańskiej edycji *Mojego wieku*, określił Aleksandra Wata słowami „*Prophet of Lubyanka*”<sup>1</sup>. W tytule tej recenzji zawiera się bardzo ważna wskazówka dotycząca lektury – Wat jako profeta, który obwieszcza światu swoje doświadczenia i proroctwa, ale czyni to za pomocą słowa mówionego. Cameron czyta *Mój wiek* w sposób właściwy zachodnim odbiorcom, zwłaszcza wtedy, w 1988 roku, kiedy ukazało się pierwsze obcojęzyczne wydanie pamiętnika mówionego. Wpisuje dzieło w kontekst innych opowieści o Rosji, jakie wyszły spod piór zachodnioeuropejskich pisarzy, zwraca szczególną uwagę na kwestie religijne, także na drogę przebytą przez intelektualistę, który staje się satelitą komunizmu, również na to, w jaki sposób od niego się odcina. Ustawia Wata obok Aleksandra Solżenicyna i pisze dobitnie w zakończeniu recenzji: „*What Solzhenitsyn did for the camps, Wat has done for the prisons [Co Solżenicyn zrobił w sprawie obozów, Wat zrobił w sprawie więzień]*”. To bardzo ważna recenzja, która pokazuje jednoznacznie, że *Mój wiek* nie jest książką skierowaną wyłącznie do czytelników polskich czy też – szerzej – do czytelników w Europie Środkowej lub Wschodniej. Jest dziełem o szczególnym znaczeniu także w literaturze światowej, które doczekało się ostatecznie przekładów na język angielski, francuski, niemiecki, holenderski, hiszpański, włoski, rumuński i we fragmentach również na rosyjski<sup>2</sup>.

Chcę tu mówić o przygotowaniach do nowej edycji słynnego dzieła Aleksandra

<sup>1</sup> J. M. Cameron, *Prophet of Lubyanka*. „New York Review of Books” 1988 (December 8). Na stronie: <https://www.nybooks.com/articles/1988/12/08/prophet-of-lubyanka/> (data dostępu: 10 V 2020). Chodzi o recenzję edycji: A. Wat, *My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual*. Foreword Cz. Miłosz. Transl. R. Lourie. Berkeley 1988.

<sup>2</sup> A. Wat: *My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual*. Foreword Cz. Miłosz. Transl. R. Lourie. Berkeley 1988 (oraz New York 1988, 1990, 2003); *Mon siècle. Confession d'un intellectuel européen. Entretiens avec Czesław Miłosz*. Préf. Cz. Miłosz. Trad. G. Conio, J. Lajarrige. Paris-Lausanne 1989; *Jenseits von Wahrheit und Lüge. Mein Jahrhundert. Gesprochene Erinnerungen 1926-1945*. Übersetzt. E. Kinsky. Hrsg. M. Freise. Frankfurt am Main 2000; *Mijn twintigste eeuw. Zoals verteld aan Czesław Miłosz*. Vert. G. Rasch. Amsterdam 2001; *Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo*. Pref. Cz. Miłosz. Present. A. Zagajewski. Trad. J. Sławomirski, A. Rubió Rodón. Barcelona 2009; *Il mio secolo. Memorie e discorsi con Czesław Miłosz*. Pref. Cz. Miłosz. A cura di L. Marinelli. Trad. L. Marinelli. Palermo 2013; *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european. Convorbiri cu Czesław Miłosz*. Trad., note C. Geambașu. București 2014; fragmenty w przekładzie rosyjskim N. Kamieniewej: „Inostrannaja Literatura” 2006, nr 5.

Wata. Tak niezwykła książka powstała w bardzo szczególnych okolicznościach. W skrótovej formie chcę przypomnieć historię jej powstania, ale też uzupełnić tę historię o różnorodne wątki i materiały, z jakimi miałem okazję się zapoznać m.in. w Beinecke Library oraz w prywatnym archiwum syna pisarza, Andrzeja Wata, a także o materiały udostępnione mi przez innych badaczy. Chcę również mówić o *Moim wieku* w kontekście krytyki genetycznej i w związku z tym postawić pytania, których wcześniej nie stawiano. Chcę zapytać o przed-tekst *Mojego wieku*, a takiego pytania, jeśli się nie mylę, nikt nigdy przedtem nie zadawał. Te pytania łączą się ściśle nie tylko z kwestią wyjątkowości i niepowtarzalności gatunku „pamiętnik mówiony”, ale też z problemem autorstwa, którego jednoznaczność nie jest tak oczywista, jak można by sądzić.

*Mój wiek* jest tekstem bez rękopisu, tekstem, który powstał z magnetofonowego nagrania, w bardzo szczególnych warunkach, kiedy w 1963 roku poeta udał się wraz z małżonką do Stanów Zjednoczonych, do Berkeley, na zaproszenie The Center for Slavic and East European Studies. Wat jechał do Ameryki z wielkimi nadziejami, przygotowywał się gruntownie do pracy w Berkeley, o czym świadczą m.in. jego notatniki<sup>3</sup>, w których umieszczał listy lektur oraz wypisy z rozmaitych tekstów sowietologicznych, opatrywane od razu polemicznymi, krytycznymi komentarzami, czasami rozbudowywanymi, układającymi się w szkice nigdy nie ukończonych esejów. Klimat kalifornijski miał pisarzowi przynieść ulgę w cierpieniu, stało się jednak inaczej, nastąpił gwałtowny nawrót choroby bólowej, który całkowicie uniemożliwił mu pracę i pisanie. To wtedy Czesław Miłosz zaproponował formę serii rozmów, które były nagrywane na taśmach magnetofonowych; kolejne nagrania określano jako „seanse” – taka nazwa pojawia się m.in. w korespondencji Wata i Oli Watowej z Miłoszem, również w zapiskach notatnikowych poety. Seanse te rozpoczęto w Ameryce i dokończono podczas pobytów Miłosza w Paryżu. Nie ma więc manuskryptu, są nagrania, dostępne dziś w Bibliotece Narodowej w Warszawie, w Beinecke Library i także w prywatnych zbiorach archiwalnych Andrzeja Wata.

Skoro nie ma manuskryptu, to jak utworzyć przed-tekst tego dzieła? Przejście od nagrania do tekstu pisanego jest karkołomne, trzeba bowiem wymusić zamianę mowy na pismo, żywego języka, pełnego rozmaitych wtrąceń, powtórzeń, potknięć, wynikających z różnych przyczyn, całej bogatej i zróżnicowanej fonosfery utrwalonej na nagraniu i zawierającej setki czy nawet tysiące wtórnych znaków modelujących sens wypowiedzi – na „śmiercionośne” dla tych znaków pismo. Zaiste karkołomny i niebывale trudny transfer, którego nie dało się przecież uniknąć – każdy z uczestników „seansów” miał tego pełną świadomość.

Termin „przed-tekst” da się współcześnie rozumieć na kilka różnych sposobów. Tutaj chcę go rozumieć w zbliżeniu do koncepcji Jeana Bellemina-Noëla zawartej w jego rozprawie *Le Texte et l'avant-texte*, poświęconej brulionom jednego poematu Oskara Miłosza<sup>4</sup>. Jego znaczenie w ujęciu Bellemina-Noëla przedstawia się następująco: „zbiór brulionów, rękopisów, dokumentów, »wariantów«, postrzegany pod kątem tego, co materialnie uprzedza dzieło traktowane jako tekst, i mogący tworzyć

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

<sup>4</sup> J. Bellemin-Noël, *Le Texte et l'avant-texte. Les Brouillons d'un poème de Miłosz*. Paris 1972.

wraz z nim system”<sup>5</sup>. Praca nad archiwalnymi materiałami Wata wchodzi tym samym w pole krytyki genetycznej i wiąże się z analizą oraz rekonstrukcją procesu pisania – w tym wypadku chodzi o różnorodne materiały, w których odsłania się proces kształtowania się tekstów. Jeśli więc określimy te rozproszone dokumenty z archiwów Wata jako „przed-teksty”, to zgodnie z założeniami koncepcji Bellemina-Noëla trzeba je czytać wyłącznie wraz z tekstem, do którego się odnoszą<sup>6</sup>.

W ujęciu Pierre’a-Marca de Biasiego „przed-tekst” musi być rozumiany w kontekście „genetyki rękopisu”, a na dokumenty genezy (*dossier genezy*) składa się „materialny zbiór świadectw i rękopisów odnoszących się do procesu pisania dzieła, które zamierzamy studiować”<sup>7</sup>. Katalog „dokumentów genezy”, jak to pokazuje de Biasi, może być bardzo obszerny i obejmować wszystkie materiały wiążące się z powstawaniem dzieła, począwszy od materiałów archiwalnych aż do materiałów zawierających „informacje zewnętrzne względem genezy dzieła”<sup>8</sup> (np. wypożyczone książki, korespondencja pisarza, biblioteka pisarza). *Dossier genezy* odsuwa na bok „rękopisy dzieła”, które mają nieokreślony status, a na ich miejsce wprowadza przed-tekst stworzony przez badacza zgodnie z zasadami postępowania naukowego; składa się nań zbiór dokumentów uporządkowanych chronologicznie, począwszy od „planów, szkiców, brudnopisów, czystopisów, dokumentacji, rękopisu ostatecznego”<sup>9</sup>. Zdaniem de Biasiego, przed-tekst zasadniczo różni się od „badania genezy”, jest on bowiem „zestawem dokumentów dotyczących genezy, które można już interpretować, podczas gdy badanie genezy jest dyskursem naukowym, w którym genetyk interpretuje i ocenia procesy pisania, korzystając ze specjalistycznych narzędzi: poetyki, socjologii, psychoanalizy, itd.”<sup>10</sup> Przed-tekstowi trzeba zatem nadać uporządkowany i usystematyzowany kształt – jest to zadanie badacza, ponieważ materiały składające się na *dossier genezy* nigdy nie są przez pisarzy układane, nigdy nie istnieją w gotowym do badania kształcie.

Tak też się dzieje w przypadku *Aleksander Wat Papers*; materiały te były wcześniej, przed ich przekazaniem do Beinecke Library, posegregowane przez żonę pisarza (pomagała w tym przedsięwzięciu Alina Kowalczykowa – świadectwa jej pracy można odnaleźć w wielu miejscach amerykańskiego archiwum poety), umieszczone w kilkudziesięciu pudłach i dopiero wiele lat po tym, jak znalazły się w Beinecke Library, zostały skatalogowane (w pierwszej kolejności korespondencja, a po roku 2010 reszta dokumentów). Opracowanie katalogowe tych materiałów nie oznacza, że archiwum Wata w Beinecke Library zawiera finalne, przygotowane do analiz przed-teksty – badacz jest w oczywisty sposób zmuszony sięgać do materiałów zlokalizowanych w różnych miejscach zbiorów. W tej sytuacji nagrania stanowią jeden z wielu elementów przed-tekstu *Mojego wieku*. W krajowym środowisku literaturoznawczym pojawiają się głosy postulujące zaplanowanie nowej edycji *Mojego*

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>6</sup> J. Bellemin-Noël, *Psychoanalytic Reading and the Avant-texte*. W zb.: *Genetic Criticism. Texts and Avant-textes*. Ed. J. Deppman, D. Ferrer, M. Groden. Philadelphia 2004, s. 31.

<sup>7</sup> P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*. Przeł. F. Kwiatek, M. Prussak. Warszawa 2015, s. 52.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 54.

wieku na podstawie nagrań – chodzi o przepisanie ich od nowa i ułożenie tekstu w takiej formie, w jakiej istnieje na taśmach magnetofonowych. Zadanie nie jest trudne i oczywiście możliwe do wykonania, ale problem w tym, że w ten sposób powstałaby zupełnie inna książka niż ta, którą znamy od jej pierwszego wydania w 1977 roku. W moim przekonaniu nagrania stanowią jeden z elementów przed-tekstu, który można szczytywać z tekstem książki, można wskazać różnice (w niektórych miejscach znaczące), opisać je, skomentować, co jest przedsięwzięciem czasochłonnym i nie wiem, czy koniecznym do wykonania w pierwszej kolejności, nie mam też pewności, czy w ogóle jest ono potrzebne, a jeśli jest, to czemu miałyby służyć.

Po ukończeniu nagrań konieczne stało się ich przepisanie i przygotowanie podstawy tekstu przeznaczonego do edycji. Jak wynika z korespondencji Wata z Czesławem Miłozsem, pierwotnie miała się tym zająć Janina Miłosz. Ostatecznie Wat zdecydował inaczej i w liście do Miłoszewej z 20 VIII 1965 (dołączonym do listu do Miłosza z 22 VIII 1965) pisał:

Droga Janko, Czesław mówił mi wczoraj, że z Twojej korespondencji nie wynika, że dostałaś mój list, wysłany 13 sierpnia, w którym prosiłem Cię o zaprzestanie pracy nad moimi nagrywaniami. Rzecz to dla mnie obecnie najwyższej wagi, toteż powtarzam treść tego poprzedniego listu i – dla pewności – wysyłam ten list poleconym. 12 sierpnia dowiedziałem się od znajomego Francuza, który pracuje na magnetofonach dla radia, że przepisuje się z taśm w p r o s t na maszynę tylko przy tekstach krótkich, dorywczych. Dla książki tego wymiaru dużego jest to wprost niepodobieństwem: praca mordercza, i najlepsza maszynistka w ciągu całego dnia pracy nie zrobi więcej niż 10 stron. [...] proszę Cię o zaprzestanie tej pracy: opracowanie zajmie mi sporo czasu, muszę przystąpić do niego możliwie jak najprędzej, nie mogę czekać na „*matière brute*” nagrywań. [...] Dziękuję Ci za dobre chęci, nie zdawaliśmy sobie oboje sprawy z tak licznych trudności. Wczoraj nagrałem z Czesławem ostatni 39-ty seans, pozostaje jeszcze do końca Rosji – chyba 10–12, kulminacyjnych: 3½ roku w Ili. Ubolewam ogromnie, że nie będę miał tak idealnego słuchacza – poddał mi Czesław świetną myśl, abym nagrywał sam sobie, wyobrażając sobie, że to listy do Niego. Łączę wiele serdeczności, Aleksander<sup>11</sup>.

W rezultacie to Ola Watowa podjęła się trudu przepisywania nagrań na maszynie.

Innymi istotnymi elementami składającymi się na przed-tekst *Mojego wieku* są maszynopisy przygotowane przez Watową oraz wszelkie poprawki i zmiany w tekście nanoszone w pierwszej kolejności przez samego Wata, który do końca swego życia uczestniczył w jego opracowywaniu, potem również przez żonę pisarza, przez Czesława Miłosza i Lidie Ciołkoszową jako redaktorkę tekstu. Dlatego też ważna i wymagająca włączenia w obręb przed-tekstu jest korespondencja Miłosza i Watowej, a także jej korespondencja z Ciołkoszową (zawierająca mnóstwo bezcennych wskazań dotyczących ustalania ostatecznego brzmienia nazw, pojęć, niektórych nazwisk bohaterów wypowiedzi autora) czy z wydawcą Andrzejem Stypułkowskim z „Polonia Book Fund Ltd” z Londynu, jak też z Krystyną i Czesławem Bednarczykami z oficyny „Poets’ and Painters’ Press” w Londynie, która zajęła się drukiem pierwszego wydania książki (w listach można znaleźć istotne informacje na temat

<sup>11</sup> Cytuję tu fragment listu A. W a t a do J. Miłosza, który znajduje się w Beinecke Library w zbiorach *Czesław Miłosz Papers. Series I: Correspondence* (GEN MSS 661, Box 67, Folder 923). Modernizuję interpunkcję, zachowuję jednakże przekreślenia Wata.

źródeł jego finansowania – jednym z nich był grant nowojorskiej fundacji Freedom House w wysokości 3000 dolarów, przyznany przez jej dyrektora, Leonarda R. Sussmana, co sprawiło, że to pierwsze wydanie ukazało się w nakładzie 1000 egzemplarzy; ponadto szereg uwag dotyczących układu tekstu i ilustracji, doboru kolorów na okładce i stronach tytułowych, projekty okładki i układu stron<sup>12</sup>. Do zbioru przed-tekstu trzeba też włączyć cały szereg materiałów zgromadzonych w Beinecke Library – mówią one wiele o poszukiwaniach środków na wydanie książki, o szczegółowych kosztach edycji, wszelkich wydatkach związanych z pracą nad nią. Kiedy analizuje się uważnie przed-tekst tej książki, przychodzi na myśl refleksja dotycząca jej autorstwa. Wiele fragmentów Wat zdażył zmodyfikować i zredagować, ale po jego śmierci konieczne stało się podjęcie radykalnych rozstrzygnięć co do ostatecznego kształtu tekstu – w tej sprawie decydujący głos należał do Oli Watowej i do Miłosza. Oboje brali udział w nagraniach, ślady wypowiedzi Watowej są przecież widoczne w tekście, była nie tylko świadkiem nagrań, ale też ich uczestnikiem.

Przed-tekst *Mojego wieku* mówi wiele o tym, jak rodziła się ta książka. Autor *Ciemnego świedźla* pracował intensywnie nad przepisаныmi przez żonę tekstami. W niektórych wypadkach, jak to widać w materiałach, modyfikował zarejestrowany na taśmie magnetofonowej i później przepisany na maszynie tekst w sposób zasadniczy. W *Nocie* dołączonej do *Mojego wieku* Miłosz wspomina o tym wyraźnie:

Kilka rozdziałów, jakie teraz następują (XXIII, XXIV i częściowo XXV), podaje nie według taśmy magnetofonowej, ale w wersji, jaką sam Wat opracował w ostatnich miesiącach życia. Jedyna to część jego nagranych pamiętników, jaką usiłował sam poprawić. [...] Zresztą bardziej literackie ujęcie materiału daje wyobrażenie o tym, jak wyglądałaby cała książka, gdyby Wat ją przerobił, jak zamierzał<sup>13</sup>.

Nie do końca jest tak, jak pisze Miłosz. Rzeczywiście, tej części tekstu Wat poświęcił największą uwagę, ale w całości zbioru materiałów związanych z *Moim wiekiem* odnajdujemy wiele fragmentów rozproszonych, pisanych ręcznie na odrębnych kartkach papieru, a potem dołączonych do tekstu głównego. Próbkę tych materiałów możemy zobaczyć na ilustracjach 1–2<sup>14</sup>.

Jak widać, poprawki wprowadzane przez autora były zwykle dokonywane po wielokroć, o czym świadczą różne rodzaje zapisu (długopis, ołówek, mazak czy kolorowe kredki – to stała praktyka w zdecydowanej większości manuskryptów autora *Ciemnego świedźla*), czasami wielokrotne przekreślenia i uzupełnienia, co wymagało wstawek, wklejek, pewne fragmenty były notowane na skrawkach papieru dołączanych do maszynopisu zszywkami – wybrane kartki są niczym złożone,

<sup>12</sup> Za udostępnienie mi tej korespondencji chcę podziękować panu prof. Januszowi Gruchale z Katedry Edytorstwa i Nauk Pomocniczych Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, z którym zupełnie przypadkowo spotkałem się w czerwcu 2019 w Beinecke Library w New Haven i który zaoferował mi swoją pomoc.

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Nota*. W: A. Wat, *Mój wiek*. Do druku przygot. L. Ciołkoszowa. Przedm. Cz. Miłosz. T. 2. Londyn 1977, s. 5.

<sup>14</sup> Wszystkie materiały zaprezentowane w niniejszym tekście, jeśli nie wskazano inaczej, pochodzą ze zbiorów znajdujących się w Beinecke Rare Book and Manuscript Library w Yale University: *Aleksander Wat Papers*. Series II: *Writings* (GEN MSS 705). Przy każdym dokumencie wskazuję dokładną lokalizację w zbiorach. Publikuję je za zgodą właścicieli praw autorskich, Andrzeja Wata, i jego syna, Pierre’a Wata.

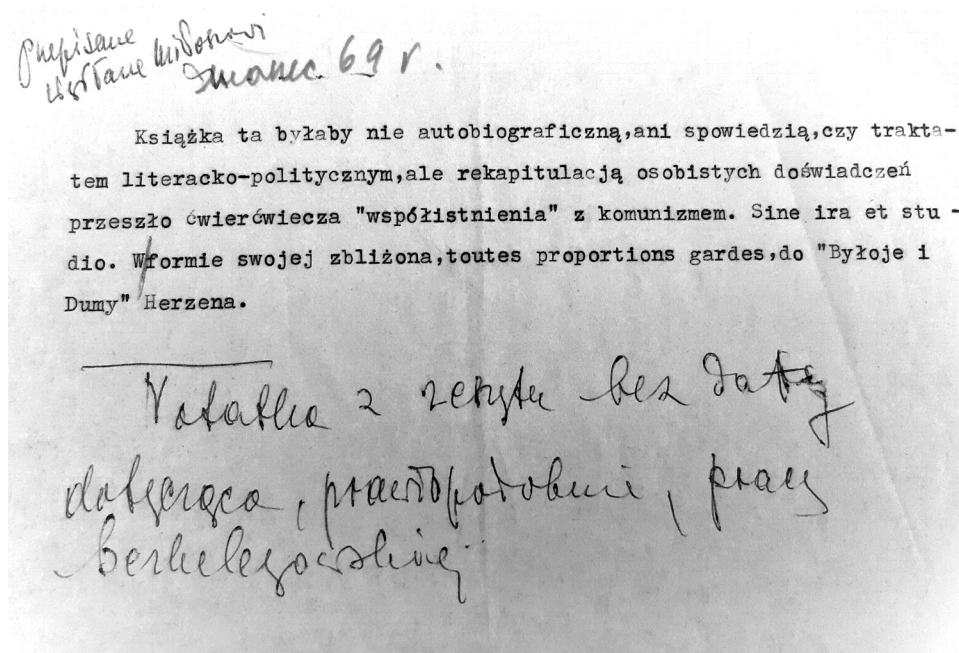






skomplikowane, wielopiętrowe palimpsesty bardzo trudne do odszyfrowania, a niektóre strony przybierają formę *mise en abîme* (wynika to, być może, z przekonania autora o niewystarczalności bądź nieadekwatności wypowiedzianych wcześniej słów, konieczności ich rozwinięcia, pełniejszego uzasadnienia czy uzupełnienia).

Ola Watowa przepisywała też fragmenty rozmaitych notatek poety, które łączyły się z *Moim wiekiem*. Tak się dzieje w przypadku fragmentu pokazanego na ilustracji 3.



Ilustracja 3. Notatka autora związana z *Moim wiekiem* przepisana przez Olę Watową. Ze zbiorów Beinecke Library (GEN MSS 705, Box 19, Folder 428).

To rzecz szczególnie ciekawa – zgodnie z informacją na kartce zapisaną ręką Watowej jest to „Notatka z zeszytu bez daty dotycząca, prawdopodobnie, pracy berkeleyowskiej”. W lewym górnym rogu znajdują się słowa: „przepisane / wysłane Miłoszowi”. Czerwonym flamastrem dodano datę: „marzec 69 r.” – chodzi najprawdopodobniej o przybliżoną datę przepisania tekstu. Ta kartka stanowi dosyć istotny element przed-tekstu, ponieważ Miłosz włączy później ten fragment w całości do przedmowy do *Mojego wieku* powstałej w 1974 roku:

Książka ta byłaby nie autobiografią ani spowiedzią czy traktatem literacko-politycznym, ale rekapitulacją osobistych doświadczeń przeszło ćwierćwiecza „współistnienia” z komunizmem. *Sine ira et studio*. W formie swojej zbliżona, *toutes proportions gardées*, do *Byłyje i dumy* Herczena<sup>15</sup>.

Jedyna różnica między obu tekstami polega na tym, że Miłosz zmienia słowo

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Przedmowa*. W: Wat, *Mój wiek*, t. 1, s. 18.



Ilustracja 4. Stronica z notatnika Oli Watowej, opisanego przez nią jako *Mój zeszyt*.  
Ze zbiorów archiwalnych Andrzeja Wata.

„autobiograficzną” na „autobiografią” i zapis nazwiska „Herzena” na „Hercena”, jak być powinno. Widać więc, jak silny wpływ na tekst miała Ola Watowa, która stale korespondowała z autorem *Ziemi Ulro* w sprawie wydania książki. Przesłany przez Watową zapisek został wchłonięty do Miłoszowej przedmowy raczej – zakładam – zupełnie nieświadomie.

W prywatnym archiwum Andrzeja Wata znajduje się niewielki notes opatrzony na okładce przez Olę Watową tytułem *Mój zeszyt*<sup>16</sup>, mieszczący szereg uwag do opracowywanego przez nią *Mojego wieku*; niektóre z nich są bardzo znaczące i świadczą dobitnie o wpływie, jaki miała żona poety na ostateczny kształt tej książki. Zeszyt zawiera w istocie plan pracy nad *Pamiętnikami*, jak je roboczo nazwała

<sup>16</sup> Za udostępnienie zdjęć tego zeszytu chcę podziękować pani mgr Annie Gawryś-Mazurkiewicz.

Watowa. Kolejne uwagi odnoszą się do poszczególnych „seansów”, ale pojawiają się też fragmenty dotyczące różnorodnych notatek Wata, np. tych, które stały się później *Dziennikiem bez samogłosek* – w swoich zapiskach Watowa określa je słowami „Bez samogłosek”.

Oto kilka przykładów uwag Oli Watowej, które jednoznacznie świadczą o jej wpływie na ostateczny kształt *Mojego wieku* (w cytatach zachowuje jej przekreślenia): „Seans 12 w świetle niekorzystnym ukazuje A. w związku z jego w działalnością w okresie 20-lecia (wtyczkowość) do przejrzenia”; „Seans XVI do wykreślenia”; „Seans XVII Aresztowanie skrócić. Wykreślenia na str. 562, 563, 564, 568, 571, 595, 654”; „Seans XIII Przerobić str. 443”; „Seans XIV str. 459–60–61 (sylwetka Berenta) wyrzucić fragment autobiograficzny od str. 473 do 480 Zastanowić się począwszy od st 482 do końca (skrócić, wyrzucić?)”; „Seans XV Na początku seansu XV powtórzenie końcowych stron z [seansu] 13-go o wiele lepiej powiedziane. str. 505 moje wykreślenia: pederastia Iwaszk[iewicza], Boy–Krzywicka”; „Przerobić przedmowę Miłosza do seansów 22, 24, 25 (przygotował na opracowywał, »dążył sam poprawić« na usiłował poprawić”); „Seans XIV str. 473 autobiografia lepiej sformułowana w ostatnim zeszycie”, „seans 2-gi podważanie, obniżanie, nie unieważnianie swoich opinii wypowiedzianych w 1-szym seansie”, „czy nie skrócić 1-go seansu i wyrzucić z 2-go szkodzącą pamiętnikom krytykę”.

Kolejna kwestia związana z kształtowaniem się tekstu *Mojego wieku* to tytuł i podtytuł. W wielu fragmentach składających się na przed-tekst pojawiają się ślady wskazujące na zaimek dzierżawczy „mój”, a wszelkie wątpliwości w sprawie wersji ostatecznej rozwiązuje korespondencja Oli Watowej z Czesławem Miłoszem. W jej liście z 3 X 1976 czytamy:

Napisz mi też, co zrobić z mottem z Mandelstama, czy się to da w oryginale w polskiej transkrypcji, czy w tłumaczeniu i czy takie tłumaczenie istnieje, a jeżeli nie, to czy przetłumaczysz. Ile dać tego? Czy całą zwrotkę:

*Wiek mój, zwier mój, kto sumiejeł  
Zaglianuł' w twoi zraczki  
I swojej[uj] krowju skleit  
Dwuch stoletij pozwonki?<sup>17</sup>*

Zatem to, co pierwotnie miało być mottem, stało się fragmentem tytułu. Rzeczywiście, niezwykle to wiersz rosyjskiego poety, którego słowa ukształtowały ostatecznie w znakomity sposób tytuł książki Wata, ta zaś nie powinna nigdy być czytana w oderwaniu od tego utworu. Wiersz opatrzony jest datą 1923, a więc powstał po pierwszej wojnie światowej i po rewolucji bolszewickiej – już tylko te dwa doświadczenia i ich nieodwracalne konsekwencje wystarczyły, aby poeta okre-

<sup>17</sup> Fragment wiersza O. Mandelstama *Wiek* (w: *Poezje*. Wybór, posł., red. M. Leśniewska. Kraków 1983, s. 227) w przekładzie B. Zadura brzmi następująco:

*O mój wieku, zwierzę moje,  
Kto potrafi twoich źrenic  
Wzrok odczytać i krwią swoją  
Kręgi dwóch stuleci skleić?*

Część korespondencji Watowej z Miłoszem opracowałem i opublikowałem wcześniej – zob. A. Dzianek, *Listy Oli Watowej do Czesława Miłosza*. „Pamiętnik Literacki” 2011, z. 2.

ślil wiek XX jako zwierzę o „strzaskanym kręgosłupie”. Wiek XX jako zwierzę, dzikie, agresywne, nieokielznane, nieujarzmione, wiek, w którym historii nie da się uporządkować, udomowić, oswoić, wiek, w którym racje rozumu odchodzą do lamusa, czy raczej odchodzą w sferę mitu, jak to pokazali Max Horkheimer i Theodor Adorno w *Dialektyce oświecenia*. Historia XX wieku – nieopanowywalna i nieoswajalna – dowiodła, w jak łatwy sposób można zniszczyć i obrócić wniwecz porządek filozoficznych dyskursów, które ustanawiają człowieka i ludzkość (drwił z uniwersaliów Wat w wierszu *Żółw z Oxfordu*, mówiąc: „Wielki pan winien kochać wyłącznie / uniwersalia: nie trawę – trawskość, nie ludzi / ludzkość, dupskość [...]”) centralnym punktem odniesienia, pokazała, w jaki sposób te wielkie jednostki ideologiczne można zinstrumentalizować. Wat wiedział o tym doskonale i wnikliwie pisał na ten temat w swoich esejach poświęconych językowi totalitarnemu. Po dziś dzień stanowią one ważny punkt odniesienia w pracach nad językiem totalitarnym, a Wat – co jest zresztą oczywiste – ustawiany jest w rzędzie takich znawców zagadnienia, jak George Orwell, Dolf Sternberger i Victor Klemperer<sup>18</sup>.

Sprawa podtytułu jest bardziej złożona. W korespondencji pomiędzy wieloma osobami związanymi z edycją książki słowo „pamiętnik” powraca wielokrotnie. Drugi człon podtytułu wyłonił się nieco później. W liście Lidii Ciołkoszowej do Oli Watowej z 3 XII 1975 znajdują się takie słowa:

Andrzej Stypułkowski miał pisać do Miłosza w sprawie tytułu książki. Nie chce się zgodzić na podtytuł: zapis magnetyczny, jak proponował Miłosz. Powiada, że to robi wrażenie śmieszne, bo kojarzy się z leczeniem magnetyzmem. Podsunęłam mu zapis z taśmy magnetofonowej i w tym duchu miał napisać do Miłosza. Myślę, że przy takim sformułowaniu Miłosz nie będzie robił trudności<sup>19</sup>.

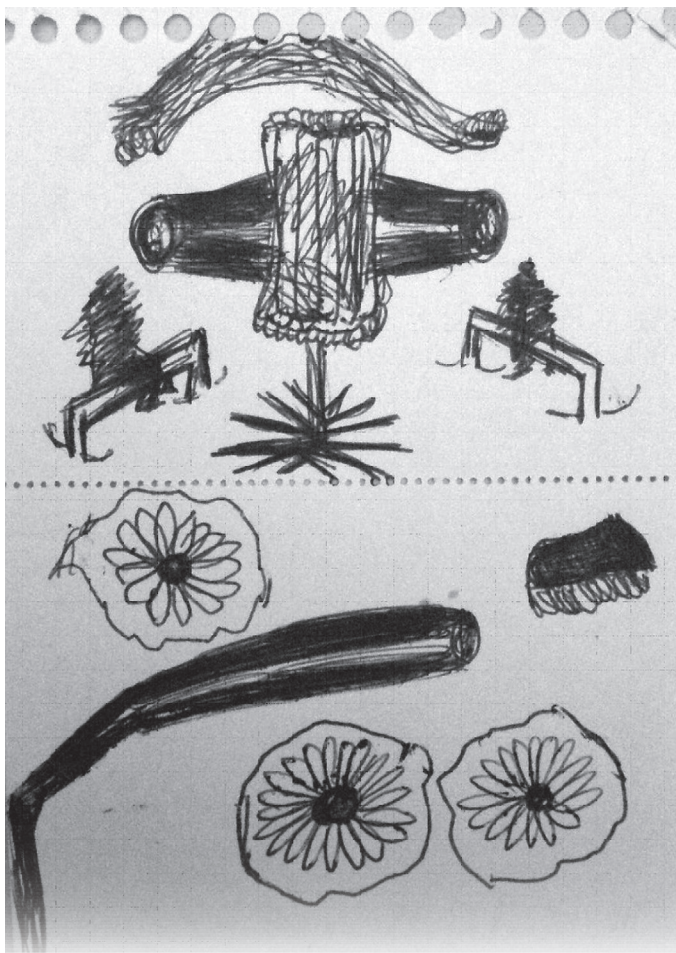
Ostatecznie zdecydowano się przyjąć formułę „mówiony”, która najtrafniej odaje charakter całej książki. W trakcie pracy nad jej kształtem wszyscy zwracali uwagę na to, aby w jak najlepszy sposób odzwierciedlić w zapisie właśnie specyfikę języka mówionego.

Do zbioru dokumentów składających się na przed-tekst *Mojego wieku* można dodać także pewien drobiazg, coś, co stanowi przedmiot zupełnie marginalny, ale jednak istotny, a co postaram się w skrócie pokazać. Wśród wielu materiałów w Beinecke Library znajduje się kartka przedstawiona tu na ilustracji 5.

Kartka opisana została przez Olę Watową następująco: „Miłosz w trakcie sesji *Mojego wieku*” – to szkic powstały na skrawku papieru, który tak naprawdę można by określić stosowaną przez krytyków genetycznych nazwą „doodle”. Znaczący manuskryptów utworów Miłosza nie będą mieli żadnych problemów z dostrzeżeniem podobieństwa z doodles, jakie pojawiają się w rękopisach jego wierszy (słynne kwiatki, kształty głów rysowanych z profilu, zwykle domknięte figury geometryczne). Pozornie tylko jest to coś, co ma charakter marginalny. W istocie ten szkic świadczy o pracy twórczej samego Miłosza, o tym, jak bardzo był on w tę pracę zaangażowany w trakcie nagrań. Wiele cennych uwag na temat doodles można odnaleźć

<sup>18</sup> Zob. J. Dewitte, *Le Pouvoir de la langue et la liberté de l'esprit. Essai sur la résistance au langage totalitaire*. Paris 2007. W książce tej poświęcono Watowi rozdział dotyczący „wywłaszczenia języka” (*L'expropriation de la parole: À propos d'Aleksander Wat et de la „sémantique stalinienne”*).

<sup>19</sup> Fragment listu L. Ciołkoszowej do Oli Watowej z prywatnego archiwum Andrzeja Wata.



Ilustracja 5. Szkic Czesława Miłosza opisany ręką Oli Watowej: „Miłosz w trakcie sesji *Mojego wieku*”. Ze zbiorów Beinecke Library (GEN MSS 705, Box 39, Folder 851).

w poświęconych fascynującym rękopisom Miłosza rozprawach Bożeny Shallcross (na określenie tego niezwykłego fenomenu badaczka używa poręcznego słowa „rysopisanie”), Mateusza Antoniuka czy Kariny Jarzyńskiej, która podąża tropem tej pierwszej autorki<sup>20</sup>.

*Doodle* to coś, co powstaje obok manuskryptu danego tekstu i jest z samym zapisem równouprawnione, może podlegać analizie podobnie jak on, jako coś, co mu towarzyszy i nie jest od niego oderwane. Jest to coś, co w szczególny sposób

<sup>20</sup> B. Shallcross, *Poeta i sygnatury*. „Teksty Drugie” 2011, nr 5. – M. Antoniuk, *Słowo raz obudzone. Poezja Czesława Miłosza: próby czytania*. Kraków 2015. – K. Jarzyńska, *Literatura jako ćwiczenie duchowe. Dzieło Czesława Miłosza w perspektywie postsekularnej*. Kraków 2018, zwłaszcza s. 267–268. Na temat doodles piszę szerzej w pracy *Semiografia rękopisu*, która niebawem ukaże się w „Tekstach Drugich” (2020, nr 6).

pozwala przyrzeć się aktowi pisania, odtworzyć kolejność działań, ruchu myśli, kształtowania się rytmu wypowiedzi, coś, co pozwala odsłonić choćby rąbek tajemnicy jej powstawania. Rysunki uświadamiają temporalność aktu twórczego, jego długie trwanie, przerwy potrzebne na namysł nad słowami, nad układem całego tekstu, odnalezieniem słowa najwłaściwszego w danej frazie czy wersji. *Doodles* to wyjątkowo niestabilny przedmiot badań, który wymyka się skutecznie pragmatycznemu opisowi, cięży często ku interpretacji, domaga się od czytelnika przede wszystkim interpretacji, i to takiej, która nie może być całkowicie pewna i transparentna (opis opiera się wówczas na partykule „jakby”, preferuje zasadę podobieństwa, a nie przyległości, uprzywilejowuje więc metaforę). Ten marginalny fragment przed-tekstu *Mojego wieku* rzuca nieco inne światło na kwestię autorstwa – potwierdza fakt, że Miłosz nie był po prostu rozmówcą, ale współtwórcą.

Ten „pamiętnik mówiony” nie jest formą całkowicie jednorodną pod względem gatunkowym. Jest rozmową i zarazem w niepodważalny sposób zawiera w sobie wiele cech właściwych autobiografii, które odpowiadają ściśle wyznacznikom formalnym, ustalonym wcześniej przez takich badaczy, jak Jean Starobinski, Michel Beaujour, Philippe Lejeune, Paul de Man, Małgorzata Czermińska i wielu innych<sup>21</sup>. Tego rodzaju prób autobiograficznych, rozpoczętych i nigdy nie dokończonych, znajduje się wiele w zbiorach archiwalnych pisarza w Beinecke Library. Jedną z najciekawszych jest tekst *Początek autobiografii*. Jego fragment został wydany w londyńskich „Wiadomościach” w 1968 roku<sup>22</sup>. „Wiadomości” opublikowały zaledwie krótką część tego niezwykle szkicu, o czym zdecydował zapewne sam wydawca. Ów fragment jest dodatkowo opisany w następujący sposób: „Wiersze dane do druku przez Olę W. do »Wiadomości« w r. 1968”, i opatrzony jeszcze kolejną uzupełniającą informacją autorstwa Watowej: „Tekst znaleziony w papierach pośmiertnie (niedrukowany)”. Warto go w tym miejscu przytoczyć w całości (fragmenty publikowane wcześniej zaznaczam kursywą):

*Odkąd siebie pamiętam: vis à vis mego łódeczka stał zegar kątówka. Cyferblat w zagadkowymi znakami i ruch dwóch wskazówek były pierwszym objawem nieruchomości i zagadki ruchu. Różnica w szybkości obu wskazówek – pierwszą intuicją relatywizmu i raptowność przesunięcia ich demonstracją gry ciągłości i mutacji. Ważniejsze było wahadło: dysk z miedzi zakończony ostrym szpikulcem i po*

<sup>21</sup> Zob. m.in. J. Starobinski, *Styl autobiografii*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1. W tym samym zeszycie „Pamiętnika Literackiego” znajdują się również teksty: G. Gusdorfa *Warunki i ograniczenia autobiografii* (przeł. J. Barczyński), L. A. Renzy *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii* (przeł. M. Orkan-Łęcki), M. Beaujoura *Autobiografia i autoportret* (przeł. K. Falicka), J. Sturrocka *Nowy wzorzec autobiografii* (przeł. G. Cendrowska). Zob. też Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*. Przeł. A. W. Labuda. „Teksty” 1975, nr 5. – P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 2. – M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyzwanie i wyznanie*. Kraków 2014.

<sup>22</sup> A. Wat, [bez tytułu]. „Wiadomości” 1968, nr 14, s. 2. Obszerniejszy fragment znajduje się w *Notach i komentarzach* w wyd.: A. Wat, *Poezje zebrane*. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Kraków 1992, s. 551–552. Istnieje kilka różnych wersji tego tekstu, podaje tu wersję znaną przeze mnie w Beinecke Library i wykorzystaną w szkicu opublikowanym w edycji *Mojego wieku* z roku 2011 – zob. A. Działek, *XX wiek jako doświadczenie somatyczne*. W: A. Wat, *Mój wiek*. T. 2. Kraków 2011.

brzegach ostrej. W samej regularności jego ruchów była dla mnie groźba. Nie wiem teraz, jakiej pracy niemowlęcego umysłu, w samej niezmienności i regularności ruchu wahadłowego od-do była założona konieczność jego transgresji. Zapewne nie myślałem, jakim sposobem, ale widziałem z pewnością, i czekałem na ten moment z trwogą, której siły i jedyności, a także antynomii nic już nigdy nie odtworzy, że wahadło sięgnie do mnie, jak ramię mego starszego brata, poprzez tę głupią kilkumetrową przestrzeń, i ostrym dyskiem przetrźnie moje gardło, którego słabość, miękkość, vulnerability, wątkość znałem od wewnątrz lepiej niż cokolwiek innego i gardła mnie odtąd fascynowały.

Nie będę mówił o akustycznych implikacjach. Ciągłość i jednakowość tyk-tak i rzadkość, oczekiwanie z biciem serduszka i niejednakowość wydzwaniania godzin dały mi poczucie dwóch wymiarów czasu: jednego zdeterminowanego i determinującego i drugiego kazualnego, wkraczającego w życie jak cud, jak przełom, jak pierwiastek szybki – dzień powszedni i święto, tło tłumy i akt pojedynczy, a że i ta alternacja powtarzała się dzień po dniu, przekonywało mnie, że akt jednorazowo mieści się w układzie zdeterminowanym większym, wyższego rzędu, że lubię, chcę się powtarzać, narzucając naturze rzeczy swój powrót. Naturalnie są to medytacje na temat moich pierwszych doznań (Quantum) świata, ale nie jestem całkowicie pewny, w sześćdziesiątym siódmym roku życia, czy nie posiadałem wtedy zdolności medytowania, potem utraconej szybko w tych latach zapomnienia, cenzury czy kwarantanny, o której mówi Freud.

Urodziłem się tedy 1 maja 1900 roku, tuż przed majem. Data tego dnia i pierwszego roku nowego stulecia należała w mojej pamięci do tych faktów znamiennych, które są nie tyle symboliczne, ile figuralne, w znaczeniu tego słowa Auerbachowskiego *mimesis*: dzieje się na przecięciu dwóch planów, realnego, historycznego, konkretnego i pozahistorycznego, transcendentnego. Na wulgarnym tego poczucia szczeblu manifestacje pierwszomajowe tłumów żartobliwie przypisywałem sobie, a że w dodatku do czasów ostatnich 1 maja był zarazem dniem pogodnym, w naszych stronach, zalanych słońcem, pierwszym w istocie dniem wiosny – było to dla mnie, pomimo depresyjnego od zawsze usposobienia, prognostykiem radosnej przyszłości.

*Początek autobiografii* daje wiele wyjaśnień w sprawie daty urodzenia pisarza, mówi też wiele o somatycznym doświadczaniu świata, które – jak wynika z tego tekstu – ukształtowało się u Wata bardzo wcześnie. W słynnym eseju, zatytułowanym *Szibbolet dla Paula Celana* i będącym prawdziwą medytacją o dacie, Jacques Derrida zanotował niezwykle znaczące słowa, które odnoszą się właśnie do daty: „data działa jak imię własne”<sup>23</sup>. Weryfikacja tego stwierdzenia wydaje się oczywista, kiedy podajemy datę urodzenia Wata: 1 V 1900. Rzeczywiście, trudno byłoby podważyć słowa Derridy. Powtórzmy, 1 V 1900, próg XX wieku i Święto Pracy! To coś więcej niż tylko symbol, o którym mówi Tomas Venclova<sup>24</sup>, jest to coś, co przez swoją ciągłą i uporczywą powtarzalność determinuje całe życie i dzieło, stanowi o ich nierozzerwalności, to w pewnym sensie figura antycypująca egzystencję. *Mój wiek* to książka, która bezpośrednio wiąże się także z doświadczeniem, rozumianym nie tylko w sensie eksperymentu (wiedzy empirycznej), w sensie jakiegoś wydarzenia czy doznania, ale przede wszystkim świadectwa – chodzi o to, aby jako rówieśnik XX wieku i jako świadek rozgrywających się w XX wieku wydarzeń dać świadectwo, „zaświadczyć sobą”, jak mówi sam poeta. Losy jednostkowe opowiedziane w takiej postaci i opatrzone sygnaturą własną są częścią składową losów zbiorowych, stanowią ich niekwestionowane świadectwo. Doświadczenie łączy się też z poznawaniem, a jest to w *Moim wieku* kwestia niesłychanie istotna. Wat opowiada własne losy z wielkim zapałem i zaangażowaniem, włącza w swoje wypowiedzi mocno

<sup>23</sup> J. Derrida, *Szibbolet dla Paula Celana*. Przel. A. Dziadek. Bytom 2000, s. 19.

<sup>24</sup> T. Venclova, *Aleksander Wat – obrazoburca*. Przel. J. Goślicki. Kraków 1997, s. 19.



rozbudowaną sferę emocji, spod których przebija sprawa bardzo ważna. Otóż nie chodzi tu wyłącznie o prostą relację, opis wydarzeń, opowiedzenie faktów – opowiadanie z dystansu czasowego i zarazem wnikliwe analizowanie wydarzeń, spotkań, obserwacji daje pisarzowi możliwość ich lepszego zrozumienia i jak najprecyzyjniejszego ich nazwania. I właśnie o nazwanie chodzi, o sposób nazywania rzeczy. Na tym polega fenomen *Mojego wieku*. Wiele jest w polskiej literaturze tekstów relacyjnych i opisujących doświadczenie zsyłek i łagrów po wrześniu 1939 (na potrzeby edukacyjne utworzono nawet odrębną i nieco dziwną zarazem nazwę określającą ich zbiór – „literatura łagrowa”), żaden z nich jednak nie nazywa ich w taki sposób, jak czyni to właśnie poeta w *Moim wieku*.

*Mój wiek* jest książką fascynującą i zapewne na zawsze taką pozostanie. Z jakiej przyczyny? W czym tkwi fenomen tego niezwykłego dzieła, w którym XX wiek został opowiedziany dwoma wzajemnie dopełniającymi się głosami: Czesława Miłosza i Aleksandra Wata? Rzeczywiście, są to głosy komplementarne i ustawione, niczym w muzycznej kompozycji, w relacji ścisłej koegzystencji, bez której to dzieło nigdy nie ujrzałoby światła dziennego – w takiej właśnie postaci. Nie ujrzałoby, ponieważ Aleksander Wat nigdy takiego dzieła sam nie mógłby stworzyć, i to nie tylko ze względu na dręczącą go chorobę, choć ta w znaczący sposób przyczyniła się do podjęcia decyzji o nagrywaniu wypowiedzi. Nie dałby rady napisać takiego dzieła z powodu, o którym zresztą wspomina Miłosz, a jest nim „porażenie nadmiarem”, ale nie chodzi o coś, co wiązałoby się bezpośrednio z nieogarnialnym. Idzie raczej o fakt, że Wat miał pełną świadomość, iż wiele jego wypowiedzi nie oddaje dokładnie tego, czego on sam oczekiwał, co chciał w nich uchwycić. Na początku siódmego rozdziału pierwszej części pojawia się znamienne zdanie: „Ja bym najchętniej po każdym nagraniu robił mnóstwo postscriptów, a do postscriptów jeszcze postscripta”<sup>25</sup>, w innym miejscu pisarz mówi:

Po każdym nagrywaniu, gdy budzę się wśród nocy, to mam napływ epizodów, sytuacji i ludzi pominiętych. Niektóre epizody są znaczące, niektóre nie mają znaczenia, ale tych znaczących nie mogę nazajutrz podawać, bo jednak to już doszłoby do zupełnie niemożliwych rozmiarów<sup>26</sup>.

Dzieje się tu tak, jakby żaden z poruszonych tematów nie był do końca wyczerpany, nie uzyskał – przynajmniej w odczuciu pisarza – właściwego kształtu i dlatego domagałby się ciągłej suplementacji. Ten nadmiar był niewątpliwie czymś, co obok choroby przesłaniało późną twórczość Wata, zdominowaną marzeniem o stworzeniu dzieła doskonałego, które opowiadałoby cały świat.

*Mój wiek* jest dopełnieniem dzieła poetyckiego Wata, ale nie dopełnieniem w sensie metatekstu, który miałby stanowić coś w rodzaju suplementu do lektury jego utworów (choć czasami może w ten sposób funkcjonować i funkcjonuje, czego dowodzą liczne prace krytyczne objaśniające teksty pisarza w oparciu o jego własne wypowiedzi i autokomentarze zawarte w tej książce), lecz dopełnieniem w takim znaczeniu, że wypowiedzi autora *Ciemnego świecidla* w tym „pamiętniku mówionym” zdradzają wszelkie cechy poetyckości (tryb metaforycznych skojarzeń,

<sup>25</sup> W a t, *Mój wiek* (1977), t. 1, s. 126.

<sup>26</sup> *Ibidem*, t. 2, s. 271.

liczne asocjacje, powtórzenia i ciągle rekurencje do spraw już omówionych, meandryczność myśli, ich charakterystyczna spiralność i nielinearność). Wat myśli i mówi jak poeta. Mówi głosem jedynym w swoim rodzaju i niepowtarzalnym. Wspomnianą spiralność i nielinearność myśli Wata widać wyraźnie w *Moim wieku*. Rozważając jakiś problem czy relacjonując wydarzenie pisarz nigdy nie zwraca się ku samemu rdzeniowi danego zjawiska. Postrzega rozmaite fenomeny wielowymiarowo, a jego refleksja podąża ku istocie danego problemu ruchem nielinearnym, oplatającym tę rzecz spiralą, co wynika z całą pewnością ze świadomości pisarza, że rzeczywistość nigdy nie jest jednorodna, ale raczej polikontekstualna. Trzeba ogromnego wysiłku myśli, aby się z tą rzeczywistością zmierzyć. Wat jest przy tym bezustannie przewrotny, nastawiony na polemikę, na rewoltę zastanych opinii, nigdy nie ulega myśli oswojonej, bezpiecznej, stroniącej od konfliktu intelektualnego.

Z taką formą wypowiedzi trudno czasami pogodzić fakty, toteż w recepcji książki Wata jest wiele głosów krytycznych, wskazujących na błędy czy na przeinaczanie faktów. Sam poeta ma tego pełną świadomość, czego dowodzą wstępne wypowiedzi w drugim rozdziale pierwszej części: czas wprowadza zniekształcenia, „przede wszystkim moje zniekształcenia subiektywne” – przyznaje autor<sup>27</sup>. Wspomnienia Wata przechodzą przez złożoną pracę języka i już on sam narzuca wiele ograniczeń, a na to nakłada się również – co jest naturalnym zjawiskiem w przypadku wspomnień – praca fantazmatów, która częściowo wyklucza świadome *ego*. Zaznaczam wszakże raz jeszcze, że Wat mówi w tej książce nie jako historyk, ale właśnie jako poeta. To jedna z zasadniczych spraw, kiedy próbuje się odpowiedzieć na pytanie, skąd wynika niezwykłość i niepowtarzalność *Mojego wieku*. Ktoś, kto szuka w tym dziele wyłącznie dokładności, wierności faktom, nigdy nie zrozumie jego znaczenia, a co więcej, całkowicie się z nim rozminie. Aby o tej książce myśleć i pisać, nigdy nie można się ograniczać do jednego typu dyskursu czy do jednego modelu myślenia. Jeśli będzie się o niej mówić, jak robią to historycy lub politolodzy, niechybnie jej wymowa ulegnie spłaszczeniu. Aby mówić o *Moim wieku*, potrzeba raczej transdyskursywności, która opiera się jednocześnie na regułach poetyki i na teorii tekstu, zarazem na teorii kultury, antropologii i politologii. Jeśli próbuje się opisać ten tekst w samych tylko kategoriach literaturoznawczych, to z takiego opisu wynika niewiele. Problem pojawia się już w chwili, kiedy chcemy określić *Mój wiek* jako gatunek literacki. Jak go ocenić z tego punktu widzenia? Czy jest to autobiografia, czy rozmowa, czy są to wspomnienia, czy miejscami jest to traktat politologiczny lub autokomentarz do własnej twórczości? Nie można też *Mojemu wiekowi* odmówić żywiołu epopeicznego, warto w tym miejscu przypomnieć, że amerykańskie wydanie książki *My Century. The Odyssey of a Polish Intellectual* zawierało słowo „Odyseja” nie tylko ze względów komercyjnych. Ta formalna niejednorodność jest również jednym z najważniejszych czynników decydujących o jednostkowości tego znakomitego dzieła.

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, t. 1, s. 34.

Abstract

---

ADAM DZIADEK University of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0003-4584-5704

**“MÓJ WIEK” (“MY CENTURY”) BY ALEKSANDER WAT—REMARKS FOR THE UPCOMING EDITION**

This text contains the concept of the future edition of *Mój wiek (My Century)* prepared by the author for the Ossolineum Publishing House for the series “Biblioteka Narodowa” (“National Library”). It contains many unpublished and previously unknown materials from the collections of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), as well as from the private collections of Andrzej Wat, the poet’s son. The most important goal here is to construct an avant-text of *Mój wiek (My Century)*, organise, describe and interpret it. The text’s methodological foundations are based on the assumptions of genetic criticism. The researcher considers the complex question of the book’s authorship. He also tries to define its formal boundaries which go far beyond the classic definitions of autobiography and make it a work of unique and exceptional character.



MACIEJ TRAMER Uniwersytet Śląski, Katowice

## PRZEKREŚLONE, A NASTĘPNIENIE STARTE GUMĄ WOKÓŁ BRULIONÓW „ANKI” WŁADYSŁAWA BRONIEWSKIEGO

Druk pierwszego wydania *Anki* Władysława Broniewskiego został ukończony w czerwcu 1956. W sprzedaży książka pojawiła się kilka miesięcy później. Tom liczył 47 stron i zawierał 25 utworów. Pierwszą część zbioru zajmował tytułowy cykl 15 elegii poświęconych zmarłej córce, Joannie Broniewskiej-Kozickiej. W drugiej części znalazło się 10 liryków, które tworzyły swoistą antologię, skomponowaną przez poetę z dawnych wierszy zadedykowanych córce lub do niej adresowanych.

Zanim jednak doszło do wydania książkowego, 7 najwcześniejszych elegii ukazało się na łamach „Nowej Kultury” w lutym 1955. Cykl ów, zatytułowany *Wiersze do Anki*, miał następujący porządek: *Trumna jesionowa*, *Brzoza*, *Firanka*, *W zachwycie i grozie*, *Lament*, *Film o Wiśle* oraz *Obietnica*<sup>1</sup>. Wszystkie te utwory powstały bardzo szybko. Dzięki datom, które autor zamieścił w brulionach, możemy się dowiedzieć, że pierwszy wiersz, *Trumna jesionowa*, został ukończony 19 I 1955. Nazajutrz gotowy był już kolejny – *Obietnica*. Trzeci, *Film o Wiśle*, Broniewski opatrzył datą 31 I. Następny, *Lament*, powstał 4 II; jego tekst miał formę dopisku do znacznie starszej notatki z nie opublikowanym fragmentem poematu *Wiśła*. Tydzień później – w ciągu jednej doby – Broniewski napisał 3 ostatnie elegie: *Firanka*, *Brzoza* oraz *W zachwycie i grozie*. I tylko dwie pierwsze wersje *Brzozy*, opatrzone datą 11 II, pozwalają przypuszczać, że praca nad tym tekstem rozpoczęła się nieco wcześniej. Trzeci rękopis *Brzozy*, najbliższy wersji wydrukowanej, nosił datę 12 II, taką jak pozostałe wiersze<sup>2</sup>.

Najprawdopodobniej wszystkie 7 utworów trafiło do redakcji „Nowej Kultury” zaraz po tym, jak Broniewski je ukończył. Napisany 14 II wiersz *Żyłem*, który znalazł się potem w książce zbierającej wiersze poświęcone córce, nie pojawił się już w tym numerze tygodnika. Precyzja w ustaleniu dat nie jest istotna sama w sobie. Zestawienie kolejności powstania tekstów z porządkiem miejsc wyznaczonych im w cyklu pozwala zauważyć, że układ wierszy ogłoszonych w „Nowej Kulturze” wynikał z powziętej przez autora koncepcji. Ramę kompozycyjną *Wierszy do Anki* tworzą dwa najstarsze, powstałe niemal w tym samym czasie utwory: *Trumna jesionowa* i *Obietnica*. Jeżeli założymy, że ostatni wiersz był śladem faktycznego zobowiązania, jakie Broniewski podjął na początku pracy nad cyklem, możemy po-

<sup>1</sup> W. Broniewski, *Wiersze do Anki*. „Nowa Kultura” 1955, nr 8, s. 4–5.

<sup>2</sup> Zob. teczkę XV, k. 1–10, 15. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie.

traktować pozostałe 5 liryków jako realizację owej obietnicy. Niechronologiczny układ wierszy świadczy wszakże o tym, iż zamysłem kompozycyjnym nie była żadna pokrywająca się z rzeczywistością kronika czy dziennik odnotowujący etapy żałoby.

W opublikowanym w 1956 r. tomie 7 liryków z *Wierszy do Anki* uzupełniono o dalszych 8, niemniej teksty z „Nowej Kultury” zachowały kolejność. Tylko raz odstąpiono od pierwotnego układu: wiersz *Obietnica*, zamykający czasopiśmienny „pierwszy rzut” cyklu, poprzedzała ukończona pół roku później *Anka*. Pozostałych wierszy Broniewski również nie zamieścił w porządku odpowiadającym datom powstania. Wyjątkiem był ten ostatni – zamykający cykl elegia *Moja córka* powstała bowiem najpóźniej, 17 I 1956, czyli niemal dokładnie rok po najstarszej i inicjalnej *Trumnie jesionowej*.

To, że kompozycja zachowuje porządek chronologiczny, byłoby istotne tylko wówczas, gdyby chcieć potraktować cykl elegii poświęconych córce jak dokument. W poetyckiej opowieści, która zostałaby ułożona w sposób odpowiadający kronice żałoby, kalendarz podlegałby kreacji tak jak wszystko inne. Wszelako układ wierszy zebranych w wydany w 1956 r. tomie *Anka* dowodził nie rezygnacji z chronologii, lecz jej zupełnego odwrócenia. Jak już wspomniałem, Broniewski podzielił swój tom na dwie części. W pierwszej zamieścił tytułowy cykl 15 elegii, część drugą poprzedził zaś informacją: „Wiersze pisane przed 1 września 1954 roku”. Główną cezurę kompozycyjną zbioru wyznaczyła śmierć tytułowej bohaterki, a zarazem adresatki lirycznej 25 utworów.

Anka, czyli Joanna Broniewska-Kozicka, zmarła 1 IX 1954, w wieku niespełna 25 lat, w wyniku tragicznego wypadku. Bezpośrednią przyczyną było zatrucie gazem, pośrednią – przemęczenie oraz chroniczna choroba powodująca osłabienie i częste omdlenia. Śmierć Anki przerwała jej pracę nad pełnometrażowym filmem dokumentalnym *Wisła*, zaplanowanym jako obraz zespolony z powstającym równoległe poematem Broniewskiego. Wieloautorski film był nowatorski i dosyć ryzykowny. Poszczególne komponenty nie miały siebie nawzajem komentować czy ilustrować ani tworzyć hierarchii, lecz były pomyślane jako równorzędne elementy tworzące spójną całość. W prywatnych, roboczych notatkach reżyserka filmu określała swoją rolę następująco:

Złożony scenariusz *Wisły* nie daje pełnego wyobrażenia o filmie i nie może go dać, skoro film ma być poetycki, scenariusz zaś ogranicza się tylko do strony obrazowej. Jest to więc raczej szkielet tematyczny niż scenariusz przyszłego filmu, który musi być opracowany na podstawie tego szkieletu wspólnie z autorem tekstu poetyckiego i kompozytorem.

[...] Nie mam prawa narzucać strony tekstowej filmu [...], bo autor tekstu może mieć na ten temat inne pomysły. To samo dotyczy kompozytora<sup>3</sup>.

Ci, którzy osobiście poznali rodzinę Broniewskich, często podkreślali szczególną więź łączącą ojca i córkę. Janina Broniewska – matka Anki i pierwsza żona poety – pisała o niej jako o największej i „najważniejszej w życiu (Władka) miłości, [...] najwierniejszej i najtrwalszej”<sup>4</sup>. Feliksa Lichodziejewska, najlepsza znawczyni

<sup>3</sup> Cyt. za: E. Zawistowska, *Dziadek Władek. O Broniewskim, Ance i rodzinie*. Warszawa 2019, s. 350.

<sup>4</sup> J. Broniewska, *Dziesięć serc czerwonych*. Wyd. 5. Warszawa 1978, s. 285.

całej twórczości Broniewskiego i główna edytorka jego tekstów, dostrzegala niewspółmierną do wieku dojrzałość intelektualną Anki, a zarazem partnerski charakter rodzinnej relacji, który potwierdza także zachowana korespondencja. Sposób zwracania się do siebie, całkowity brak protekcjonalności, szczerść oraz powaga tematów podejmowanych przez obie strony zdają się tylko w niewielkim stopniu przypominać konwencjonalną rozmowę ojca z kilku- czy też kilkunastoletnią dziewczynką.

W treści swych listów nie stosował Broniewski żadnych ograniczeń, jakie mógłby dyktować wiek adresatki. Traktował córkę jak człowieka dojrzałego, przyjaciela, któremu szczerze może powierzyć swoje myśli i przeżycia. Pisał o radościach i sukcesach czytelniczych i wydawniczych, a także o zawodach i troskach, okresach twórczej niemocy i pustce intelektualnej. Nie tail również własnych słabości i wad – rozrzutności, skłonności do alkoholu i kart. „Ty przecież znasz swojego tatę” – dodawał na usprawiedliwienie<sup>5</sup>.

Poszukiwanie jakiegokolwiek niepowtarzalnej dystynkcji dla tragedii, której doświadczył Broniewski, nie jest właściwą odpowiedzią na cokolwiek; nie jest nawet podpowiedzią. Ani bliska rodzinna relacja, ani strata nie potrzebują wszak żadnych precyzujących dookreśleń. Wyjątkowość związków łączących rodziców z dzieckiem nie ma w sobie niczego niezwykłego. Ich wyjątkowość nie wynika przecież z niepowtarzalności, osobliwości czy wykroczenia poza regułę, lecz określa najwyższy stopień wspólnoty, w której można uczestniczyć. Ponieważ wyjątkowość oznacza szczególną intensyfikację bliskości, śmierć dziecka jest przekroczeniem granicy usytuowanej poza horyzontem rozpoznania. Taka śmierć to skandal świata – świata, który każe rodzicowi doświadczyć tego, co wykracza nawet poza wyjątkowość, tzn. tego, co zdaje się nie mieścić w głowie albo przechodzić wszelkie pojęcie. Jednakże doświadczenie nie do pomyślenia niczego nie wykluczy ze świadomości. Wręcz przeciwnie – taka śmierć staje się wyzwaniem dla pojmowania przede wszystkim dlatego, że obnaża swoją nieodwracalność. Wszelkie polskie frazeologizmy usiłujące wypchnąć nienaprawialną rzeczywistość poza granicę „pomyślenia”, „głowy” czy „pojęcia”, nie zaklinają świata, lecz zaklinają myśli. Doświadczenie wyjątkowej straty jest straszne nie dlatego, że nie powinno było zaistnieć, tylko dlatego, że sama jego możliwość budzi największy lęk. Przerażenie to bodaj najbliższy krewny niewyobrażalnego i dlatego jest skandalem imaginacji.

W przypadku Broniewskiego nie jest inaczej. Wyjątkowa strata nie jest w stanie wyrazić się w jednostkowości ani uniknąć powtórzenia. Dwa dni po pogrzebie córki poeta został wbrew swojej woli brutalnie uprowadzony i zamknięty w szpitalu psychiatrycznym w Kościanie. W listach do żony przeklinał nadmierną i bezmyślną troskę „rządzących dobroczyńców” oraz całkowite ubezwłasnowolnienie i nieustanną kontrolę. W połowie września 1954 pisał:

Bardzo dużo czytam, staram się po prostu odurzyć lekturą [...]. Kiedy nie czytam, myślę o Ance, przypominam sobie wszystko, co z nią przeżyłem, i z lękiem patrzę w przyszłość bez niej. Czuję się jak pusty dzwon, jak oślepy malarz, jak ptak o złamanym skrzydle...

Nie wiem, czy zdołam na nowo podjąć „ciężar pieśni”. [...] Chamy, które mnie w wariackim kaftanie

<sup>5</sup> F. Lichodziejevska, wstęp w: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*. Oprac. ... „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 148.

wepchnęły do auta, zdjęły mi go wprawdzie po kwadransie, ale moja poezja jest nadal spętana. Nie będzie *Trenów*<sup>6</sup>.

W wysłanym dwa tygodnie później liście do żony Broniewski domagał się dostarczenia mu „brozury Żeromskiego napisanej po śmierci syna” oraz *Trenów* Kochanowskiego: „skoro myślę wciąż o Ance, to może coś w końcu napiszę, a chciałbym się ustrzec mimowolnych zbieżności”<sup>7</sup>.

Doświadczenie łączące poetę z Kochanowskim i Żeromskim nie miało udzielić żadnej odpowiedzi ani w niczym pomóc. Broniewski sięgał po cudze elegie nie dla pocieszenia, lecz przede wszystkim po to, żeby w nieumyślnym porównaniu nie przekształcić własnej straty w cudzą. Autor *Drzewa rozpaczającego* zdawał się doskonale wiedzieć, że każde powtórzenie (nawet rytualne) może być okrutnie beznamienne, ponieważ obnaża niejednostkowy charakter ekstremalnego doświadczenia i tym samym odbiera mu jego wyjątkowość. „Odurzenie lekturą”, o którym pisał żonie, zapewne pozwalało na chwilę zapomnieć o stracie. Ale to było zupełnie inne czytanie. Broniewski nie szukał wspólnoty w żalu, sięgnął po *Treny* oraz po brozurę *O Adamie Żeromskim wspomnienie* nie po to, aby znaleźć tam podpowiedź, jak przeżyć żalobę, lecz aby uniknąć podobnych sformułowań. Dla poety wyjątkowa niepowtarzalność straty wynikała z jej ostateczności. Poza nią nie ma przestrzeni na jakąkolwiek zbieżność ani tym bardziej na jakiegokolwiek powtórzenie. Autor *Troski i pieśni* nie pragnął żaloby, tylko odwrócenia porządku chronologicznego.

Przypomnijmy: pierwszą część książki poświęconej zmarłej córce wypełniło 15 elegii napisanych od stycznia 1955 do stycznia 1956. Następująca po niej druga część zbioru, złożona z wierszy napisanych przed śmiercią Anki, została wkomponowana w tom jako późniejsza, jednakże biograficznie i bibliograficznie była wyprawą w przeszłość – melancholijnym sprzeciwem wobec czasu. Konstrukcja tomu całkowicie odwróciła sekwencję zdarzeń. Zamieszczenie 10 wierszy „pisanych przed 1 września 1954 roku” jako części następującej po cyklu 15 elegii było powrotem do okresu sprzed daty granicznej. Zresztą kompozycja tej części jest nie mniej przewrotna. Całość rozpoczyna się utworem *Wisła. (Fragmenty)*, a kończy tekstem *Wiersze o wiośnie pisane późną jesienią. (Fragment)*. Pierwszy wiersz to ślad wspólnego i niedokończonego przedsięwzięcia, jakim miał być filmowy poemat; powstał on w r. 1953, niedługo przed śmiercią tytułowej bohaterki tomu. Ostatni z tekstów, zamykający cały tom, jest najstarszy ze wszystkich – Broniewski napisał go 28 III 1930, zaledwie cztery miesiące po narodzinach Anki. W pozostałych 8 wierszach widać dążenie do zachowania owego odwróconego porządku biograficznego.

W najpełniejszym i najbardziej dopracowanym naukowo wydaniu *Poezji zebranych* Broniewskiego cykl został wydrukowany bez części drugiej, niemniej układ elegii z części pierwszej jest taki sam jak w opublikowanej w r. 1956 *Ance*. Cykl został jednak wydrukowany bez części drugiej. Lichodziejewska – która była redak-

<sup>6</sup> W. Broniewski, list do W. Broniewskiej, z 18 IX 1954. W: W. i W. Broniewscy, *Zgubiłem okulary. Listy z lat 1947–1962*. Oprac., przypisy, wstęp, zakończ. W. Bojda. Warszawa 2016, s. 177.

<sup>7</sup> W. Broniewski, list do W. Broniewskiej, z 2 X 1954. W: jw., s. 187. Chodzi o brozurę S. Żeromskiego *O Adamie Żeromskim wspomnienie* (w: *Pisma zebrane*. T. 24: *Pisma raperswilskie. Wspomnienia*. Oprac. Z. J. Adamczyk. Kielce–Warszawa 2015).



torką naukową tomu i autorką wszystkich komentarzy edytorskich – wyjaśniła rzecz następująco:

Aby nie powtarzać w jednym tomie edycji obecnej dwukrotnie tych samych wierszy [...], postanowiono przyjąć za podstawę druku nie zbiorek *Anka*, ale cykl o tymże tytule w *Wierszach i poematach* (1962)<sup>8</sup>.

W przypadku każdej edycji zbiorowej, bez względu na to, czy ma ona charakter naukowy czy popularny, takie rozwiązanie wydaje się jedynym możliwym do zastosowania. Rejestracja wszelkich odmian i wariantów kompozycyjnych musi zmieścić się w komentarzach lub przypisach do konkretnych tekstów. Lichodziejewska przystępowała do pracy redakcyjnej z ogromną nadwyżką wiedzy. Była literaturoznawczynią i edytorką znakomicie zorientowaną w całej twórczości Broniewskiego. Znała niemal wszystkie pozostałe po poecie dokumenty. Ogromną część z nich odczytała, uporządkowała i skatalogowała. W kilku przypadkach udało jej się zidentyfikować wiersze opublikowane anonimowo. Lichodziejewska знаła poetę osobiście i cieszyła się jego dużym zaufaniem. Dzięki temu możliwe stało się zrekonstruowanie nie utralonych tekstów – część z nich bowiem Lichodziejewska zawczasu zapamiętała. Tak było m.in. z obscenicznymi fraszkami. Zdarzało się nawet, że literaturoznawczyni przypominała Broniewskiemu o istnieniu zaginionych lub zaniechanych przez niego wierszy. Zachowane niekompletne archiwum po Lichodziejewskiej świadczy o bardzo dużym rozmachu prowadzonych przez nią badań. Redaktorka krytycznych *Poezji zebranych* nie tylko gromadziła świadectwa związane z Broniewskim, lecz także przez wiele lat prowadziła obszerną korespondencyjną kwerendę wśród jego dawnych znajomych. W krótkim i bardzo rzeczowym wstępie poprzedzającym czterotomowe wydanie scharakteryzowała kompletność edycji w taki oto sposób:

Po raz pierwszy zostają opublikowane razem wszystkie wiersze wydawane w kolejnych tomikach poezji Broniewskiego. Po raz pierwszy zebrane są utwory rozproszone – wiersze drukowane jedynie w czasopiśmie i antologiach, teksty piosenek do filmów i sztuk teatralnych oraz duży blok nigdzie przez autora nie publikowanych, zachowanych w rękopisach bądź przekazach ustnych<sup>9</sup>.

Charakteryzując zespół utworów poetyckich Broniewskiego zgromadzonych w edycji, Lichodziejewska nie powiedziała jednak wszystkiego. Komentarze do każdego z tekstów były wprawdzie dokładne i sformułowane zgodnie z regułami ustalonymi dla wydań naukowych, wszelako w niektórych zamieszczone zostały informacje uzyskane przez Lichodziejewską podczas prywatnych rozmów z poetą lub kimś z jego otoczenia. Połączenie wiedzy naukowej z tą zdobytą dzięki osobistej znajomości nadało opracowaniu szczególną postać. Oprócz informacji odnoszących się bezpośrednio do okoliczności powstania wierszy pojawiają się też szczegóły, które odtwarzają nieco dalszy kontekst. Celem tych komentarzy niejednokrotnie

<sup>8</sup> F. Lichodziejewska, komentarz w: W. Broniewski, *Poezje zebrane*. Wyd. krytyczne. T. 3. Płock-Toruń 1997, s. 406. W *Wierszach i poematach*, ostatnim wydaniu zbiorczym autoryzowanym przez Broniewskiego, cykl *Anka* został uzupełniony o wiersze późniejsze: *[Anka! To już trzy i pół roku]* (z 19 II 1958) oraz *Bratek* (z 2 XI 1961).

<sup>9</sup> F. Lichodziejewska, wstęp w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 1, s. 12.

było swoiste wyrównywanie historycznych i politycznych rachunków. We wstępie do *Poezji zebranych* edytorka podkreślała:

Choć od czasu ukazania się pierwszego tomiku Broniewskiego minęło ponad siedemdziesiąt lat [...] – znaczna część jego twórczości jest nadal nieznaną.

[...] na ten stan rzeczy decydujący wpływ miała sytuacja cenzuralna w kraju. Zbiory i wybory wierszy Broniewskiego, wydawane w Polsce za jego życia i przez wiele lat po zgonie, poddawane były selekcji, prowadzonej wedle kryteriów politycznej prawomyślności<sup>10</sup>.

W krótkim wprowadzeniu do edycji Lichodziejewska całkowicie pominęła szczegóły dotyczące wcześniejszych wieloletnich prób opublikowania *Pism zebranych* Broniewskiego w Państwowym Instytucie Wydawniczym. W lutym 1993 w liście adresowanym do Tadeusza Bujnickiego opisywała problemy z drukiem gotowej edycji krytycznej: „nie mam wydawcy, który podjąłby się ryzyka. PIW rozsypał skład dwóch tomów na etapie korekty”<sup>11</sup>. Ostatecznie czterotomowe wydanie krytyczne ukazało się pod patronatem Towarzystwa Naukowego Płockiego w 1997 r. z okazji setnych urodzin Broniewskiego.

Zresztą ponad dwie dekady, jakie minęły w Polsce od premiery *Poezji zebranych*, również nie pozostawało obojętne, a częstokroć okazywało się niechętnie wobec sporej części jednoznacznie zadeklarowanej politycznie twórczości Broniewskiego. Zniesienie urzędowej cenzury nie oznaczało rezygnacji z innych form wydawniczej reglamentacji, wynikających z „kryteriów politycznej prawomyślności”.

Zasada rekonstrukcyjnej kompletności, która decydowała o kształcie przygotowywanego przez Lichodziejewską wydania, miała na celu „opublikowanie wszystkiego” wyrwać wszelkiej opresji. Jednakże naukowo-osobisty charakter opracowania wcale nie zakładał zachowania całkowitej obiektywności i neutralności. Taka perspektywa dotyczyła głównie komentarzy edytorskich, jakimi zostały opatrzone powojenne wiersze okolicznościowe i propagandowe. Uzupełnienie kontekstu miało przede wszystkim nieco złagodzić wydzźwięk politycznego zaangażowania poety. W przypadku tekstów jednoznacznie zadeklarowanych komentarz nie ograniczał się do zrekonstruowania „procesu powstawania utworu oraz zmian”. Problemem nie było objaśnienie wierszy silnie zespolonych z konkretnymi wydarzeniami, uroczystościami państwowymi czy z „oficjalną atmosferą”. Obszerniejszy komentarz edytorski pojawiał się wówczas, gdy tekst dotyczył postaci w późniejszym okresie politycznie skompromitowanej. W takim przypadku okoliczności powstania wiersza były uzupełniane przez edytorkę o szczegóły, które mogły wyjaśnić lub wybronić historycznie kontrowersyjną decyzję poety. Najdłuższym i najbardziej złożonym komentarzem opatrzony został poemat *Słowo o Stalinie* – budzący najwięcej zastrzeżeń utwór Broniewskiego. Jego powstanie miał usprawiedliwiać „alkoholowy rausz”, „atmosfera kultu”, dane statystyczne świadczące o powszechności „procederu”, a nawet cytat fragmentu z późniejszego wywiadu<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 11.

<sup>11</sup> F. Lichodziejewska, list do T. Bujnickiego, z 8 II 1993. Archiwum F. Lichodziejewskiej: Dokumenty nie skatalogowane. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie. Wśród tych materiałów zachowała się również szczegółowa recenzja wydawnicza skończonego i zamkniętego pierwszego tomu *Dzieł* Broniewskiego napisana przez R. L o t h a w czerwcu 1981.

<sup>12</sup> Sprawy *Słowa o Stalinie* poświęciłem rozdział *Pochwała bałaganu* w książce *Budnopis in blanco. Rzecz o poezji Władysława Broniewskiego* (Katowice 2010).

Chcąc nie chcąc, zamierzona przez Lichodziejewską kompletność edycji musiała mieć charakter polityczny. Postawa naukowej obiektywności musiała niekiedy ustąpić przed chęcią zneutralizowania wydźwięku niektórych zaangażowanych wierszy – jednoczesnej rekonstrukcji kontekstu historycznego i uwolnienia utworu od jego doraźności. Pominiecie kontrowersji niczego by nie rozwiązało. Wszak cały wysiłek edytorski był wymierzony przeciw dotychczasowym przemilczeniom i opuszczeniom. Zamiar objęcia wydaniem krytycznym całości poetyckiego dorobku Broniewskiego oznaczał konieczność uruchomienia edytorskiej „nadkompletności”. Zadaniem komentarza „nadmiernego”, tj. takiego, który będzie wykraczał poza ramy ustalenia tekstu oraz rejestracji jego wcześniejszych wariantów, stanie się przede wszystkim swoiste zabezpieczenie tekstu przed wykluczeniem. Takie szczegóły, jak to, że Broniewski pisał po pijanemu poemat o Józefie Staliniu albo że spóźnił się z oddaniem wiersza na urodziny Bolesława Bieruta, mogą być interesujące, ale z perspektywy edytorskiej wydają się całkowicie zbędne. „Alkoholowy rausz” bez wątpienia towarzyszył powstaniu znacznej grupy wierszy autora *Anki*. Równie charakterystyczną przypadłością była niepunktualność. Poeta notorycznie spóźniał się z oddawaniem tekstów zamawianych przez wydawnictwa. A jednak detale te zostały uznane za istotne w kontekście zaledwie dwóch wierszy.

W gruncie rzeczy pojawiający się sporadycznie edytorski „nadmiar” niczego nie tłumaczył. Odnotowując późniejszy druk wiersza dla Bieruta w „Trybunie Ludu”, Lichodziejewska podkreśla brak tekstu w najbardziej spodziewanym miejscu, tzn. w książce *Wiersze o Bolesławie Bierucie*, która była darem poetów polskich z okazji sześćdziesiątej rocznicy urodzin polityka. Zdecydowanie więcej uwagi poświęca nieobecności Broniewskiego w antologii niż charakterystyce pierwodruku. Autorka komentarza nie próbuje nawet wyjaśniać ani zrozumieć decyzji poety: „nie mógł, nie chciał czy też nie zdążył”<sup>13</sup>. Szereg równorzędnych przyczyn, z których każda jest wyłącznie przypuszczeniem, nie tłumaczy genezy tekstu. Ale pozwala go odczytać jako tekst niechciany. Taka „nadkompletność” przyczyn „nieobecności” wersji nie wyklucza żadnego fragmentu, skutecznie jednak zasłania kontrowersyjne momenty w twórczości Broniewskiego.

Edycja, która miała ogarnąć wszystko, w jakimś stopniu rozplątywała relacje między autorsko przekomponowanymi wierszami. Czasami umieszczenie w układzie całościowym wystarczyło, aby zniknęły lub uległy osłabieniu polityczne wątpliwości związane z genezą wiersza, który pierwotnie został ogłoszony oddzielnie. Celem tworzenia zbioru nie było wszakże rozmycie kontrowersji. Wręcz przeciwnie. Dopiero wysiłek zmierzający do zgromadzenia w jednym miejscu wszystkiego pozwolił dostrzec i nadać znaczenie całej reszcie, która została pominięta, wyrzucona, zaniechana, zagubiona, zapomniana, niedopowiedziana lub „zamroczona”. Nie chodziło przy tym o sensację wynikającą z ujawnienia sekretów. W śledzeniu miejsc unicestwionych chodzi głównie o dopuszczenie do głosu możliwości, która spowoduje, że porzucone lub zaniechane fragmenty pozwolą zrozumieć podjęte przez pisarza decyzje. W przypadku Broniewskiego każde możliwe do zarejestrowania skreślenie, zaniechanie czy zapomnienie tekstu pozostanie tym, czym jest. Rzadko kiedy będzie alternatywą dla autoryzowanej wersji końcowej. Jednakże to właś-

<sup>13</sup> Lichodziejewska, komentarz w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 3, s. 459.

nie dzięki wszelkim działaniom unicestwiających lub korygującym tekst możliwe będzie potraktowanie wersji końcowej nie jak czystopisu, lecz jak swoistej ewidencji dokonanych wyborów. Oczywiście, dopuszczenie takiej ewentualności nie może oznaczać reguły, ponieważ łączy się ono z dużym ryzykiem. To, co zaniechane, musi pozostać tekstem nienapisanym. Porzucenie lub opuszczenie wiersza, podobnie jak spóźnienie, nie zawsze wynika z decyzji. Przeszacowanie czy zlekceważenie nienapisania tekstu bądź jego fragmentu zagraża zniekształceniem możliwego do postawienia pytania, a w konsekwencji rozmyciem go w swobodnych interpretacjach miejsc pustych i w wątpliwych przypuszczeniach, których głównym zamierzeniem jest niedyskrecja. Różnica ma przede wszystkim wymiar etyczny i polega na tym, że krytyczna lektura oraz wynikające z niej opracowanie nie tylko zadowala się odkryciem, lecz również godzi się z niemożliwością uzyskania odpowiedzi. Taki sposób odczytania zakłada w pierwszej kolejności skuteczność pisarza unicestwiającego lub porzucającego własny tekst. Edytorska skrupulatność nie oznacza ewidencjonowania własnych przypuszczeń, ponieważ nie usiłuje uzyskać odpowiedzi za wszelką cenę.

Opracowanie redakcyjne cyklu poświęconego Ance wyglądało jeszcze inaczej: 15 elegii nie wymagało żadnej neutralizacji. W *Poezjach zebranych*, podobnie jak w ostatnich autoryzowanych przez Broniewskiego *Wierszach i poematach*, zniknęła kontynuacja cyklu w postaci 10-wierszowej antologii. Dołączone zostały dwie późniejsze elegie, a całość opatrzyła redaktorka szczegółowym komentarzem, w którym nie tylko przedstawiła okoliczności powstania tomu oraz kształt zachowanych dokumentów, lecz również ustaliła zasadniczą cezurę rozdzielającą powojenną twórczość Broniewskiego na dwa etapy:

Śmierć Anki i Kościan zaważyły w sposób istotny na późniejszym życiu i twórczości Broniewskiego. Zapowiedzią jest list do żony z 18 września [tj. z czasu przymusowego pobytu w szpitalu psychiatrycznym]. Zamazane, a następnie starte gumką są w nim trzy wyrazy. [...] List został wysłany drogą nieoficjalną, więc to swoiste ocenizowanie pochodzi od piszącego lub zostało dokonane później<sup>14</sup>.

Opowieści o wydarzeniach przełomowych odtwarzają się w znakach silnie akcentowanych, dzięki czemu są zawsze lepiej zauważalne niż te, które dotyczą schematycznych rytuałów codzienności. W objaśnieniach dotyczących *Anki* bez wątpienia mamy do czynienia z takim właśnie przypadkiem. Lichodziejewska w swej skrupulatności nadal będzie rekonstruowała każdy drobiazg, dzięki czemu możliwe stanie się wydobywanie części zniszczonego tekstu oraz opisanie czynności, za pomocą których poeta „unicestwił” jego fragmenty. Kontrowersje były jednak całkiem odmienne. Zaopatrując cykl elegii w obszerny komentarz, Lichodziejewska nie tylko wyjaśnia, lecz również sygnalizuje szczególną niekonsekwencję poety i wynikającą stąd niespójność całej historii o okolicznościach powstania *Anki*. Fragment listu, w którym Broniewski informował żonę o niemocy twórczej i o tym, że „nie będzie *Trenów*”, został przywołany jako ilustracja początku procesu twórczego. Prezentując dokument, edytorka jednocześnie podkreśla jego niekompletność. „Zamazane, a następnie starte gumką” wyrazy naruszyły czytelność listu, ale nie przerwały opowieści. Dwa zniszczone fragmenty udało się Lichodziejewskiej „hipo-

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 405.

tetycznie odczytać”. Jeden wyraz pozostał nieodczytany, nie zniknął jednak z przywołanego dokumentu. Niewidzialność skutecznie „zatartego” słowa nie wykluczyła go z tekstu. Uszkodzenie stało się ważnym elementem ilustracji. Miejsce unicestwowionego wyrazu zostało starannie zaznaczone w tekście kwadratowym nawiasem z myślnikiem. Dokładnie została opowiedziana również dwustopniowa technika zniszczenia fragmentów listu. Wszystko to służyło odcyfrowaniu tekstu, ale w co najmniej równym stopniu miało też na celu zabezpieczenie śladu po nieodczytanym fragmencie i w końcu pozwalało przekształcić i zaprezentować go czytelnikowi. Ta specyficznym nadmierna szczegółowość miała bardzo konkretną przyczynę.

Komentarz edytorski, w jaki Lichodziejewska zaopatrzyła *Ankę*, nie ograniczył się do prezentowania i charakteryzowania zachowanych dokumentów. Redaktorka poznała Broniewskiego w 1952 roku. Jak sama wspominała, dosyć szybko „zadziegnięta »służbowo« znajomość przekształciła się w bliską zażyłość”<sup>15</sup>. Była to wyjątkowa konfidenca, ponieważ do końca życia poety znajomość zachowała pół-oficjalny charakter. Jej główną cechą było jednak zaufanie, dzięki któremu Lichodziejewska uzyskała dostęp do archiwum, a także możliwość skompletowania lub zweryfikowania informacji bezpośrednio u poety.

Śmierć córki i przymusowy pobyt w Kościanie uznała badaczka za moment przełomowy w życiu Broniewskiego. Ta opinia nie budzi żadnych wątpliwości. Jednakże cezura ta zaznaczy się również w życiorysie przyszłej redaktorki *Poezji zebranych*. Od roku 1954 Lichodziejewska staje się bowiem bezpośrednim świadkiem wydarzeń. Opracowany wiele lat potem komentarz edytorski opierał się na zachowanych dokumentach, niemniej sam też był dokumentem.

W autografach wierszy tomiku *Anka* daje się zauważyć – czego nie było w rękopisach innych utworów – chęć ukrycia sformułowań pierwotnych, bardziej tragicznych niż te przeznaczone do druku. W wierszach *Brzoza*, *Trumna jesionowa*, *Film o Wiśle* widać wytarte gumką – a nie tylko przekreślone – warianty poszczególnych wersów czy strof. Pisząca te słowa mogła się o tym przekonać osobiście. Odczytany mi przez telefon świeżo napisany wiersz *Trumna jesionowa* zwracał uwagę niezwykleym tragizmem, bezdenną rozpaczą, zawartą zwłaszcza w zakończeniu. Gdy nazajutrz przeczytałam wiersz w rękopisie – ostatnia strofa zamiast bólu wyrażała pozytywną deklarację, jak w druku. Poprzednią wersję poeta zniszczył<sup>16</sup>.

Komentarz jest jednoznaczny. Wynika z niego, że ołówkowy brulion wiersza jest jedyną roboczą wersją tekstu. Zachowana w autografie postać *Trumny jesionowej* nie różni się od wersji ogłoszonej po raz pierwszy na łamach „Nowej Kultury” ani od żadnej z wielokrotnie później przedrukowywanych. Zdawałoby się, że taka zgodność powinna uprościć wszelkie ustalenia edytorskie. W komentarzach dotyczących tomu *Anka* oraz w osobnych uwagach do wiersza dzieje się jednak coś zupełnie innego. Edytorka nie odnotowuje żadnego alternatywnego wariantu *Trumny jesionowej*, niemniej ujawnia „nieczytelny ślad” po skutecznie usuniętej przez poetę ostatniej strofie. Co więcej, zniszczony fragment wiersza redaktorka *Poezji zebranych* przywołuje dalej kilkakrotnie: najpierw w opisie cyklu *Anka* opublikowanego w r. 1956, następnie w uwagach dotyczących ołówkowego brudnopisu wiersza,

<sup>15</sup> F. Lichodziejewska, *Broniewski i jego archiwum*. W zb.: *To ja – dąb. Wspomnienia i eseje o Władysławie Broniewskim*. Oprac. S. W. Balicki. Warszawa 1978, s. 439.

<sup>16</sup> Lichodziejewska, komentarz w: *Broniewski, Poezje zebrane*, t. 3, s. 405.

a na koniec w rejestrze odmian tekstu. We wszystkich przypadkach Lichodziejewska szczegółowo przedstawiła sposób usunięcia przez autora wcześniejszego zapisu. Zresztą usunięcie tekstu było jedyną istotną modyfikacją.

Pierwotna wersja tej zwrotki (odczytana mi przez telefon) wyrażała wielki ból i rozpacz. [...] wersję tę Broniewski przekreślił i następnie starł gumą. Na jej miejscu napisał nową, zawierającą pozytywną deklarację ideową<sup>17</sup>.

Zamieszczona w komentarzu informacja ma zasadnicze znaczenie dla prześledzenia procesu twórczego, a jej przywołanie pozostaje istotne, nawet pomimo braku szczegółowych danych, na których podstawie możliwa byłaby jakakolwiek rekonstrukcja wcześniejszych wariantów. Tylko dzięki wspomnieniu Lichodziejewskiej dowiadujemy się, że poeta pracował nad autografem oraz że tekst przekazany do druku nie był jedyną wersją wiersza.

Objaśnienia do *Trumny jesionowej* nie miały na celu prześledzenia rozwoju tekstu i jego kolejnych wersji. Edytorka odtworzyła okoliczności powstania wiersza po to, aby odwrócić proces twórczy. W zniszczonej strofie Lichodziejewska wyczytała „sformułowania pierwotne”, a w nich reakcję emocjonalną nie przeznaczoną dla publiczności – bardziej intymną, osobistą i w tym sensie prawdziwszą. „Pozytywna deklaracja ideowa”, która zastąpiła „wielki ból i rozpacz”, nie pasowała do tonu elegii. Radykalna zmiana tekstu oraz równie radykalne usunięcie jego fragmentu zostało zrozumiane jako zamknięcie i zaniechanie żałoby. Sposób omówienia zmian dokonanych przez autora wiersza nie pozostawia żadnych wątpliwości, że wersję przeczytaną przez telefon, lecz niezapamiętaną, a później zniszczoną, redaktorka *Poezji zebranych* uważała za lepszą. W swoich wspomnieniach, nieco starszych od komentarza, opisała ten moment następująco:

Zamiast wyrazu bezdennej rozpaczcy pojawiła się pozytywna deklaracja ideowa:

Ale nie poddam się, nie poddam  
i będę kroczył w dal za dałą,  
i ciężar pieśni ludziom oddam,  
co na budowach światła pałą.

Poprzednią, odczytaną mi przez telefon wersję Broniewski zniszczył. Nie ukrywałam swego żalu. Poeta pozostał przy pozytywnym zakończeniu. Co zaciążyło na tej decyzji – trudno powiedzieć. Może było to przejawem przezwyciężania wrodzonej nadmiernej wrażliwości i narzucania sobie wewnętrznej dyscypliny? Może bezwiednie dopasowywał się do kreowanego w dziesiątkach lekceważonych przez niego, sloganowych artykułów monolitycznego posągu poety-rewolucjonisty, któremu obce są zwyczajne ludzkie bóle i rozpacz? Może wpłynęły na to głosy niektórych wychowanych na tych artykułach czytelników, krytykujących nuty załamania w jego twórczości?<sup>18</sup>

W zapiskach męża Anki, Stefana Kozickiego, zanotowany został podobny przypadek zmian – tym razem w wierszu *Obietnica*. Lichodziejewska w odmianach tekstu *Obietnicy* zarejestrowała jedynie przeniesienie strofy, zapisanej w autografie jako pierwsza, na koniec wiersza. Kozicki zachował w pamięci inne zakończenie. Zamiast finalnego zapewnienia „wyrwę się, wyrwę rozpaczcy” zapamiętał wcześniej-

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 406.

<sup>18</sup> Lichodziejewska, Broniewski i jego archiwum, s. 444–445.

szy wariant ostatniego wersu, który brzmiał: „Nie mogę. Płacz!” Znajomość i zażyłość na pewno była nie mniej silna niż w przypadku Lichodziejewskiej. Być może zapamiętana wersja również została usłyszana najpierw przez telefon. Kozicki był ponadto redaktorem zatrudnionym w „Nowej Kulturze”, więc mogło się nawet zdarzyć, że wiersze w 1955 r. zostały przekazane do druku za jego pośrednictwem. Zamieszczona w notatce Kozickiego uwaga, iż zawiera ona „Pierwszą wersję wiersza *Obietnica* pomieszczonego później w tomiku *Anka*”, świadczy o tym, że zapis mógł być dokonany najwcześniej w 1956 roku. Notatkę tę Kozicki opatrzył jeszcze lakonicznym komentarzem kontestującym decyzję Broniewskiego: „bo trzeba było »oddać pieśń ludziom, co na budowach światła pałą«...”<sup>19</sup>. Przywołanie jako komentarla problemu „pozytywnej deklaracji” zawartej w zakończeniu *Trumny jesionowej* może sugerować, że notatka Kozickiego nie była precyzyjna i została w jakimś stopniu zainspirowana opowieścią Lichodziejewskiej. Niestety, trudno byłoby uwzględnić wersję zapamiętaną przez Kozickiego w odmianach tekstu. Te szczegóły wydają się jednak mniej istotne. W obu przypadkach mamy do czynienia z tą samą pretensją i z tym samym przekonaniem, że wersja wcześniejsza – zaniechana i zniszczona – była lepsza.

Pamięć Lichodziejewskiej zachowała wspomnienie o sytuacji, lecz nie ocalała żadnego fragmentu, ani nawet pojedynczego słowa pierwotnej wersji, skutecznie zniszczonej przez poetę. W komentarzu ów „nieczytelny ślad” po wersji wcześniejszej jest nie tylko zabezpieczony, ale i opowiedziany. Przedstawiony proces dotyczył niemal wyłącznie usuwania tekstu: poeta najpierw go „przekreślił i następnie startł gumą”. Odwrócony porządek rekonstrukcji nie miał na celu ustalenia końcowej wersji tekstu, tylko miał być swoistym podważeniem jego autentyczności. Pomimo braku jakiegokolwiek innego wariantu każda wypowiedź o usuniętym fragmencie kwestionuje zgodność rękopisu z tekstem przekazanym do druku. Końcowa wersja ostatniej strofy *Trumny jesionowej* została przedstawiona w opisie dokumentu jako ta, która pojawiła się nie na swoim miejscu. Zawarta w niej treść wydaje się sprawą drugorzędą, ponieważ głównym zadaniem „deklaracji ideowej” było ukrycie „sformułowań pierwotnych”. Zapisany i przekazany do druku tekst potraktowany został niemal jak trzeci etap usuwania.

Lichodziejewska, Kozicki zresztą również, uznali cykl wierszy za „wstrząsający dokument”, w którym poeta na gorąco zapisywał swoje przeżycia. Broniewski odbierany był powszechnie jako pisarz, który zawarł w twórczości „wszystkie elementy biografii”, „odbijał jak klisza wszystko, co widział, czuł i przecierpiał”, „silnie związał swoje doświadczenie życiowe z poezją” i między którego życiem a twórczością „nie było najmniejszego rozdźwięku”<sup>20</sup>. Elegie napisane niedługo po śmierci córki na pewno pozostawały w silnym związku z rzeczywistością pozaliteracką. Zawarte w nich liczne i czytelne odniesienia do konkretnych sytuacji potwierdzały dokumentalny charakter. Ponadto bardzo krótki czas, w jakim powstała ponad połowa

<sup>19</sup> Notatkę tę otrzymałem dzięki uprzejmości pani Ewy Kozickiej – córki J. i S. Kozickich.

<sup>20</sup> R. Matuszewski, *Sztorcem do świata*. W: *Zapiski świadka epoki. Eseje i szkice*. Warszawa 2004, s. 137. – M. Czuchnowski, *Płomienne pióro*. W zb.: *To ja – dąb*, s. 99. – T. Bujnicki, *Władysław Broniewski*. Warszawa 1974, s. 5. – S. R. Dobrowolski, *Szkice do portretu*. W zb.: *To ja – dąb*, s. 411.

cyklu – 8 wierszy napisał Broniewski w cztery tygodnie – pozwalały postrzegać je niemal jak teksty powstałe w pierwszym odruchu. I stąd zapewne wynikało założenie przyjęte przez Lichodziejewską, że każde odsunięcie w czasie i każdy kolejny wariant wiersza będzie oddalał go od „sformułowań pierwotnych, bardziej tragicznych”. Przeczytany przez telefon „świeżo napisany wiersz” był chronologicznie i emocjonalnie najbliższy autentyczności. Wszelkie skreślenia, przeredagowania lub korekty nie udoskonalały jego postaci, ale czyniły go coraz mniej bezpośrednim. Im bliżej publikacji, tym każda z elegii stawała się coraz mniej intymna, osobista i dosłowna. Tutaj nic nie jest i nie może być neutralne – ani tekst, ani komentarz edytorski. Wszak gdyby nie „bliska zażyłość”, edytorka najprawdopodobniej nie zwróciłaby uwagi na doszczętnie „wytarty gumką” tekst.

Większość recenzentów, którzy w ogóle zauważyli zatytułowany imieniem zmarłej córki tom Broniewskiego, zareagowali pozytywnie na publikację. Ryszard Matuszewski pisał o nim jako o „bolesnym ciągu lirycznego notatnika poety, rozpoczętego w ostatnim roku przed jej [tj. Anki] zgonem”<sup>21</sup>. W przypadku tego krytyka także trudno mówić o całkowitej neutralności. Matuszewskiego również łączyła z pisarzem „bliska zażyłość”. Do tego z największym prawdopodobieństwem znał on rękopisy wierszy. Jako zastępca redaktora naczelnego „Nowej Kultury” zapewne uczestniczył w lutym 1955 w przygotowaniu do druku *Wierszy do Anki*. Być może to nawet on podjął decyzję o zamieszczeniu ich w tygodniku. A kto wie, czy przez telefon nie usłyszał także któregoś z tekstów we wcześniejszym wariancie. Matuszewski nie dostrzegł jednak chęci ukrycia czegokolwiek. Przeciwnie, w recenzji *Anki* szczególnie docenił, że „Broniewski uczynił swe wiersze zarówno wiernym i bezpośrednim wyrazem wielkich przeżyć zbiorowych, jak niczego nie przemilczającym pamiętnikiem własnego życia”<sup>22</sup>.

Jarosław Iwaszkiewicz na pewno nie miał pojęcia o usuwaniu śladów po „pierwotnych sformułowaniach”, ale gdyby o nich wiedział, najprawdopodobniej inaczej oceniłby decyzje Broniewskiego. Jego bardzo pozytywna recenzja była całkowicie różna od opinii Lichodziejewskiej i Kozickiego. Autor *Oktostychów* zdecydował się zabrać głos dopiero przy drugim wydaniu *Anki*:

Pierwsze wydanie nie zrobiło dobrego wrażenia, bo wydawało się nieco niedyskretne. Za to owo drugie – kiedy czas przemijający odsunął wiele spraw w mgłę oddalenia – już nas nie szokuje, tylko wzrusza, wzrusza do głębi<sup>23</sup>.

Recenzentem bliskim – pod względem odbioru – Lichodziejewskiej i Kozickiemu był chyba tylko Zdzisław Polsakiewicz. Upominając się o „prawo do uczuć tragicznych” podkreślił „przejmujący wyraz” i „autentyczność” wierszy napisanych przez Broniewskiego po śmierci córki. Zaznaczył, że elegijny ton *Anki* był całkowicie sprzeczny z narzucanym przez socrealizm w latach pięćdziesiątych „urzędowym optymizmem”. W jednoznacznie pozytywnej recenzji znalazły się również zastrzeżenia. Najpoważniejsze wątpliwości krytyka wzbudziła nieumiejętność całkowitego uwolnienia się poety od politycznych zobowiązań. W „strofach nabrzmiałych naj-

<sup>21</sup> R. Matuszewski, *Wiersze o Ance*. „Przegląd Kulturalny” 1957, nr 4, s. 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> J. Iwaszkiewicz, *Książki przyjaciół. Powrót do jasności*. „Życie Warszawy” 1960, nr 128, s. 6.



cięższymi łzami” Polsakiewicz zauważył pewien „zgrzyt”, jakim było wplecenie „dretwych deklaracji w rodzaju »na naszej ziemi nie będzie Hiroszimy«”<sup>24</sup>.

Anna Spólna w znakomitej książce o polskiej poezji żałobnej po drugiej wojnie światowej, w obszernym rozdziale poświęconym *Ance*, zreferowała reakcję czytelników na pojawienie się książki w następujący sposób:

Kiedy w 1956 roku [...] ukazał się zbiór *Anka* [...], wywołał on widoczne zaskoczenie krytyki. Przede wszystkim dlatego, że wtedy – i jeszcze długo potem – Broniewski postrzegany był głównie jako poeta rewolucyjny, świadek wojennej tułaczki polskich żołnierzy i piewca nowego ładu Polski Ludowej. Autorzy recenzji, jakby zapomniawszy o bardzo osobistych elegijnych lirykach pisanych po śmierci żony Marii, zobaczyli w najnowszym zbiorze poety przede wszystkim spotegowany wybuch uczucia oraz prywatność, nawet intymność tematyki i tonu, traktując je jako zjawisko niespotykane dotąd na taką skalę w poezji autora *Krzyku ostatecznego*<sup>25</sup>.

Nie do końca przyjdzie się zgodzić z opinią badaczki, dotyczącą zapomnienia przez recenzentów wcześniejszej twórczości autora *Drzewa rozpaczającego*. Tragiczna historia Marii Zarebińskiej i zadedykowanych jej elegii została bowiem przywołana na samym początku recenzji Matuszewskiego:

Tak niewiele minęło lat od powstania żałobnych wierszy, jakie skreślił Władysław Broniewski po śmierci żony, ofiary kaźni oświęcimskiej, a oto znów życie dobyło mu spod pióra słowa przepojone tragizmem<sup>26</sup>.

Polsakiewicz również nie całkiem zapomniiał o dawnej twórczości (był w końcu recenzentem *Wierszy zebranych* z r. 1955), jednakże kiedy kontestował widoczne pozostałości „recept schematycznych krytyków”, chodziło mu o inne wiersze. W ciągu 7 lat dzielących śmierć Zarebińskiej od śmierci Kozickiej poeta napisał utwory, które znakomicie wpisały się w postulaty formułowane przez teoretyków realizmu socjalistycznego. To wtedy powstały takie wiersze, jak *Nadzieja*, *Byt określa świadomość*, *Związki Zawodowe*, *Im*, *Bolesławowi Bierutowi*, *Zabrze*, *Eisleriada*, *Słowo o Stalinie*, *Przeciw wściekłości*, *Ślubowanie młodych* itp. Jeżeli dobrze policzyć, okazałoby się, że Broniewski napisał niespełna 30 utworów, które w mniejszym lub większym stopniu realizują wytyczne socrealizmu. Taka statystyka nie ukazuje jednak skali zjawiska. Łączna liczba przedruków tych tekstów była ogromna. Propagandowe wiersze Broniewskiego publikowano osobno bądź włączano do antologii tematycznych, pojawiały się także w okolicznościowych numerach czasopism, odczytywano je w radiu, wybrzmiewały z megafonów podczas masówek i pierwszomajowych pochodów, a zarazem stanowiły żelazny repertuar wszelkich oficjalnych – państwowych, literackich lub szkolnych – uroczystości. W latach 1947–1954 tych wierszy po prostu nie można było nie usłyszeć. To właśnie wtedy wykreowano i utrwalono posagowy wizerunek sztandarowego poety Polski Ludowej.

Chociaż liryka osobista Broniewskiego była licznie reprezentowana we wszystkich powojennych edycjach zbiorowych – i to nie tylko elegie poświęcone zmarłej żonie, lecz także adresowana do córek czy przyjaciół – nigdy nie osiągnęła rozgłosu

<sup>24</sup> Z. Polsakiewicz, *Prawo do uczuć tragicznych*. „Nowy Tor” 1956, nr 28, s. 2.

<sup>25</sup> A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków 2007, s. 211.

<sup>26</sup> Matuszewski, *Wiersze o Ance*, s. 9.

porównywalnego z twórczością zaangażowaną politycznie. Na marginesie można by zasygnalizować trudności, z jakimi spotykał się poeta przy okazji publikacji obozowych wspomnień Zarebińskiej. W roku 1948 udało mu się doprowadzić do wydania w niewielkim nakładzie zbioru *Opowiadań oświęcimskich*. Później bezskutecznie usiłował zainteresować nimi prasę i radio, konsekwentnie „unikające [...] tematów wojny i jej okrucieństw”<sup>27</sup>.

Kiedy w liście przemyconym z kościańskiego szpitala poeta przeklinał „rządzących dobroczyńców” i wyrażał „głębką wrogość do fabrykacji sztucznych uczuć”, miał na myśli przede wszystkim córkę. Niemniej w pamięci mogło tkwić wspomnienie redakcyjnych uników przed opowiadaniem Zarebińskiej.

Zbieżność dat politycznego przełomu oraz początku dystrybucji *Anki* była całkowicie przypadkowa, jednakże w istotny sposób zaważyła na lekturze książki<sup>28</sup>. W październiku 1956 wsłuchiwanie się w odległe elegie i poszukiwanie powiązań nie miały znaczenia. Niewielu recenzentów interesowała chłodna kalkulacja. Wydarzenia przełomowe najchętniej korzystają z mocnych znaków, które pozwalają ustalić wyraźną cezurę oddzielającą od przeszłości.

Radykalizm okolic października 1956 roku nader wyraźnie widoczny był w „gorącej publicystyce”, jaką przynosiła prasa tego czasu. [...] Kształtował się nowy język wewnętrznych porozumień między poszczególnymi obiegami, zmieniały się oczekiwania publiczności kulturalnej, wytwarzały inne niż w stalinizmie formy uczestnictwa w sztuce i w życiu codziennym<sup>29</sup>.

Nateżenie i zawrotne tempo wydarzeń oraz temperatura towarzyszących im sporów w zasadniczy sposób niwelowały wszelkie niuanse i domagały się jednoznacznych deklaracji. Apolityczność zbioru, ogłoszonego w takim momencie przez sztandarowego poetę Polski Ludowej, mogła wyglądać, jak ostentacyjne zerwanie ze skompromitowaną przeszłością.

Niepokój Lichodziejewskiej i jej niechęć do wprowadzanych przez Broniewskie zmiany również należy odczytywać w tym kontekście. Zniszczenie strofy „wyrażającej rozpacz” i zastąpienie jej „pozytywną deklaracją” zostało odczytanie jak wycofanie się poety, z tym że nie był to powrót do wierszy poświęconych Zarebińskiej, lecz realizacja „recept schematycznych krytyków”. Charakterystyczny optymizm, podobnie jak „ciężar pieśni” i „ludzie, co na budowach światła pałą”, które znalazły się na miejscu zniszczonego przez poetę fragmentu, zostały uznane za sformułowania typowe dla socrealizmu. Podobnie odczytał Polsakiewicz wtrąconą w sam środek elegii „Hiroszimę”. Nie inaczej zrozumiał korektę zakończenia *Obietnicy*

<sup>27</sup> K. Kuryluk, list do W. Broniewskiego, z 10 III 1948. Maszynopis nie skatalogowany. Muzeum Władysława Broniewskiego w Warszawie. Przykładem desperackich prób zainteresowania sprawą Zarebińskiej wydaje się udzielona redakcji „Przekroju” odpowiedź na ankietę *Co Pan robił 22 lipca 1944 roku?* Broniewski poinformował, że dotarła do niego wówczas wiadomość o śmierci żony. W rzeczywistości list od córki, zawierający – jak się okazało później, nieprawdziwą – informację o śmierci Marii w obozie koncentracyjnym, dotarł do niego w marcu 1945.

<sup>28</sup> Z informacji podanej w stopce pierwszego wydania *Anki* wynika, że druk został ukończony w czerwcu 1956. Książka trafiła na rynek dopiero jesienią. J. Stańczakowa (*Wspomnienie przyjaciela*. W zb.: *To ja – dqb*, s. 156) zanotowała, że spotkany w drugiej połowie sierpnia 1956 podczas wakacyjnego pobytu w Juracie poeta korzystał jeszcze z korektorskiego egzemplarza *Anki*.

<sup>29</sup> M. Kisiel, *Więzy i wzloty. Przełom 1955–1959 w literaturze krajowej – próba modelu*. W: *Pokolenia i przełomy. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2004, s. 49.

Kozicki. W kontekście gwałtownych przemian społecznych, do których wtedy doszło, trudno było pojąć takie decyzje. „Kształtował się nowy język”, tymczasem Broniewski niejako utknął w przeszłości. Przygotowując najbardziej osobisty zbiór liryków, usuwał nasycone tragizmem fragmenty i robił miejsce dla politycznych wtretów.

„Niewidoczne ślady” zniszczonych fragmentów redaktorka *Poezji zebranych* dostrzegła nie tylko w *Trumnie jesionowej*, ale także w innych wierszach z tego cyklu. „Starcie gumą” widoczne było w ołówkowych rękopisach *Brzozy* oraz *Filmu o Wiśle*. Co więcej, autorska ingerencja w tekst, odczytana przez Lichodziejewską jako zacieranie śladów, spowodowała kolejne przypuszczenie, które zostało odnotowane w komentarzu edytorskim. „Prawdopodobnie zniszczeniu uległy również wczesne bruliony niektórych wierszy”<sup>30</sup>. Nie znamy i zapewne nie poznamy szczegółów dotyczących zmian w tekstach. Pomysł, żeby potraktować brak jakichkolwiek pozostałości jako dowód czy poszlakę skutecznej ingerencji w tekst, wydaje się jednak ryzykowny. Redaktorka nadała znaczenie ledwo widocznym i niemożliwym do odczytania śladom na podstawie jednego fragmentu. Przeczytana jej przez telefon wersja „świeżo napisanego wiersza” różniła się od tekstu utrwalonego i przekazanego do druku. Wspomnienie tego wydarzenia nie zachowało usuniętego przez poetę fragmentu, lecz pozwoliło na ustalenie intencji zmiany tekstu. Na tej podstawie redaktorka zidentyfikowała wszystkie pozostałe przypadki. Pomimo że odyskanie wcześniejszych wariantów okazało się niemożliwe, udało się odtworzyć autorski zamiar. Usunięcia tekstu nie uznano jednak za czynność mającą na celu dokonanie zmian, lecz potraktowano jak „zniszczenie” i „wytarcie” śladów. Ingerencja wynikała z „chęci ukrycia”. Z tego też powodu wariantu przekazanego do druku w zasadzie nie można było uznać za wersję finalną. Skuteczne usunięcie fragmentów cofnęło część tekstów do wersji nieostatecznej – niedokończonej, wycofanej lub uszkodzonej.

Notatka Kozickiego, komentarz Lichodziejewskiej czy recenzja Polsakiewicza świadczą o niespełnieniu oczekiwań czytelniczych, chociaż właściwiej byłoby powiedzieć, że świadczą o spełnieniu ich nie do końca. Przełom 1956 r. starał się zerwać z nieodległą przeszłością. Postawa Broniewskiego, jego decyzja o wycofaniu w trakcie prac wydawniczych *Słowa o Stalinie*, wściekła dezaprobata wobec „rządzących dobroczyńców”, którzy pogwałcili prywatność i sprofanowali żalobę po śmierci córki, zadeklarowana wrogość do „fabrykacji uczuć” oraz osobisty ton cyklu żalobnych liryków – wszystko to pozwalało spodziewać się po Broniewskim istotnej zmiany. A przecież bliscy znajomi poety wiedzieli jeszcze więcej. Jednakże żaloba traktuje nieodległą przeszłość zupełnie inaczej niż polityka.

Spółna, analizując pamięciowe reprezentacje w *Ance*, bardzo trafnie dostrzegła i wydobyla jedną z najistotniejszych cech żalobnego cyklu:

Wyobraźnia Broniewskiego nie ma charakteru kreacyjnego. [...] Autor najczęściej wydobywa z pamięci jakiś konkretny motyw lub przedmiot silnie nasycony znaczeniem symbolicznym. Jest to przetworzenie rzeczywistości, ale nie stworzenie jej nowego metafizycznego wymiaru<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Lichodziejewska, komentarz w: Broniewski, *Poezje zebrane*, t. 3, s. 405.

<sup>31</sup> Spółna, *op. cit.*, s. 233.

Gdyby cykl nie był uparcie omawiany jako zbiór wierszy całkowicie osobny, być może nieco bardziej widoczna byłaby jego szczególna kompozycja, ustalająca kierunek lektury od wierszy późniejszych, do tych napisanych przed tragiczną datą. Układ całkowicie odwraca naturalny porządek czasu. Cykl liryków adresowanych do zmarłej prowadzi do wierszy poświęconych żywej córce. A przecież nie chodziło o żadne zmartwychwstanie czy odrodzenie. Ateistyczny światopogląd poety w ogóle nie dopuszczał takiej możliwości. Pod tym względem Broniewski pozostawał konsekwentnie wierny zdaniu zanotowanemu na pierwszych stronicach swojego młodzieńczego dziennika: „Nieśmiertelność duszy – takie samo głupstwo jak istnienie boga i związane z tym pojęcia. »Człowiek jest nieśmiertelny tylko w skutkach swojego czynu«”<sup>32</sup>. Przekroczenie granicy możliwe jest wyłącznie wstecz – tylko w pracy pamięci. Ten proces został dość dokładnie opisany na samym początku cyklu – w drugiej strofie *Trumny jesionowej*, wiersza inicjującego cały zbiór. W świecie Broniewskiego pamięć nie jest pojęciem abstrakcyjnym i nie istnieje poza świadomością żywego człowieka. Każde wspomnienie ma konkretnego właściciela lub właścicieli, jednakże rozdzielone we wspólnocie, powielone, rozdystrybuowane, powtarzane i upowszechnione może uzyskać status legendy.

Zamiana tekstu, usuwanie fragmentów czy też niszczenie brulionów wierszy (jeżeli do tego doszło), nie musiało oznaczać „chęci ukrycia sformułowań pierwotnych” ani tłumienia emocji. Decyzja o „ciężaru ludziom pieśni oddaniu” wydaje się odpowiadać projektowi odwrócenia porządku chronologicznego wierszy. Tekst zamieszczony na miejscu przekreślonej, a następnie startej strofy nie pochodził znikąd. Został przez poetę zapisany i przekazany do druku pomimo perswazji czytelników (słuchaczy) pierwszej wersji. Spólna odczytuje tę decyzję podobnie jak Lichodziejewska, Kozicki i Polsakiewicz, ale formułuje swoją opinię dobitniej niż poprzednicy. Zdaniem badaczki, „Broniewski wybrał prawomyślność i swój, starannie pielęgnowany na arenie publicznej autoportret poety rewolucyjnego, człowieka, który zniósł już niejedno, ale pozostał wierny sprawie”<sup>33</sup>. Wydaje się to prawdopodobne, jednak niekoniecznie musiało odegrać pierwszorzędą rolę. Palimpsest na karcie *Trumny jesionowej* był bardziej złożony. Głównym zadaniem nadpisania „schematycznej” formuły nie było ukrycie wcześniejszej spontaniczności, lecz powrót do jeszcze głębszej przeszłości. W miejscu „pierwotnego” pojawiło się dawniejsze. Można zgodzić się całkowicie z podejrzeniem dotyczącym chęci pielęgnowania wizerunku, wszelako tylko pod warunkiem przyjęcia założenia, że tym razem bardziej niż o autoportret chodziło o konserwację.

Kontestowany przez Lichodziejewską i Kozickiego fragment o oddawaniu ludziom ciężaru pieśni był cytatem z „wymyślonego” w r. 1940 *Listu z więzienia*. Rękopis tego wiersza Broniewski przesłał córce zaraz po uwolnieniu z NKWD-owskiej niewoli w sierpniu 1941. Załączony do wiersza autokomentarz pozwala nawet podejrzewać, że użyte w ostatniej strofie słowa o „doniesieniu ciężaru pieśni” mogły być nawiązaniem do jakiejś wcześniejszej rozmowy Anki z ojcem<sup>34</sup>. Lichodziejewska

<sup>32</sup> W. Broniewski, *Pamiętnik*. Wyd. krytyczne. Oprac., wstęp, koment. M. Tramer. Warszawa 2013, s. 37.

<sup>33</sup> Spólna, *op. cit.*, s. 253.

<sup>34</sup> Zob. W. Broniewski, list do J. Broniewskiej, z sierpnia 1941. W: *Korespondencja Broniewskie-*

wiedziała o tym doskonale, być może jednak uznała cytaty z wojennego listu do córki za zbyt odległe. Zdecydowanie bliższe było zważenie dotyczące „ciężaru pieśni”, które poeta zawarł w grypsie przemyconym ze szpitala w Kościanie. Tylko jak w tej sytuacji potraktować notatkę Kozickiego?

Wyobraźnia Broniewskiego faktycznie nie była zbyt twórcza. Bardzo słusznie zauważyła Spółna, że konkretne motywy wydobywane są przez poetę z pamięci. Ta uwaga jest tak zasadnicza dla zrozumienia dzieła Broniewskiego, że warto ją doprecyzować. Nie chodzi bowiem o zapamiętywanie rzeczywistości. Mnemotechnika jest tutaj sprawą drugorzędą, podobnie jak reminiscencja. Chodzi o to, że każdy konkret staje się wspomnieniem, a mówiąc jeszcze dokładniej: że każde wspomnienie jest konkretem i potencjalnym motywem. Takim konkretem może być zdarzenie, człowiek, przedmiot, historia, muzyka, wyobrażenie, a nawet wiersz.

Wspomnienie wiersza dedykowanego córce jest równie konkretne jak wspomnienie córki. Wiersz adresowany do konkretnej osoby jest częścią dialogu. Liryka elegijna bardzo chętnie korzysta z figury zwrotu do adresata. Nawet jeśli liryka ta na zawsze pozostanie nigdy nie otrzymana, a tylko spodziewaną odpowiedzią, będzie sformułowaniem dostosowanym do języka odbiorcy, niejako zarażonym głosem rozmówcy.

W lutym 1955 *Wiersze do Anki* zostały wydrukowane razem z *Fragmentami dokumentacji do filmu „Wisła”*. Scenariusz Broniewskiej-Kozickiej zajmował dwie strony rozkładowe, po sześć łamów na każdej. Tekst nie był typowym technicznym opisem projektu. Autorka sama dyscyplinowała się w notatkach poprzedzających dokumentację: „To musi być ciekawie podane. [...] jak opowiadanie, reportaż albo dziennik podróży, a nie suche wyliczenie faktów”<sup>35</sup>. Cykl 7 elegii Broniewskiego został graficznie niejako wtopiony w opowieść córki. Zaczynał się w połowie stronicy, a kończył przy dolnym marginesie. Z lewej obramowano go dwoma szpaltami, z prawej jedną szpaltą. Wśród wierszy znalazło się jeszcze zdjęcie obojga autorów zrobione podczas zbierania materiałów do filmu. Wszystko zostało skomponowane w taki sposób, aby przestrzeń była zajęta wspólnie, jednak tekst scenariusza zdaje się dominować nad całością. Opowieść Kozickiej dotyczyła podróży „po kieleckich, sandomierskich i krakowskich drogach”. Był to opis drugiej wyprawy w celu pozyskania materiału do filmu. Wcześniej Anka i Broniewski odbyli w tym celu spływ Wisłą z Krakowa do Gdańska. „Przeszłość przetrwała tu w kształcie widomym. Przyszłość – rysuje się bardzo wyraźnie”. W opowieści zachwyty nad licznymi „zabytkami architektonicznymi, kulturowymi, nawet przemysłowymi” zderzał się z przykładami autentycznego ubóstwa, zacofania i zaniedbania. Film miał rejestrować przemiane, swego rodzaju odzyskiwanie „samego serca Polski” przez jej „odwiecznych” mieszkańców. Dostrzegane w czasie podróży ślady przeobrażenia były oceniane jednoznacznie pozytywnie, co miało zapewne motywować do dalszej przebudowy.

Powstają w Kielecczyźnie nowe ośrodki przemysłowe, zaczyna się na wielką skalę eksploatacja bogactw naturalnych – prawdziwych bogactw tych ziem zaniedbanych i zapomnianych przez pańską,

---

go z córką 1941–1945, s. 150: „Moje wiersze z 1939 roku dotąd były »nieaktualne«, a kiedy się zaczęła wojna z Niemcami, okazało się, kto miał rację. [...] Rozumiesz teraz, co to znaczy: »nieść ciężar pieśni«?”

<sup>35</sup> Cyt. za: Zawistowska, *op. cit.*, s. 370.

przez kapitalistyczną Polskę. Coraz więcej budujemy tu dróg, coraz mniej pozostaje plam na mapie ziemi kieleckiej. [...] Lecz na samej wsi zmienia się niewiele. Trzeba jeszcze wiele trudu i czasu, aby odwrócić na nice feudalny porządek rzeczy.

Powtarzamy często słowa o „odrabianiu wielowiekowego zacofania”. Ale sens tych słów jest dla nas na ogół dość abstrakcyjny. Trzeba tu przyjechać, na „najstarsze polskie ziemie” – trzeba uważnie przyjrzeć się tutejszym ludziom i sprawom, aby zrozumieć, ile wieków ucisku, krzywdy, ciemnoty pozostawiło swe piętno na tej ziemi, i ile gorzkiej prawdy zawierają mądre słowa „odrabiamy wielowiekowe zacofanie”<sup>36</sup>.

„Pozytywna deklaracja” z ostatniej strofy *Trumny jesionowej*, która nie pasowała do tonu elegii, do tego scenariusza pasuje jak ulał. Tylko że w „Nowej Kulturze” tekst Kozickiej nie został przywołany dla jego wymowy ideowej, lecz przede wszystkim jako głos osoby zmarłej. Jeżeli Broniewski „przekreślił, a następnie stał gumą” poprzedni tekst, nie uczynił tego po to, aby ukryć rozpacz i wydobyć wizerunek niezłomnego rewolucjonisty, lecz aby uczynić miejsce na strofę, która scali się z opowieścią zmarłej córki. Poeta „wydobywa z pamięci” córkę i zwraca się do wspomnienia, powtarza tylko to, co zostało kiedyś wypowiedziane, przypomina odbyte rozmowy, przywołuje zapamiętane sformułowania, reprodukuje konkretne sytuacje, cytuje napisane wiersze, odtwarza nawet niezrealizowane zamierzenia, stara się kontynuować tworzenie wspólnego filmu, a przede wszystkim nie składa żadnych nowych deklaracji. Wszelkie obietnice i „pozytywne deklaracje ideowe”, jakie zostały zamieszczone w *Ance*, są jedynie repliką dawnych zobowiązań.

Pośród recenzentów wydanego w 1956 r. zbioru tylko Matuszewski zauważył, że „geneza powstania tego [lirycznego] notatnika [...] był piękny i niestety już nie zrealizowany pomysł wspólnej pracy ojca-poety i córki-reżyserki nad filmem o Wiśle”<sup>37</sup>. Zresztą, być może to właśnie on – jako wicenaczelnny „Nowej Kultury” – zdecydował o graficznym rozplanowaniu *Fragmentów dokumentacji [...] i Wierszy do Anki*. Tylko on na marginesie swojej lektury odnotował, że „Anka ma swoją historię”. Pozostali recenzenci konsekwentnie pomijali ten temat. Oczywiście, mówiono o zmarłej córce. Niemniej cała uwaga krytyków i badaczy skupiała się tylko na poświęconych jej lirykach. Dostyc szybko przestano dostrzegać nawet drugą część tomu, która została złożona z wierszy dedykowanych żywej córce. Obecność Joanny Kozickiej ulegała stopniowej redukcji. W kontekście twórczości Broniewskiego przestano postrzegać ją jako osobę samodzielną i legitymującą się własnym dorobkiem reżyserkę. Trzy filmy ukończone przez Joannę Kozicką: *Komuna Paryska*, *Brygada zaczyna szturm* oraz *W Pałacu Młodzieży* zniknęły szybko z ekranów i utknęły w Centralnym Archiwum Filmowym. Mało kto o nich pamiętał. Dzisiaj niełatwo je zobaczyć. O tym, że spisane przez nią scenariusze były „ciekawie podane” i posiadały spory potencjał literacki, w gruncie rzeczy nikt nie wiedział. Młoda reżyserka została sprowadzona do roli córki poety, a w zasadzie postaci literackiej z jego wierszy – sporadycznie zauważano, że była córką Janiny i Władysława Broniewskich. Co więcej, status tytułowej bohaterki cyklu nie pokrywał się z rolą bohaterki głównej. Opłakiwana lirycznie córka stała się statystką w tragedii przeży-

<sup>36</sup> J. Broniewska-Kozicka, *Fragmenty dokumentacji do filmu „Wiśła”*. „Nowa Kultura” 1955, nr 8, s. 5.

<sup>37</sup> Matuszewski, *Wiersze o Ance*, s. 9.

wanej przez poetę. Na stronicach *Anki* znajdowano wyłącznie Broniewskiego. Film, w którym Matuszewski dostrzegł genezę „lirycznego notatnika”, stał się wyłącznie aneksem do zbioru znakomitych wierszy. W przypadku celebrytów status podrzędny osób towarzyszących jest typowym zjawiskiem. Jednakże w przypadku *Anki* ta sytuacja okazała się wyzwaniem – redakcyjnym i edytorskim.

W roku 1994 ukazał się wybór drugowojennych listów Joanny i Władysława Broniewskich. Zespół dokumentów został opracowany przez Lichodziejewską. We wstępie edytorka wyjaśniała zasady edycji oraz informowała, że zaprezentowany w „Pamiętniku Literackim” wybór stanowi ledwie 20 procent zachowanej korespondencji. W ostatnim zdaniu zamieściła zapowiedź, że komplet przygotowanych do druku listów czeka na publikację w Państwowym Instytucie Wydawniczym. Niestety, ta książka nigdy się nie ukazała.

Mimo że rezultat pracy Lichodziejewskiej jest zgodny z wszelkimi standardami naukowymi, wybór ogłoszony w czasopiśmie również okazał się nie całkiem bezstronny. Treść listów miała dokumentować wyjątkowe, partnerskie relacje ojca i córki. Publikacja przewidziana była jako uzupełnienie niekompletnej wiedzy na temat wojennych losów autora *Drzewa rozpaczającego*, stąd też uwagę skupiała głównie na pocie. I chociaż we wprowadzeniu redaktorka naukowa podkreślała, że Anka „była dziewczynką nad wiek rozwiniętą i zdolną” oraz że poeta „traktował córkę jak człowieka dojrzałego”, w zbiorze nie udało się całkowicie uniknąć lekceważenia. Wybór objął ogromną większość listów wojennych, jednakże zrezygnował przede wszystkim z tych najbardziej kontrowersyjnych, przy czym nie zaniechano ich z powodów rodzinno-obyczajowych, lecz z przyczyn wyłącznie politycznych. Do druku nie trafił m.in. list *Anki* do ojca z 4 I 1945. Co ciekawe, fragment tego listu został przytoczony przez redaktorkę we wstępie, jako przykład stawianych Broniewskiemu zarzutów o brak jednoznacznej deklaracji politycznej w wojennych wierszach. Utrzymany w ostrym tonie list córki był szczególnie ważny, ponieważ to w nim została Broniewskiemu przekazana wiadomość o śmierci Marii Zarębińskiej w obozie oświęcimskim. Radykalizm niektórych opinii i użytych przez Ankę sformułowań Lichodziejewska tłumaczyła zaangażowaniem matki, Janiny Broniewskiej w organizację i działalność Związku Patriotów Polskich:

Nie uniknęła wpływów matki i jej środowiska, w którym żyła. Szarpiąc się między zaufaniem do ojca a opiniami matki, niekiedy powtarzała propagandowe kłamstwa [...]. Im dalej było od rozstania z ojcem, im dłużej przebywała pod wpływem komunistycznej propagandy, tym więcej zastrzeżeń wysuwała do niego<sup>38</sup>.

Zostawmy sprawę rezygnacji z ogłoszenia listu i zamieszczonej w komentarzu oceny poglądów Joanny Broniewskiej. Ogłoszenie takiego dokumentu niedługo po przełomie 1989 r. na pewno było ryzykowne. Zresztą nie wydaje się, aby dzisiaj to ryzyko było mniejsze. Decyzja Lichodziejewskiej, nawet jeżeli uznać ją za słuszną i wynikającą z najbardziej szlachetnych pobudek, niechcący pozbawiła Ankę samodzielnym poglądów i własnego języka. Uznanie, że było to „działanie indoktrynacyjne otoczenia”, miało zapewne chronić autorkę listu. Niestety, konsekwencją

<sup>38</sup> Lichodziejewska, wstęp w: *Korespondencja Broniewskiego z córką 1941–1945*, s. 149.

takiej zasłony było retoryczne przekreślenie i zatarcie języka, jakim przyszła bohaterka żalobnego cyklu rozmawiała z ojcem.

W powojennej korespondencji Broniewskiego z córką język Anki stał się mniej radykalny. Zapewne złagodniały również poglądy. Jednak sympatie polityczne i dyktowane nimi wybory nie uległy gruntownemu przewartościowaniu. Świadczy o tym późniejsza wymiana listów i – przede wszystkim – pozostały po Broniewskiej-Kozickiej dorobek artystyczny.

Ulegając dzisiejszej ocenie historii, można by w oparciu o lekturę pozostałych dokumentów spróbować wymyślić jakąś projekcję Joanny Kozickiej, która po październiku 1956 odrzuciłaby schematyzm, zerwała z wątpliwą estetyką socrealizmu i szukała nowych form uczestnictwa w sztuce i w życiu codziennym. Można by to nawet uzasadnić zamiarem uchronienia bohaterki cyklu elegii przed polityczną anatamą. Byłaby to jednak fantazja nie wnosząca niczego do refleksji nad *Anką*. Wyobraźnia Broniewskiego nie była kreacyjna. Córka, do której adresowane były wiersze, utknęła w czasie tuż przed politycznym przełomem – innej nie było i tylko taka mogła stać się konkretnym wspomnieniem. Broniewski nie tylko nie chciał, ale przede wszystkim nie mógł w imię politycznej czy historycznej „prawomyślności” dopisać poglądów, których córka nie miała. Ateista i „materialista dziejowy” nie jest w stanie rozmawiać z duchem. Elegijny dialog z nieobecną jest wystarczającym wyzwaniem. Autentyczność rozpaczy Broniewskiego wynika przede wszystkim z heroicznego unikania trybu przypuszczającego. Rozmowa ze wspomnieniem może odbyć się jedynie na prawach powtórzenia – musiała ona skorzystać z takiego, a nie innego języka. Ta oczywistość nie skrywa żadnego paradoksu. Problemem może być wyłącznie kolejność zapisu.

#### Abstract

MACIEJ TRAMER Univeristy of Silesia, Katowice  
ORCID: 0000-0001-5395-5415

#### CROSSED OUT AND LATER ERASED ON THE ROUGH DRAFTS OF WŁADYSŁAW BRONIEWSKI'S "ANKA" ("ANNIE")

In 1965 Władysław Broniewski published a collection *Anka* (*Annie*) that includes poems devoted to his deceased daughter. Linking the date with the time of political breakthrough led to believe that the elegy's personal overtone is a declaration made by "the Polish People's Republic leading poet" to depart from committed poetry. However, critics and reviewers discerned in some poems references to his socialist realist creativity. Feliksa Lichodziejewska, the main editor of Broniewski's pieces, discerned in the poems traces supporting the view that the poet eliminated or changed fragments of the initial version of the poems that later shaped this elegiac cycle. In such actions undertaken by Broniewski, the editor and also other critics disclosed the will to hide emotions and a plan to preserve the image of an unshaken poet-revolutionist. Presenting *Anka* (*Annie*) as a token of resigning from "formal optimism" characteristic of socialist realist literature, Lichodziejewska attempted to eradicate or to invalidate the proofs of Broniewski's involvement into politically and historically compromised reality. Reading the elegiac cycle as an attempt to cut off from the past creativity effected in disregarding the poet's past achievements and deprived the title character—a young director and documentary filmmaker Joanna Broniewska-Kozicka—of her voice. The fragments that the editor regarded as an expression of complete breaking up with the socialist realist convention were indeed allusions to the previous poems or conversations with the daughter. Kozicka's premature death a while before the Polish October 1956 resulted in her "getting stuck" in time.



### 3. R E C E N Z J E I P R Z E G L Ą D Y

Pamiętnik Literacki CXI, 2020, z. 4, PL ISSN 0031-0514

DOI: 10.18318/pl.2020.4.16

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA Uniwersytet Łódzki

#### WSPÓŁCZESNA EDYCJA „DZIEJÓW TURECKICH” MARCINA PASZKOWSKIEGO UWAGI FILOLOGICZNE

MARCIN PASZKOWSKI I JEGO „DZIEJE TURECKIE I UTARCZKI KOZACKIE Z TATARY” (1615). Wstęp i opracowanie: Ewa Siemieniec-Gołaś, Agata Pawlina. (Recenzent: Grażyna Zajac). Kraków 2018. Księgarnia Akademicka, ss. 234. „Orientalia Polonica. Polskie Tradycje Badań nad Orientem”. T. 8.

W roku 2018 ukazała się ważna dla orientalistów współczesna edycja XVII-wiecznego druku zatytułowana *Marcin Paszkowski i jego „Dzieje tureckie i utarczki kozackie z Tatory...” (1615)* w opracowaniu Ewy Siemieniec-Gołaś i Agaty Pawliny. Jest to ósmy tom krakowskiej serii „Orientalia Polonica” wydany pod auspicjami Biblioteki Jagiellońskiej. W serii tej prezentowano zasadniczo edycje źródeł historycznych do badań nad Wschodem, ale też utwory literackie. Wzięte na warsztat przez orientalistów *Dzieje tureckie* Paszkowskiego to literacki opis losów wieloletniego więźnia tureckiego (Jakuba Kimikowskiego), dopełniony wiadomościami o ustroju, armii i ludności Imperium Osmańskiego. *Dzieje tureckie* opublikowano jako źródło o potencjale informacyjnym, swego rodzaju dokument. Dla historyków polskiej literatury dawnej są ważne jako charakterystyczne dzieło epoki, reprezentujące popularną wtedy literaturę antyturecką, dla językoznawców zaś – także jako zabytek ówczesnego języka polskiego<sup>1</sup>. Radość literaturoznawców i zarazem korzyści płynące z nowej edycji XVII-wiecznego utworu umniejszone zostały przez mankamenty opracowania filologicznego. Byłyby one do uniknięcia w razie bliższej współpracy turkologów z badaczami wyspecjalizowanymi w edytorstwie polskich tekstów dawnych. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w przypadku tak niejednolite-

<sup>1</sup> Od kilku lat dostępne jest przygotowane przez M. Kurana wydanie drobniejszych utworów M. Paszkowskiego (*Utwory okolicznościowe*. Oprac. M. Kurana, przy udz. R. Krzywego. Warszawa 2017) oraz obszerne omówienie biografii i spuścizny pisarza sporządzone przez tego samego badacza (*Paszkowski – poeta okolicznościowy i moralista z pierwszej połowy XVII wieku*. Łódź 2012). Także wcześniej dorobek Paszkowskiego wielokrotnie komentowali historycy języka i literatury polskiej, ponieważ autor ten był znany i doceniany przez współczesnych, a recepcja jego twórczości miała znaczenie dla życia literackiego tamtego okresu. *Dzieje tureckie i utarczki kozackie z Tatory* interesowały również od dawna badaczy wątków ukraińskich w tekstach polskich. Nie wielki fragment poematu zmodernizowano i podano do druku w 1927 r., traktując przy tym Paszkowskiego jako „pisarza ukraińskiego” (M. Woźniak, *Martyn Paszkowski’kuj pro kozac’ki sutyczky z Tataramyj dołu, jasyru*. „Zapysky Naukowoho Towarystwa im. Tarasa Szewczenka” t. 147 (1927)).

go i obszernego utworu, jak *Dzieje tureckie* (84 karty *in quarto*) niemożliwe jest, żeby wydawca bez przygotowania w zakresie edycji tekstów staropolskich podołał wszystkim problemom pojawiającym się ze względu na dawne obyczaje typograficzne, barierę języka i wymogi jego modernizacji. Natomiast mieszany zespół edytorski mógłby podjąć dobre decyzje w sprawach tak zasadniczych, jak wybór podstawy wydania, odczytanie i transkrypcja tekstu, postępowanie z drukowanymi notami marginalnymi, rozmiar i miejsce komentarza językowego. Błędy właściwie dyskwalifikują edycję jako punkt wyjścia do dalszych badań.

Przed wyszczególnieniem uchybień edytorskich należy podkreślić, że kompetencje w zakresie języków i kultur orientalnych pozwoliły edytorom fachowo opracować i profesjonalnie skomentować egzotyczny materiał językowy, który sprawiłby zasadnicze trudności ewentualnemu edytorowi-poloniście. Korzyści płynące z uprzystępnienia słownictwa tureckiego trudno przecenić. W niejednorodnym gatunkowo dziele są liczne pojedyncze egzotyzy, transkrybowane teksty modlitw chrześcijańskich i wróżby, słownik polsko-turecki (*Dzieje tureckie* komentowano pod tym kątem wielokrotnie; czynili to orientaliści tacy jak Zygmunt Abrahamowicz, Ananiasz Zajączkowski, Jan Reychman, Bohdan Baranowski czy sama współautorka edycji, Ewa Siemieniec-Gołaś). Podano we współczesnej ortografii i przetłumaczono na język polski fragmenty dawnego tekstu tureckiego (np. na s. 63, 86, 112, 119, 123). Objąsnilo kilkaset apelatywów tureckich (w tym ok. 500 haseł „dykcjonarza”). Paszkowski w cytatach tureckich używał nie literackiego języka osmańskiego, lecz jednego z bałkańskich dialektów – jak wskazuje Zajączkowski<sup>2</sup>. Edytorzy opracowały tę trudną, nacechowaną historycznie i terytorialnie leksykę turecką, opatrując ją dzisiejszymi synonimami tureckimi, polskim tłumaczeniem lub propozycją etymologii, a w razie potrzeby – także komentarzem rzeczowym.

Szkoda, że objaśnionych wyrazów nie zebrano w jednym miejscu. Uwagi są rozsiane na 228 stronicach edycji. Sporządzenie indeksu omówionych form tureckich nie tylko ułatwiłoby korzystanie z książki i uwydatniło bogactwo leksyki orientalnej zawartej w dziele, ale też unaoczniloby faktyczne rozmiary pracy leksykograficznej wydawcy.

Autorkom edycji należą się wyrazy uznania za podjętą w przypisach analizę staropolskiego materiału nazewniczego z południowo-wschodnich terenów Rzeczypospolitej oraz z ziem Imperium Osmańskiego. Do opracowania historycznych nazw geograficznych wykorzystano korpus dostępnych cyfrowo map XVI- i XVII-wiecznych. Etonimy zidentyfikowano głównie na podstawie pracy Edwarda Tryjarskiego *O siedzibach i nazwach ludów tureckich*<sup>3</sup>. Posługiwano się też *Słownikiem geograficznym Królestwa Polskiego [...]*<sup>4</sup>. Autorkom udało się (choć nie bez potknięć) zidentyfikować i objaśnić w przypisach blisko 200 nazw etnicznych i geograficznych oraz antroponimów; tylko nieznaczny procent zakwalifikowały jako niejasne.

<sup>2</sup> A. Zajączkowski, *Pierwsza próba opracowania języka tureckiego w literaturze staropolskiej*. „Sprawozdania z Posiedzeń Towarzystwa Naukowego Warszawskiego” 1938, Wydział I, z. 7/9, s. 62.

<sup>3</sup> E. Tryjarski, *O siedzibach i nazwach ludów tureckich*. W: *In confinibus Turcarum. Szkice turkologiczne*. Warszawa 1995.

<sup>4</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*. Red. F. Sulimierski, B. Chlebowski, W. Walęwski. T. 1–15. Warszawa 1880–1914.

Można przypuszczać, że realizacja wymienionych priorytetów serii „Orientalia Polonica” sprawiła, iż ucierpiały inne obszary postępowania redakcyjnego.

### Podstawa wydania

Publikację opracowano na podstawie pierwodruku *Dziejów tureckich* z 1615 r., pochodzącego z drukarni Mikołaja Loba w Krakowie. Posłużono się egzemplarzem ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej (sygn. BJ St. Dr. 311079 I). Edytorzy znają jeszcze inny, zdefektowany egzemplarz tego druku, jeden z dwu przechowywanych w Bibliotece Kórnickiej PAN w Poznaniu (należało wskazać który). Różni się on od wybranej podstawy wydania co najmniej dedykacją dla innego sponsora i wynikłymi z tego zmianami w tekście („wymienność” staropolskich dedykacji jest rzeczą znaną, opłacony nakład „żał było tracić na pozyskanie względów tylko jednego magnata”<sup>5</sup>). Różnice te zobowiązują do skolacjonowania wariantów tekstu i sporządzenia listy odmianek. Takiego zestawienia nie dokonano. Zbagatelizowano też istnienie pozostałych egzemplarzy *Dziejów tureckich* (Michał Kuran wymienia ich sześć<sup>6</sup>). Nie mówi się w ogóle o liczbie zachowanych przekazów, choć ma to istotne znaczenie przy wyborze podstawy wydania. Dziwi przy tym ułożenie informacji o wybranym starodruku dopiero na czwartej stronie wstępu w przypisie dolnym, a zatem w miejscu słabo eksponowanym.

### Marginalia

Następny zarzut dotyczy sposobu traktowania drukowanych marginaliów (najpewniej autorstwa Paszkowskiego). Marginalia staropolskie są na różne sposoby integralnie związane z tekstem zasadniczym. W tym druku również: pełnią rolę zbliżoną do funkcji żywej paginy, nagłówek, przypisów bibliograficznych, objaśnień rzeczowych. Tymczasem w edycji z 2018 r. niektóre uwagi poety pominięto w ogóle jako mało istotne (zob. deklaracja ze wstępu, s. XI), część omówiono w przypisach, ale bez cytowania (s. 81, 91, 111), a tylko wybrane marginalia przeniesione zostały do przypisów w całości (np. na s. 66, 76, 86, 91, 253). Oczywiście jest, że nie daje to czytelnikowi możliwości weryfikacji tego, jakich informacji pozbawiła go peryfrazą lub zupełnie opuszczenie uwagi autora *Dziejów tureckich*. Edytor, nie cytując marginaliów, a tylko komentując ich zawartość, stwierdza m.in., że Paszkowski w *Księdze II* korzysta z *De afflictione [...] christianorum* Bartłomieja Georgiewicza (s. 111, przypis 284). Tymczasem trzy pominięte w omawianym wydaniu *Dziejów tureckich* marginesowe uwagi bibliograficzne wskazują jednoznacznie na inny traktat tego twórcy – *De Turcarum ritu et caeremoniis* (k. K<sub>2</sub>v, L<sub>1</sub>). Nie uwzględniono też np. noty z marginesu karty N<sub>3</sub> opracowywanego pierwodruku (w reedycji s. 145): „*Jurgiew[ic]z in sua peregrinatione de moribus turcarum Cap[ut]: 5*”. Marginalia powinny w całości znaleźć miejsce w nowej edycji i – jak się wydaje – nie w przypisach, lecz właśnie na marginesach. Respektuje się to współcześnie, przykładem

<sup>5</sup> R. Grześkowiak, *Stary druk jako podstawa edycji krytycznej. Preliminaria*. W zb.: *Jak wydawać teksty dawne*. Red. K. Borowiec [i in.]. Poznań 2017, s. 24.

<sup>6</sup> Kuran, *op. cit.*, s. 47–48.

takiego odwzorowania drukowanych marginaliów (łącznie z zachowaniem ich miejsca na marginesach) może być reedycja kroniki Marcina Bielskiego<sup>7</sup> albo wspomniane już wydanie utworów Paszkowskiego w serii „Biblioteka Dawnej Literatury Popularnej i Okolicznościowej”<sup>8</sup>, w której jest to normą.

### Błędy odczytu

Błędy popełnione przy ustalaniu brzmienia tekstu to szczególnie niemiła niespodzianka dla polonisty. Nie ma właściwie znaczenia, skąd się wzięły – każdy z nich kaleczy tekst, jednak podzielę je na: 1) tzw. błędy pióra, 2) omyłki wynikłe z braku praktyki w czytaniu szwabachy i 3) omyłki spowodowane przez niezrozumienie treści:

1. Błędy pióra to liczne przestawienia i zamiany liter, sylab lub całych wyrazów, ale też opuszczenia czy przeciwnie – wstawianie elementów nie występujących w tekście. Jest tych lapsusów niestety niemało. Przykłady zmiany liter lub ich kolejności: *potrzebu*<sup>9</sup> zamiast „pogrzebu” (s. 137), *niekrząc* zamiast „nie rzkać” (s. 143), *objechał* zamiast „odjechał” (s. 225). Na s. 3 zmieniono miejsce spójnika – powinno być: „Widziano w nich i mądrość, męstwo doświadczone [podkreśl. A. G.]”. Przykłady skażeń tekstu, polegających na odjęciu liter lub ich dodaniu: *Arab* zamiast „Arabs” (s. 132), *tylo* zamiast „tylko” (s. 160), *obrama* w miejsce „obracamy” (s. 181). Na s. 163 wydrukowano *mamy* zamiast „też mamy”; zamiast *Ja żaden Turczyn* powinno być „Ja i żaden Turczyn” (s. 220), na s. 156 w wyrażeniu *w ustawionej winy* wprowadzono zbędny przyimek „w”; podobnie na s. 168 jest *w kilka* zamiast „kilka”; ponadto na s. 7 brak zakończenia w. 12: „do niego”.

2. Nawet przy pobieżnej lekturze zauważalne są też niewłaściwe odczytania szwabachy, wynikające z nierozróżniania liter o podobnym kształcie i z nieznamości grafii majuskuł. Mylenie liter „j” i „f” oraz „t” i „i” doprowadziło np. na s. 126 do niezidentyfikowania tak oczywistego leksemu jak „Mesyjaszem” (jest: *Messtafem*). Na s. 128 dwa razy źle odczytano dużą literę „I”: *A wszelkie* oraz *A uderzył* zamiast „I wszelkie”, „I uderzył”; na s. 161 jest *Oby* zamiast „Tu by”. Nazwę „kynocefali” zidentyfikowano jako *rynocefali* (s. 175), wyraz „korsaków” jako *korfaków* (s. 17). Nie zostały natomiast uzupełnione brakujące znaki diakrytyczne majuskuł: *Zebrał* zamiast „Żebrał” (s. 93), *Zesz* zamiast „Żeś” (s. 136).

3. Kolejne błędne lekcje są wynikiem wadliwej segmentacji tekstu: *wcale* zamiast „w całe” („w całości”, s. 127), *zostały wilczek* zamiast „został i wilczek” (s. 161) lub *zworem* zamiast „z worem” (s. 164). Kilka miejsc pozostawiono w ogóle bez odczytania. Szczególnie dziwi nierozpoznanie cytatu z Horacego (*Carmina* IV 7, 16): opuszczono „et” w sentencji „*Pulvis et umbra sumus* [Prochem jesteśmy i cieniem]”, a wskutek tego niewłaściwie przetłumaczono ten fragment ody na język polski: „cieniem prochu jesteśmy” (s. 146). Na s. 141 z niejasnych powodów wykropkowano wyraz „Prowentu”, a na s. 228 wyraz „chęć”: „A sam się [chęci] i życzliwości

<sup>7</sup> M. Bielski, *Kronika, to jest Historyja świata*. Oprac. D. Śnieżko, D. Kozaryn, przy współud. E. Karczewskiej. Szczecin 2019.

<sup>8</sup> Zob. przypis 1 niniejszej recenzji.

<sup>9</sup> Przy omawianiu błędów edycji cytaty wyróżniam kursywą, a poprawne wersje ujmuję w cudzysłów.

twojej oddaje”. Niektóre błędy wynikły prawdopodobnie ze złego odczytania niedobitej czcionki w egzemplarzu Biblioteki Jagiellońskiej – te miejsca należało jednak konfrontować z innymi egzemplarzami w poszukiwaniu rozwiązania trudności.

Opuszczenia, niedoczytania i zamiany wyrazów zasadniczo wypaczyły tekst. Trudno uwierzyć, że zawinione przez wydawców zniekształcenia były potem często kwitowane kwalifikatorem „niejasne” oraz że uchodziły uważniejszej korekcie – mimo podejrzanego brzmienia. Jeden z wersów dedykacji dla Łaskich ma postać: „A iż w głowie muży my rozumu nie stanie...” (s. 7). Uniknęłoby się karkołomnych prób objaśniania tego potworka (i tłumaczenia zapisu „muży” jako „murzy”), gdyby porównano tekst z dedykacją dla Stadnickich w egzemplarzu kórnickim, gdzie w odpowiednim miejscu jest: „A iż w głowie Muzy mej rozumu nie stanie...” (k. <\*>3).

Własne omyłki transkrypcji korygowano niekiedy w nawiasach kwadratowych, choć nie wiadomo dlaczego złą wersję pozostawiano wtedy w tekście, sugerując jakąś wariantowość odczytu (s. 126: *Messtaŕem [Mesjaszem]*; s. 127: *ludkiej [ludzkiej]*; s. 55: *podnościam [podnóżkiem]*). Całości transkrybowanego tekstu najwyraźniej nie skolacjonowano ponownie z podstawą, choćby w jej łatwo dostępnej kopii cyfrowej. Niestaranność w czytaniu szwabachy, niepodjęcie wysiłku identyfikowania wyrazów niejasnych przy pomocy powszechnie dostępnych słowników, niekonfrontowanie odczytu z innymi egzemplarzami w poszukiwaniu rozwiązania dla miejsc przedstawiających trudności – to zasadnicze błędy w postępowaniu edytora, dla którego pierwszym i najważniejszym celem powinno być przecież pieczołowite oddanie brzmienia wydawanego utworu.

### Transkrypcja

Użytkownik oczekujący udostępnienia poprawnie ustalonego tekstu nie może – choćby ze wskazanych dotąd przyczyn – zaufać edycji z 2018 r. w pełni. Ale są też inne powody do nieufności. Autorki zadeklarowały, że podstawą modernizacji ortografii i interpunkcji XVII-wiecznego tekstu *Dziejów tureckich* będą *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (Wrocław 1955). Zaskakuje niekonsekwentne stosowanie przyjętych reguł, nieumotywowane odstępowanie od modernizacji lub modernizacje błędne, a wszystko to niewidoczne dla odbiorcy wobec nieweryfikowalności poprawek. Czytelnik konfrontujący się z rezultatem nie ma możliwości prześledzenia postępowania edytora w przypadku zmian wniesionych do opracowywanego druku. Nie mówi się o nich szerzej w komentarzu edytorskim – np. to, że na s. 162 bezzasadnie zmieniono „nadydzie” na *nadedzie*, widać dopiero po sięgnięciu do tekstu podstawy.

Trudno ocenić czasem, co jest zwyczajnym lapsusem, co błędem modernizacji, co zaś przekroczeniem jej zasad.

### Niekonsekwentne normalizacje

Poszczególne reguły w *Uwagach dotyczących edycji tekstu* przywołano za zaleceniami z 1955 r. jakby *pro forma*, ponieważ potem w praktyce nie są stosowane w ogóle albo uwzględniane niekonsekwentnie. Nie zawsze modernizuje się pisownię łączną i rozłączną oraz użycie wielkich i małych liter. Pisze się, że „g» pełniące funkcję »j« zastąpiono przez »j« [...]” (s. XV), jednak w zmodernizowanym tekście

*Dziejów tureckich* na s. 131 pojawiają się formy *Ewangelią* czy *Angelska* zamiast „Ewanjelija”, „Anjelska” (= anielska). W edycji pozostawiono też takie zapisy jak *euksynowy* (s. 29), *afryckie* (s. 103), *nacji* (s. 140), *Faciletę* (s. 173), podczas gdy należało wprowadzić do tekstu głównego postaci: „euksynowy”, „afryckie”, „nacyj”, „Facyletę”. Zapisy *Ceremonie* (s. 27) czy *diak* (s. 85), gdzie „i” jest znakiem grupy „-ij-”/„-yj-”, trzeba było oddać przez formy „Ceremonije”, „dyjak”. W całym utworze w odniesieniu do wielu nazw, zarówno własnych, jak i apelatywnych, podobną aktualizację fonetyczną podpowiada metrum 13-zgłoskowe, co edytor ignoruje. Pozostawia formy typu *azjatyckimi* (s. 151), *Hieremiaszowe* (s. 103) i *Bizancjum* (s. 103), czasem nawet tylko w transliteracji (*Bizantium* na s. 61).

Maniera typograficzna polegająca na użyciu w zabytku „l” w miejsce „ł” traktowana jest niesłusznie jako wariant ortografii lub nawet wariant fonetyczny, wymagający komentarza edytorskiego. Tymczasem wobec chwiejności zapisu tych dwóch liter *Zasady wydawania tekstów staropolskich* zalecają milczącą adaptację do grafii dzisiejszej, a więc użycie w tym przypadku form „na Olyce” (w omawianej edycji jest *na Olice*, s. 12), „Łajęcy” (jest *Lajęcy*, s. 63), „kudła” (jest *kudla*, s. 94).

Na s. XVI mówi się o niewprowadzaniu zmian we fleksji rzeczowników, ale takie zmiany są: cieleśnej „żadze” na *żadzy* (s. 15), „szpitalów” na *szpitali* (s. 137), „kapłaniech” na *kapłanów* (s. 142).

Także na s. XVI deklaruje się odstępowanie od modernizacji tam, gdzie zaburzałoby to rym wiersza, a czyni się coś przeciwnego – np. na s. 162 w pozycji rymowej, gdzie w pierwodruku jest „ony” – „strony”, wprowadzono niepotrzebną i przy tym błędną zmianę *oni* – *strony*.

### Skróty

Niewłaściwie został rozwiązany skrót tytułu grzecznościowego na s. 8, gdzie powinno być „W(aszej) M(ilości)”. Edytor nie rozpoznaje znaku „&”, pozostawiając go bez odczytania w łacińskich cytatach na s. 227 i 228, ale też we wspomnianym już cytacie z Horacego na s. 146. Na s. 218 w tekście głównym trzy razy pojawia się wyrażenie „Ducha S.” z objaśnieniem w nawiasie: „[świętego]”, zamiast rozwiązania skrótu w postaci: „Ducha Ś(więtego)”. Na s. 219 przeoczono abrewiację: jest „które Turcy Gebrail zową”, zamiast „którego [...] zową”.

### Modernizacja interpunkcji

Zmiany w interpunkcji przeprowadzono w ten sposób, że na ogół pozostawiano dawny znak kropki, a ukośniki rutynowo przekształcono w przecinki. Przykładowo, początek rozdziału IX *Księgi I* w transkrypcji autorek omawianej edycji wygląda następująco:

Tam zaraz do legata przystał Malaspiny,  
 Przy którym tu zajechał do polskiej krainy.  
 Gdzie naprzód odprawiwszy z chucią pożądaną,  
 Onę swą częstochowską drogę obiecaną.  
 A Panny Przenajświętszej na pomoc wzywając,  
 Onych starych trudów swych nie przepominając.  
 Już się przyzwyczaiwszy pracy i niewczasom,  
 I już będąc sposobnym ku trudniejszym czasom.  
 Już przywykszy kilka lat walczyć nieprzystając [!]

Na galerach, od nędzy wytchnienia nie mając.  
Już przywykły gorącu i zimnemu niebu,  
Przestał czasem, gdy woda mogła być ku chlebu. [s. 76, w. 3–14]<sup>10</sup>

Widać, że nie jest to dobre rozwiązanie: kropka mechanicznie dzieli na dwuwersze wypowiedź, którą dziś przedstawić trzeba jako zdanie wielokrotnie złożone. Tak dzieje się właściwie w całym tekście wierszowanym, od dedykacji aż po zakończenie *Księgi III*. Również mechaniczne zastępowanie dawnych ukośników przecinkiem wprowadza podziały zaciemniające przekaz. Dla przykładu, na s. 153 przecinek pozostawiony przed zaimkiem „którego” deformuje sens zdania – jego początek powinien brzmieć „Przeto chociaż<sup>11</sup> dowcip którego [tj. któregoś z baszów – A. G.] podola, że do jakiej godności za czasem przychodzi, jednak [...]”.

Przy modernizacji ortografii i interpunkcji, podobnie jak przy ustalaniu tekstu, porozumienie z polonistami było wprost konieczne.

### Wstęp i komentarze

Opracowanie edycji w pewnych obszarach jest zbyt powierzchowne, a niekiedy nawet wprowadza użytkownika w błąd. Wstęp, charakteryzujący autora i jego dzieło, posługuje się ustaleniami tylko jednego badacza, nie wnikając głębiej w nie wyjaśnione do końca kwestie, jak kolejność wydań i różnice dedykacji. Poza tym ani wstęp, ani komentarze nie są wolne od błędów rzeczowych. Andrzejowi Taranowskiemu zmieniono imię na Jan (s. XI). Na tejże stronie z błędem podano tytuł traktatu Georgiewicza *Pro fide christiana cum Turca disputationis habitae [...] descriptio*. Tłumacz Miechowity to Andrzej Glaber, nie Andrzej Głabra (s. 24). W dwu miejscach widnieją różne daty pierwszego wydania tej samej pozycji: na s. 91 rok 1544, na s. 111 zaś rok 1545. Język określany przez Paszkowskiego jako „słowiański” edytor nazywa ruskim, a nawet „ukraińskim” (s. 104 i 107). Tymczasem „litery słowiańskie z grecka” (faksymile na s. 105) to, jak pisze Paszkowski, litery języka, którego „Ruś i Serbowie [...] w cerkwiach swych używają” (s. 104), czyli alfabet staro-cerkiewno-słowiański. Natomiast „liczba słowiańska” zapisana alfabetem łacińskim (faksymile na s. 107) to liczebniki chorwackie.

Wiele innych miejsc pozostawiono bez należytego komentarza wydawcy. Na s. 133 informuje się, że Paszkowski nazywa André Theveta kosmografem, a nie przytoczono tytułu jego dzieła *La Cosmographie universelle*. Na s. 161 w opisie plagii przeciągania się rozpraw sądowych (wzorowanym może na Mikołaja Reja *Żywocie człowieka poczciwego*) na wytłumaczenie zasługiwała np. instytucja *pro maiori* (jeśli któraś strona miała równocześnie dwie sprawy w dwu sądach w różnych miejscowościach, przysługiwało jej prawo odroczenia sprawy mniejszej wagi). Tymczasem w przypisie podano tylko dosłowny przekład tego łacińskiego wyrażenia (dla większości). We frazie „Angielczyk doma, Szkotem na frezie wywija” (s. 158) wydawca powinien był uzupełnić przyimek („z Szkotem”, jak zalecają *Zasady wy-*

<sup>10</sup> W cytacie pominięto objaśnienia autorek edycji, umieszczane w nawiasach kwadratowych.

<sup>11</sup> W tym zdaniu poza złym podziałem składniowym są dwa błędy odczytu: „choćiaż” zamiast „choć” i „takiej” zamiast „jakiej”.

dawania tekstów staropolskich w przypadku opuszczenia „z” przed nagłosowym „sz”) i wyjaśnić, że frez/fryz to koń bojowy rasy fryzyskiej. Nie rozpoznano także imienia urzędnika sułtańskiego Halijego na s. 139 (Ali, postać historyczna).

Często do wyjaśnienia wyrazu wystarczyłoby samo porównanie z wcześniejszymi komentarzami. Na s. 133 źle tłumaczy się egzotyzm „sędziak” – jako „sędzia” – podczas gdy na s. 85 do formy *sędziakowie* dano właściwy przypis *sandżakowie* (dowódcy wojsk). Zapis *czamgiach bagler* na s. 150 („dwoje książąt: azyjskiego / Jednego, a drugiego zaś europejskiego”) mimo nietypowej transkrypcji wcale nietrudno było zidentyfikować jako „sandżak begler”, czyli naczelnicy sandżaków. Nazwa ta figuruje także na s. 153 w postaci dopełniacza liczby mnogiej *sangiach berglerow* (!; w pierwodruku pisownia łączna). Na s. 171 co do owocu *kitani* przyjęto, że to „zapewne gatunek ryżu”, choć na s. 121 słusznie objaśniono, że chodzi o pigwę. Nieraz wystarczyłoby sięgnąć do przywołanego opracowania albo słownika. Określenie *Łowiczone* ze s. 111 (użyte przez Paszkowskiego jako kryptonim plagiatora) wytłumaczył już Aleksander Brückner, odnosząc je do Wawrzyńca Chlebowskiego z Łowicza, co przypomina Kuran<sup>12</sup>. Nazwa obuwia *Tsaroch* (s. 117), *Tsarochy* (s. 191), uznana za niejasną, znajduje się jako hasło „czaroch” w słowniku Stanisława Stachowskiego<sup>13</sup>, z którego korzystały edytorzy.

### Objaśnienia językowe

Umieszczano je nie w przypisach, lecz wprost w tekście głównym, w nawiasach kwadratowych. Użycie jednakowych nawiasów do zaznaczania objaśnień językowych i innych ingerencji edytorskich jest przekroczeniem przyjętych w zaleceniach z 1955 r. reguł opracowania tekstu dawnego. Wprowadziło niespotykany zamęt. Zatarła została w wielu miejscach granica między tekstem głównym a komentarzem edytorskim, tak że bez porównania z podstawą edycji nie ma pewności, co zawiera nawias. Co znaczą zapisy *[do]tknął*, *grzecz[n]y*, *ob[ż]era*, można po namyśle zrozumieć: XVII-wieczne „tknął”, „grzeczy” (= k’rzeczy), „ożera” objaśnia się dzisiejszymi formami „dotknał”, „grzeczny”, „obżera” (s. 133 i 158). Podobnie liczebnik „siedm” objaśnia się dzisiejszą formą „siedem” przez zapis *sied[e]m* (s. 129). Można by to jednak równie dobrze wziąć za koniekturę, szczególnie wobec napotykanych w innych miejscach zapisów typu *Radziwił[t]owi* (s. 12), *[g]łową* (s. 160). Jest to mylące, dwuznaczne.

Gdy uwaga tyczy nie pojedynczego wyrazu, lecz związku wyrazowego lub zdania, nieadekwatność tego sposobu objaśniania (śródttekstowego) widać jeszcze bardziej. Trzeba by chyba wtedy podkreślić jakoś, że komentarz odnosi się do całej grupy wyrazowej, a nie do jej ostatniego elementu. Nie pozostawiać tego domyślności czytelnika, jak np. na s. 216, gdzie tłumaczy się wyrażenie „księża węgierska” w ten sposób: „księżej węgierskiej [węgierskich]”. Powinno być ewentualnie „księżej węgierskiej [księży węgierskich]”. Jeszcze trudniej dać czytelne objaśnienie zdania o składni *accusativus cum infinitivo*, o czym świadczy przykład: „Słyszac cię być [że jesteś] w klejnoty drogje bogatego” (s. 32). Podobnych protez tłumaczących fraze-

<sup>12</sup> Kuran, *op. cit.*, s. 51, przypis 27.

<sup>13</sup> S. Stachowski, *Słownik historyczno-etymologiczny turcyzmów w języku polskim*. Kraków 2014, s. 170.



ologię i składnię staropolską jest więcej, czytanie tekstu przypomina bieg przez płotki. Jakaś część trudu edytorskiego utknęła tu w rozwiązaniach niejasnych i prowizorycznych, bez kropki nad i.

Niezróżnicowanie nawiasów doprowadziło też do przeoczenia przez edytorów faktu, że umieszczały tam również poprawki własnych błędów. Na s. 133 pojawia się literówka *zwywają*, a właściwe odczytanie zawarto w nawiasie: *wzywają*. Takim sposobem do tekstu głównego trafiła wspomniana już dwukrotnie forma *Messtafem* zamiast „Messyjaszem” i liczne podobne kurioza.

Przytoczony wcześniej przykład z „murzą” wskazuje, do jakiego stopnia zaniebdanie korekty transkrypcji wykoleja dalsze prace nad tekstem. Tego typu przypadków jest niestety więcej. Oto niektóre spośród wskazanych już miejsc błędnie odczytanych. W przypisie do nazwy „kynocefali” (oznaczającej istoty o psich głowach), źle zidentyfikowanej jako *rynocefali*, sugeruje się niesłusznie, że może chodzić o nosorożce (s. 175). Próbując wytłumaczyć rzekomo niejasną nazwę *korfaków* (chodzi o „korsaki”, czyli lisy stepowe), skojarzono ją błędnie z marginesową uwagą Paszkowskiego: „Koń dziki takż jako nasz [...]” (s. 17–18). Wspomniane wcześniej *niekrząc* (zamiast „nie rzkać”) eksplikowane jest jako *nie chcąc* (s. 143). Okaleczoną w odczycie formę *obrama* komentuje się w przypisie jako „niejasną”, użytą „może w znaczeniu ‘przeznaczam, kieruję’” (s. 181). W ostatnim przypadku dobrze objaśniono znaczenie wyrazu „obracamy”, natomiast złego odwzorowania już nie poprawiono.

Są też inne błędy komentarza, wynikające z niezrozumienia skądinąd dobrze odczytanego tekstu. Pojawiający się w edycji zapis *kompleksiej* jest dopełniaczem słowa „kompleksyja”, oznaczającego tu budowę ciała, i nie ma związku z wyrazem „kompleksowy”, jak utrzymują edytorów na s. 91. Chodzi o to, że więźniowie tureccy byli dzieleni „według różności płci [i] z kompleksyjej uznania”, tj. według płci i urody. We fragmencie: „A ono uciekanie zwykli odprawować / Czasu żniwa, by mogli łatwiej się zachować / W życie [...]”, chodzi o „żyto”, w którym chowali się uciekinierzy, a nie o „życie” (s. 99). Na s. 7 wyraz *upad* (= upadek) wytłumaczony jest błędnie jako *napad*, na s. 223 *abych* to nie *aby*, lecz „abym”. Chciałoby się, żeby takich pomyłek nie było, bo rozległy i niejednolity tekst Paszkowskiego został w przeważającej części objaśniony dobrze. Zbyt szczupła okazała się chyba baza leksykograficzna przyjęta dla opracowania językowego, ograniczająca się do współczesnego *Słownika języka polskiego* Witolda Doroszewskiego (Warszawa 1958–1969), *Słownika staropolskiego* Michała Arcta (Warszawa 1920) i internetowego *Słownika staropolskiego*. Do dyspozycji są przecież ponadto zasobne słowniki polszczyzny XVI i XVII–XVIII wieku, a także etymologiczne. Wydaje się, że pomocny byłby też *Słownik języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego, który objaśnia choćby wyraz „sudak” (antyłopa suhak’).

Jak powiedziano, szczególne i bezprecedensowe we współczesnym edytorstwie tekstów dawnych jest ulokowanie objaśnień językowych w tekście głównym oraz sposób ich preparowania w nawiasach kwadratowych. Właściwym dla komentarza językowego miejscem byłyby raczej przypisy do tekstu oraz alfabetyczny słownik wyrazów dawnych.

Brakuje elementów opracowania ułatwiających orientację w obszernym i zawiłym kompozycyjnie utworze Paszkowskiego, w tym liczbowania wersów, które

ułatwiłoby lokalizowanie mniejszych partii treściowych na stronie. Lektura całości wywołuje wrażenie chaosu. Nie ma spisu treści samych *Dziejów tureckich*, podającego umiejscowienie choćby tylko tytułowych stron czterech ksiąg, na które Paszkowski podzielił swoją opowieść. Nie wykorzystano też możliwości, jakie daje w tym względzie żywa pagina. Nie starano się o zwięzłość przypisów, np. przez skrócenie tytułów na s. 13 i 91 czy przez używanie przyjętych terminów, jak „marginalia”, zamiast doraźnych peryfraz typu: „Na marginesie Paszkowski dodał” (s. 23), „Notatka na marginesie” (s. 89), „Nagłówek na marginesie” (s. 91). W wielu miejscach przypisy rozwlekają się ponad potrzebę objaśnienia tekstu, np. komentują cudze badania innego dzieła Paszkowskiego (s. 13). Nie ma natomiast słownika turcyzmów, ewentualnie słownika nazw własnych występujących w tekście utworu.

Możliwe, że krytycznie ocenione przeze mnie rozwiązania są w jakiejś części wynikiem kolizji zasad wydawania tekstów literackich z regułami ustalonymi dla publikacji historycznych (np. opuszczenie części marginaliów, nieodróżnicowanie nawiasów). Zwykle edytor tekstów dawnych patrzy na omawiane tu kwestie przez pryzmat własnych celów naukowych. Możliwe też, że w recenzowanej edycji stosowano wymiennie zasady przyjęte dla wydawnictw literackich typu A, B i C (np. przy modernizacji ortografii i interpunkcji, rozwiązywaniu skrótów). Jednak wolno sądzić, iż nie kolizja zasad stanowiła zasadniczą przyczynę mankamentów redakcji XVII-wiecznych *Dziejów tureckich* w wykonaniu Ewy Siemieniec-Gołaś i Agaty Pawliny. Zawiniło raczej to, że szczupły dwuosobowy zespół autorski zmuszony był z jakichś powodów zrezygnować z bardziej szczegółowego, staranniejszego dopracowania i konsultowania edycji, bo niewykluczone, że inaczej w ogóle by się ona nie ukazała. O ile jednak stosowanie się bądź niestosowanie do konwencji jest tylko złym lub dobrym wyborem wydawcy, o tyle nierzetelne odwzorowanie tekstu i mylne odczytanie znaczeń czyni edycję mało przydatną dla jakiegokolwiek użytkownika. Szkoda, że tak się stało, bo *Dzieje tureckie* Paszkowskiego są istotnym ogniwem w badaniach wielokierunkowego przepływu motywów tureckich w literaturze staropolskiej. W materii kopiowania staropolskiego tekstu, jego transkrypcji i objaśnień językowych zdecydowanie wskazane byłyby w przyszłości badania z udziałem polonistów. Apel o taką współpracę kieruje się do autorek omawianej pracy, a także do edytorów nowych tomów serii.

#### Abstract

ALEKSANDRA GOSZCZYŃSKA University of Łódź  
ORCID: 0000-0003-1688-9249

#### CONTEMPORARY EDITION OF MARCIN PASZKOWSKI'S "DZIEJE TURECKIE" ("TURKISH HISTORY") PHILOLOGICAL REMARKS

The review comments on the contemporary publication of a 17<sup>th</sup> century print by Marcin Paszkowski *Dzieje tureckie i utarczki kozackie z Tatury* (*Turkish History and Cossack Skirmishes with Tatars*) (issued in 1615 by Mikołaj Lob) edited by Ewa Siemieniec-Gołaś and Agata Pawlina as a part of the series "Orientalia Polonica. Polskie Tradycje Badań nad Orientem" ("Orientalia Polonica. Polish Traditions of the Research on the Orient"). With regard to the rich Turkish material, preparation of the edition by the Orientalists is a justified decision. However, since the publication in question is also a source for the researchers in the 17<sup>th</sup> c. Polish language history and history of Polish literature, there arises a question whether preparation of Old-Polish material meets the criterial of Polish studies editing.

## Z ARCHIWUM KOBIET

Bronisława Waligórska, *LISTY Z CYTADELI 1886*. Ancilla libri Monika Rudaś-Grodzka. (Recenzja naukowa tomu: Jolanta Żyndul. Redakcja i indeks: Emilia Kolinko). Warszawa 2018. Instytutu Badań Literackich PAN – Wydawnictwo, ss. 210 + 3 wklejki ilustr. Seria „Archiwum Kobiet”. [T. 1]. Komitet Redakcyjny serii: Maria Prussak, Monika Rudaś-Grodzka, Katarzyna Nadana-Sokołowska, Emilia Kolinko.

*Listy z cytadeli 1886* Bronisławy Waligórskiej warte są uwagi jako pojedyncza książka, edycja kobiecych dokumentów osobistych, ale zapowiadają też większe przedsięwzięcie, ukazały się bowiem jako pierwszy tom serii „Archiwum Kobiet”, wydawanej przez zespół funkcjonujący w Instytucie Badań Literackich PAN. Grupa badaczek i badaczy związana z projektem *Archiwum Kobiet. Piszące*, pod kierunkiem Moniki Rudaś-Grodzkiej, tworzy od 2013 roku elektroniczną bazę danych o pamiętnikach, dziennikach, listach, autobiografiach kobiecych, które nigdy dotąd nie ujrzały światła dziennego, zazwyczaj były też pisane bez myśli o druku. Baza powstaje dzięki kwerendom prowadzonym w archiwach polskich i środkowoeuropejskich, liczy obecnie kilka tysięcy rekordów i w przyszłości ma służyć pomocą badaczkom i badaczom dokumentów osobistych, twórczości, roli i dziejów kobiet w tej części Europy, ale również osobom, które np. pracują nad biografiami kobiecymi czy biografistyką w ogóle. Powołanie serii wydawniczej pod nazwą „Archiwum Kobiet” jest z pewnością oznaką rozbudowy pierwotnego projektu (bazy), teraz bowiem niektóre z dokumentów odnalezionych i opisanych w kwestionariuszach, ciągle jednak zdeponowanych w postaci informacji elektronicznej, zostaną udostępnione czytelnikom.

Pierwszy tom serii – jak wolno przypuszczać – przynosi rozwiązania ważne dla całości i z tej perspektywy chciałabym spojrzeć na opracowaną przez Rudaś-Grodzką edycję kilkunastu listów Waligórskiej do młodszej siostry Jadwigi, pisanych w cytadeli warszawskiej w drugiej połowie 1886 roku. Autorka listów, zatrudniana jako nauczycielka w domach prywatnych, została uwieziona za udział w zamachu (nieudanym) na policyjnego prowokatora przez członków partii Proletariat – do której należała – i po półrocznym śledztwie popełniła samobójstwo, mając 38 lat. O adresatce niewiele wiemy m.in. dlatego, że jej odpowiedzi na listy siostry nie zachowały się, przypuszczalnie utrzymywała się także z udzielania lekcji języków – zmarła w podobnym wieku, w niejasnych okolicznościach, na Kubie (s. 31).

Książka w szorstkiej, granatowej, jakby tekturowej, okładce z niemałym trudem poddaje się lekturze sprawozdawczej. Nowatorski charakter edycji sprawia, że komentarza wymaga niemal każde rozwiązanie, co rozbija porządek czytania. Fragmentaryczną lekturę musiały brać w rachubę inicjatorki serii – może nawet ją zakładały, gdyż narzuca ją również „ucinkowy” styl wstępu, rozbitego na krótkie podrozdziały i pisanego żywym językiem, a także część właściwa publikacji: zbiór szczupłych objętościowo listów i towarzyszące mu akta śledcze.

Książka zawiera 16 listów więziennych Waligórskiej (w *Dodatkach* jeszcze dwa inne) oraz rozbudowaną część redakcyjną: z aneksem źródeł powiązanych z listami, wstępem, objaśnieniami i komentarzami. Tom otwierają, co znamienne, *Zasady wydania*, w których Maria Prussak, sygnująca m.in. nowatorską serię „Filologia XXI Wieku”, omawia edytorski zamysł „Archiwum Kobiet” – będą to wydania dokumentacyjne:

chodzi o drukowane publikacje dokumentów osobistych, których istotną cechą jest ich rękopiśmienny charakter, co oznacza, że dukt pisma odzwierciedla osobowe cechy piszącego i okoliczności, w jakich dokument powstawał (s. 7).

Drukowana wersja dokumentów ma więc zachować maksymalnie wiele cech manuskryptu, w *Listach z cytadeli 1886* Waligórskiej wiąże się to z odstąpieniem od modernizacji ortografii i interpunkcji, poprawiania błędów, z odzwierciedleniem skreśleń autorki oraz ingerencji cenzury, a także wszelkich znaków niestandardowych, nadpisań czy dopisków wzdłuż stronic. Brudnopisowe pozostałości nie ograniczają czytelności listów, odsłaniają natomiast proces ich powstawania – Waligórska nie miała możliwości przepisania ich na czysto – kontroli, wysyłania. Wyraźnie widać, że kobiecy dokument osobisty nie jest tylko konwencją gatunkową, że dla inicjatorek serii „Archiwum Kobiet” jego dokumentarność zaczyna się od zapisu, ściśle związanego z ciałem i emocjami piszącej oraz z sytuacyjnością pisania. Tak pojęte list czy dziennik dokumentują nie tylko osobiste życie nieznaną (najczęściej) autorki, ale także połączoną z jej światem sieć relacji międzyludzkich i wydarzeń, równie nierozpoznaną stronę przeszłości. Pierwszoplanowość rękopisu jako głosu Waligórskiej w nieszablonowy sposób zaznacza Rudaś-Grodzka, określając własny status jako autorki opracowania listów za pomocą formuły „*ancilla libri*” (służka książki). Niejedyny to i nieprzypadkowy przejaw odmowy posłuszeństwa (paradoksalnie) wobec oczekiwań czytelniczych i stereotypów naukowych, na jaki zdecydowała się Rudaś-Grodzka. „*Ancilla libri*”, począwszy od strony tytułowej, zapowiada w ten sposób Benjaminowskie „czytanie pod włos” i – trzeba przyznać – wpędza odbiorcę w stany ambiwalentne. Pisze bowiem w stylu, do którego raczej nie jesteśmy przyzwyczajeni w praktyce historycznoliterackiej, angażując (i kreując, *vide „ancilla libri”*) własną tożsamość, sumienie, teorię nawiedzenia przez zmarłych. Być może zdziwienie, zaniepokojenie, irytacja podczas lektury są komunikacyjną namiastką – i swego rodzaju odegraniem w planie narracji – dramatu ingerencji w kontinuum historii, do którego musi dojść, jeśli historia kobiet (w sensie jednostkowym i szerszym) ma się w dziejach zaimplementować.

Oba aspekty dokumentu osobistego: podmiotowo-intymistyczny oraz sytuacyjny, są starannie w kompozycji *Listów z cytadeli 1886* podtrzymywane, a jednocześnie ze sobą uzgadniane. Po krótkim wprowadzeniu, dotyczącym całej serii, następuje *Biografia więzienna* osnuta na kanwie listów publikowanych w tomie, po niej zaś *Kalendarium* wydarzeń, którego centrum stanowi tytułowy rok 1886, pozwalające usytuować aresztowanie Waligórskiej w dziejach pierwszego Proletariatu i, szerzej, polskiego wieku XIX. To stulecie, jak czytamy we wstępie, ma zająć w „Archiwum Kobiet” szczególne miejsce, jako jeden z obszarów „słabo rozpoznanych” (s. 9) od strony dokumentów i studiów feministycznych. Można by oponować przeciwko tej diagnozie, prace Marii Janion, jej uczennic i uczniów, w tym teksty Moniki Rudaś-

-Grodzkiej, sprawiają, że wiek XIX wydaje nam się stosunkowo dobrze znany, a nawet uprzywilejowany w polskich badaniach kobiecych. Zawartość pierwszego tomu serii – i drugiego również<sup>1</sup> – potwierdza jednak intuicję o potrzebie studiów genderowych nad romantyzmem i drugą połową stulecia, zwłaszcza w odniesieniu do ego-dokumentów. Bohaterką omawianego tomu jest córka powstańca 1830 i 1863 roku, generała Aleksandra Waligórskiego, o którym sporo wiadomo, nawet dzisiaj ma on swoich admiratorów (i pomnik w miejscu urodzenia), natomiast jej sylwetka wymaga nie tylko wydobycia ruchu robotniczego w Polsce z kart dziejów początkowych, ale i podważenia szeregu napotkanych tam mitów. Znana jako zwolenniczka terroru i rzucania bomb, po opublikowaniu *Listów z cytadeli 1868* w omówieniu Rudaś-Grodzkiej straci i tę tożsamość, zyskując może opinię kochającej siostry i wrażliwej, ceniącej sobie wolność kobiety, zaplątanej w skrypty rodzinne i tryby porozbiorowego państwa – co prawa do obywatelstwa w historii nie zapewnia. Wiele mają z tym wspólnego żołnierska biografia i sława ojca Waligórskiej, choć mit generała, aspirującego do funkcji dyktatora powstania styczniowego, również nie ostaje się w tej książce. Profesja żołnierska ojca tragicznie zaważyła na życiu córki, o czym pisze ona w listach – nie dane jej było ani bliżej go poznać, ani wydobyć spod jego legendy, skądinąd dwuznacznej. Mimo miłości i „córczego posłuszeństwa” (s. 30), jakie okazuje ojcu w jedynym znanym i uwzględnionym w edycji liście, mogła czuć się spełniona tylko w relacji z siostrą Jadwigą, z którą razem wychowywały się najpierw w sierocińcu w Paryżu, potem w krakowskiej szkole przyklasztornej pod okiem ciotki. Kobięce continuum Waligórskich zdołamy wszakże poznać nawet nie połowicznie – listów Jadwigi nie odnaleziono, o matce Bronisława nie wspomina, a więzienny język korespondencji niewiele odsłania. Tyle o wieku XIX w serii „Archiwum Kobiet”. Wróćmy do zawartości pierwszego tomu: na jego część właściwą składa się edycja korespondencji Bronisławy skierowanej do Jadwigi, pisanej od lipca do grudnia 1886 z X Pawilonu cytadeli warszawskiej, oraz list do ojca z roku 1872, kompozycję książki dopełnia natomiast aneks w postaci akt śledztwa w sprawie zamachu na Piotra Pińskiego. Do *Listów z cytadeli 1868* dołączono też *Słownik biograficzny*, pomocny zwłaszcza przy lekturze materiałów urzędowych, a także cztery czarno-białe fotografie z portretami córek oraz ich rodziców: Bronisławy i Jadwigi oraz Emmy i Aleksandra Waligórskich.

Jak informuje *Nota edytorska*, podstawę wydania stanowią autografy 16 listów więziennych Bronisławy do Jadwigi, przygotowany przez Władysława Mickiewicza przekład na francuski fragmentu niedochowanego listu do Jadwigi z tego czasu<sup>2</sup> i nieco wcześniejszy list Bronisławy Waligórskiej do ojca. Autografy z całą pieczołowitością zostały odzwierciedlone w druku, wraz z ponurymi wymazaniami cenzorskimi w listach więziennych, ale ponieważ są one niedatowane i umieszczone

<sup>1</sup> E. Kolinko publikuje w nim listy Anny (pisane z zakładu dla nerwowo chorych), drugiej żony Piotra Moszyńskiego, działacza niepodległościowego, Sybiraka i kolekcjonera, posiadacza albumu z autografami utworów Mickiewicza (zob. A. Moszyńska, *Listy z Pirny 1850. Uzupełnione fragmentami dziennika Anny Moszyńskiej oraz listami Piotra Moszyńskiego*. Oprac. E. Kolinko. Warszawa 2018).

<sup>2</sup> Na polski przetłumaczyła go M. Zielińska, materiały komisji śledczej przełożyły: M. Prussak i T. Rączka-Jeziorska.

na luźnych kartkach, ich układ chronologiczny nie dokumentuje kształtu manuskryptu, jest dziełem Rudaś-Grodzkiej i zespołu<sup>3</sup>. Każdy autograf opatrzony został specjalną notą, która ma znaczenie przy lekturze, ponieważ materialną stroną listów, przyrządy piśmiennicze i media korespondencji często tematyzuje sama Bronisława Waligórska, owe realia stają się także przedmiotem dogłębnej interpretacji autorki opracowania. Zwrócenie uwagi na materialny kształt manuskryptu wynika również – poza respektowaniem wymogów współczesnego edytorstwa – ze specyfiki listów więziennych, w tym bowiem przypadku pisanie podlegało reglamentacji, stanowiło część systemu nagród i kar, nie tylko jeśli idzie o częstotliwość, ale też dostępność i jakość papieru czy atramentu. Zarazem fizyczna postać listu więziennego jest świadectwem strategii przeżycia, inwencji osoby osadzonej (Waligórska np. „drukowała” czasem swoje myśli za pomocą liter wycinanych z książek, papier pozyskiwała z opakowań, atrament z szuwaksu) i miernikiem jej siły vitalnej. Choć w więziennej biografii Waligórskiej życie i pisanie osobliwie spłotyły się ze śmiercią – zabiła się, połykając siarkę zeszkrobaną z zapalek, których używała jako pióra (zmarła na początku stycznia 1887 po kilku dniach od próby samobójczej). Nadmienić przynajmniej wypada, że niezwykle staranny poligraficzny kształt *Listów z cytadeli 1886* – z jednej strony, odzwierciedla więzienną stylistykę oryginału, książka bowiem bardziej przypomina poręczny notes niż naukową edycję, z drugiej zdaje się realizować piśmienne marzenia Waligórskiej. W tym sensie tom w opracowaniu Rudaś-Grodzkiej (specjalna czcionka, gruby papier, okładka zapowiadająca, dzięki technice wykonania, palimpsestowość więziennego pisania) spełnia zobowiązania potomnych wobec zmarłej.

„Życiopisanie” – tak, nawiązując do anglosaskiej tradycji *life writing*, Rudaś-Grodzka nazywa typ biografistyki, który uznaje za możliwy i przydatny przy historii Waligórskiej.

Najbardziej trafne wydaje się podejście współodczuwające, będące podstawowym założeniem metodologicznym życiopisania (*life writing*), pozwalające skoncentrować się na poczuciu tożsamości, emocjach, afektach, a nie tylko na wydarzeniach (s. 14).

Podejście to, nieczęsto na polskim gruncie konceptualizowane, ale popularne w biografistyce feministycznej, wyróżnia m.in. „bliskość badaczki i opisywanych przez nią przypadków” (s. 14, przypis nr 5). W części poświęconej więziennej biografii Waligórskiej owa bliskość wyraża się w ujawnieniu tożsamości badaczki, uczynionym bardzo dyskretnie, ale umożliwiającym nawiązanie uczciwszej, niż to oferuje tradycyjna biografistyka, relacji między osobą opisywaną a opisującą. Parwan naukowego obiektywizmu i bezosobowości, za którym ukrywamy się jako biografowie oglądający cudze życie, nie znika w opracowaniu *Listów z cytadeli 1886*, przeciwnie – uwidocznia się i dzięki temu przestaje być niewinny, oczywisty. Słusznie jednak Rudaś-Grodzka przestrzega przed przesadną otwartością biografiki „współodczuwającej”, nie byłoby to stosowne w sytuacji spotkania (jakim jest praca nad dokumentem) z kobietą uwięzioną, podczas pisania nieustannie podglądaną

<sup>3</sup> We wstępie czytamy: „Marta Zielińska [...] teksty listów Waligórskiej porównała z rękopiśmiennym ich przekładem Władysława Mickiewicza (na tej podstawie, porządkując kartki autografów, ustaliła [...] wstępnie ich chronologię) oraz sporządziła większość przypisów do listów” (s. 11).

i podsłuchiwaną, która prosi siostrę o zrozumienie jej powściągliwości w listowym wyrażaniu uczuć, a więc o prawo do niedzielenia się – z cenzorem, dozorcą, naczelnikiem – resztkami własnej prywatności („bo ta myśl, że ktoś 3<sup>ci</sup> lub 4<sup>ty</sup> będzie czytał zanadto krępuje [...]”, s. 100).

Wydaje się, że specyfika listów więziennych oraz ich lektura inspirowana *life writing* wyjaskrawia pewne, również etyczne, problemy biografistyki i badania dokumentów osobistych, zwłaszcza pozostawionych przez podmioty wykluczone. Należy do nich zauważona przez Rudaś-Grodzką sprzeczność między „obowiązkami pamięci” a „symboliczną przemocą wobec cudzego życia” (s. 39), przejawiająca się np. w czytaniu listów bez zgody autorki bądź autora. Uwrażliwienie etyczne łączy się z wyraźnym u Rudaś-Grodzkiej, adekwatnym w kontekście pisania o ofiarach historii, benjaminowskim rozumieniem naszego związku z przeszłością, rozumieniem nie pozwalającym zapomnieć o mesjańskich nadziejach zmarłych wobec potomnych, którymi jesteśmy. Ale list więzienny odsłania nie tylko dylematy etyczne biografów, również poznawcze. Na podstawowe pytanie, które już w czasach Waligórskiej musiał zadawać sobie każdy historyk: czy źródło mówi prawdę i czy ma możliwość ją mówić – w tym przypadku musimy odpowiedzieć negatywnie. Na pewno wiemy, jasno daje to do zrozumienia Waligórska, że o najważniejszych dla jej losu faktach, tj. o przesłuchaniach i śledztwie, nie wolno jej było pisać. Od świata zewnętrznego szczelnie odgradzały ją kraty, zachlapanie wapnem szyby i zakaz dostępu do jakichkolwiek informacji (np. gazet) z czasów po aresztowaniu, groźba utraty prawa do korespondencji skutecznie odstraszała zaś od udostępniania jakiegokolwiek faktografii. Listy dotyczyły więc uczuć, których Waligórska nie chciała zdradzać, monotonii życia w pojedynczej celi, nastroju, choć narastające objawy przygnębienia i plany samobójcze starała się skrzętnie ukryć przed siostrą. „Niemożliwa jest biografia w sensie tradycyjnym, musimy uznać, że mamy przed sobą zapis czystej egzystencji, minionej bezpowrotnie, zapomnianej” (s. 38) – te i podobne stwierdzenia wypełniają sporą część wstępu, którą Rudaś-Grodzka przeznaczyła na portret Bronisławy Waligórskiej. Ale „poczucie porażki i bezsilności wobec milczenia historii” (s. 15) nie ogranicza się do tej biografii i do końca go nie tłumaczy więzienny charakter „praktyk piśmiennych” Waligórskiej. Biografka dzieli się bowiem opinią, którą można uogólnić: „nasza niewiedza, rosnąca proporcjonalnie w stosunku do wiedzy, którą zyskujemy poprzez nowe odkrycia źródeł, jest kondycją epistemologiczną” (s. 15).

W zasadzie dopiero powołanie serii wydawniczej materializuje ideę „Archiwum Kobiet”, albowiem odnalezienie, opisanie i zgromadzenie w jednym miejscu rekordów dokumentów kobiecych tworzy rodzaj katalogu zbioru istniejącego, lecz tylko potencjalnie i w stanie rozproszenia. Philippe Lejeune, chcąc ujawnić zapisy życia codziennego we Francji dokonywane przez rzesze kobiet w ich dziennikach osobistych, przeszukiwał państwowe i prywatne zasoby, a następnie gromadził, niekiedy skupował owe „drogie zeszyty”<sup>4</sup>, tworząc własne archiwum, wokół którego

<sup>4</sup> Ph. Lejeune, „Drogi zeszyt...”, „drogi ekranie...” *O dziennikach osobistych*. Przeł. A. Karpowicz, M. i P. Rodakowie. Wybór, wstęp, oprac. P. Rodak. Warszawa 2010, s. 28–29. Zob. też *Laboratorium badacza*. Z Ph. Lejeune'em rozmawia M. Rodak. „Teksty Drugie” 2018, nr 6.

z czasem powstała stała grupa czytelnicza. Podobną drogą podąża zespół Rudaś-Grodzkiej, podobne też założenia, poznawcze i społeczne, przyświecają omawianej serii wydawniczej:

Inicjatorom serii z Zespołu Archiwum Kobiet IBL PAN towarzyszy przeświadczenie, że kobiece dzienniki, pamiętniki i korespondencja, zwłaszcza z XIX wieku, to dotąd słabo rozpoznany obszar kultury polskiej, skrywający wiele tajemnic dotyczących aktywności społecznej, politycznej i intelektualnej kobiet, ich tożsamości, genealogii tej tożsamości, a także wzajemnych kontaktów autorek i relacji rodzinnych, środowiskowych, ideowych. Wydobyć tych dokumentów z archiwów przyczyni się do pogłębienia wiedzy o specyfice polskiego społeczeństwa, problemach jego poszczególnych warstw, a zwłaszcza o rodowodzie polskiej inteligencji (s. 9).

Warto zatrzymać się przy geście „wydobycia z archiwum”, mającym służyć stworzeniu nowego „Archiwum Kobiet” w postaci edycji papierowej feministycznych ego-dokumentów. Można przypuszczać, że nie chodzi o samą ich materializację i upublicznienie, chociaż nie lekceważyłabym tego momentu, kiedy po kilku latach pracy zespołu i doświadczenia „gorączki archiwum” w pojedynkę (obcowania z mistyką rękopisów i zostawianiu ich na powrót w miejscu znalezienia) pojawia się potrzeba radykalniejszego gestu: ujawnienia dokumentu, jego autorki oraz własnego z nim i z nią spotkania. Prócz uwarunkowań egzystencjalnych, nie mniej istotne wydają się motywacje pragmatyczne i metodologiczne, a więc świadomość, że „Ani zapisy życia badanej osoby, ani zasób archiwalny nie są transparentnymi, spójnymi zjawiskami, które generują »prawdę«”<sup>5</sup>. I że z tych właśnie względów – zauważają Sidonie Smith i Julia Watson:

[...] Lejeune stworzył swoje własne archiwum, podejmując problem, jak takie pamiętniki powinny być czytane i omawiane, gdy ich XIX-wieczne „autorki były cenzurowane zarówno ideologicznie, jak i estetycznie”<sup>6</sup>.

W przypadku listów z więzienia, którymi zajęła się Rudaś-Grodzka w pierwszym tomie „Archiwum Kobiet”, pytanie o sposób lektury takich zapisów życia jest szczególnie uzasadnione, gdyż podlegają one zwielokrotnionej cenzurze – ale ma ono kluczowe znaczenie dla całej serii.

Kształt edytorski, który stoi na straży indywidualności autorki zapisu i broni dokument przed walcem (ewolucji) systemu językowego bądź widzimisię wydawców, nie sprawia jednak, że źródło przemówi. Wniosek, jaki się nasuwa w kontakcie z „Archiwum Kobiet” – najpierw bazą rekordów, teraz serią wydawniczą – dotyczyłby strategii przywracania kobietom głosu: nie wystarcza odnalezienie ich dzienników czy listów (teraz wiemy, gdzie one są) i nie wystarcza niezafalszowane reprodukcje manuskryptów (przemiany współczesnego edytorstwa sprawiły, że potrafimy już dokonać takiej remediacji). Dokumenty pozostaną milczące, póki ktoś, badaczka lub badacz, ich nie zinterpretuje, nie udzieli im swojego głosu, nie napisze wstępu, nie wyda w postaci książki (papierowej, elektronicznej). To zaś oznacza, że zwrot archiwistyczny, który przeżywamy, umożliwiający m.in. demo-

<sup>5</sup> S. Smith, J. Watson, *Archiwa zapisów życia. Czym i gdzie są?* Przeł. D. Boni Menezes. „Teksty Drugie” 2018, nr 6, s. 176.

<sup>6</sup> *Ibidem*.



kratyzację badań i włączenie do nich podmiotów pozbawionych reprezentacji historycznej i kulturowej prowadzi na powrót do biblioteki, a źródła i dokumenty osobiste nie mogą się obyć bez interpretacji, przemawiają przede wszystkim dzięki biografistycie. Biblioteka postarchiwistyczna nie gromadzi jednak elitarnych tekstów, które wyszły spod pióra uznanych pisarek, tak jak biografistka kobieca, powstająca po doświadczeniu „gorączki archiwum”, nie opowiada skończonych, w pełni udokumentowanych, prawdziwych (pozbawionych domysłów) historii. Przynajmniej nie ta biblioteka, którą inicjuje seria „Archiwum Kobiet”, i nie biografia, którą próbuje pisać w pierwszym tomie tej kolekcji Rudaś-Grodzka.

Nie przesadzajmy jednak z egalitaryzmem, „Archiwum Kobiet” (z oczywistych powodów, m.in. ze względu na kult manuskryptu) otwiera swoje łamy tylko przed kobietami piszącymi, co jest obiecująco wieloznaczne, nie muszą nimi wszak być literatki, ale wolno z pewnością założyć, że są piśmienne. Niepiśmienne kobiety (np. służące) mogą się tu pojawić „w pośredni sposób” (s. 14), w narracji swoich pań i panienek. Waligórska jako bohaterka inicjalnego tomu – jeśli ma on ucieleśniać zasadę doboru ego-dokumentów do publikacji w serii – nie należy do kobiet anonimowych, a jej pochodzenie i koleje życia odsyłają rzeczywiście, jak wspomina w przytoczonej wcześniej deklaracji Rudaś-Grodzka, do „rodowodu polskiej inteligencji”.

Paradoksalnie, bardziej reprezentatywne wydaje mi się więzienie – w drugim zaś tomie serii szpital psychiatryczny – jako typ publicznej przestrzeni kobiecej. W zewnętrznym sensie jest ona, oczywiście, nietypowa i niezwykła, odsyła do „sytuacji granicznej”. Lecz może oferować wgląd w społeczną i kulturową sytuację zwykłych kobiet (i zwykłych mężczyzn) z przeszłości. Okazję do takiego wglądu zapewniają akta sądowe dotyczące sprawy Waligórskiej, które Rudaś-Grodzka wykorzystuje przy próbie rekonstruowania jej fragmentarycznych zapisów autobiograficznych. Jeśli tego rodzaju materiały, jak dokumentacja śledztwa i notatki policyjne, materiały partii politycznych – albo dokumentacja medyczna, jak w drugim tomie serii – rejestrują obecność kobiet w życiu publicznym, to na pozór mało reprezentatywny przypadek Waligórskiej pozwala ironicznie zobaczyć ich sprawczość oraz wpływ na historię. Nie wszystkie kobiety w XIX wieku były niedoszłymi terrorystkami i więźniarkami albo leczyły się w zakładach – tak, ale rzesze tych innych (jeśli nie należały do mniejszości prowadzącej „praktykę piśmienną”) pozostały niewidzialne, natomiast ich światy wewnętrzne zniknęły bez śladu, takiego choćby – kalekiego – jak więzienne listy. Dlatego deklaracja programowa z pierwszego tomu serii, która mówi o „wkładzie kobiet w życie duchowe i umysłowe epoki” i konieczności jego „doszacowania” na podstawie ego-dokumentów, zapowiada gorzki obrachunek, a także potrzebę redefiniowania pojęcia archiwum i jego zakresu.

Gdyby rozwinąć parę szczegółów dotyczących miejsca urodzin i edukacji Waligórskiej, biografii ojca, okoliczności śmierci matki, brata, własny zamiar wkroczenia autorki *Listów z cyta deli 1886* w historię (planowała zamach na generał-gubernatora warszawskiego Józefa Hurkę) – częściowo przecież zrealizowany w postaci akcji przeciwko prowokatorowi Piotrowi Pińskiemu – otrzymalibyśmy interesujący materiał na XIX-wieczny, polski życiorys. Ale ukierunkowany na historię rodzinną lub narodową „rys” nie byłby zawierał „życia-” Bronisławy Waligórskiej, które przyszło jej podsumowywać w dusznej celi w jesienno-zimowe dni 1886 roku. Ru-

daś-Grodzka wydobywa właśnie egzystencjalny wymiar listów Waligórskiej, czyniąc je medium niesamowitego spotkania dwóch kobiet: autorki więziennych listów oraz ich czytelniczki i badaczki. Zresztą niełatwo byłoby dostrzec w dziejach Waligórskich wiarygodny międzygeneracyjny przekaz – to historia skrajnie nieciągła, naznaczona samobójstwami i śmiercią nagłą. W książkach z PRL-u można znaleźć przykłady przedstawiania Bronisławy Waligórskiej za pomocą charakterystyki rodziny, a więc ojca:

W jej żyłach płynęła krew bojowników rewolucyjnych. Ojciec, Aleksander, był belwederczykiem i emigrował z kraju po upadku powstania 1831 r. W 1863 r. znów brał udział w walkach i znów emigrował. Waligórska po powrocie do kraju na przełomie 1883 i 1884 r. zamieszkała w Warszawie z rodzeństwem. Do ruchu socjalistycznego przystąpiła już za czasów Bohuszewiczówny, a po jej uwięzieniu stała się obok Ulrycha najaktywniejszą działaczką. Obdarzona wielką energią, żywym i silnym charakterem, odgrywała wybitną rolę w ostatnim okresie działalności partii Proletariat<sup>7</sup>.

Więzy krwi miałyby odpowiadać za dziedziczenie energii rewolucyjnej, co na poziomie retorycznym o tyle jest uzasadnione, że powstanie 1831 roku rzeczywiście było nazywane rewolucją. Lecz ideały Proletariatu z „walką klas” na czele oraz rodzaj działalności prowadzonej przez Waligórską pół wieku później w niczym nie przypominają stylu „walk” jej ojca ani jego sympatii politycznych (współpracował z Hotelem Lambert). Insurekcyjna narracja romantyzmu i dzieje ruchu socjalistyczno-rewolucyjnego z drugiej połowy XIX wieku, które w opowieści rodzinnej zdaje się łączyć naturalna sukcesja, ujawniają jedną z nieciągłości narracji narodu. Założenie o biologicznym dziedziczeniu genu rewolucyjnego przesłania zarazem poważne zakłócenia międzypokoleniowej komunikacji. W przypadku Waligórskich wynikają one również z rozmijania się geobiografii przebywającego na emigracji Aleksandra z geobiografią jego dzieci, zwłaszcza dwóch córek: Bronisławy i Jadwigi, które osiadły w kraju. Najstarszy syn Waligórskiego, Aleksander junior, poszedł w ślady ojca, na jego wezwanie ruszył z Włoch do powstania styczniowego, lecz w przeciwieństwie do zaprawionego w bojach generała, nie przeżył pierwszej potyczki – zginął w dramatycznych okolicznościach pod Kobyłanką w 1863 roku. Przypuszczalnie, matka popełniła samobójstwo, siostra i zarazem adresatka listów być może również się zabiła, tak jak ich autorka. Tak więc narracja narodu i opowieść rodzinna oparte na (jak pisze Dionizja Wawrzykowska-Wierciochowa) „płynącej krwi bojowników rewolucyjnych” zbyt gładko płyną, maskując nieciągłości, stanowiące o życiu i śmierci tych „bojowników”.

Słusznie zatem Rudaś-Grodzka koncentruje się na egzystencjalnym wymiarze listów Bronisławy Waligórskiej, unikając oglądania ich przez pryzmat dziejów zbiorowych: rodziny, partii Proletariat (ruchu rewolucyjnego) bądź XIX-wiecznych losów Polaków. Omija w ten sposób pułapkę nieuprawnionego uogólnienia czy wręcz mitotwórstwa, w którą wpadali autorzy i autorki biograficznych wzmianek o Waligórskiej, jeśli odnotowali jej istnienie. Pokusa przechodzenia z perspektywy jednostkowej do zbiorowej jest zrozumiała w obliczu niedostatku przekazów źródłowych związanych z samą Waligórką, na tym tle dobrze widać konsekwentne trzymanie

<sup>7</sup> D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Nie po kwiatach los je prowadził... Kobiety polskie w ruchu rewolucyjnym*. Warszawa 1987, s. 189.

się przez Rudaś-Grodzką zasady niewykraczania poza edytorski stan posiadania: jednostronne listy Bronisławy do Jadwigi, 16 całościowych lub fragmentarycznych dokumentów epistolarnych, nie zawierających odpowiedzi adresatki. Nie obyło się bez odstępstw od tej zasady. Rudaś-Grodzka w poprzedzającej dokumenty próbie biografii Waligórskiej uzupełnia je bowiem przekazami innych uwiecznionych działaczek rewolucyjnych (Wiera Figner, Róża Luksemburg) i nie są to listy więzienne, lecz świadectwa pamiętnikarskie powstałe już na wolności, co jednak ma znaczenie. W tym miejscu wszakże chcę podkreślić, że pilnowanie jednostkowego wymiaru listów nie wyklucza perspektywy zbiorowej, ale kiedy ona się pojawia obok dominującej optyki nastawionej na niepowtarzalność egzystencji, to staje się jej dopełnieniem, nie zaś alternatywą. Przykładem niech będzie ostatni z publikowanych listów, w którym Waligórska w poruszający sposób pisze o własnej rodzinie:

Wiesz jak tak siedzę i rozmyślam – to nabieram coraz bardziej przekonania że na plemię Waligórs: od roku 1830, cięży jakiś fatalizm – od 56 lat włóczy się jak banda cyganów – czego się czepli staje się jego zguba – każdy człowiek tej błogosławionej rodziny, pada ofiarą swej dobrej wiary i szlachetnych popędów – Podobno za to wszystko ma tam być gdzieś sute wynagrodzenie – mamy ujrzeć to „czego ludzkie oko nie ujrzalo”, i słyszeć to „czego ludzkie ucho nie słyszało!” [...] Połowę takiej błogiej wieczności, oddałabym za trochę ziemskich przyjemności – bo lepszy wróbel w rękę jak dzieciół na seku – (s. 133–134).

To, co w tradycyjnej narracji historycznej (za jaką trzeba uznać przytoczony wcześniej cytat z książki Wawrzykowskiej-Wierciochowej) jest dziedzictwem „krwi bojowników rewolucyjnych”, tu jest nazwane „[jakimś fatalizmem] roku 1830”, co było identyfikowane jako konsekwentny wybór walki i emigracji, tu okazuje się „ofiara [...] dobrej wiary i szlachetnych popędów”, obejmujący zaś wiele krajów Europy szlak życia belwederczyka i geobiografia założonej przez niego rodziny został tu utożsamiony z włóczęgą „bandy cyganów”. Owej historii plemienia Waligórskich nie skreśliła kobieta, która przepędziła życie w przestrzeni prywatnej, lecz osoba aresztowana za radykalną działalność polityczną i – jak sądzi Rudaś-Grodzka – realizująca swój własny fantazmat patriotyczny (s. 32–33), próbująca łączyć emancypację robotników z walką z caratem o wyzwolenie Polski. Spojrzenie więc autorki listów na „plemiona Waligórs.”, jeśli wolno pozwolić sobie na uogólnienie, i na wiek XIX nie pada z przypisywanego kobietom miejsca w historii (dom), ale ze sfery publicznej. Ujawnia zaś ono nieprzyleganie patriotyzmu o proveniencji insurrekcyjnej do patriotyzmu z pobudek socjalnych, które to tradycje przenikały się jednak w biografiami wielu osób, jak Waligórska czy wcześniej Lelewel, i czyniły je owej nieciągłości zakładnikami.

Nie mamy zwyczaju myśleć o autorach książek dawnych oraz świadkach minionych wydarzeń jako o zmarłych. Humanistyka kojarzy się z podtrzymywaniem życia, zajmuje się bowiem tylko tymi umarłymi, którzy pozostawili po sobie teksty czy inne świadectwa i ślady. Te zaś dzięki recepcji wśród żywych stwarzają pozory życia samych autorów i świadków. Rudaś-Grodzka pisze o Waligórskiej jako o zmarłej, mogącej – dzięki listom oraz oddanej im badaczce – powrócić, fragmentarycznie i na chwilę, w postaci derridiańskiego widma. „Niesamowitość”, którą to podejście wytwarza, nie jest tu przypadkowym słowem, inspiracje freudowskie i postseku-

larne, benjaminowskie i derridiańskie, a także wykorzystanie osiągnięć edytorstwa genetycznego i feministycznych badań nad dokumentem osobistym (*life writing*) pozwoliły Rudaś-Grodzkiej zbudować wyjątkową aurę wokół ich czytania. Specyfika świadectw pozostawionych przez Bronisławę Waligórską dobrze uzasadnia sięgnięcie po teorię nawiedzenia; ich autorka odeszła nagle, popełniła samobójstwo, listów znamy niewiele, niektóre są urwane. Czy *Listy z cytadeli 1886* mogą stać się figurą kobiecego głosu z przeszłości i kobiecego jego odbioru dzisiaj?

Reprezentatywność, a jednocześnie niezwykłość Waligórskiej wiąże się z typową dla pozycji kobiet w wieku XIX i później (nadal?) relacją: prywatne–publiczne, i polega na tym, że mimo podjętej przez autorkę listów próby uzgodnienia tych sfer w postaci działania politycznego (co z kolei absolutnie nietypowe), ostatecznie jej jednostkowe doświadczenie, ideały i przeżycia „osobiste” nie przeniknęły do sfery publicznej, ich „dokumenty” zaś zostały – by tak rzec – genetycznie uszkodzone, okaleczone. Przetrwały bowiem w postaci ocenzurowanych, więziennych listów i materiałów z przesłuchań tajnej policji. Edycja listów Waligórskiej ma więc wymiar jednostkowy – co wywołuje pytania o kryteria i etykę dokonanego wyboru spośród mnogości zarchiwizowanych (już zatem wyselekcjonowanych) kobiecych głosów<sup>8</sup> – nakierowany na uobecnienie niepowtarzalnej egzystencji konkretnej kobiety. A zarazem udostępnienie dokumentów osobistych Bronisławy Waligórskiej skłania do stawiania pytań ogólniejszych, powiązanych z zasadami, celem i kształtem publikacji (tej i kolejnych w serii), które odnoszą się do kilku obszarów: edycji dokumentów osobistych, metodologii badania przeszłości, polskości i wkładu kobiet w życie zbiorowe, zwłaszcza XIX wieku.

---

#### Abstract

DANUTA ZAWADZKA University of Białystok  
ORCID: 0000-0003-0273-2216

#### FROM WOMEN ARCHIVE

The review contains a scrutiny of an edition of Bronisława Waligórska's *Listy z cytadeli 1886* (*Letters from the Citadel 1886*; Warsaw 2018) and a characteristics of the series "Archiwum Kobiet" ("Women Archive") which starts the mentioned series. The publication in question offers a documentary edition of a dozen or so handwritten letters by a member of "Proletariat" political party to her sister composed in the year 1886 in The Warsaw Citadel where Bronisława Waligórska committed suicide, a reconstruction of the investigation, and the epistolographer's biography. Assumptions of the series "Archiwum Kobiet" ("Women Archive") are also subject of the review. The reviewer describes the guidelines for publishing woman private documents proposed by Monika Rudaś-Grodzka and the committee to the series, and attempts to evaluate the adopted editorial and biographical solutions.

---

<sup>8</sup> Elektroniczna baza „Archiwum Kobiet” zawiera w tej chwili ponad 3 tys. rekordów.

## ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ W CIENIU TRZECH EPOK UKRAIŃSKA BIOGRAFIA INTELEKTUALNA

Ihor Nabytowycz: DEREWO ŻYTTIA LITERATURNHO RODU: IWAN FEDOROWYCZ, WOŁODYŚŁAW FEDOROWYCZ, DARIJA WIKOŃSKA. (Naukowi recenzenti: Rostysław Radyszewskyj, Jarosław Poliszczuk). Kyjiw 2018. „Duch i Litera”, ss. 560 + 4 wklejki ilustr. „Postati kultury”. Redkolehija seriji: Leonid Finberh (keriwnyk proektu), Wołodymyr Panczenko, Kostiantyn Sihow, Kateryna Sinczenko, Ołeksyj Sinczenko (hołownyj redaktor), Eleonora Solowej.

W roku 2018 ukraińska oficyna „Duch i Litera” w jednej ze swoich najbardziej rozpoznawalnych serii, „Postati kultury” („Postaci Kultury”), wydała niezwyklej monografię literaturoznawczą: *Derewo žyttia literaturnoho rodu: Iwan Fedorowycz, Wołodysław Fedorowycz, Darija Wikońska* (Drzewo życia rodziny literackiej: Jan Fedorowicz, Wołodysław Fedorowycz, Darija Wikońska). Jej autor, Ihor Nabytowycz – historyk i sławista – zajął się w niej trzema wyjątkowymi postaciami, emblematycznymi dla historii ukraińskiej kultury. Swoje badania poświęcił ich życiu, twórczości i działalności na przestrzeni trzech epok historyczno-literackich.

Książka Nabytowycza jest interesująca z kilku powodów. Autor zdołał przede wszystkim nakreślić szeroką panoramę romantyzmu, pozytywizmu i modernizmu, a uczynił to na przykładzie losów jednego literacko-artystycznego rodu. Historia kolejnych pokoleń Fedorowyczów rozgrywa się na tle społeczno-polityczno-kulturowych przemian XIX i XX wieku, a więc w okresie, gdy w Europie Wschodniej przesuwaly się granice terytorialne i kształtowały się tożsamości narodowe, nowoczesne koncepcje narodów oraz idee artystyczne modernizmu. Kompozycja książki opiera się na trójpodziale: część pierwsza, *Czas romantyzmu*, dotyczy Jana Fedorowicza jako nestora rodu; część druga, *Czas pozytywizmu*, traktuje o jego synu, Wołodysławie; ostatnia zaś, *Czas modernizmu*, opisuje życie i twórczość córki Wołodysława, modernistycznej pisarki Dariji Wikońskiej (takim pseudonimem opatrywała swoje książki Joanna Karolina z Fedorowyczów Malicka). Na ponad 500 stronach ich losy zostały splecione z zawirowaniami historii XIX i XX wieku, ze światopoglądami formującymi się na terenach ówczesnej Galicji, a także z prądami estetycznymi i filozoficznymi docierającymi tam z Europy Zachodniej. *Derewo žyttia literaturnoho rodu* to ambitna propozycja opisu kulturowej historii Ukrainy, wykorzystująca metaforę drzewa-rodu, w której poszczególne pokolenia są korzeniami, trzonem i koroną jednego organizmu – jednego, choć różnorodnego ideologicznie, tożsamościowo i językowo.

Historia rodu wiąże się z okolicami Tarnopola – z takimi miejscowościami, jak Okno (należące do Jana Fedorowicza) czy pobliski Grzymałów (gdzie urodził się Wołodysław Fedorowycz), oraz z takimi majątkami, jak Szlachcińce (których ostatnią właścicielką była Wikońska) – a ponadto z wieloma miejscami w Europie, odwiedzanymi w czasie podróży dyplomatycznych, edukacyjnych lub badawczych. Fakty z życia przedstawicieli rodu Fedorowyczów potwierdzał Nabytowycz w polskich

i ukraińskich archiwach. Odnalezione przez niego materiały składają się na fascynujący portret wpływowego rodu, którego członkowie w rozmaity sposób zapisali się na kartach historii: angażowali się w powstania (np. listopadowe), w rewolucje (Wiosna Ludów), w obie wojny światowe, w dysputy nad kształtującą się w Galicji tożsamością narodową, w tworzenie polskich i ukraińskich organizacji, towarzystw i partii.

Jak już wspomniałam, nestorem opisywanego przez Nabytowycza rodu jest Jan Fedorowicz (ukr. Iwan Fedorowycz; ur. 10 VI 1811 w Hnilicach Wielkich, zm. 2 XI 1870 w Oknie), ziemianin z powiatu zbaraskiego, prawnik, agronom oraz autor wydanych pośmiertnie *Aforyzmów* i *Pism*<sup>1</sup>. Fedorowicz, urodzony w polskiej rodzinie szlacheckiej (herbu Oginiec), brał udział w powstaniu listopadowym i współpracował z polskimi organizacjami niepodległościowymi, również z tymi, które w Galicji zajmowały się przygotowaniem powstania przeciwko Austriakom – został za to aresztowany w 1846 roku, a zwolniono go na mocy cesarskiej amnestii po wybuchu Wiosny Ludów. Jako poseł związany z polskim stronnictwem demokratycznym „Porozumienie” uczestniczył w obradach wiedeńskiego Sejmu Ustawodawczego (1848–1849). Następnie wycofał się z działalności w tajnych organizacjach spiskowych oraz w zasadzie z całej aktywności publicznej. Po powrocie do rodzinnego majątku udzielał się w galicyjskich – głównie lwowskich i tarnopolskich – towarzystwach wzajemnej pomocy, gospodarskich, kredytowych, agronomicznych. Swoją polepszającą się sytuację finansową wykorzystywał do tego, by kształcić dzieci, odbywać podróże po Europie i prowadzić działalność charytatywną – m.in. założył szpital w Tarnopolu<sup>2</sup>. Fedorowicz wywodził się ze środowiska polskich właścicieli ziemskich, którzy poza wieloma innymi językami znali też język ukraiński i posługiwali się nim w kontaktach z okoliczną ludnością. Chociaż interesowali się oni historią ziem, na których znajdowały się ich majątki, i działali na rzecz lokalnej społeczności, to jednak ich przynależność narodowa była polska. Autor książki określa Fedorowicza jako „ukraińskiego szlachcica i polskiego patriotę” (s. 6), wskazując tym samym na skomplikowane kwestie tożsamościowe. Galicja przełomu wieków wydaje się ilustracją wizji wielokulturowego miejsca, gdzie stykają się ze sobą władający różnymi językami przedstawiciele rozmaitych narodowości, etnosów i wyznań. Owa organiczna polietniczność była dla Fedorowiczów codziennością. W codzienności tej mogła się zaś wytworzyć tożsamość niemonolityczna, taka, która wciąż się kształtuje i zmienia, która podlega procesom społecznym, politycznym i ekonomicznym, ale także – wynika z woli konkretnych jednostek.

Postać Fedorowicza służy badaczowi za zwornik polskiej i ukraińskiej kultury, choć sam Fedorowicz nie był bezpośrednio twórcą ani odbiorcą z kręgu tej ostatniej. W roku 1883 jego syn, Wołodysław, zaprosił do rodzinnej posiadłości młodego wówczas Iwana Frankę, później jednego z najwybitniejszych ukraińskich pisarzy i działaczy. Na podstawie bogatego domowego archiwum – pełnego dokumentów osobistych, takich jak dzienniki czy korespondencja – miał on napisać biografię nestora rodu Fedorowiczów, co było niemalym wyzwaniem, ponieważ gatunek

<sup>1</sup> J. Fedorowicz: *Aforyzmy*. Kraków 1873; *Pisma*. Lwów 1913.

<sup>2</sup> Zob. J. Sokulski, *Fedorowicz Jan (1811–1870)*. Hasło w: *Polski słownik biograficzny*. T. 6. Kraków 1948, s. 389.

biografii historycznej nie funkcjonował jeszcze w ukraińskim piśmiennictwie (s. 5–6)<sup>3</sup>. Znaczenie tego przedsięwzięcia w rozwoju artystycznym Franki określa Nabytowycz następująco: „stało się dla niego ważną szkołą badań naukowych, próbą wpisania mikrohistorii pojedynczej ludzkiej egzystencji w przestrzeń makrohistorii europejskiej” (s. 6). Znalezione przez Frankę dokumenty – wśród nich poezje pisane w języku polskim i ukraińskim – są ciekawym świadectwem epoki oraz etniczno-kulturowej samoidentyfikacji (s. 6). Zarówno autor biografii, jak i Wołodysław Fedorowycz podkreślali ukraińskość Fedorowicza, nie ulega jednak wątpliwości, że mamy tu do czynienia z częstym wówczas na tych terenach przykładem podwójnej tożsamości narodowej czy kulturowej. I choć czujący się ukraińskim patriotą Wołodysław życzył sobie odmalowania portretu ojca jako ukraińskiego patrioty, portret taki spod pióra Franki wyjść nie mógł – byłby bowiem niespójny, zubożający i jednostronny. Odmienne spojrzenie na postać seniora rodu poróżniła Frankę i jego hojnego mecenasa: pisarz – zgodnie z faktami i dokumentami – sportretował Fedorowicza jako polskiego ziemianina i polityka, syn zaś oczekiwał nadania większego znaczenia działalności na rzecz lokalnej – ukraińskiej – społeczności. Fedorowicz miał bowiem „własną wizję historii Ukrainy i wyobrażenia o miejscu i roli rodu Fedorowyczów w tej historii” (s. 280).

W wątku związanym z Franką rzeczą wartą podkreślenia jest to, iż ogromna biblioteka i archiwum Fedorowyczów, do których miał on dostęp, posłużyły mu do pisania prac publicystycznych i były inspiracją dla późniejszych utworów artystycznych. Nabytowycz podaje, że w majątku Okno „prenumerowano wszystkie ukraińskie periodyki wydawane w Galicji, czasopisma historyczne i kulturalne w języku polskim, a także zamawiano książki i czasopisma w innych językach – niemieckim, francuskim i angielskim” (s. 270). Gdy bolszewicy spalili dwór Fedorowyczów, a zbiory, kolekcje i archiwa uległy zniszczeniu, niektóre drobiazgi przetrwały właśnie w dziełach, korespondencji czy artykułach Franki.

Druga, obszerna część publikacji Nabytowycza poświęcona jest Wołodysławowi Fedorowyczowi (pol. Władysław Fedorowicz; ur. 26 V 1845 w tarnopolskiej wsi Bilitówka, zm. 22 XII 1917 w Kijowie)<sup>4</sup>. Jest on określany jako ukraiński działacz społeczny, galicyjski poeta i mecenas kultury. Po edukacji w tarnopolskim gimnazjum odbył studia na Uniwersytecie Wiedeńskim i na paryskiej Sorbonie, później podróżował po Europie, a po powrocie i odziedziczeniu majątku zorganizował nowoczesne gospodarstwo. Zrobił wiele dla rozwoju ukraińskiej kultury: finansował ukraińskie przedsięwzięcia edukacyjne, artystyczne i archeologiczne, ustanawiał stypendia dla setek studentów, wspierał materialnie artystów polskich i ukraińskich, działał w ukraińskim Towarzystwie „Proswita” (w 1873 roku został jego przewodniczącym)<sup>5</sup>, za własne pieniądze wydawał podręczniki ukraińskie, brał udział

<sup>3</sup> Z listów Franki wynika, że napisał on pierwszy tom życiorysu Fedorowicza, składający się z 12 rozdziałów. Biografia nie została wtedy wydana, ukazała się dopiero niecałe 100 lat później w dziełach zebranych I. Franki (*Żyttia Iwana Fedorowycza i joho czasy*. W: *Istoryczni praci (1883–1890)*. Kijów 1985, s. 14. *Zibrannia tvorciw*. T. 46).

<sup>4</sup> Zob. *Herbarz polski*. Cz. 1: *Wiadomości historyczno-genealogiczne o rodach szlacheckich*. Ułożył, wyd. A. Boniecki. T. 5. Warszawa 1902, s. 269.

<sup>5</sup> Towarzystwo „Proswita” (ukr. Towarystwo „Proswita”) – ukraińska organizacja społeczno-oświatowa

w pracach nad stworzeniem zasad fonetycznego zapisu języka ukraińskiego. Swoje utwory pisał zarówno po polsku, jak i po ukraińsku.

Fedorowycz przyszedł na świat w momencie kluczowym dla kształtowania się ukraińskiej tożsamości: w symbolicznym przededniu Wiosny Ludów, która wypromowała ukraińską ideę narodową, wspieraną gorliwie przez grupę pisarzy i poetów romantycznych z tzw. Ruskiej Trójcy<sup>6</sup> („reprezentowali [oni] trzy różne nurty ruchu ukraińskiego w Galicji: orientację proukraińską (Szaszkewycz), orientację propolską (Wahylewycz) i orientację moskalofilską (Hołowacki)”<sup>7</sup>). Wybór alfabetu (czy języka) stał się wówczas wyraźną deklaracją tożsamościową, na tyle istotną, że rozpoczęły się tzw. wojny alfabetyczne, w których ścierały się trzy opcje: tradycyjna cyrylica, grażdanka i alfabet łaciński. Wszystkie one były obciążone znaczeniem politycznym i kulturowym. Ukraińcy, aby uniknąć kulturowej polonizacji, zjednoczyli się przeciwko rozporządzeniom wprowadzającym na siłę alfabet łaciński. Jak pisze Serhij Plochij, „stało się jasne, że nowy naród, nabierający kształtu na terenie Galicji, nie będzie używać żadnego innego alfabetu prócz cyrylicy”<sup>8</sup>. Kwestie alfabetu odgrywały duże znaczenie również dla Fedorowicza – pracował on bowiem nad zmodernizowaniem pisowni ukraińskiej, czym niejako kontynuował dzieło zwycięskiej w „wojnach alfabetycznych” opcji proukraińskiej. Była to jego świadoma decyzja, wyrażenie sprzeciwu wobec wydanego w latach sześćdziesiątych XIX wieku cyrkularza wałujewskiego, zakazującego drukowania publikacji w języku ukraińskim na terenie Imperium Rosyjskiego, czy wobec późniejszego, jeszcze bardziej restrykcyjnego ukazu emskiego (z 1876 roku)<sup>9</sup>. Wspomniane akty prawne nie obowiązywały w Galicji, dzięki czemu kultura ukraińska mogła się tu rozwijać znacznie szybciej i swobodniej. Zasługi na tym polu miał także Fedorowicz – wśród jego inicjatyw Nabytowycz wymienia m.in. powołanie nowoczesnego kolegium ukraińskiego (pomysł nie zrealizowany), zorganizowanie wystawy etnograficznej w Tarnopolu, badania etnograficzne różnych regionów Galicji Wschodniej, badania osad i wykopaliska archeologiczne, finansowanie działalności naukowej i oświatowej towarzystw ukraińskich. Fedorowycz nigdy nie szczędził sił intelektualnych ani pieniędzy, które mogłyby wesprzeć sprawę ukraińską i działalność kulturalno-oświatową organizacji zrzeszających ukraińskich inteligentów na ziemiach galijskich.

Za Romanem Aftanazym opisuje Nabytowycz majątek Fedorowicza jako miejsce

---

założona w 1868 roku we Lwowie, posiadająca oddziały w różnych miastach. Do jej głównych celów należały działalność wydawnicza, naukowa i dydaktyczna, a także walka z analfabetyzmem.

<sup>6</sup> „Ruska Trójca” (ukr. „Ruśka Trijcia”) – ukraińskie ugrupowanie kulturalno-społeczne założone we Lwowie i działające w latach trzydziestych XIX wieku. Tworzyli je studenci lwowskiego greckokatolickiego Seminarium Duchownego: M. Szaszkewycz, I. Wahylewycz i J. Hołowacki. Ponieważ ich działalność w ogromnym stopniu przyczyniła się do wzrostu ukraińskiej świadomości narodowej, są oni nazywani „budzicielami narodu”. Zob. W. Mokry, „Ruska Trójca”. *Karta z dziejów życia literackiego Ukraińców w Galicji w pierwszej połowie XIX wieku*. Kraków 1997.

<sup>7</sup> S. Plochij, *The Gates of Europe: A History of Ukraine*. London 2016, s. 243.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 244.

<sup>9</sup> Ukaz zabraniał drukowania wszelkich ukraińskojęzycznych publikacji, sprowadzania wydawnictw w języku ukraińskim z zagranicy, a także wystawiania spektakli czy wykonywania pieśni ukraińskich. Zob. J. Hrycak, *Historia Ukrainy 1772–1999. Narodziny nowoczesnego narodu*. Przeł. K. Kotyńska. Lublin 2000, s. 120.



gromadzące niezwykle bogatą kolekcję, równą zbiorom niejednego muzeum: kilkadziesiąt obrazów starych mistrzów włoskich i flamandzkich, wiele prac XIX-wiecznych artystów polskich (szczególnie Artura Grottgera, z którym łączyła Fedorowyczka długa przyjaźń), a także ukraińskich (choćby pędzla Iwana Trusza)<sup>10</sup>. Zawartość kolekcji oddaje zróżnicowanie kulturowe Europy Wschodniej i świadomość czło-wieka kształtowanego przez co najmniej dwie kultury.

Wieniczy to drzewo rodu postaci wnuczki Jana i córki Wołodysława – Joanny Karoliny Fedorowycz (po mężu Malickiej), która w historii literatury ukraińskiej zapisała się jako Darija Wikonńska (ur. 17 II 1893 w Wiedniu, zm. 25 X 1945 tamże). Była to autorka małych form prozatorskich, prac literaturoznawczych (m.in. o Jamesie Joysie), badaczka kultury i antropologii, historyczka sztuki, tłumaczka. Pseudonim pisarki pochodzi od rzeczownika pospolitego „*wikno* [okno]” (wiąże się to z rodzinnym majątkiem jej ojca, wsią Okno koło Grzymałowa w obwodzie tarnopolskim), którego semantyka nasuwa skojarzenia z „otwarcie na świat sztuki”<sup>11</sup>. Ojciec odegrał ogromną rolę w życiu Wikonńskiej – był jej pierwszym nauczycielem, wspierał ją na edukacyjnej i artystycznej drodze, finansując studia na uniwersy-tetach Europy Zachodniej (Niemcy, Francja, Wielka Brytania).

Dla całej swojej twórczości, zarówno artystycznej, jak i naukowej, pisarka wybrała język ukraiński. Jej wybór, będący gestem politycznym i aktem okazania przynależności narodowej, był tym bardziej świadomy, że Wikonńska uczyła się literackiego języka ukraińskiego już jako osoba dorosła, w czym pomagał jej przyszły mąż – profesor tarnopolskiego gimnazjum Mykoła Malicki. Wikonńska reprezentuje pokolenie świadome własnej tożsamości narodowej, dojrzałe do społeczno-politycznych wyborów życiowych.

Współczesne literaturoznawstwo sytuuje Wikonską w grupie mało znanych galicyjskich pisarek z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Nabytowycz nie tylko przypomina twórczość autorki i dokłada cegiełkę do recepcji jej utworów, lecz także wskazuje na nowatorstwo i różnorodność tej spuścizny literackiej, a przede wszystkim podkreśla wagę społeczno-politycznej działalności Wikonńskiej. Pisanie o prozie artystycznej ukraińskiej autorki ma dla badacza konkretny cel: podkreślenie, iż działalność intelektualna – filozoficzna, artystyczna czy literacka – zawsze była lokowana w obrębie procesów tożsamościowych i występowała w kontekście kultury ukraińskiej. Analogicznie, prace Wikonńskiej z zakresu historii sztuki, kulturologii czy literaturoznawstwa nie są dla Nabytowycza jedynie rozważaniami o estetyce, poruszającymi kwestie treści i formy dzieł, ale też deklaracjami wyznaczników sztuki narodowej. Dla pisarki horyzont ukraińskiego modernizmu musi pomieścić nowoczesną wersję „sztuki narodowej”, fundamentalnej dla budowania zbiorowej świadomości Ukraińców w XX wieku i dla zjednoczenia narodu podzielonego na różnych płaszczyznach. Interesująco prezentuje się przywołanie poglądów

<sup>10</sup> R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*. Wyd. 2, przejr. i uzup. T. 7: *Województwo ruskie. Ziemia Halicka i Lwowska*. Wrocław 1995, s. 142–143.

<sup>11</sup> M. Komarycia, „*Za głosem serca*”. W *poszukiwaniu własnego i innego świata*. W zb.: *Współnota wyobrażona. Pisarki Europy Środkowej wobec problemów literackich, społecznych i politycznych lat 1914–1945*. Red. G. Borkowska, I. Boruszkowska, K. Nadana-Sokołowska. Warszawa 2017, s. 265 (przeł. I. Boruszkowska).

Wikonńskiej, opisywanych w esejach o idei narodowej przestrzeni kulturowej i „wiskiwstwa”. Nabytowycz wylicza trafne spostrzeżenia na temat zagrożeń dla państwowotwórczych projektów, co pozwala ukazać Wikonńską jako obywatelkę dobrze zorientowaną w procesach politycznych i historii Europy, świadomą niebezpieczeństw czyhających w wewnętrznych konfliktach i w zewnętrznych atakach. Poza tym Wikonńska-pisarka to dla Nabytowycza także autorka świadoma rodowego dziedzictwa literackiego, znająca twórczość dziadka i ojca, rozwijająca motywy z aforyzmów czy dzieł przodków.

Monografia autorstwa Nabytowycza znacząco poszerza pole interpretacyjne XIX- i XX-wiecznych tendencji rozwoju kultury ukraińskiej na ziemiach Galicji. Jest to nie tylko fascynująca historia trzech pokoleń twórców, ale i niezwykle rozległa panorama polsko-ukraińsko-austriackich stosunków w Galicji w XIX i pierwszej połowie XX wieku, ukazująca specyfikę tego wielokulturowego miejsca na mapie Europy. Zdecydowaną zaletę publikacji stanowi próba niuansowania kwestii tożsamościowych w Galicji, w przeciwieństwie bowiem do innych autorów piszących o rodzinie Wikonńskiej – takich jak Wasyl Gabor, współczesny wydawca jej utworów – Nabytowycz omawia kwestie transferu kulturowego, polskości i budujących tożsamość wyborów dokonywanych przez Fedorowyczów. Z ogromną dbałością o dane historyczne i z pieczołowitością archiwisty badacz rekonstruuje genealogię rodu, nie pozostawiając czytelnika w gąszczu daleko idących uproszczeń, wedle których mowa o „starym ruskim rodzie książęcym”<sup>12</sup>.

Jak zaznacza Nabytowycz: „Historia rodu Fedorowyczów [...] jest odzwierciedleniem burzliwego procesu narodzin nowoczesnego narodu ukraińskiego” (s. 8). Procesowi temu towarzyszą pełne tragizmu próby określenia własnej tożsamości na wielu różnych polach – etnicznym czy politycznym – a także w przestrzeni prywatnej i w przestrzeni publicznej. *Derewo žyttia literaturnoho rodu* to również biografia intelektualna rodziny o skomplikowanych losach.

#### Abstract

IWONA BORUSZKOWSKA Jagiellonian University, Cracow  
ORCID: 0000-0001-8021-9210

#### LIFE AND CREATIVITY IN THE SHADOW OF THREE EPOCHS A UKRAINIAN INTELLECTUAL BIOGRAPHY

The present text is a review of Ihor Nabytovych's monograph *Derevo zhyttia literaturnoho rodu: Ivan Fedorovych, Volodyslav Fedorovych, Dariya Vikonska (Life Tree of a Literary Family: Ivan Fedorovych, Volodyslav Fedorovych, Dariya Vikonska, 2018)* that treats of three generations of the Fedorovych family. Every chapter of the book in question refers also to a specific literary epoch: the portrait of Jan Fedorowicz (Ivan Fedorovych), the senior, is presented against the background of Romanticism, Volodyslav Fedorovych's work is linked with Positivism, and the research and output by Dariya Vikonska (Lina Malicka, de domo Fedorovych) are set in Modernism.

<sup>12</sup> Tak rodzinę Wikonńskiej określa W. Gabor (*Arystokratka duchu*. W: D. Wikonńska, *Żinka w czornomu. Etiudy, poeziji w prozi, napysy, diałohy*. Red. W. Gabor. Lwiv 2013, s. 7).

**KRZYSZTOF UNIŁOWSKI (3 maja 1967 – 6 grudnia 2019)**  
**KOCZOWNIK SKĄDINĄD**

Śmierć Krzysztofa Uniłowskiego (6 XII 2019) można uznać za śmierć nagłą: choroba, choć tliła się w nim zapewne od dawna, ujawniła się niespodziewanie i gwałtownie. Szok wywołany jego odejściem szybko zastąpiło dojmujące poczucie opustoszenia tych wszystkich płaszczyzn życia uniwersyteckiego, kulturalnego i wspólnotowego, na których swoją aktywnością, inwencją i energią zaznaczał swoją obecność. Był krytykiem literackim, literaturoznawcą, dydaktykiem, opiekunem magistrantów i doktorantów, organizatorem życia akademickiego, redaktorem czasopism. A przede wszystkim – dosłownie i w przenośni – rozmówcą, uważnie wsłuchanym w każdego interlokutora. Był dyskutantem i polemistą, ale także przyjacielem udzielającym często niespodziewanych rad oraz znajdującym niesza-blonowe rozwiązania. Takiego Krzysztofa Uniłowskiego – z dnia na dzień – zabrakło najbardziej.

Urodził się 3 V 1967 w Sosnowcu, katowicką polonistykę ukończył w roku 1990 pracą magisterską *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*<sup>1</sup> powstałą pod kierunkiem prof. Krzysztofa Krasuskiego. Przez kolejne dwa lata pracował jako nauczyciel w VII Liceum Ogólnokształcącym im. Harcerzy Obrońców Katowic, aby w roku 1992 związać się zawodowo z Uniwersytetem Śląskim w Katowicach.

Krytycznoliteracka droga Uniłowskiego rozpoczęła się już w okresie jego studiów. Wtedy bowiem konstituowało się środowisko, które ostatecznie okrzepło jako grono współpracowników Kwartalnika Literackiego „FA-art”. Premierowy numer pisma przygotowano już w czerwcu 1987, ale – ze względu na problemy finansowe oraz logistyczne (związane z cenzurą) – ukazał się on dopiero w maju 1988<sup>2</sup>. W roku 1989 redakcję pisma objął Konrad Cezary Kęder, dzięki czemu uzyskało ono profil literacki<sup>3</sup> i stało się jednym z najważniejszych periodyków kulturalnych lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Uniłowski bardzo szybko włączył się w proces współtworzenia kwartalnika, nie tylko jako autor, ale także jako redaktor, szukający nowych głosów i nowych autorów. Mówiło się podówczas o szkole „BruLionu” i „Czasu Kultury”, a także o szkole „FA-artu”, którą obok Uniłowskiego współtworzyli Dariusz Nowacki, Konrad Cezary Kęder i Robert Ostaszewski. Z twierdzeniem tym rozprawili się po latach sami zainteresowani<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Ukazała się drukiem – K. Uniłowski, *Metaliteratura w pisarstwie Parnickiego*. „Pamiętnik Literacki” 1991, z. 2.

<sup>2</sup> Pismo, jeszcze jako „FA”, związane było z „Ruchem Wolność i Pokój”.

<sup>3</sup> K. C. Kęder, *Od Redakcji (2013)*. „FA-art” 1988, nr 1 (reedycja: 2013), s. 62.

<sup>4</sup> Zob. D. Nowacki, K. Uniłowski, *Do Czytelnika*. W zb.: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów*

Ten pierwszy okres działalności krytycznej Uniłowski podsumowuje debiutanczką książką *Skądinąd*<sup>5</sup>. Z ponad dwudziestu szkiców publikowanych w latach 1994–1997 większość ukazała się pierwotnie w kwartalniku „FA-art”, pozostałe – w „Nowym Nurcie”, „Twórczości”, „Kresach” i „Śląsku”. O tym, że nie jest to tylko zbiór – jak głosi podtytuł – „zapisków”, ale przede wszystkim projekt krytyczny, świadczy obszerny wstęp zatytułowany *Chłopcy i dziewczęta znikąd*. Wychodząc od słynnego „zaniku centrali”, Uniłowski przygląda się współczesnej prozie, językowi krytyki, a także relacjom między modernizmem a postmodernizmem<sup>6</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, że już wtedy był krytykiem programowym, szukającym niedostrzeżonych i niedocenionych tekstów o cechach postmodernistycznych. W swoim wywodzie doszedł ostatecznie do zdiagnozowania niespodziewanego „powrotu centrali”. Stwierdził: „centrum tworzą dziś właśnie dodatki literackie do wysokonakładowych pism”<sup>7</sup>. Za książkę tę otrzymał w roku 1998 Nagrodę im. Ludwika Frydego.

*Skądinąd* zapowiada pewne cechy twórczości Uniłowskiego, które – po istotnych przeformułowaniach – będą widoczne także w jego kolejnych książkach. Pisał erudycyjnie i gesto (krytykę literacką zwykł nazywać „literaturoznawstwem bez przypisów”), stylem wymagającym skupienia, ale i zawadiackim, nie stroniącym od stylistycznych gier i funkcjonalnie używanych potoczizmów.

W roku 1999 ukazała się *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu*<sup>8</sup>, będąca pokłosiem rozprawy doktorskiej Uniłowskiego, napisanej pod kierunkiem profesora Krzysztofa Krasuskiego, a obronionej w 1997 roku. Tam podejmuje autor problem postmodernistycznych wyznaczników w polskiej literaturze, sytuując utwory Witolda Gombrowicza, Stanisława Lema i Teodora Parnickiego na granicy nowoczesności, poza tym przeczesując obszernie, a mało znane, przestrzenie rodzimej prozy po 1970 roku. Przez długi czas Uniłowski-krytyk i Uniłowski-literaturoznawca będą tworzyć niejako osobno, odróżniając książki o stylu naukowym od tych o stylu krytycznym. Dopiero w pierwszej połowie drugiej dekady wieku XXI autor połączy oba głosy w jeden.

Przykładem tego dwugłosu są *Koloniści i koczownicy*<sup>9</sup>, książka opublikowana w krakowskim wydawnictwie „Universitas”. Uniłowski dowodził w niej, że PRL był specyficzną, lokalną polityczno-społeczną formą nowoczesności, a taka diagnoza otwierała w latach dziewięćdziesiątych perspektywę ponowoczesną, która nie zo-

---

z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych. Oprac., wstęp ... Katowice 2003, s. 35: „FA-art.« odwrócił się od najbardziej wpływowych tendencji w życiu literackim dekady, nie ufając ani oharystycznej pojedynkości, ani budowniczym małoobjęznianych kapliczek, ani wielbicielom niewidzialnej ręki rynku czy powieści dla klasy średniej. Ot, i cała »szkoła«...”

<sup>5</sup> K. Uniłowski, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*. Bytom 1998.

<sup>6</sup> Zob. *ibidem*, s. 44: „Jeślibym dzisiaj, pod koniec roku 1997, miał powiedzieć, co nowego i ciekawego proponuje polska proza o cechach postmodernistycznych, mówiłbym właśnie o tym: przedkłada ona diametralnie inną wizję ludzkiej kondycji, która tutaj nie pozwala się ująć w kategoriach tożsamości”.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>8</sup> K. Uniłowski, *Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze*. Katowice 1999.

<sup>9</sup> K. Uniłowski, *Koloniści i koczownicy. Szkice o najnowszej prozie i krytyce literackiej*. Kraków 2002.

stała wszakże wykorzystana<sup>10</sup>. Odczucie wykorzenia należałoby raczej zastąpić przepracowaniem „peerelowskiego pochodzenia”, bo – jak pisał krytyk, parafrazując zawadiacko refleksje Miłosa na temat dziejów polskiej literatury XX wieku – „Tam nasz początek. Na próżno się bronić, próżno wspominać daleki Wiek Złoty. Nam raczej przyjąć i uznać za swoje spodnie z teksasu, czarną pianę gazet i strukturalizmu prawdy objawione”<sup>11</sup>.



Krzysztof Uniłowski

W *Granicach nowoczesności*<sup>12</sup>, drugiej książce literaturoznawczej, powraca Uniłowski do zagadnienia relacji modernizmu do postmodernizmu, konstytuowania się czynników, które przeobrażenie jednego w drugi uczyniło możliwym (choć niekoniecznie dokonany!), a to z kolei z perspektywy dziejów samej nowoczesności. Książka ta – w partiach dotyczących fabulacji, pastiszu czy metapowieści – zawiera obszerne partie o charakterze teoretycznym.

Rok 2008 przyniósł *de facto* ostatni tom krytyczny Uniłowskiego – *Kup Pan książkę!*<sup>13</sup>, za który w dwa lata później badacz otrzymał bodaj najbardziej prestiżową nagrodę krytycznoliteracką – Nagrodę im. Kazimierza Wyki<sup>14</sup>. Tu, ze względu

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 24.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 26. Por. Cz. Miłosz, *Traktat poetycki*. W: *Wiersze wszystkie*. Kraków 2011, s. 385:  
 Tam nasz początek. Na próżno się bronić,  
 Próżno wspominać daleki Wiek Złoty.  
 Nam raczej przyjąć i uznać na swoje  
 Wąsik z pomadą, melonik na bakier  
 I tombakowej brzękanie dywizki.

<sup>12</sup> K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*. Katowice 2006.

<sup>13</sup> K. Uniłowski, *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice 2008.

<sup>14</sup> Nagrodę, przyznawaną przez Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego i Prezydenta Miasta Krakowa, otrzymał Uniłowski za całokształt działalności krytycznoliterackiej ze szczególnym uwzględnieniem tej właśnie książki.

na samego autora, ważną rolę odgrywa ostatni tekst – *Krytyka na uniwersytecie*. Wychodząc od refleksji Stanisława Brzozowskiego, podkreśla Uniłowski, że akademicka etatyzacja profesji krytyka może budzić sprzeciw, albowiem uniwersytet, zwłaszcza w Polsce, wciąż bardziej służy deponowaniu tradycji, niż generowaniu „wywrotowych” treści, teorii czy ruchów. Z drugiej strony – uniwersytet wydawać się może ażylem społecznego i ekonomicznego zabezpieczenia w świecie wolnego rynku, a zatem – paradoksalnie – stać na straży niezależności sądów krytycznych. „Aczkolwiek wizja krytyka na uniwersyteckim etacie przeraziłaby Brzozowskiego, to sądzę, że mimo wszystko Paryż wart jest mszy”<sup>15</sup> – pisze Uniłowski. O ile tylko akademia nie unieważni krytyki: poprzez zawodowe obowiązki, imperatyw punktowania, postponowanie tej aktywności twórczej jako niegroźnego hobby.

Jeśli krytyka ma – mówiąc językiem Brzozowskiego – „przewycieźć” swój przedmiot, musi też „dążyć do rozbioru przesłanek własnego rozumowania. W tym sensie wskazane wydaje się nie tylko podtrzymanie, ale nawet m a k s y m a l i z a c j a nowoczesnego krytycyzmu”<sup>16</sup>. Tak rozumiana krytyka, która realizuje się na agorze, może być partnerska wobec uniwersytetu, aby „Uczyńc i e u n i w e r s y t e t a g o r ą z p r a w d z i w e g o z d a r z e n i a – po to krytyka pojawia się w murach akademii”<sup>17</sup>. Do wątków metakrytycznych powróci Uniłowski w swojej kolejnej monografii.

W tomie *Kup Pan książkę!* pojawia się też część poświęcona literaturze popularnej, w tym – fantastyce. Uniłowskiego zajmowały nie tylko relacje między gettem a mainstreamem, ale także wartości kulturotwórcze oraz poznawcze. *Science fiction*, jak skądinąd wiadomo, interesowało go od lat młodszych.

Z czasem Uniłowski coraz mocniej angażował się w instytucjonalne życie uniwersytetu. W latach 2008–2016 pełnił funkcję zastępcy dyrektora Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, od 2016 roku – dyrektora tego Instytutu, by w 2019 roku objąć stanowisko prodziekana Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Angażował się też, jako zastępca redaktora naczelnego, kiedy redaktorem naczelnym pisma był prof. Adam Dziadek, we współtworzenie „Śląskich Studiów Polonistycznych”, półrocznika powstałego w 2011 roku z inicjatywy pracowników Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego. W latach 2018–2019 pełnił zaś funkcję redaktora naczelnego tego pisma. Jednocześnie, do roku 2016, był zastępcą redaktora naczelnego Kwartalnika Literackiego „FA-art”.

Pracował dużo i zdawałoby się – nieustannie. Oprócz ośmiu książek autorskich (ostatnia ukaże się w roku 2020), współredagował w sumie dziesięć tomów zbiorowych, był uczestnikiem niezliczonych konferencji, seminariów i debat, w których trakcie nie oszczędzał się w długich, często już kuluarowych dyskusjach. Był interlokutorem żywiołowym, poświęcającym czas studentom, magistrantom, doktorantom i współpracownikom. Inspirował, dzielił się pomysłami, wskazywał niezagospodarowane przestrzenie. Dzięki temu budował wspólnotę skupioną nie tyle wokół niego, ile wokół wspólnych przekonań i poglądów – poglądów na otaczającą

<sup>15</sup> Uniłowski, *Kup Pan książkę!*, s. 368.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 374.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 376.

rzeczywistość, uniwersytet, literaturoznawstwo, dydaktykę akademicką. W marcu 2015 Uniłowski otrzymał tytuł profesorski.

Wcześniej, w 2013 roku, ukazało się *Prawo krytyki*<sup>18</sup>. Była to pierwsza książka, która znosiła opozycję między pisaniem krytycznym a pisaniem literaturoznawczym. Uniłowskiemu interesuje w niej dyskurs nie tyle nawet metakrytyczny (te wątki pojawiały się już w tomie *Skądinąd*, a bardziej wyraźnie – w *Kolonistach i koczownikach*), co teoretyczno-krytyczny. Istotą krytyki jest dzielenie, „krytyka dąży do różnicowania swojego własnego czytania”<sup>19</sup>. Jeśli czytanie inscenizuje komunikację, bo zawsze czyta się przed kimś i komuś ze swojego czytania „zdaje sprawę” (pisze), to musi jednocześnie dojść do odkrycia niewspółmierności dyskursów: „w wypadku krytyki literackiej jej transcendentnym założeniem nie powinna być żadna wspólnota komunikacyjna, lecz komunikacja pojmowana jako nieuchronny spór, wynikający z różnic, których nie da się stłumić, unieważnić, ani wyrugować”<sup>20</sup>. Agonicznego charakteru krytyki, hermeneutyki podejrzeń, nieustannego przyglądania się dyskursywnym grom nauczyły Uniłowskiego – jak sam przyznawał – powieści Teodora Parnickiego. Krytyka nie mieści się w ramach jakiejś wspólnoty interpretacyjnej, jej zadanie stanowi „kwestionowanie granic poprawności i prawomocności interpretacyjnej”. Wszystko po to, aby „nieustannie przemieszczać własną pozycję”<sup>21</sup>.

Jest więc, jak sądzę, *Prawo krytyki* książką literaturoznawczą, realizującą jednocześnie konstruowany na przestrzeni dekad projekt krytyczny. Podobnie też zrealizowana została kolejna książka – *Historia, fantastyka, nowoczesność*<sup>22</sup>, z roku 2016. W roku 2020, nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego, ma ukazać się *Krytyka po literaturze* – ostatnia, autorska książka Uniłowskiego, ukończona na kilka tygodni przed śmiercią.

Warto tu jeszcze dodać, że Parnicki był bodaj jednym z ważniejszych dla Uniłowskiego prozaików. Badacz – raczej jako polemista – współtworzył słynną w latach dziewięćdziesiątych „śląską szkołę parnickologii”, której przewodził Stefan Szymutko. I choć autorowi *Srebrnych orłów* Uniłowski nie poświęcił nigdy całej monografii, to spod jego pióra wyszły niezwykle oryginalne interpretacje *Słowa i ciała* oraz powieści *Sam wyjdę bezbronny*, a także analizy wątków metaliterackich czy recenzje. Był, jako dyskutant na konferencjach, redaktor tomów zbiorowych i w końcu jako prezes zarządu Towarzystwa Literackiego im. Teodora Parnickiego ważnym badaczem oraz promotorem twórczości prozaika.

Uniłowski należał do wybitnych literaturoznawców i znakomitych krytyków literackich. W trakcie swojej drogi twórczej skonstruował tezy zmieniające nasze spojrzenie na współczesną prozę. Był też autorem projektu krytycznego, który daleko wykraczał poza swój macecznik, czyli krytykę literacką: projektu myślenia krytycznego na progu XXI wieku, myślenia mającego zastosowanie nie tylko w mu-

<sup>18</sup> K. Uniłowski, *Prawo krytyki. O nowoczesnej i ponowoczesnej świadomości literackiej*, Katowice 2013.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 19, 22.

<sup>22</sup> K. Uniłowski, *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice*, Katowice 2016.

rach akademii czy w sposobie pisania o literaturze, lecz także w szerokiej strefie dyskursu humanistycznego, w sposobie tworzenia wspólnot i – zaryzykuję – również w życiu.

Ten styl myślenia widoczny jest nie tylko w pracach Uniłowskiego, ale także w tekstach jego uczniów i licznego grona tych, którzy widzieli w nim swojego nauczyciela. Projekt ten z pewnością nieraz jeszcze stanie się przedmiotem refleksji i – tego sam Uniłowski chciałby najbardziej, nie wątpię w to – krytyki.

Nie bez powodu pozwoliłem sobie użyć w tytule formuły będącej kontaminacją tytułów dwóch jego książek. W swoim stylu myślenia był „koczownikiem skądinąd”: przychodził z i n n y c h miejsc, obdarzony wiedzą i doświadczeniem z oryginalnych i samodzielnych czytelniczych podróży, znajdował wolne przestrzenie pomiędzy konstatacjami innych i pomiędzy nimi budował swoje – oryginalne, nieszablonowe, kunsztowne. Po czym wyruszał dalej.

*Piotr Gorliński-Kucik*

Uniwersytet Śląski, Katowice

ORCID: 0000-0003-3733-4023

## Bibliografia najważniejszych publikacji profesora Krzysztofa Uniłowskiego

### Książki autorskie

*Skądinąd. Zapiski krytyczne.* Bytom 1998.

*Polska proza innowacyjna w perspektywie postmodernizmu. Od Gombrowicza po utwory najnowsze.* Katowice 1999.

*Koloniści i koczownicy. Szkice o najnowszej prozie i krytyce literackiej.* Kraków 2002.

*Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu.* Katowice 2006.

*Kup Pan książkę! Szkice i recenzje.* Katowice 2008.

*Prawo krytyki. O nowoczesnej i ponowoczesnej świadomości literackiej.* Katowice 2013.

*Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice.* Katowice 2016.

*Krytyka po literaturze.* Katowice 2020 [książka w druku].

### Książki współredagowane

*Podłuchane, zapisane. Wybór materiałów z II Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ „Sytuacje Trudne” i IV Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ „Postscriptum”.* Red. K. Uniłowski, C. K. Kęder. Katowice 1993.

*Plotka. Wybór materiałów z VI Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ.* Red. K. Uniłowski, C. K. Kęder. Katowice 1994.

*Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pieruszych.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2003.

*Przypadki krytyczne. Studia i szkice o krytyce, życiu oraz świadomości literackiej po roku 1918.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. Katowice 2007.

*Tajemnice „Słowa i ciała”. Szkice o powieści Teodora Parnickiego.* Red. T. Markiewka, K. Uniłowski. Katowice 2008.

*Dwadzieścia lat literatury polskiej 1989–2009.* Red. D. Nowacki, K. Uniłowski. T. 1, cz. 1: *Życie literackie po roku 1989.* Katowice 2010; t. 1, cz. 2: *Życie literackie po roku 1989 (2011).*

*Krzyżowcy i nie tylko. Studia i szkice o twórczości Zofii Kossak.* Red. K. Heska-Kwaśniewicz, K. Uniłowski. Katowice 2011.

*Stanisław Brzozowski – (ko)reptycje.* T. 1. Red. D. Kozicka, J. Orska, K. Uniłowski. Katowice 2012.

*Stanisław Brzozowski – (ko)reptycje.* T. 2. Red. T. Mizerkiewicz, A. Skrendo, K. Uniłowski. Katowice 2013.



## JACEK LYSZCZYNA (13 lipca 1954 – 20 lutego 2020)

Polonistyczne, hispanistyczne i śląskoznawcze środowisko akademickie Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach podczas niezwykle cichych zrazu uroczystości pogrzebowych w Katedrze Chrystusa Króla pożegnało 26 lutego tego roku Jacka Lyszczynę, profesora zwyczajnego Wydziału Filologicznego UŚ, gdyż uczony zdażył – ze względu na od lat trawiącą jego organizm nieuleczalną chorobę i ukończone 65 lat – przejść na emeryturę, zanim jego macierzysty Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego przekształcono na Instytut Literaturoznawstwa, a Wydział Filologiczny na Wydział Humanistyczny. Był dziennikarzem, historykiem literatury polskiego romantyzmu, znakomitym leksykografem, poetą i tłumaczem poetów (z języka hiszpańskiego), tłumaczem tekstów teoretycznoliterackich (także z hiszpańskiego), redaktorem i współredaktorem prac zbiorowych, ekspertem w dziedzinie problematyki historii literatury polskiej na Śląsku, organizatorem badań, opiekunem studentów (magistrantów i doktorantów), recenzentem prac licencjackich, magisterskich, doktorskich, dorobków habilitacyjnych i na tytuł profesorski.

Prof. Lyszczyna zmarł 20 II br. (data tak łatwa do zapamiętania: 20.02.2020) po długiej i ciężkiej chorobie, do której zdażył nas w pewien sposób przyzwyczać tak zwodniczo, że wydawało nam się, iż nie jest ona ani groźna, ani tym bardziej śmiertelna. Zmagał się z nią w ciągu ostatnich co najmniej 10 lat, oswoił nas z tym, że pomimo dolegliwości pracuje w dwójnasób (na polonistyce i hispanistyce), że w naszym Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu zdobywa więcej punktów uwzględnianych w parametryzacji niż ktokolwiek z nas.

Urodził się w rodzinie urzędniczej 13 VII 1954 w Chorzowie jako syn Brunona Lyszczyny i Eleonory z domu Knapik. Spotkałem się z nim przed niemal półwieczem, w 1973, na pierwszym roku polonistyki w Sosnowcu. Byłem po niedokończonych studiach automatyki i fizyki, a Jacek tuż po maturze w Liceum Ogólnokształcącym im. Mikołaja Kopernika w Katowicach. To było dobre spotkanie, na całe życie. Bliżej poznaliśmy się na seminarium magisterskim naszego Mistrza, prof. Ireneusza Opackiego. Starannie ważę epitety, więc nie powiem, że Jacek był piekielnie zdolny – powiem, że otrzymał ten dar i wiele innych talentów, że umiał je wykorzystać, a nawet pomnożyć, chętnie też dzielił się nimi. Tak, Jacek był szczodry.

Po obronieniu z wyróżnieniem pracy magisterskiej *Sztuka poetycka „Wacława dziejów” Stefana Garczyńskiego* Jacek zrazu zajmował się przez dekadę (1978–1988) dziennikarstwem (w latach 1978–1982 był członkiem Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich). Chociaż jego wywiady, pisane dla Polskiej Agencji Prasowej, publikowano w ogólnokrajowych dziennikach, wydaje się, że to nie zaspokajało jego pasji poznawczych, „po godzinach” przygotowywał więc dysertację doktorską *Twórczość poetycka Maurycego Gośławskiego* w tzw. procedurze zewnętrznej, oczywiście pod

promotorstwem prof. Opackiego. Wyrażenie „po godzinach” ujmuję w żartobliwy cudzysłów, bo doktoraty, habilitacje, właściwie wszystkie książki pisze się 24 godziny na dobę, nawet we śnie. Dobre myśli nie przychodzą do nas wtedy, gdy tylko tego zapagniemy, gdy nam się zamarzą; nawiedzają nas, kiedy już jesteśmy gotowi na ich przyjęcie. Łatwo przegapić ów szczęśliwy moment. Trzeba być czujnym. Jacek miał i ten dar.

Przypuszczam, że ze swoją oczywistą dla każdego środowiska, w którym się znalazł, prostoliniwnością musiał się czuć wyjątkowo ograniczony w systemie opartym na cenzurze prewencyjnej. Nasz przyjaciel i filozof, prof. Józef Bańka, twórca recentywizmu, dodałby jeszcze prostomyślność. Jacek zawsze poszukiwał prawdy i możliwości dzielenia się nią z innymi, a to zapewniały – przy wszystkich ówczesnych niedogodnościach i niegodziwościach – badania naukowe i dydaktyka akademicka. Toteż, gdy w roku 1988 obronił, ponownie z wyróżnieniem, wspomnianą dysertację doktorską o twórczości Gosławskiego, rozpoczął kilkuletnią współpracę ze Studium Nauczycielskim w Katowicach oraz z Zakładem Historii Literatury Staropolskiej, Oświeceniowej i Romantycznej kierowanym przez drugiego naszego Mistrza, prof. Zbigniewa Jerzego Nowaka, później zaś przez prof. Renardę Ocieczek (Zakład Historii Literatury Baroku, Oświecenia i Romantyzmu). Zatrudniany na rocznych kontraktach, na umowie-zleceniu, niekiedy jako adiunkt, niekiedy jako starszy wykładowca na etacie urlopowanego wówczas naszego przyjaciela prof. Aleksandra Wilkonia, co wiązało się ze znacznym obciążeniem dydaktycznym – Jacek był cierpliwy i niezwykle pracowity. Prowadził wykłady i ćwiczenia z historii literatury staropolskiej, oświeceniowej i romantycznej, wykłady z teorii literatury (na studiach dziennych i zaocznych) oraz seminaria magisterskie. Toteż gdy pojawiła się pierwsza możliwość zatrudnienia go w kierowanym przeze mnie Zakładzie Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na etacie adiunkta, co gwarantowało pewną stabilizację, Jacek – ze zgromadzonym już dorobkiem naukowym i doświadczeniem dydaktycznym – wygrał konkurs<sup>1</sup> ogłoszony przez dyrektora Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej, prof. Opackiego, a ja byłem szczęśliwy, że możemy się spotkać na solidniejszej podstawie, dającej więcej nadziei na przyszłość w przestrzni akademickiej.

<sup>1</sup> Miał w dorobku sporo publikacji; debiutował zwięzłym omówieniem swego doktoratu *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego* w „Biuletynie Polonistycznym” (1989, z. 2); nadto ogłosił szkic *Ostatni śląski romantyk. Poematy Norberta Bonczyka na tle prądów literackich XIX wieku* na łamach rocznika „Śląskie Miscellanea. Literatura – Folklor” (t. 4 (1992)) wydawanego w serii „Prace Komisji Historycznoliterackiej PAN. Oddział w Katowicach”, co zresztą zapoczątkowało wieloletnią współpracę z tym periodykiem (do roku 2008). Prof. Lyszczyna od roku 1993 był członkiem Oddziału Komisji Historycznoliterackiej PAN w Katowicach, któremu później przewodniczył przez dwie kadencje (2002–2010). W tym samym roku opublikował szkic „*Lat dziecińczych, szczęśliwych przebłogie wspomnienia*”. *O problemach genologicznych „Starego kościoła miechowskiego” Norberta Bonczyka* („Śląskie Miscellanea. Literatura – Folklor” t. 5 (1993)), tekst analityczny „*Nim się przed moją nicością ukorzę...*”. *Mistyczne konteksty „Hymnu” Juliusza Słowackiego* (w zb.: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sława i E. Przywół. A. Nawareckiego i D. Pawelca. Katowice 1993) oraz artykuł *W ojczyźnie słowa. Polskie lektury pokolenia Wojciecha Korfańtego* (w zb.: *Wojciech Korfańty. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*. Red. D. Rott, E. Skorwider. Katowice 1993). Złożył też do druku dwie książki: *Poeta szczęśliwej ziemi*, ks. Norbert Bonczyk oraz tom podoktoratowy *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego*, które miały się ukazać w roku 1994.

Najlepiej, najbardziej efektywnie współpracowało nam się pod koniec ubiegłego wieku, gdy pisaliśmy przez kilka zaledwie miesięcy (za to sam proces wydawniczy trwał niemal trzy lata) *Słownik Mickiewiczowski*, zamówiony przez dyrektora oficyny Książnica, Mariusza Morge, wstępnie skromnie obliczony na 10 arkuszy, a ostatecznie obejmujący 700 stron; kiedy formułowałem w roku 2007 opinię w przewodzie na tytuł profesorski dla dr. hab. Jacka Lyszczyzny (uzyskał go w styczniu 2008 i bardzo szybko się „uzwyczajnił”), wspominałem, że przed profesjonalną



Jacek Lyszczyzna  
Fot. Marek Lyszczyzna

i surową recenzją całego tomu, dokonaną przez prof. Jerzego Paszka, sami sobie wzajemnie recenzowaliśmy poszczególne hasła – wiele się wówczas od Jacka nauczyłem.

Był on znakomitym leksykografem. „Ex Libris” wydał jego „kieszonkowy” *Leksykon przypomnień. Literaturę polskiego romantyzmu* (2002) – rzecz pomyślana jako adresowana do środowisk polonistyki światowej i rozsianej po świecie Polonii, a przecież wykorzystywaną także we wszystkich środowiskach akademickich w Polsce, o czym informowali nas przyjaciele z kręgów polonistycznych i co widzieliśmy w przytoczeniach w pracach licencjackich, magisterskich i w znacznie poważniejszych publikacjach. Jacek był współautorem opasłego *Słownika literatury polskiej* (2006), współautorem i współredaktorem (z prof. Dariuszem Rottem) *Słownika pisarzy śląskich* (niedawno ukazał się tom 5 tej serii wydawniczej; poszczególne edytowane są w systemie holenderskim). Hasła słownikowe<sup>2</sup> wyrastały po części z imponującego dorobku Jacka dotyczącego badań literatury polskiej na Śląsku.

<sup>2</sup> Prof. Lyszczyzna redagował także hasła biograficzne poetów i ich „kraju lat dziecińczych”, poznawanego podczas literaturoznawczych rekonesansów badawczych organizowanych przez Uniwersytet Warszawski (a dokładniej przez prof. Stanisława Makowskiego). Mam tu na myśli przede wszystkim

Jacek był optymistą, miał duże poczucie humoru: w dysertacji habilitacyjnej *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego* (2000) widzę lakoniczną drukowaną dedykację dla najbliższych – żonie i synowi, Ewie i Markowi, w odręcznej czytam dla mnie „zyczenia na Nowy Rok 2001 i całe nowe stulecie”. Z dedykacji umieszczonej na karcie tytułowej wspomnianego „kieszonkowego słowniczka” dowiaduję się, że jest to „kolejny widomy dowód zagrożenia nałogiem pisania słowników”. Z biegiem lat pismo odręczne Jacka ulegało spowodowanemu chorobą rozchwianiu, stawało się coraz bardziej nieczytelne, co skłaniało go do lakoniczności. Na ostatnich, nader licznie wydawanych książkach (w latach 2012–2019 Jacek opublikował 11 tomów! – autorskich, redagowanych zbiorowych oraz we własnym przekładzie i układzie) widnieją zapisy: „Markowi – Jacek” i kolejne daty.

Przyszły profesor pracował niezwykle intensywnie, jakby chciał sobie powetować lata pozornie „stracone” na zajmowaniu się niekoniecznie tym, co kochał. W recenzji dorobku na ów tytuł zwróciłem uwagę na „Jackowe konferencyjne lata tłuste” – miał takie dwa lata (rok 1996 i 1999), w których wziął udział w aż siedmiu międzynarodowych i ogólnopolskich sympozjach naukowych, a w roku 2003 nawet w ośmiu. Oczywiście, w ślad za referatami szły publikacje<sup>3</sup> w pokonferencyjnych tomach zbiorowych. Jacek był niezwykle solidną podporą naszego zakładu.

Wspomniałem wcześniej o tym, że Jacek był szczodry – dotyczyło to nie tylko sfery intelektualnej. Był też hojny w prozaicznym i zarazem niezwyklej sensie, bo trudniej się daje, gdy ma się mało. Kiedy w roku 1997 uczestniczyliśmy w ogromnej międzynarodowej sesji naukowej, która zgromadziła blisko 200 uczonych z całego świata (materiały pokonferencyjne wydano w pięciu tomach), sesji inaugurującej obchody 200. rocznicy urodzin Adama Mickiewicza, obywatelki się w Grodnie i Nowogródka, Jacek wysupłał resztki niewielkiej dolarowej diety i zafundował naszej delegacji uniwersyteckiej – a był to mały autobusik – przepłynięcie się łódkami po grodzieńskim Niemnie w majową noc; świecił księżyc w pełni, kłaskał spóźniony na kolację słowik, a każde zanurzenie wiosel w spokojnym nurcie „rzeki domowej” Poety zbliżało nas nieznacznie do poetyckiej „krajiny dostatku i krasy”.

Gdy prof. Opacki pisał opinię o dorobku Jacka na potrzeby zatrudnienia go na etacie profesora w Uniwersytecie Śląskim (zaledwie dwa lata po habilitacji), wyróżniał trzy zasadnicze pola badawcze kandydata: historia literatury polskiego romantyzmu, teoria literatury ze szczególnym uwzględnieniem genologii literackiej oraz badania literatury polskiej na Śląsku, przy czym – jak oceniał nasz Mistrz – problematyka śląska „Przez Lyszczyne ujmowana [...] zostaje w te same kategorie, co

---

biogramy M. Gosławskiego, J. K. Ordyńca i M. Budzyńskiego w tomie zbiorowym *Krzemieniec – Ateny Juliusza Słowackiego* (Red. S. Małowski. Warszawa 2004).

<sup>3</sup> Najobszerniejszą, aczkolwiek niepełną bibliografię prac prof. Lyszczyzny zawiera jego biogram sporządzony przez M. Sęczek w kompendium biobibliograficznym *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku* (Oprac. zespół pod red. A. Szalagana. Warszawa 2016). Znajdują się tam, w wersji elektronicznej dostępnej w internecie (gdym zaglądałem na tę stronę 17 marca br., miała blisko 2,5 tys. odsłon) – w wyborze – pozycje do połowy roku 2017. Pewne uzupełnienia, zwłaszcza w zakresie monografii, edycji tłumaczonych i tomów zredagowanych, opublikowane zostaną w tym roku w nr. 1 „Bibliotekarza Podlaskiego”. Jak się okazuje, Białystok niekiedy nie tylko alfabetycznie wyprzedza Katowice.

nurt poprzedni badań: romantyzm i genologia stanowią tu zasadnicze ramy ujęć opisowych i interpretacyjnych”. Jacek miał już wówczas wydaną tzw. książkę profesorską, *Na śląskim Parnasie. Poezja polska na Śląsku 1795–1922 wobec tradycji i współczesnych prądów literackich* (2002).

Cztery lata później mogłem już dodać, jako równorzędny krąg dokonań, hispanistykę. Jacek chętnie, tak długo, jak mógł, podróżował na sympozja na Półwyspie Iberyjski i pobliskie, atrakcyjne skądinąd wyspy<sup>4</sup>. Ze względu na rozwijane badania został członkiem Asociación Española de Semiótica (w Hiszpanii) i Society for Iberian-Slavonic Studies – CompaRes (w Portugalii). Dokonania Jacka dla naszej uniwersyteckiej hispanistyki są nie do przecenienia (liczba wypromowanych doktorów przeważa na stronę hispanistyczną). Żartowaliśmy sobie w zakładzie gdzieś po roku 2011, że Jacek przejawia się w „dwóch osobach”: gdy przychodzi na zajęcia polonistyczne w Katowicach przy placu Sejmu Śląskiego, jest profesorem zwyczajnym, gdy dojeżdża na hispanistykę do Sosnowca i wyklada, prowadzi ćwiczenia i seminaria, opiekuje się doktorantami, redaguje tomy prac naukowych – to wszystko w języku hiszpańskim – jest profesorem tytularnym, bo na takich etatach był zatrudniony za zgodą JM Rektora dla dobra uczelni. Johannowi Wolfgangowi Goethemu przypisuje się aforyzm: „Człowiek żyje tyle razy, ile zna języków”, zatem Jacek żył przynajmniej dwa razy, a z całą pewnością dwa razy intensywniej niż większość z nas.

Z tych niezwykle obfitych i doniosłych pod względem merytorycznym, ale także artystycznym, dokonań Jacka lat ostatnich wspomnę jedynie o dwóch. W uzasadnieniu kolejnego wniosku o Nagrodę Rektora dla Jacka pisałem w 2018 roku:

Profesor Lyszczyzna w wydawnictwie „Zeszytów Literackich” wydał kolejną w swoim dorobku niezwykle ważną – a to ze względu na specjalizowanie się nie tylko w historii literatury polskiego romantyzmu, nadto w hispanistyce – książkę, mianowicie Federica Garcii Lorki *Piosenkę o chłopcu o siedmiu sercach* (Warszawa 2017, ss. 225), we własnym tłumaczeniu z jez. hiszpańskiego i we własnym wyborze, zbiór zawierający wiersze nie tylko spośród wydanych za krótkiego życia poety, ale także pozostawionych w rękopisach. To zdecydowanie najobszerniejszy, bo liczący 150 wierszy wybór w naszej historii, a Lorca to jeden z kilku poetów hiszpańskich<sup>5</sup> tłumaczonych przez Jacka.

Dodam dzisiaj: aby tłumaczyć poetów, trzeba być poetą<sup>6</sup>. Jacek nim był! Niekiedy miałem wrażenie, że sam jest „chłopcem o siedmiu sercach” i dzieli się nimi z najbliższymi, z rodziną, z przyjaciółmi, właściwie ze wszystkimi, których spotkał na drodze swojego życia.

I drugie dokonanie, bodaj ostatnie. W roku 2019 ukazały się *Wykłady z roman-*

<sup>4</sup> Były to m.in. w Hiszpanii kontynentalnej: Saragossa (1996), Granada (1998), Walencja (2000), Logroño (2002), oraz w La Laguna na Teneryfie (2004). Jacek wyprawiał się jeszcze w te strony wielokrotnie w latach 2007–2012.

<sup>5</sup> Poza Lorca tłumaczył Lyszczyzna wiersze M. Á. de la Fuentego González i A. Machada; drukował je na łamach „Literatury” (1997), „Zeszytów Literackich” (2001, 2003) i „Ślaska” (2008, 2014).

<sup>6</sup> Kto wie, czy nie jeszcze wyżej należy cenić kolejny tom: *Federico García Lorca – od symbolizmu do surrealizmu*. Wybór, wstęp, przeł. J. Lyszczyzna. Katowice 2019, ss. 284. Oba wydawnictwa są dwujęzyczne: po lewej stronie czytamy tekst hiszpański, po prawej polskie tłumaczenie dwóch zbiorów Lorki: *Poema del cante jondo* (wyd. 1931) oraz *Poeta en Nueva York* (wyd. pośmiertnie w Meksyku, 1940). Wkrótce nakładem Biblioteki Śląskiej w Katowicach ukaże się tom poezji J. Cortázar w przekładzie Jacka.

tyzmu prof. Lyszczyzny – niewielu uczonych decyduje się na ogłoszenie, zaklętej w skończoną literacką formę, swojej „mowy żywej”, wielowariantowej, uzupełnianej przecież na bieżąco, z roku na rok, o rozwijający się stan badań, reagującej na przewartościowania wynikające z kolejnych lektur niekiedy nawet tych samych tekstów. Jacek nawiązał tu do tomu naszego Mistra, prof. Opackiego: „Poznać mnie po głosie”. *Literackie wykłady otwarte* (2006). Osiem ostatnich lat i 11 książek, a pewnie pominąłem kilka współredagowanych na hispanistyce.

Tych ostatnich lat Jacek nie przetrwałby bez ogromnego wsparcia najbliższych: żony Ewy i syna Marka. Wielokrotnie rozmawiałem z Jackiem o perspektywach dalszego zatrudnienia, o przydziałach zajęć, bo z jednej strony, nie chcieliśmy, aby dłużej tak się męczył, a z drugiej, pragnęliśmy, aby jak najdłużej dzielił się swoją ogromną wiedzą i dojrzałą mądrością z kolejnymi rocznikami naszych studentów, którzy uwielbiali go w sposób ponadprzeciętny, wręcz wyjątkowy. W tych rozmowach korzystaliśmy z dobrych rad i życzliwości naszego przyjaciela, prorektora prof. Ryszarda Koziółka. Często w tym wspomnieniu pojawia się słowo „przyjaciel”, bo też uniwersytet nie jest – jeszcze – korporacją, jest zgromadzeniem przyjaciół nauk i uczonych wchodzących w więzi przyjaźni, nauczycieli akademickich przyjaznych wobec studentów, od których uczymy się znacznie więcej, niż oni się domyślają.

Jacek był Mistrzem dla wielu, dla swoich doktorantów i magistrantów – polonistycznych i hispanistycznych – ale także dla moich, zwłaszcza tych, którym recenzował dysertacje doktorskie. Był autorytetem dla wielu, szczególnie dla tych, którym pisał recenzje dorobków dla uzyskania stopnia doktora habilitowanego lub tytułu profesorskiego; dla tych, którzy cytowali jego nader mnogie i cenne dla polonistyki oraz hispanistyki prace. Był autorytetem i przyjacielem, o czym świadczą liczne, nadesłane głównie na ręce Pana Dziekana naszego Wydziału Humanistycznego, kondolencje lub drukowane w prasie ogólnopolskiej nekrologi. Otrzymaaliśmy „wyrazy szczerego współczucia dla Rodziny śp. Prof. Jacka Lyszczyzny oraz całej katowickiej i sosnowieckiej społeczności polonistycznej i filologicznej” z Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, podpisane przez prof. prof. Bogusława Dopartę, Agnieszkę Ziółowicz i Romana Dąbrowskiego; z Zakładu Literatury Romantycznej Instytutu Filologii Polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Adama Mickiewicza sygnowane przez „kolegów i koleżanki” z tego ośrodka; z filologii polskiej i romanistyki Uniwersytetu Wrocławskiego podpisane przez prof. prof. Marcina Cieńskiego, Pawła Kaczyńskiego i Beatę Baczyńską; z Polonistyki Białostockiej i środowiska „Bibliotekarza Podlaskiego” od pana dziekana prof. Jarosława Ławskiego; wreszcie od prof. Olafa Kryśowskiego i Wiesława Rzońcy z polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Wśród obecnych żegnających Jacka na cmentarzu widziałem dr Marię Makaruk z Uniwersytetu Warszawskiego i prof. Marka Stanisza z Uniwersytetu Rzeszowskiego. Nadeszły też kondolencje od Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza i Zarządu Oddziału Śląskiego tegoż towarzystwa. Wszystkim wymienionym i niewymienionym – w imieniu Jacka – najserdeczniej dziękuję.

Zapadła mi w pamięć przejmująca prostota i szczerością, które płynęły z głębokiej samowiedzy, Jackowa *pointa* jednej z naszych ostatnich rozmów o jego zatrudnieniu. Jacek domknął nasze rozważania zdaniem: „Bo wiesz, Marku, ja nie wiem, jak długo TO potrwa...” – a mówił o życiu... No i nie potrwało długo. Wybacz,

Jacku, że nie umiem się z Tobą rozstać, że nie potrafię Ciebie pożegnać. Będiesz ze mną – z nami – do końca naszych dni!

Tym akapitem zamierzałem zakończyć, znacznie krótsze zresztą niż to obecne, wspomnienie Przyjaciela w katowickiej katedrze lub na pobliskim cmentarzu. Teraz pragnę dodać, że jedyne, co możemy jeszcze zrobić, traktując rzecz jako realizację niewyrażonego graficznie testamentu Jacka, to zapewnić opiekę jego ostatniemu doktorantowi i napisać – jeśli będzie taka wola (losu lub CK, co na jedno wychodzi) – ostatnią recenzję profesorską. We wszystkich innych aspektach, relacjach i przejawach, na wszystkich innych polach działalności – Jacek pozostanie niezastąpiony.

*Marek Piechota*

Uniwersytet Śląski, Katowice

ORCID: 0000-0002-8517-6616

